

819.009

357

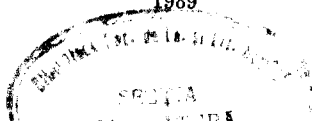
EUGEN SIMION

SCRIITORI ROMÂNI DE AZI, IV

10.883



CARTEA ROMÂNEASCĂ
1989



MEMORIALIȘTI

ION PETROVICI

Un memorialist ignorat total de critica nouă* este Ion Petrovici (1882—1972), elev al lui Maiorescu, profesor de filosofie la Universitățile din Iași și București, ministru în mai multe rânduri, orator reputat. G. Călinescu recunoaște vag „un veritabil agrement“ în amintirile și notele de călătorie ale filosofului și îi reproșează insuficiența metodei orale și absența puterii de invenție verbală. Mai târziu a făcut din el în *Bietul Ioanide*, spun gurile rele, un personaj solemn și ridicol, tipul mediocrului ambițios fără acces la marea creație (Pomponescu). O ură nestinsă îi poartă și Iorgu Iordan care, mai întâi în două articole din „Tribuna poporului“, apoi în *Memorii* și în convorbirile cu Valeriu Manga îl denunță ca om politic și-l neagă completamente ca om de cultură... Faptul că Ion Petrovici a fost ministru al Instrucțiunii Publice și că în bătăliile pentru ocuparea catedrelor universitare ministrul a avut un cuvânt de spus explică, desigur, multe adversități.

Fapt sigur este că memorialistica, impresiile de călătorie, portretele și discursurile lui Ion Petrovici merită a fi citite cu mai mare atenție și cu o mai mare liniște a spiritului. Omul n-a fost, se pare, atât de odios pe cât îl prezintă adversarii săi într-o vreme, e drept, când el nu se mai putea apăra. Maiorescu îl remarcă la seminariile sale și în 1904 îi prefățează primul studiu (*O problemă de filosofie*). Caragiale îi citise o piesă în versuri (*O sărutare*) și o recomandase Teatrului Național din București. Piesa este reprezentată în 1899. În 1905, Ion Petrovici, moldovean prin naștere, este numit conferențiar de filosofie la Universitatea din Iași, cunoaște pe G. Ibrăileanu și colaborează la „Viața Românească“. E atras de viața politică și în 1921 este ministru al Lucrărilor Publice în primul guvern

* Cu excepția lui Ov. S. Crohmălniceanu care-l prezintă în *Literatura română între cele două războaie*, vol. I.

Averescu, apoi, în al doilea guvern (1926—1927), deține portofoliul Instrucțiunii Publice. Mai înainte fusese decan al Facultății de Litere și Filosofie din Iași, director general al teatrelor, iar în 1935 este ales membru al Academiei Române în locul rămas liber prin decesul filologului Al. Philippide. Se distinge ca orator parlamentar și, la cursurile de filosofie, spun cei care l-au audiat, are mare succes. Vladimir Streinu îi laudă discursurile, văzînd în ele o combinație interesantă de retorică academică și patetism politic : „Spre a-l defini cu elemente cunoscute, este un Maiorescu al înălțimii ideii și al demnității expresiei contopit cu un Alexandru Lahovari al retorismului just. Academismul patetic mi se pare a fi formula originală a oratoriei d-lui Petrovici“. Filosoful călătorește mult, după exemplul lui Maiorescu, și notează ceea ce vede în memorii academice, exacte și solemne, întrerupte, din loc în loc, de impresii mai libere și divagații anecdotice. Ca demnitar îl întîlnim din nou în guvernul condus de Goga (28 dec. 1937—10 febr. 1938), iar în 1941 este ministru al Culturii Naționale în guvernul militar al lui Ion Antonescu. Opțiunile politice nu rămîn fără urmări în biografia lui postbelică.

Memorialistica lui Ion Petrovici (*Amintiri universitare*, 1920 ; *Amintirile unui băiat de familie*, 1938 ; *De-a lungul unei vieți*, 1966 ; *Prin meandrele trecutului*, 1979) și notele de călătorie (*Raite prin țară*, 1926 ; *Impresii din Italia*, 1930, 1938 ; *Peste hotare*, 1931)* arată un spirit metodic și liniștit, un raționalist cu studii bune, crescut în cultul lui Maiorescu. E. Lovinescu îl prețuiește ca memorialist, criticii de la „Viața Românească“ arată de asemenea simpatie pentru literatura lui de călătorie. G. Ibrăileanu îi recenzează cărticica *Raite prin țară*, iar Mihai Ralea îi laudă buna dispoziție, spiritul asociativ și capacitatea de a ridica peisajul la valoarea unei idei generale...

Citind azi aceste pagini, vedem că ele n-au culoarea și forța acelor a scrise de Lovinescu sau Iorga, colegii săi de generație, indiscutabil mai înzestrați pentru literatură, dar au, totuși, pregnanță intelectuală și impun un personaj original (efectul involuntar al literaturii de confesiune). „Băiatul de familie“ se naște la Tecuci dintr-un tată magistrat și o mamă care este

* Retipărite după moartea scriitorului în volumul *Însemnări de drum*, ediție, prefață și tabel biobibliografic de Dumitru Petrescu, Editura Sport-Turism, 1983.

rudă cu Teodor Șerbănescu, ofițer și autor de romane la modă. Magistratul e plătind fizicește și își iubește cu disperare soția căreia îi zice „duduia“. Într-o noapte copilul îl aude plângând în hohote : „închipuiește-ți... duduie... am visat că... te înșelam...“, explică bărbatul culpabilizat în acest fel. Mama dă copilului o educație severă, nu-l lasă să pronunțe, de pildă, cuvântul „iapă“, ca fiind rușinos, și nu-i permite să se joace în voie. Băiatul este recalcitrant, ambițios, îi place să joace teatru (la propriu) și să se pună în valoare. Când moare o fetiță de vârsta lui, ia cuvântul din proprie inițiativă în biserică și ține un discurs care produce emoții. La moșia unchiului Teodor, unde își petrece vacanțele, organizează spectacole și interpretează el însuși roluri dificile. Partenera Aglaia nu vrea să se lase îmbrățișată la repetiții și, în ultimul moment, textul piesei dispare fără urme. Autoarea furtului nu este recalcitranta Aglaia, ci duduia Lia care iubește în taină pe actor. Atmosfera vieții de provincie este bine prinsă în aceste pagini dense (*Amintirile unui băiat de familie*, 1938). Sînt fine și portretele din lumea universitară (*Amintiri universitare*, 1920) publicate mai întii în „Sburătorul“. Autorul le-a reluat și pe acestea și le-a topit în narațiunile memorialistice ample scrise mai târziu, cînd băiatul de familie, cu o psihologie de premiant, trecuse prin multe și văzuse multe. *De-a lungul unei vieți* (1966) și *Prin meandrele trecutului* (1979) sînt, în fapt, cărțile lui cele mai bune din sfera memorialisticii pentru că au mai multă culoare și sugerează mai bine decît altele modul în care o viață devine un destin.

Descoperim, întii, la lectura lor, un bun roman al moravurilor de provincie și un fin roman de familie. Tecucenii se duc duminica la pădure cu trăsurile, se strîng în jurul grătarelor uriașe, chefuiesc și urzesc intrigi amoroase, fac cu pasiune politică și, cînd sînt tineri, umblă după zestre. Take Anastasiu, prefectul, se poartă ca un satrap, e hoț și abil, pleacă și revine sistematic la putere. Se ține, în văzul județului, cu doamna Amelia Papadopol Calimah, femeie fină, căsătorită cu un aristocrat cu ascendență voievodală, și nimeni nu înțelege logica acestei legături... Cînd satrapul este răsturnat, vine Moșu Doctorul, unchiul memorialistului, om bun, dar moale ca politician. Străbunicul în linie maternă, Jeni Șerbănescu, are 18 copii și Hogaș îl introduce într-o povestire : *Conu Ioniță Hrisanti*. „Buia“ (bunica paternă) naște 12 copii și, la bă-

trinețe, e podgoreancă pricepută și aprigă. Teodor Șerbănescu, frate cu bunica maternă, are mari succese erotice în județ și scrie romane gustate de doamnele din Moldova de sud... Verii tatălui sînt Nicolae Petrașcu, criticul, și Gh. Petrașcu, marele pictor. Tatăl moare tînăr și mama se ocupă cu strășnicie de educația copilului. Copilul este curios și întrebă pe diaconul Mascan, preceptorul său, „dar Dumnezeu-tatăl cînd s-a născut ?...” și nu e mulțumit de răspuns. Este elev la Sfintu Sava și are profesori buni ca Ion Suchianu și Grigore Tăușan, citește pe François Coppée, merge la teatru și scrie versuri și piese de teatru...

Cînd descoperă la Universitate pe Maiorescu, are o revelație... E impresionat întii de arta oratorului, apoi de aceea a criticului și filosofului. Îl alege ca model și nu părăsește niciodată modelul. Ion Petrovici este un tînăr studios, corect, dotat pentru filosofie, și Maiorescu îl remarcă. Însemnările despre critic sînt remarcabile, ca și celea despre lumea universitară și, în genere, despre lumea românească la 1900. Memorialistul vede pe Franz-Iosif, împăratul Austriei, în vizită la București, ascultă conferințele (mediocre) ale poetului simbolist Catulle-Mendès și un concert dirijat de Mascani, se îndrăgostește de o cucoană nostimă și, ajuns în salonul ei, e pus să citească din Edmond Rostand. Tînărul tecucean este timid, doamna la fel și, întors acasă, tînărul își exprimă melancolia în versuri în stil Vlahuță : „Cădea ninsoarea ca o Niagară, / Nu-i iarnă ca de-aici, ci ca-n povești, / Mai șuieră și-un aprig vînt afară, / Zvîrlind cu bulgări parcă în ferești. // Ce cald era în salonaș la tine ! / Mi-ai așezat alături de divan / Măsuța cu un ceainic și tartine, / Și-apoi te-ai dus voioasă la pian. // Și mi-ai cîntat tot ce-mi era drag mie, / Pîn' ce din vrajă mintea mi-a fost trasă, / Cînd am văzut că ora e tîrzie / Și c-ar fi vremea să pornesc spre casă“. La Iași, unde este conferențiar de filosofie, Ion Petrovici are ca student pe Gh. Topîrceanu... Poetul ține minte teoriile, dar nu reține numele autorilor și, la examen, dă răspunsuri precise ca acestea : „prima a fost susținută de unul... a doua teorie a fost susținută de... altul“...

În cealaltă „povestire memorialistică“ (*Prin meandrele trecutului* *), filosoful mai evocă o dată oamenii pe care i-a cu-

* Cu o prefață de Mihai Gafița.

noscut : Maiorescu, Ibrăileanu, Ralea, Lovinescu și dă amănunte din viața lui de om politic și profesor. Când laudă elocința lui Maiorescu, acesta îi spune : „eu vorbesc cu multă plăcere, nu însă și scriu“. Macedonski, atașat conservatorilor, devine disident și anunță o conferință la Dalles la care nu vin decît cîțiva curioși, printre ei studentul în filosofie Petrovici. Poetul protestează... : „Protestez în contra guvernului care a împiedecat pe cetățeni să răspundă la chemarea noastră“... O delegație de profesori ardeleni se prezintă la ministrul Învățămîntului pentru a cere ca să se scoată numele lui Maiorescu și să se pună acela al lui Țichindeal pe frontispiciul unei școli... Un învățător din Soveja primește pe Goga și Ion Petrovici, miniștri, cu această urare : „Vă salutăm cu dragoste și cinism“. Un tînăr teolog îl corectează pe filosof în ce privește terminologia creștină, apoi vine și-i propune să candideze la scaunul... Mitropoliei Moldovei...

Elevul lui Maiorescu compune și aforisme, mai bune, în orice caz, decît versurile. Cîteva sînt reproduse la sfîrșitul volumului *Prin meandrele trecutului*. N-au finețea de limbaj și nici concizia gîndirii maioresciene. Arată, totuși, un bun observator moral : „Valoarea unei idei se arată ca și grația unei fecioare : cînd se prinde-n horă cu altele !“ ; „Consequența desăvîrșită este poezia încăpătînării ; inconsequența neîncetată este caricatura evoluțiunii“ ; „faptul că oamenii așteaptă recunoștință pentru serviciile ce fac, dovedește că și atunci cînd dăruim nu ne putem dezbăra de gîndul că vindem“ ; „aforismele sînt ca niște bucățele de oglindă spartă. Alături de neajunsuri de a fi prea mici, prezintă însă un avantaj pe care nu-l aveau ca părți integrante ale unei oglinzi mari : aceea de a te reflecta fiecare în întregime“ ; „iubirea și amorul sînt din aceeași familie, frați care adesea își împrumută unul numele celuiilalt. Totuși iubirea e baza altruismului, pe cînd amorul exprimă adesea un egoism feroce și furibund“ ; „între oratori și actori sînt multe afinități, dar și o deosebire esențială : la orator o pasiune preexistentă generează textul pe cînd la actor, dimpotrivă, un text prealabil îi deslănțuie pasiunea“.

Osîndit la longevitate, memorialistul privește în urmă și vede un vast cimitir. E întristat, dar nu disperat. Își înțelege condiția și, ca Lazăr dintr-o fabulă filosofică a lui Schopen-

hauer, se simte bine numai printre umbre : „Nu umblu, ca Lazăr, prin cimitire propriu-zise. Mă furizez însă și eu, părăsind lumea înconjurătoare, pe potecile memoriei mele — și dînsa un vast cimitir, nu de cavouri și cripte, ci de umbrele celor care au fost... Mă apropii prieteno: de acele mai scumpe, care uneori devin atît de consistente încît le spun ce am pe suflet, încredințat că mă ascultă și că mă înțeleg“.

IORGU IORDAN

Se cuvine a fi citat, printre memorialiștii epocii postbelice, și filologul Iorgu Iordan (1888—1986), profesor decenii în șir la Universitatea din Iași și, după 1946 la Universitatea din București. Decan, rector, academician, șef de catedră, director al Institutului de Lingvistică, primul ambasador român la Moscova după 1945, el a cunoscut multă lume și a jucat un rol important în învățămîntul românesc. Ca filolog, face parte dintr-o speță azi dispărută : este un *filolog total*, îmbrățișează toate ramurile disciplinei și, neîntrerupt și fără grabă ca un pieton pornit să facă înconjurul lumii, cercetează timp de 75 de ani limba și legile ei. Ascultîndu-l, citîndu-l, am avut, totdeauna, sentimentul că știe tot. În multe domenii ale lingvisticii el este un întemeietor. Generații întregi au învățat de la el și vor învăța încă pentru că, pe acolo pe unde a trecut, omul acesta cu fața încrunțată și cu zîmbetul rar, întorlant ca un stareț de modă veche, a lăsat urme adînci.

Ca stilistician, Iorgu Iordan este un pozitivist în linia lui W. Meyer Lübke și Bally. Face o deosebire între studiul estetic al limbii literare și studiul lingvistic. Avem, în consecință, două *stilistici*, pentru că există două metode și două unghiuri de vedere asupra limbii operei literare. Tudor Vianu vedea unite cele două metode, zicînd că cercetarea stilului beletristic cade în seama științei lingvistice. În sprijinul acestei științe interdisciplinare, el aducea numele unor esteticieni ca Vossler, Spitzer, Wölfflin. Însă Iorgu Iordan a continuat să creadă că despre elementele estetice ale limbajului poetic trebuie să vorbească istoricii și criticii literari. Lingvistul cercetează numai *materialul fonetic, gramatical și lexical* — „din punctul de vedere al modului cum se înfățișează, al originii lui în timp și în spațiu, al raportului în care se găsește față de așa-zisa limbă literară etc. Și aceasta, nu fiindcă despre latura pur estetică

n-ar mai fi nimic de spus [...]. Dar analiza în acest sens a limbii lui Eminescu implică discuții și despre conținutul operei sale : nu se poate cerceta limba unui poet, ca expresie a stărilor lui sufletești, decît în legătură cu aceste stări sufletești înseși. Iar un astfel de studiu intră în competența criticului și esteticului literar, nu a lingvistului, și eu sînt numai lingvist“.

După astfel de considerații de ordin general, stilisticianul trece, de regulă, la exemplificări din rîndul faptelor fonetice, gramaticale și din sfera vocabularului. Este programatic didactic, grupează particularitățile „moldovenesti“, trece apoi la arhaismele fonetice, totdeauna atent să mențină un echilibru în studiu. Privite cu un ochi impresionistic, faptele par aride, însă, după ce lectura articolului s-a încheiat, vezi că faptele nu sînt cu totul străine de creația poetică. „Desinențele pluralului“ arată lupta spiritului eminescian cu materia unei limbi nefixate, vocabularul poate da o sugestie despre cezarismul spiritual al poetului : minte liberă, cuprinzătoare, preocupată să pună ordine acolo unde nu era decît dezordine sub forma aberanțelor coduri lingvistice impuse de filologii de profesie din epocă. Iorgu Iordan vorbește mereu de *intuiția genială* a poetului și cercetează, metodic, efectele ei în cîmp lingvistic. Studiul stilistic pozitivist nu exclude, astfel, prezența unui element imprevizibil și tulburător în sfera faptelor golite de misterul subiectivității.

*

Memoriile acestui învățat filolog (1976, 1979) sînt sobre și exacte, fără oscilații de ton și fără expresivitate literară. Ce uimește, la lectura lor, este bogăția și precizia amănunțelor. Colegii de școală, profesorii, vecinii, colegii de universitate, toți sînt amintiți cu originea și fluctuațiile carierei lor. Calistrat Hogaș, profesor la Liceul Internat din Iași, mînca la un prînz 40 de sarmale în foi de viță drese cu smîntînă. În 1911 salariul unui profesor secundar era de 420 lei aur, cu 20 de lei mai mult decît al unui căpitan. Examenul de capacitate, pentru anii 1911—1912, a întîrziat cu 5 zile, o pensiune în Germania costa, în acel timp, de la 75 la 240 mărci, iar o cameră mobilată 20—25 de mărci, deci 25—28 de lei. Într-o scurtă vacanță, bursierul Liceului Internat scoate 2178 cuvinte necunoscute din dicționarul german-român al lui Șăineanu. Bunul

lui coleg, Bălănescu Grigore, tare la gimnastică, a devenit inspector general contabil în Ministerul Educației Naționale și s-a prăpădit la 50 de ani. Marți, 30 aprilie 1902, între orele 3 și 4 după-amiază, a căzut o grindină teribilă și după 75 de ani elevul de atunci își amintește cu o uluitoare precizie totul : ce făcea în acel moment, care este numele disciplinei pe care o audia și numele, bineînțeles, al profesorului etc.

Din reconstituirea faptelor iese și un portret moral pe care noi îl cunoaștem și altfel, din contactul cu dascălul sobru, meticulos, de-o proverbială corectitudine. Iorgu Iordan întruchipează, după noi, însăși ideea de disciplină și seriozitate profesională. Cursul sau seminarul condus de el anulează ideea de spectacol, răspîndită în universitatea românească după T. Maiorescu. Nimic senzațional nu se petrece din clipa în care omul impenetrabil se așază la catedră și începe să vorbească despre aventurile unui diftong și, pînă la sfîrșit, cînd aventura se încheie într-o regulă și, odată cu formularea ei, se încheie, cu o precizie de metronom, și prelegerea. Filologul nu este un orator, am spune că este mai degrabă timid, complexat, rareori el ridică ochii de pe catedră și atunci privește cu teamă în jur. Mîna dreaptă trage la nesfîrșit lanțul unui ceas aurit și vocea își regăsește, după o discretă tuse, ritmul normal. Profesorul timid sancționează însă cu asprime orice abatere. Este necruțător în polemică, și forța articolului său vine din exactitatea demonstrației. Legat de *Viața românească*, el apără memoria lui G. Ibrăileanu și intervine ori de cîte ori are impresia că i s-a făcut criticului o injustiție. Este, cu toate acestea, în intimitate un om prietenos, cordial, urmărește aproape tot ce se scrie și, cînd îi place ceva, comunică imediat impresia lui.

Este interesant de confruntat acest portret cu portretul pe care ni-l propun, indirect, paginile uscate ale *Memoriilor*. Viitorul filolog se naște la periferia unui oraș agrar, Tecuci, și duce viața unui copil de țaran, se scaldă în rîu, ridică smeie și se distinge la „ochitul“ păsărilor cu pietre. Fapta rea din urmă stă, după memorialist, la rădăcina pasiunii lui de mai tîrziu pentru popice. Nu este, cu toate acestea, un om curajos („sufăr de o anumită sfiiciune, pe care eu o numesc socială“...) și suportă cu greu în familie „posturile“, în special postul cel mare (de Paște). Puțin înainte de a începe școala, este mușcat de un vier, și mai tîrziu, făcînd exerciții de gimnastică la pa-

rarele, capătă o dublă hernie. La școală se descurcă, dar ratează o dată examenul de admitere la Liceul Internat, pentru a deveni, apoi, unul dintre elevii premianți ai școlii. Fiul grădinarului Toader se distinge printr-o muncă înverșunată. Mai primește cîte un patru (la geometrie), dar nu se descurajează, învață înainte și reușește să se impună printre colegii săi, fii de oameni mai înstăriți. Iorgu Iordan insistă asupra originii sale rurale și crede cu putere în înzestrarea spirituală și morală a clasei țărănești.

Liceul Internat a dat tînărului venit de la țară o educație și o disciplină de muncă pentru care el rămîne, și acum, recunoscător... Cînd alt *internatist* (Dem. Botez) vine și zice că pentru el liceul în cauză a fost „o închisoare“, Iorgu Iordan protestează, binecuvîntînd închisoarea care l-a făcut om. Amintirile universitare sînt, tot astfel, pline de informații utile. Simpatia memorialistului merge, în continuare, spre G. Ibrăileanu, C. Stere și Al. Philippide, profesorul său în filologie. Citează pe noii colegi și dă detalii despre cariera lor. Informațiile vizează și viața politică a vremii, de efect fiind, de pildă, în carte datele despre agitațiile studentești. Tînărul filolog ascultă pe oratorii timpului și prețuiește pe C. Stere și N. Iorga, mai puțin pe Delavrancea și Tache Ionescu, prea lustruiți (mai ales acesta din urmă) pentru gustul său. Nu are spirit militarist și, din această pricină, detestă pe Napoleon. Pe Maiorescu îl vede, odată, la o cîremonie a liceului, dar din relatările profesorului Iordan nu reținem ca bătrînul critic să fi spus, în acea împrejurare, o vorbă memorabilă.

Din cronica, de multe ori seacă, a faptelor înțelegem că ambiția filologului moldovean este să ajungă la măsura justă și să nu iasă din buna cuviință. Temperamentele excentrice nu-i plac și este o surpriză să vedem că simpatizează și sprijină pe tînărul G. Călinescu. Nemții îi par, luați individual, „oameni [...] fără cusur“, în timp ce francezii sînt egoiști, distanți ca indivizi, generoși, înțelegători ca popor. Călătorind în străinătate, filologul român caută societatea și simpatia universitarilor serioși, ca și el, oameni de carte și de caracter. Merge la Bonn pentru a-și trece doctoratul cu Meyer Lübke care, zice memorialistul, vorbea într-un ritm inegal : începea o frază repede, urma o pauză lungă, după care ultimele cuvinte erau pur și simplu înghițite. Aici cunoaște și se împrietenește cu Leo Spitzer, marele stilistician. Paginile ce narează această

prietenie sînt printre cele mai interesante din *Memorii*. Rezerva obișnuită a memorialistului este lăsată de o parte, glasul se dezleagă : „Pot afirma că Leo Spitzer este personalitatea cea mai complexă și mai puternică din cîte am cunoscut de-a lungul vieții mele atît de bogată în evenimente de toate felurile“.

Ajuns la Paris, vizitează pe cine trebuie, audiază cursuri, dar își găsește timp să treacă și pe la *Moulin Rouge* pentru a vedea pe celebra Mistinguette. Aici este agresat de o femeie din afara „colectivului artistic“. Filologul simte o „jenă mare“. La Florența se minunează de frescele lui Fra Angelico din mănăstirea San Marco, străbate grădina dei Boboli, vizitează, evident, galeriile Uffizi și Pitti, este entuziasmat, dar entuziasmul evită, în scris, calea imaginilor fastuoase. În Spania, pe care o preferă, dacă am înțeles bine, Franței, este atras de pictura lui El Greco și descoperă un model intelectual în poliistorul Menéndez Pidal. Vizitează la Paris pe părintele geografiei lingvistice, Jules Gilliéron, pe care îl simpatizează în baza unei „țărâni“ comune sau merge în Elveția pentru a căuta pe succesorul lui Saussure, Charles Bally.

O psihologie ingenuă se trădează, totuși, sub asprimea stilului sobru și exact. Ea se vede mai ales în însemnările despre viața universitară din Iași, aceea pe care G. Călinescu a descris-o sub înfățișări negre în scrisorile către Al. Rosetti. Iorgu Iordan este mai obiectiv și, în consecință, mai reținut, deși, dacă coborîm în adîncurile acestei obiectivități, descoperim o furie de pamfletar. Are cîteva iubiri statornice (Al. Philip-pide, rectorul Traian Bratu, G. Ibrăileanu și, în genere, scriitorii din cercul *Vieții românești*) și antipatizează, tot statornic, pe alții. În 1926 este numit suplinitor la catedra de filologie romanică și, în fața asistenței de la primul curs, trece printr-o teribilă „pîrporă“. Ion Petrovici îi pare superficial și bombastic, Ralea este cel mai fin eseist al nostru, „scriitor“, nu „vorbitor“, Octav Botez, pe care critica bucureșteană îl ironizează, satisface pe memorialist prin stilul etic ireproșabil. Cîteva pagini elegante relatează despre moartea lui G. Ibrăileanu și moartea rectorului Traian Bratu. Altele, mai numeroase, vorbesc despre agresiunea legionară și mișcarea antifascistă, aducînd date și observații ce pot interesa și pe istoric și pe cititorul obișnuit. Memorialistul dă extindere, în această parte a cărții, istoriei politice și nu ezită să corecteze ceea ce i se pare a fi fost interpretat greșit. Dă, de pildă, o altă

variantă asupra sinuciderii lui Petre Andrei și, în genere, aduce precizări noi asupra unor fapte îndeobște cunoscute. Stilul devine, pe alocuri, aluziv, un G.P., pe care generațiile mai noi de cititori n-au cum să-l identifice, este strivit de frazele mînioase ale filologului, ieșit, acum, din cercul proverbialei sale sobrietăți. El dă exemple într-adevăr savuroase din care ne putem face o idee despre lupta pentru putere în învățămînt. Un candidat ține calea profesorilor din consiliu, se umilește, propune servicii gospodărești, ponegrește pe ceilalți concurenți, apoi, cînd pune mîna pe catedră, devine scîrbos și intolerant. O catedră universitară, comentează Iorgu Iordan, valora în deceniile interbelice „cît o moșie“. Luptele în jurul ei sînt aprige, jocul influențelor, presiunile de ordin politic întrec orice limită. Memoriile aduc, în această direcție, dovezi de cel mai mare interes. Deși combate într-un loc viziunea lui G. Călinescu din *Bietul Ioanide*, Iorgu Iordan o confirmă în latură generală prin cronica sa ținută departe de orice ficțiune.

Apropiindu-se de epoca actuală, memorialistul devine și mai sobru, înlătură amănuntele (care sînt, totuși, sarea memorialisticii ca gen literar !) și face o cronică aridă a evenimentelor socio-culturale la care a participat. Puține observații pot fi reținute din aceste mohorîte rapoarte. În timpul războiului, filologul, refugiat la Nehoiăș, își pierde un costum nou-nouț din stofă de lînă cadrilată. Nemții îi distrug o bună parte din serviciul de masă, model Vatican, special comandat în Cehoslovacia... Profesorul ieșean se mută după 1944 la București ca să facă... politică. E cooptat în diverse comisii ale Ministerului Învățămîntului în scopul de a studia comportarea tuturor membrilor corpului didactic în epoca dintre cele două războaie. Se pune serios pe treabă și e mulțumit că, în mai puțin de cinci-șase săptămîni, a izbutit „să scape“ universitatea ieșeană de circa treizeci de profesori, conferențieri și asistenți. E indignat că, la București, colegii din *comisia de epurare* n-au propus scoaterea de la catedră „nici măcar a lui Gheorghe Brătianu“. Acest „nici măcar“ arată o intoleranță de șef de cadre, curiosă la un om de carte. La 29 mai 1945, Iorgu Iordan este ales membru titular al Academiei Române și la 25 august se instalează, ca ambasador al țării noastre, la „Hotel Național“ din fața Kremlinului. Este primit de Kalinin, președintele Sovietului Suprem, om bun, modest, sim-

10.883

plu, asigură memorialistul. Însoțește o delegație a guvernului român în frunte cu dr. Petru Groza la Kremlin și relatează întâlnirea cu Stalin. Scenă fără pregnanță. Soția ambasadorului oferă generalului Castroux, reprezentantul Franței în capitala sovietică, „papură“ (feliu subțiri de mămăligă despărțite de felii de brânză înmuiate în unt și însoțite de bucăți de ou) și diplomatul parizian este încântat ca abatele Paul de Marenne de rafinamentul gastronomiei moldave...

Notele despre cultura rusă sînt corecte și impersonale. Acide, mai colorate, acelea despre viața academică bucureșteană. Filologul vorbește despre un „duh rău“ care stă în spatele evenimentelor și trage itele, dar nu-l numește. Apariția broșurii *Marxismul și problemele lingvisticii* de I. V. Stalin i se pare „o adevărată binefacere“. Relatează, în continuare, scene din viața lui universitară și științifică (este îndepărtat pentru scurtă vreme din conducerea Institutului de Lingvistică), participă la congresele internaționale de lingvistică, face cîteva portrete, dar, e limpede, portretele nu depășesc fișa bibliografică. De la un om care se apropie de suta de ani și are mintea așa de lucidă, ne-am aștepta la o judecată mai personală a istoriei și la o deschidere mai mare a sufletului. Iorgu Iordan rămîne protocolar, are simpatii și antipatii ferme, prețuiește simplitatea, modestia și, în genere, privește cu ochi răi orice extravaganță.

Multe din datele din *Memorii* sînt reluate în convorbirile filologului nonagenar cu un tînăr matematician (Valeriu Mangu : *De vorbă cu Iorgu Iordan*, 1982). Aici aflăm mai limpede părerile învățatului lingvist despre literatură și despre colegii săi universitari bucureșteni. Și chiar portretul omului reținut, cu o morală aspră de țaran de munte, imposibil de cîntit din convingerile lui bune sau rele, iese mai bine la lumină din aceste replici. E nedumerit că G. Călinescu nu se adresa nimănui, nici măcar lui Sadoveanu, cu „dumneavoastră“. Epitetul „divin“, aplicat tot lui G. Călinescu, i se pare deplasat. Nu-i place în nici un fel Vladimir Streinu, iar despre Ovid Densusianu crede și acum (la începutul anilor '80) că a fost valoros, „însă acru, ranchiunos și inaccesibil“. Ce este sigur e faptul că lingvistul nu stă departe, chiar ajuns la vîrsta patriarhilor, de evoluția vieții intelectuale, are păreri și le afirmă cu o dură sinceritate. El nu are umor și nu practică în

nici un fel ironia. Are o formație literară veche și gustul lui respinge complicațiile poeziei moderne. Slavici îi pare un scriitor bun, dar, nestăpînind limba în mod desăvîrșit, nu poate fi socotit un clasic. Nu gustă prea mult nici romanul lui Rebreanu pentru că personajul său, Ion, este prezentat „ca un orășean foarte calculat, foarte șmecher“. El, filologul, e de părere că țărani au un fel de noblețe, „o sevă de aristocrație“, inexistentă la mulți dintre orășeni. Lovinescu este, desigur, un critic erudit, dar profesorul de lingvistică, atașat de domnul Ibrăileanu și cercul *Vieții românești*, nu-l simpatizează aproape deloc din cauza „ciocismului“ manifestat de criticul bucureștean. Lovinescu „ciocol“ ? Ce absurditate ! Ion Petrovici ar fi, tot după Iorgu Iordan, „tipul perfect al carieristului“. Hasdeu avea o mare fantezie, dar fantezia i-ar fi stricat știința...

Sînt, în fine, și judecăți mai binevoitoare. Poetul Al. Philippide este superior lui Arghezi, fiind mai filozof... Mircea Eliade, hotărît, nu-i place deloc, iar Marin Preda „scrie chiar trivial în sensul etimologic“... În schimb, Al. Ivasiuc primește toți laurii : „este mai mare și decît Preda, și decît Titus Popovici și toți ceilalți prozatori ai epocii socialiste“... Această enormitate nu are decît scuza sincerității. Nici Nichita Stănescu nu întrunește azeziunea bătrînelui profesor („eu cred că el nu simte în sensul curent al termenului“), nici Marin Sorescu („nu-mi place scriitorul care „țipă“ în el“). Îi place, în schimb, literatura scrisă de femei și are venerație, în genere, pentru femeie. Iată ce scrie la acest capitol sobrul lingvist : „După mine, cea mai excepțională realizare estetică a naturii — alții ar spune a lui Dumnezeu — este femeia“... Însă bărbatul se cade să fie rezervat, să nu facă abuzuri, să fie rușinos și să nu păcătuiească nici măcar cu privirea... Cum, întreabă surprins interlocutorul (Valeriu Mangu), „dacă văd o femeie frumoasă pe stradă, n-am voie să mă uit după ea ?“, la care filologul răspunde : „Da, de acord ! Te aprob aici. Mă uit și eu, dar cuviincios. Mie mi se pare că cel mai frumos lucru pe care l-a făcut natura este femeia. O femeie frumoasă face cît toți munții și cît toate fluviile din lume, din punct de vedere afectiv ! Nici vorbă ! Sînt însă, cum spun, anumite limite impuse de respectul care trebuie să existe între oameni, adică bărbatul nu trebuie să vadă în femeie un obiect de satisfacere a dorințelor lui. Problema este esențială, cînd este

vorba despre relațiile umane : sînt oameni care s-au sinucis fiindcă femeia iubită — sau bărbatul iubit, cînd rolurile se schimbă — nu se uita la el. Îi înțeleg și chiar îi aprob pe acești nenorociți, în ciuda faptului că sinuciderea este cea mai mare absurditate“.

Severul filolog, ajuns la 90 de ani, ține un jurnal sentimental (cine ar fi bănuț ?) : „eu fac însemnări zilnice în legătură cu afecțiunea mea față de cineva. Față de o femeie“. Vorbește cu ea la telefon și apoi își notează, ca un școlar îndrăgostit, impresiile. O vede de două ori, în reuniuni academice, și este emoționat. Omul care spune toate acestea recunoaște singur că are gusturi „vechi“ și că nu poate (și nu i-ar sta bine) să se adapteze altui stil. Este mefient față de „modernități“ și e de părere că, în viață ca și în literatură, trebuie să triumfe bunăcuviința. Morala lui este, repet, aceea a unui țaran incoruptibil : sever, muștrător, la nevoie represiv. Partizan necondiționat al spiritului impus de *Viața românească*, el nu face efortul de a fi îngăduitor și obiectiv cu adversarii (E. Lovinescu, I. Petrovici) : le contestă valoarea etică și le contestă și valoarea intelectuală. Sincer pînă la brutalitate, reticent, închis în cerul lui de simpatii și antipatii dîrze, memorialistul este, în felul lui, un personaj.

AL. ROSETTI

De la Al. Rosetti (n. 1895), descendent dintr-o familie ilustră, profesor multe decenii la Universitatea din București și întâiul mare editor român modern (a condus *Cultura națională* și *Fundația regală de literatură și artă*) se aștepta o operă memorialistică importantă. El a dat-o parțial în *Cartea albă* (1968) și în portretele din *Diverse*, strînse de Liviu Călin într-un volum de *Călătorii și portrete* (1983). Sînt aici mai vechile *Note din Grecia* (1938) și impresii noi de călătorie din Africa, India, S.U.A., Brazilia, Italia, Franța... precum și o suită de portrete și reflecții despre literatura română și străină. Se adaugă la toate acestea o întinsă operă epistolară, scrisă sau provocată de Al. Rosetti (*Scrisori*, 1979 și, separat, schimbul de mesaje între Al. Rosetti și G. Călinescu...), prețioasă ca document de epocă și prețioasă, și altfel, ca literatură confesivă.

Din ea se poate deduce mai bine personalitatea filologului, spirit deschis, drept și generos, hotărît să meargă în sensul marilor valori. G. Călinescu remarcă darurile editorului într-o lume plină de animozități : tactul, pasiunea literară, informația artistică, capacitatea de repliere și disponibilitatea care-i îngăduie să circule în toate mediile, de la Curte la Cafenea... Cînd parcurgi scrisorile primite de la autori așa de deosebiți între ei (de la Arghezi, Barbu, Camil Petrescu, pînă la Ion Bîanu și Demostene Russo) vezi că toți prețuiesc, sub diverse forme, fidelitatea față de cultură a învățatului lingvist și vocația lui pentru prietenie. „Marele grec“, cum îl numește Ion Barbu, este în calea tuturor suferințelor și este chemat mereu ori de cîte ori izbucnește un incendiu în lumea literelor. Și cu un tact rar, cu un simț neobișnuit al relațiilor sociale și cu o stimă de om inteligent față de talent și valoare, Al Rosetti intervine și, dacă nu curmă de tot suferința și nu stinge focul, diminuează enorm efectele lor. E generos și inventiv, se bate pentru valorile cul-

turii și, ocrotindu-și prietenii, nu reprimă pe adversarii prietenilor. Trece discret peste situațiile dificile și, dacă vorba boier are un sens mai înalt în limba română, aceasta se potrivește lui Al. Rosetti. M-a uimit (și mi-a plăcut) că, vorbind într-o împrejurare academică de familia sa, cu o genealogie ilustră, filologul amintește doar de Elena C. Cornescu, bunica după mamă, fiica lui Ioan M. Manu și a Anei Manu, aceea căreia Helade Rădulescu îi dedicase poezia *Zburătorul*. Aici voia să ajungă omul care putea invoca mai multe titluri nobiliare : la acea strămoașă și la dedicația dată de un mare poet pe un superb poem. El înțelege că adevărata noblețe este aceea a spiritului și că valoarea nu are o legătură cauzală cu poziția socială. Cine crede că un scriitor care se naște într-un palat este, prin chiar această fatalitate, mai dotat pentru marea literatură decât altul ivit pe lume într-o casă țărănească nu trece de nivelul de înțelegere și de morală lui Dinu Păturică și a lui Tănase Scatiu... Complexe pe care un om de cultură cu mintea trează și cu sufletul deschis nu trebuie să le aibă...

Lista de lucrări publicate de Al. Rosetti este, în sfera științei sale (filologia), impresionantă. Scrierile critice și memorialistice sînt mai reduse ca întindere și au, de regulă, un caracter ocazional. Ele au însă substanță și multe observații sînt fine. G. Călinescu găsea *Notele din Grecia* remarcabile și le numea „niște telegrame sugrumate de emoție, niște strigăte de entuziasm“. Ar mai trebui subliniată capacitatea lui Al. Rosetti de a vedea repede și, mai ales, de a vedea esențialul. Este o bună dispoziție, o mare curiozitate și o iubire spirituală lipsită de orice morgă în aceste însemnări fără figurație literară. Pireul îi apare de departe „ca o Spanie imaginară“, la Eleusis filologul este decepționat, nu află nimic din ceea ce se aștepta să găsească și părăsește locul mitologic cu o secretă strîngere de inimă. Urcînd la Delfi se purifică în apa Castaliei și ascultă chemarea argintată a unui clopot. La Epidaur bea vin rășinat și vizitează cu emoție teatrul săpat în coasta muntelui Chinortion, la Olimpia descoperă o lumină irizată și un peisaj care predispune la împăciuire. Călătorul promite să consacre întreaga lui devoțiune sculpturilor robuste și, ascultînd freamătul sferelor, notează în carnetul său aceste propoziții : „Situat în toiul dogoarei soarelui, dar ferit de raze, am gustat aici ceasuri de pace profundă, cînd sufletul împăcat și-a strîns aripile, și

cunoștința, topită în beatitudine, e trezită la viață numai din cînd în cînd de bătaia ritmică a sîngelui în artere“.

Notele din India sînt scrise, cu aproximație, în 1970, oricum data călătoriei apare în text. Al. Rosetti este atent la contrastele sociale și, bineînțeles, la modul de a fi al acestui popor vechi în viața căruia culturile și religiile se amestecă. „Orice act al acestui popor atît de înzestrat are un substrat religios“, observă el gîndind în sensul lui Mircea Eliade. Cînd vede coloanele de bazalt și granit de la Aurangabad, se mulțumește să noteze : „impresia e covîrșitoare“. La San Francisco admiră, pe lîngă ceea ce merită a fi admirat, tipurile feminine și, de altfel, oriunde merge, filologul e atent la frumusețea femeii și prinde fizionomia ei într-o imagine memorabilă. În forfota de la Lagos remarcă numaidecît fetele tinere care „realizează ansambluri statuare demne de admirat“. Nu este speriat, ca alți turiști culturali, de haosul vieții africane, privește totul cu atenție și își păstrează chiar în situațiile dificile buna dispoziție. Iată-l într-o piață din capitala Nigeriei : „Pretutindenii, în această imensă mulțime, am fost întîmpinat cu zîmbete de simpatie : cămașa, pantalonii, șapca mea au fost mereu ușor ciupite, aceste semne de simpatie fiind întovărășite de cuvîntul *baba*, des repetat și întovărășit uneori de un rîs nestăpînit“.

Portretele și notele cu caracter memorialistic din *Diverse I*, *Cartea Albă* și *Diverse II* (1988) au, dacă impresia nu mă înșală, mai multă ficțiune și înregistrează într-un chip mai puțin învăluit stările afective. Cele mai multe dintre ele sînt scrise la vîrsta cînd cărturarul începe să aibă sentimentul timpului. Cît a fost tînăr, el n-a fost deloc atent la rotirea anotimpurilor și la sporul de ani. Acum descoperă trecerea vieții și începe să perceapă schimbarea fenomenelor atmosferice. Chip mai subtil de a spune că începe să aibă „o reală chietudine“ în fața destinului : „Pe vremuri nu mă preocupau anotimpurile. Nici vremea de astăzi, de ieri sau de mîine. Ploaie, vînt ? Sorbit de clipă și — fără joc de cuvinte — absorbit de ea, treceam indiferent peste amănunte (nu fără surprindere am constatat mai tîrziu că unii oameni iluștri au fost preocupați în mod permanent de notarea fenomenelor atmosferice). În felul acesta mă dezinteresam de actualitatea imediată aspirînd neconștient spre ziua de mîine. În schimb, astăzi sînt atent la tot ce mă înconjoară și descopăr o serie de lucruri alături de care trăiesc de lung șir de ani“.

Al. Rosetti este un spirit voiajor și e de părere că : „**gîndirii** îi sînt necesare pasul călătorului, zvonul apelor, miresmele muntelui, ozonul tăriiilor albastre, bolta brazilor ; verdeața lor perenă e un simbol al longevității la care rîvnește ființa noastră plăpîndă“. Îi place mai mult, cum se vede, **peisajul alpin** deși are șase argumente (*atracția necunoscutului, infinitul și abisurile, muzica măreață și neîntreruptă, mișcarea neîntreruptă, culorile schimbătoare, mirosurile violente...*) în favoarea mării. Omul de lume caută, din cînd în cînd, solitudinea milenară a pietrelor, dar se simte bine și în marile aglomerări urbane. Parisul îi pare un salon, o „galerie de artă inaugurată zilnic de vizitatori“, Londra i se arată ca un oraș secret, la Florența vede pe stradă figuri coborîte din pinzele maestrilor, la Copenhaga este invadat brusc de o mare bucurie, de „felicitate supremă“, și nu știe de ce. „Mister al condiției noastre“, înregistrează el.

Portretele, comentariile (întoarse aproape toate spre biografie) atestă aceeași adeziune sentimentală și aceeași capacitate de a fotografia caracteristicul. Vizitează, la Iași, pe Ibrăileanu și, văzîndu-i chipul atît de pregnant, îl aseamănă cu un șef din Asia anterioară. Urmează un portret în linii sumare și o situare a criticului într-o familie de spirite și într-o lume de fantasme : „Sfios, retras, victimă a mediului în care trăia, nepotrivit pentru acest om superior care, pus în alte condiții de viață, și-ar fi putut da întreaga măsură, simțeau că ceea ce i-a lipsit mai mult a fost contactul cu societatea cultivată din străinătate, în care aspirațiile sale ar fi găsit un ecou care i-a fost refuzat în țară. Era pe atunci cu totul subjugat de arta lui Marcel Proust pînă într-atît, încît își confecționase singur un index proustian, pentru repede aflare a pasajului dorit. Găsisse în Proust, mai presus de artist, un frate întru suferință, căci Ibrăileanu era și el un anxios și își descoperea în fiecare zi o altă maladie“.

Bune, expresive, cu elemente inedite sînt portretele lui Mateiu Caragiale, Sebastian, Camil Petrescu și Theodor Pallady... Lipsește din desen maliția și, în genere, Al. Rosetti îndepărtează din memorialistica sa nota polemică. E, din cînd în cînd, melancolic, simte apăsarea singurătății, dar nu se plînge și spiritul lui iese senin din încercările pe care i le dă soarta. Ironia, care nu-i lipsește, este fină și nu deformează puritatea li-

niilor : „Prin 1919 Matei Caragiale făcea figură de original. Încălțat cu o pereche de bocanci uzați, exagerat de mari, peste care se revărsa marginea dințată a pantalonilor, strîns într-o jachetă veruie la încheieturi, în cap cu o pălărie tare, prăfuită, își purta morga prin cafenele de noapte, pentru a-și sfîrși peregrinările nocturne într-o circiumă autentică unde își uita ne-cazurile în băutura“. Memorialistul reproduce uneori anecdote de cafenea, dar cu zgîrcenie și, oricum, atent să nu jignească pe cineva. Unele relatări despre Ion Barbu sînt delectabile. Cărturarul loial cu scriitorii este sensibil și la crizele lor morale. Stă, la Academie, lingă părintele Gala Galaction și, văzîndu-l abătut, îl chestionează, iar acesta îi spune aceste vorbe tulburătoare : „Oh, domnule colega, nu mai e îndurare“.

Putem alcătui și o hartă a preferințelor literare ale lui Al. Rosetti. În volumul *Diverse II* sînt grupați scriitorii francezi. Dintre moderni, simpatia lui merge spre Valéry, Camus și Gide. În comentariile mai vechi figurează și Kafka și Hemingway. Citește în vremea războiului *Mizerabilii* și este surprins de „caracterul incoruptibil“ al operei. Lectura, mai veche probabil, din Michelet este însoțită de o lectură nouă din Barthes, comentatorul structuralist al istoricului. Al. Rosetti dă prin aceasta dovadă că are tăria de a ieși din cercul lecturilor sale și de a primi sugestii noi, lucru rar la intelectualii care trec de un anumit prag al vîrstei. Prețuirea pentru Nerval este un semn de finețe estetică, ca și aceea pentru scriitorii ciudați de felul lui J. Barbey d'Aureville și Marcel Schwob. Citez argumentul pe care îl aduce Al. Rosetti în sprijinul gustului său : „Schwob va fi gustat îndeosebi de acei care cunosc melancolia sfișietoare a după-amiezilor ploioase, în marile metropole din nord“.

În 1972, Al. Rosetti publică o antologie de texte exemplare din literatura română (*Cîteva precizări asupra literaturii române*), însoțite de scurte caracterizări stilistice. Selecția începe cu scrisoarea lui Cocrișel (1600) și se încheie cu un poem de Perpessicius, *Pe Calfa Dère, toamna*. Nu lipsesc, dintre moderni, Mateiu Caragiale, Arghezi, Barbu, Bacovia, Pillat, Blaga, Camil Petrescu, G. Călinescu dar și Goga, Rebreanu, Iorga, Pârvan, Gala Galaction... Sînt lăsați deoparte E. Lovinescu și Hortensia Papadat-Bengescu și e mirare de ce...

Prietenul lui Ion Barbu este un pasionat cititor de jurnale intime. Nu-i plac totuși indiscrețiile, grosolăniile și, într-un

loc, acest spirit îngăduitor, solar, admonestează sever pe Claudel. Merită să fie citat în întregime fragmentul acesta în care tresare o minie rece : „Scrisorile lui Gide oscilează între făgăduială și retractare, dar corespondentul său, neținând seama de obiecțiuni și împins de spiritul său de prozelitism, îi propune un duhovnic care să-l readucă la dreapta credință. Atunci se produce drama urmată de ruperea relațiilor dintre cei doi corespondenți : Claudel aflase adevărul despre viața intimă a lui Gide, deși, cu mai puțină orbire de sine, ar fi putut cunoaște din timp ceea ce era știut de toată lumea. Imprudent și mînat de nefericita sa pornire moralizatoare, scrie doamnei André Gide o scrisoare de o grosolană indiscreție, ca să primească de la nobila soție ultragiată un răspuns fără posibilitate de replică, de o supremă demnitate“.

N. CARANDINO

N. Carandino (n. 1905), critic dramatic reputat și gazetar cu nerv și cultură din familia spirituală a lui Ion Vinea, a publicat un prim volum dintr-o serie de memorii (*De la o zi la alta*) pe care o bănuim întinsă. Autorul, cu ascendență grecească, stilp, cum însuși mărturisește, al cafenelei bucureștene, simpatic *om de litere*, a trecut prin multe și a atins acea vîrstă cînd spiritul, neliniștit în privința viitorului, se refugiază în ceea ce Proust numea „edificiul imens al amintirii“. Vioi, nestastisit încă de viață, N. Carandino traduce acest gînd în propoziții mai vesele. Pentru el senectutea se anunță prin plăcerea de a povesti. „Tinerii nu povestesc“ — sună o propoziție din *introducerea* cărții sale. Este inutil să ne întrebăm de ce povestesc ceilalți și dacă povestirea împiedică repetarea greșelilor. Din orice biografie trecută într-o carte se poate scoate o concluzie morală, dar este incert faptul că legea morală, venită pe această cale, va fi îmbrățișată de spiritul tînar neîncrezător, de regulă, în experiența altora.

N. Carandino este pregătit să întîmpine acest scepticism. Nu-și face iluzia că erorile sale vor împiedica erorile altora. Nu-și îngăduie decît un singur sfat : „Aspiră la voluptatea erorilor inedite“. Scrie, în consecință, despre sine și despre alții fără a avea sentimentul că oferă un model de urmat. Iată o psihologie bună pentru un memorialist. N. Carandino s-a născut la Brăila și cele dintîi pagini ale cărții sale vorbesc, firesc, despre Brăila. Pana versată a jurnalistului se simte imediat. Toți brăilenii (de la Panait Istrati la Perpessicius și Fănuș Neagu) au gustul pentru fabulos. N. Carandino nu încalcă regula. El scrie despre misiții, pietrele, străzile și aventurierii orașului copilăriei sale. Paginile au substanță și pitoresc. Unchiul Iorgu are înclinații spre chefuri și, de la un timp, ia morfină. Toacă averea familiei și, cînd nu mai are bani, fură. Un Camil de

Roma, înrudit cu Mavrocordații, Calimachii, Ghiculeștii, își ia nevastă dintr-un bar și, la bătrînețe, se retrage în baltă printre pescari. În casa lui, Eleonora Duse, în drum spre Rusia, dăduse un spectacol. Trei greci brăileni, frații Gigantes, pornesc în lume și unul dintre ei ajunge erou național al Greciei în timpul celui de al doilea război mondial și moare undeva în Anglia.

Memorialistul se uită, în astfel de fragmente, pe sine și evadează în epica pură. „Cei trei frați Gigantes“ este o narațiune de sine-stătătoare, în vechiul gen moralistic al lui Ion Ghica. Brăila de la începutul veacului este un caleidoscop uman, și memorialistul, *graeculus* subțire, cirtitor, trece ușor de la evocarea lirică la notația rea, zeflemitoare. Profesorii din oraș, cu inevitabilul lor fanatism pedagogic, sînt eroii acestor pagini tăgăduitoare și cordiale. Uneori simțim, în evocare, prestigiul literaturii și modelele ei. O domnișoară Dudu, devotată profesoară de franceză, duce o existență banală și moare uitată de toți. Liceenii vor să evadeze și, cum n-au deocamdată posibilitatea să se desprindă de familie, de oraș, întemeiază cercuri culturale unde discută și contestă morala profesorilor și a părinților. În stilul literar al epocii (acela al novelisticii române din primele decenii), naratorul se îndrăgostește de tînăra Azurina, care, după oarecare vreme, moare pentru a nu dezminți, astfel, destinul modelelor literare.

Condeiu memorialistului este iute și observația morală e, adesea, pătrunzătoare. Paginile cele mai interesante din *De la o zi la alta* sînt acelea despre viața literară din deceniul al IV-lea. N. Carandino are o mare iubire spirituală (Ion Vinea) și ireductibile adversități (Camil Petrescu). Jurnalist politic, cronicar dramatic, el trece ușor de la premiera unei piese la dezbaterile parlamentare. *Masa* este un moment fundamental în viața acestei simpatice boeme literare. Sînt în cartea lui N. Carandino zeci, sute de popasuri gastronomice, descrise repede și cu exactitate. Cafeneaua este un spațiu al libertății, și memorialistul face elogiul ei. Cîteva portrete (Ion Barbu, Vinea, Zaharia Stancu, Eftimiu) sînt reușite. Stilul este acela „însputat“, franțuzesc, cu judecăți morale rapide și cultul pentru vorba de spirit. „Succesul — zice într-un loc N. Carandino — atacă memoria“ ; un poet, Virgil Gheorghiu, „cere voie să respire și nu uită, după, să zică mersi“ ; „bătrînețea este un fenomen de repetiție și tinerețea unul de succesiune“ ; „cît despre bătrîni, lasă-i să se ducă singuri. Nu le da brînci“ etc.

De la un om care a cunoscut viața literară și politică din epoca interbelică așteptăm, în primul rînd, informații inedite despre contemporanii lui iluștri. N. Carandino nu ne dezamăgește. Sfera lui de informație se întinde, repet, de la cafenea la parlament. Frecventează cnaclul lui Lovinescu și este surprins de „climatul de gineceu“ de acolo. Expresia este ambiguă și ea trădează o veche suspiciune față de anturajul criticului. N. Carandino este, totuși, un admirator sincer al marelui critic și într-un loc scrie o propoziție care mă uluiește : E. Lovinescu ar fi fost, după el, singurul scriitor care ar fi scăpat, datorită tăriei sale de caracter, presiunilor clasei politice. Nu știu dacă singurul, dar, în orice caz, Lovinescu a apărat demnitatea și libertatea scrisului într-o epocă de confuzii.

Ca orice memorialist literar, N. Carandino nu evită anecdota, calamburul. Unul dintre ele mi se pare atroce : Camil Petrescu „surd și absurd“. Intrigă, în altă ordine, relatarea de la pagina 195 privitoare la relația dintre E. Lovinescu — Hortensia Papadat Bengescu și impetuosul Ion Barbu. Memorialistul ne lasă să înțelegem că sub ochii lui s-a petrecut o mică dramă bulevardieră. N. Carandino deschide, aici și în alte locuri, o ușă ce dă spre acel „misérable petit tas de secrets“ pe care îl detestă Malraux în *Antimemorii*. Referințele de ordin sentimental privesc, cu precădere, pe Ion Vinea, obiect de cult și pe acest plan. Unele sînt savuroase și vin în întîmpinarea unei bogate cronici orale care circulă și azi în lumea boemei literare.

Dintre oratorii parlamentari, N. Carandino admiră pe Junian și Virgil Magearu și se arată dezamăgit de Octavian Goga. Portretul politic al poetului este sumbru. Memorialistul, îngăduitor pe alte planuri, este neîndurător cînd este vorba de opiniile politice ale prietenilor și adversarilor. Stilul, pînă aici nostalgic („O prietenii mei dispăruți ! Trăind am impresia, ca și Montaigne, că vă fur partea voastră de viață. Sînt întîmplări pe care nu am *cu cine* să le evoc, sînt confidențe pe care nu am *cui* le face...“), devine, deodată, metalic, agresiv. Vorbind mai mult despre alții, N. Carandino nu se uită pe sine. Își face de mai multe ori portretul moral și nu-și ascunde gusturile, de la politică la erotică. Paginile despre viața pariziană, „cu dulcile mișelii ale genului slab“ au farmecul vechii literaturi turistice. Mai interesant este portretul ascuns al memorialistului. Acela pe care îl ghicim din relatarea lui febrilă și fragmen-

tată. În *De la o zi la alta* se impune imaginea unei epoci care trăiește într-o veșnică stare de „vînzoleală“, de treceri și petreceri iuți, într-o goană nebună. Această grabă trece și în scrișul memorialistului. El nu întîrzie niciodată în portretistică, n-are răbdare să tragă ultima tușă, este mereu cu ochii în altă parte, gata de o nouă acțiune. Este stilul omului, dar, ne dăm seama și din mărturiile altora, este și stilul epocii. Conștiințele n-au timp să cerceteze. Istoria, grăbită, le radicalizează, într-un sens sau altul. N. Carandino dă cu talent și sinceritate o mărturie despre ea.

MOMENTUL '45—'47. ADDENDA

MIRCEA POPOVICI

Odată cu *Libertatea de a trage cu pușca* (1946) și la puțin timp după *Plantațiile* lui C. Tonegaru, apărea volumul de poeme *Izobare* de Mircea Popovici, premiat de Editura Fundațiilor și semnalat, între alții, de G. Călinescu și Vladimir Streinu. Primul îi remarcă spiritul distins, cel de al doilea identitatea literară certă. Al. Piru îl menționează în *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* în termenii următori : „notele tipice ale poeziei lui Mircea Popovici sînt exotismul, feericul, dispoziția pentru vagabondaj, medievalismul, butada, umorul, teribilitatea, politețea, filistinismul, fantezia, badinajul, ingenuitatea, pe rînd sau toate la un loc, într-un limbaj aproape convențional.“ Definiția este exactă, cu observația că ea se aplică și altor poeți ai momentului 1945—1946, în primul rînd lui C. Tonegaru. Ca și acesta, Mircea Popovici cultivă în *Izobare* un tip de reverie livrescă și ironică într-un stil juvenil, simpatice demitizant, care corectează exotismul și împiedică desfășurarea imaginii cosmice :

„Vezi, puteam fi beduin sau poate o caravană
ducînd pe umerii mei de aramă poveri de tămîie,
cu trupu-n nisip, presărat pe sahare întinse
și cu ochii înnebuniți de sete după fiecare lămîie.

Aș fi adăpat cămilele cocoșate și hide
undeva într-o oază mai mică decît o banană,
sau între dune, țilhar, aș fi jefuit călătorii
și aș fi ris vîzînd pe banala Fată Morgană.

Puteam și eu să descopăr polul magnetic
și să-l trec în geografii pe numele meu,
să-nfig un steag pe-o latitudine nouă,
rătăcind pe banchize de gheață mereu.

Aș fi avut friguri, degerături și scorbut
și aș fi împușcat reni cu praștii moderne de foc.
Puteam completa cu licheni tot herbarul
și de toate aurorele boreale mi-aș fi bătut joc.“

După *Izobare*, Mircea Popovici n-a mai publicat nimic timp de mai multe decenii, urmînd astfel drumul și ritmurile generației sale. Reapare, după 41 de ani de la debut, cu o plachetă nouă de poeme (*Licențe emotive*, 1987). Record absolut de întrerupere a unei activități literare care părea la început așa de promițătoare. „Generația pierdută“ continuă să-și pescuiască naufragiații. Volumul *Licențe emotive* e un jurnal sentimental din care au dispărut accentele acut ironice și spiritul de bravadă. Nu mai aflăm în poeziile scrise în vers cantabil nici fugile imaginației, nici plăcerea tinerească de a sfida, printr-un limbaj plin de crude oralități, Retorica și, în genere, Poezia gravă. Mircea Popovici este, acum, un spirit elegiac, scrie romane, face inventarul interioarelor, fixează mici scene erotice, atent mereu să nu depășească măsura și să nu tulbure prin imaginile prea slobode fondul serios al emoției. Ironia n-a dispărut chiar de tot, dar ea a devenit îngăduitoare și are mai degrabă rolul să ascundă jena de a vorbi despre lucruri primejdioase pentru spiritul habotnic provincial. Erosul se asociază cu tema presimțirii sfîrșitului și intră împreună într-o poemă muzicală cu acorduri vechi și mici prețiozități noi. Cele mai frumoase versuri din carte mi se par acelea din *Invitație*. O romanță în care sinceritatea confesiunii este păzită de inteligența avizată, suspinul sentimental e disimulat în parafraze livrești :

„Vino pe seară să-mi fluturi
un bun rămas ce urcă pe frunte :
te voi primi cu brațele-n jos
ca la prima lecție de gimnastică.

De sună ora în armonii mărunte,
mă strigă pe nume ca-n catalog
după certificatul de naștere ori deces
și-am să-ți răspund într-un suav monolog.

.....
în matlasate liniști de zid.
Pe față mi-am pus prosoapele ploii

și-n parc statuile s-au coclit.
Nu mai am nici un fel de povești
cînd defilează albe umbrele pe umăr
și marea-i retrasă în plase de pești.“

Puține note depășesc, aici și în alte poeme, caligrafia poeziei intimiste tradiționale. Imaginea e potolită și limbajul rămîne cuviincios. Rareori Mircea Popovici, amintindu-și de antropomorfismul radical folosit de generația sa, zice „coapsă de uitare“, „cadența mă ia de subțiori“ sau concretizează violent : „panglici de alai“, „la capăt universul mă așteaptă cu ventuze“...

Inegale ca valoare, poemele din *Licențe emotive* sînt unele prea anecdotice și se salvează doar prin versuri izolate. Dintr-un tablou de iarnă, remarc versul final („și cade pe noi o tăcere de icoane“), dintr-o *Recitare* în stil minulescian, cu o fan-tezie mai domoală, poate fi reținută delicatetea acestui desen :

„Te urcă pe acest scaun de pianină
și lasă-ți privirea să curgă pe mine :
rămîne o pată de altă culoare pe haină
un soi de parfum, poate un roșu amurg
ca o dîră aparte, de taină
ce va sparge toate lămpile din burg.“

Dintr-o fabulă erotică, plină de pedanterii de om citit și cu o prozodie rigidă care sacrifică spontaneitatea imaginației, rămîne imaginea din versul liminal și place justificarea fantezistă a trădării :

„Mă răsucesc pe blana verii jupuită
dar nu mai cînt, că mută îmi e gura
de patimi și în obosite vorbe.
Îți dau un înger bun drept mită
să te iubească, dar mi-e teamă
că-i fără preț trădarea începută
și seamănă cu-o nuntă de aramă.“

Unele din aceste false romanțe amintesc (ironie a timpului care încurcă mersul firesc al generațiilor) de poeții tineri de azi, ca de-o pildă *În fața porții*, în care este mai multă tristețe și mai puțină impertinență juvenilă decît în *Invocație nimănui* și *Elegii de cînd eram mai tînăr*. În rest, același premeditat „acord în falset“, aceeași sentimentalitate leneșă și concupiscentă :

„Deschide-mi, doamnă, poarta acum ;
cînd eu voi bate cu pumnii în ea
nimeni pe lumea aceasta n-aude.
Afară-s uitat de noapte, cumva răsucit
și-s pe frînghie întins, printre rufele ude.
N-am glorii, dar nici nu sînt frînt
sînt clopot, doar clopot fără cuvînt.“

Mai grav și mai profund liric este tonul din poemul *Întunecatul April*, inspirat desigur de Emil Botta. Comicăriile, micile acorduri teatrale, imaginile voit profane (Fordul ruginit, viața luată în bețe și furculițe...) nu mai apasă așa de mult sunetul elegiac al ființei, hazul, pe scurt, nu acoperă necazurile confesiunii :

„Primește-mă în brațe, Întunecat April,
că viața-am luat-o-n bețe și lănci de furculițe.
Aci sfîrșește hazul, fac ultima rocadă
prin mestecate pulberi și capete de spadă,
ajung la start pe-o roată, rămasă fără spițe.

Mă-ntorc'napoi la tine, Întunecat April,
— grădinile sînt poate în ploaie de insecte —
împiedicat în vorbe cu iz enciclopedic
în enciclopedii presimt c-am să mă-mpiedic
căci gloria e seacă sau plină de defecte.

Primește-mă la tine, Întunecat April,
am pneurile sparte și-i ruginit și Fordul.
Trompetele la poartă încearcă să mă-nhațe
în săltărețe tonuri, taraful mă ia-n brațe
deci dă-i un brînci, să sune din foale clavicordul.“

Tot niște false romanțe în stil discret parodic și livresc sînt și poemele din *Poezii (Contrapunct. Tempera. Mișcare inocentă, 1988)*, scrise probabil în epoci diferite. Ele lasă impresia de pasionalitate și reverie într-un voit amestec de stiluri poetice. Unele pornesc de la Minulescu și Bacovia (poezia vieții provinciale și a amurgurilor violete), altele coboară spre sonetul eminescian cu intuiția timpului ce crește în urmă și a iubirii ce se năruie lent. Sînt și note mai moderne, cum ar fi preferința pentru imaginile desacralizante („trec nori pe bolta-albastră, ca o imensă pernă“, lampa pune pe zid „lopeți de tăceri“) sau tendința de a disimula tragicul existenței în versuri istețe, teatrale, cu o retorică abilă. Temele dominante sînt erosul, timpul și micile întîmplări cotidiene, cum ar fi dejunul, plimbarea de

seară, clipele de reverie în singurătatea odăii sau meditația în parcul pustiu.

Mircea Popovici pune, în spiritul generației sale, o imaginație controlată de lecturi și o ironie aproape duiosă în reprezentarea lirică a acestor motive vechi. O clipire șireată a ochiului, o culoare disonantă, un element derizoriu într-un decor solemn, gustul, în fine, pentru butaforie lasă să se întrevadă în aceste poeme sentimentale spiritul parodic, plăcerea de a persifla marile modele lirice. Parodia nu este însă niciodată atât de puternică încât să nu se simtă în poem accentul de autentică vibrație interioară. Chiar și în această *Butaforie* care adună pozele simboliste și decorurile mai stridente ale poeziei moderniste există o iubire nedisimulată pentru muzicalitatea versului și o notă de simpatie pentru vechile trucuri poetice :

„Ce veri fierbinți, strivite cu fierul de călcat
își suflă lumînarea cu fluturi grei de lene ?
Vom sta la barieră în mici singurătăți
când ploii de apă dulce răstoarnă damigene.

Privește, flori ovale aplaudă pe sus
dar nu le știi parfumul vaniliilor frînte.
Pe gard cum se înalță în piețele de flori
par note muzicale întinse să se zvînte.“

Ironia este, aici, mai puternică. În alte poeme (în cele mai multe, în fapt) emoția iese, mai limpede, la suprafața versurilor lizibile, cursive, desfășurate în domoale ritmuri neoclasice. Ele fac elogiul după-amiezilor casnice și al tihnei provinciale :

„Aer cald, ochii-s fierbinți
tremură jumătatea-nsorită-a orașului
trecem agale, cumiști,
prin mansarde,
anonimi fără steaguri, fără cocarde.

Trecem în alte-ncăperi
prin zgomotul după-amiezilor casnice
ne legănăm în funia antenelor
ce ne-aduc tainice
buletine de știri despre cicloane.

La noi e liniște peste olane,
să facem pasiența din cărți și din palme —
sus uitați de trecători,
iubirile noastre sînt calme.“

Doar cîte o imagine este mai insolentă („Cu sîngele tău voi aprinde amnarul / la răsărit...“), cîte un vers, mai nervos, sugerează o existență dramatică, încercată de singurătăți grele : poetul își așteaptă iubita „pe o petardă cu fitilu-aprins / într-o colivie, unde am fost prins“. Toate aceste mici întîmplări, trecute în versuri bine șlefuite, trezesc un rîs cordial și o simpatie statornică pentru poetul care, la mulți ani după debut, nu și-a pierdut gustul pentru fantasmagorii și nici bucuria de a trece totul prin apa ironiei. El dă ca loc de întîlnire sentimentală „la nord sau sigur pe după răsărit“, dimineața își face, conștiincios, gimnastica sentimentală, admiră eșarfele verzi ale pădurii și laudă mîna simplă, albă, „cu cinci amurguri roz“. E o frumoasă grație în aceste elegii pline de tristeți calme și de singurătăți misterioase :

„Sintem singuri, noaptea cade în grave ispite
oprind la țarm oceanul văpăilor pripite.
Să nu uităm clipa plăcerilor avute ;
ea nu se mai repetă, ea nu se mai ascute.

Invariabil toamna-și aprinde ierbi firzii
în părul tău, la nunta oglinzii stacojii.
Să-mi amintesc pe unde am pus acele chei
ce merg la garderoba purtatelor idei.

Ți-aduc la tîmplă foșnet și literă, de carte,
dar nu se mai repetă nimic, nici pe departe.
S-ascundem în caseta unei profunde stridii,
netulburate gînduri, de timpul cu invidii.“

Unele poezii se repetă (*Rola de magnetofon, Clapele dimineții* etc.), cu mici și neînsemnate modificări de cuvinte, și nu înțeleg prea bine rațiunea acestor reluări. Există, poate, una singură, de ordin muzical : o temă poate fi rescrisă cu altă stare de spirit și, deci, în altă gamă. N-am observat, însă, la lectură, schimbări mari de ton și nici de viziune. O mai mare fluentă doar a versurilor în variantele din urmă și o deschidere mai disciplinată a fanteziei (în *Rola de magnetofon*) spre o lume barocă de obiecte groțești. N-aș spune că aceste variațiuni produc mari emoții. Cred că talentul cultivat al lui Mircea Popovici se exprimă integral în două categorii de poeme : în pastelul sentimental (cu multe elemente luate din literatură) și, cum am precizat înainte, în romanța ușor intelectualizată în care intră și poezia interioarelor, și mica boemă provincială, și

cromatică simbolistă într-o transpunere liberă sau, cum îi zice Mircea Popovici, într-un vers care-i definește bine stilul, „o scamatorie de potoliri subtile“. Trebuie să precizez că *scamatoria* este bine ascunsă în aceste elegii și că *potolirile* arată, cu adevărat, un spirit sensibil la „lincezirile calde“ și la umbrele moi ale universului domestic. Dau un ultim exemplu, *Sfârșitul ploii*, un poem pornit în chip de romanță și încheiat ca o parodie a literaturii sentimentale :

„Cînd ne vom bate aprig cu insomnia
să ne topim în sfeșnice mari de salon ;
mor atunci de dragoste pe ultima filă
eroinele tuturor romanelor feuilleton.

Balerinele ploii rătăcite în parc
se vor întoarce-n casă cu jerbe de hîrtie.
Noi să păstrăm anonimatul la post-restant
cînd vremea nu mai vrea să întîrzie.

Ornat la rever cu gherghină mare
îți voi vorbi despre alte eroine,
venite la vodeviluri de provincie
și-n dantela jupoanelor au să se anime.“

Cu aerul lor vechi, cu imagismul lor datat, cu ironia subțire și cu fantezia proaspătă, astfel de versuri redimensionează opera unui poet notabil al „generației pierdute“.

DINU PILLAT

Un romancier interesant în linia Eliade-Sebastian este Dinu Pillat, cunoscut mai bine ca eseist și istoric literar. În *Jurnalul unui adolescent*, apărut în revista „Albatros“ (martie-iunie 1941)* aflăm însemnările unui spirit tânăr sâstisit de școală și dornic de aventură. Unele pagini sînt reluate în romanul din 1943 (*Tinerete ciudată*). Chiar tipologia ulterioară este prefigurată în acest jurnal în care modelul Gide se vede fără dificultate. Liceeni bucureșteni se plictisesc, ca și cei din *Falsificatorii de bani*, într-o lume care nu este a lor și din care vor să evadeze. Voinov este un nihilist în genul personajelor lui Dostoievski, Sandu are simțul tragicului și al gratuității. El cere ca tinerețea să nu fie trădată în actele omului matur : „Să nu ajungem niciodată acel clasic om matur, rigid, încuiat, gol, șablonat de prejudecăți burgheze ! Acela care, văzînd un film de aventuri, nu va mai simți nostalgia evadării dintr-o viață stupidă și monotună, acela care nu va mai fi în stare să discute o noapte întreagă despre Dumnezeu, despre sensul vieții, despre binele omenirii sau despre utilitatea sinuciderii, acela care nu va mai înțelege absurdul, ilogicul, inutilul, condamnîndu-le ; acela care nu va mai putea iubi o fată cu prospețimea și intensitatea de la 19 ani, ci numai cu apetiturile porcine de la 40...”

Tinerete ciudată reia aceste teme într-o operă mai organizată și cu o tipologie mai distinctă. Chiar din prima pagină, eroina cărții, Manina, își amintește de Lafcadio, personajul din *Falsificatorii de bani*, mai tîrziu ea se simte urmărită de o privire stranie, terorizantă și asta-i aduce în minte pe Rogojin pîndind pe Nastasia Filipovna. Impresia e că toate personajele lui Dinu Pillat vin din literatură și vor să intre în altă literatură cu micile și neînsemnatele lor drame. Ele suferă, fără ex-

* Jurnalul este retipărit de Monica Pillat, dimpreună cu celelalte proze, în ediția din 1984.

cepție, de ceva nedeslușit, o nepotrivire în timp și spațiu, o dorință obscură de a ieși din obișnuit printr-un act spectaculos. Realul este trăit și observat, succesiv, de toți eroii: Manina, Sergiu, Alexe, Yolanda, Veniamin, Adrian, Laurențiu, Vladimir. Toți sînt tineri, abia ieșiți din adolescență, și nemulțumiți cu condiția pe care o au. Sergiu Antim vrea să scrie un roman și, întocmai ca Edouard din *Falsificatorii...*, ține un jurnal și regizează în viață indivizii care vor intra, ca personaje, în cartea sa. Întîlnind pe stradă un fost coleg de liceu, Alexe, tip de nihilist, el se gîndește numaidecît la o posibilă relație romanească și telefonează în acest sens Maninei Rășcanu, fata de care sînt îndrăgostiți Adrian, Laurențiu... Faptul se produce și sînt notate, apoi, în amănunt dialogurile dintre viitorii eroi de roman. Sergiu nu face un secret din intenția lui de a trece faptele din viață în literatură și se adresează prietenei sale cu aceste vorbe: „Venerată eroină. Sunt disperat! Ai plecat la Predeal — fugind pentru un timp din paginile romanului pe care îl anticipez — și ai lăsat toate celelalte personaje în vînt! Ce să faci regizorul cînd vedeta principală părăsește scena în toiul reprezentației?”...

E sugerată, aici, estetica autenticității pe care o îmbrățișează în deceniul al IV-lea aproape toți prozatorii tineri. Dinu Pillat o ilustrează într-o carte ce vrea să destrame iluzia invenției romanești, deși personajele sale își definesc sensibilitatea și se comportă în funcție de unul sau mai multe modele literare. Sergiu este *romancierul* gidian din interiorul romanului, filosoful actului gratuit, regizorul cinic (un cinism al tinereții, bazat pe inconștiența amorală a vîrstei). Tuberculosul Alexe Trofim preconizează sinuciderea ca act moral și formă a libertății individuale („actul cel mai lucid și inteligent din cîte poate face un om“). Un adolescent infirm, Veniamin, îi urmează îndemnul și se omoară. Alexe însuși se ține de cuvînt și, cînd împlinește 21 de ani, își trage un glonte în cap. El lasă un jurnal din care autorul reproduce cîteva fragmente în carte, pentru a întări, iarăși, iluzia autenticității. Adrian visează să fugă în insulele Pacificului și în ultimele rînduri ale romanului îl vedem la Constanța cu un bilet în buzunar pentru Constanta-nopol. Manina, fata în jurul căreia se învîrt acești tineri revoluționiști, dă tuturor iluzia iubirii și a prieteniei, apoi se căsătorește cu Vladimir Dumșa, pianist talentat și spirit inadaptabil. Renunțînd la artă și la aventură, ei se retrag în provincie pentru a duce o existență patriarhală. Laurențiu, eșuînd în prima lui

experiență erotică, se retrage în banalitatea existenței. Eroii se comportă în viață așa cum îi gîndește pe hîrtie romancierul și, totuși, romancierul (regizorul) e nemulțumit în finalul cărții. Se simte el însuși manipulat de un regizor mai abil. Realitatea nu poate fi, așadar, plagiată, aceasta e concluzia lui Sergiu Antim, dezolat în fața cuvintelor „lipsite de sonoritatea vieții“. Este, bineînțeles, o ultimă strategie a prozatorului care vrea să discrediteze ficțiunea care tocmai s-a încheiat și să sugereze forța experienței nemijlocite.

Romanul este bine scris și, cu toate că tipologia este de-abia schițată, fără multă viață interioară, o impresie de adevăr și de finețe rămîne la lectură. Dinu Pillat vrea să aducă în roman o lume necunoscută (lumea tinerilor instruiți), hrănită de o literatură obsedată de tragicul existenței și hotărîtă să-și depășească destinul în sensul cunoașterii și al aventurii.

În *Moartea cotidiană* (1946), Dinu Pillat reduce timpul romanului (sub influența, desigur, a lui Joyce) la 24 de ore. El înfățișează viața banală a unei familii pe durata unei zile (27 februarie 1937) și unei nopți. Se schimbă într-o oarecare măsură și tehnica epică. Nu mai e vorba de un jurnal, ci de un număr de secvențe care înfățișează, prin succesiune, ce gîndesc și ce fac în răstimpul citat cei patru membri ai familiei. Creatorul obiectiv stă discret în spatele acestui film care înregistrează fluxul conștiinței individuale. El mînuie cu destulă dibăcie proiectorul care luminează, întîi, ființa banală și resemnată a unei femei pe cale de a îmbătrîni (Ana), trece, apoi, asupra fiului (Sandu), student politehnician, stăpînit de ideea de a evada în altă lume, prinde o clipă în cadrul lui pe infirmul Hypolit, obsedat sexual, și, în fine, se oprește asupra lui Justin Ionescu, profesor de franceză, un ratat din familia vechii proze românești. Cadrul se schimbă din nou și reappear Ana, femeia medicrizatată de viață, fiul care își omoară răzvrătirea într-o experiență erotică impură, profesorul golit de viață, stereotip, resemnat în eșec și așa mai departe.

Intenția nu e de a prezenta un număr de destine, ci un destin colectiv lipsit de grandoare și frumusețe. Vechea temă a ratării e tratată din unghi modern. Personajele nu sînt nici împăcate, nici revoltate cu existența pe care o duc (în afara tînărului Sandu) și filosofia lor e că *așa e viața* și că nimeni nu e responsabil de eșecul său. Justin Ionescu, om de carte, cu un doctorat strălucit, eșuează în mediocritatea familiei și a școlii,

și singura lui formă de protest e tăcerea, arma sufletelor prăbușite. „Orice revoltă — spune el în rarele momente în care se hotărăște să gîndească — este stupidă, aproape de prost gust. Nimeni nu poartă o vină. Viața înseamnă o moarte de fiecare clipă, o anihilizare psihică desăvîrșindu-se pe îndelete, cu încetîntorul, o eșuare într-un tipar de automatisme cotidiene. La unii, se vede dintr-odată, ca în cazul său bunăoară. La cei mai mulți însă, nu se bagă de seamă chiar de la prima vedere, dat fiind că respectivii nu au de obicei conștiința resemnată a fenomenului...”

Este în această monotonie a morții cotidiene o anumită culoare în interiorul stereotipiilor vieții. Justin merge la școală, dă teză elevilor înspăimîntați, ascultă în cancelarie pâlăvrageala colegilor, se întoarce acasă și ia masa, apoi merge la cafenea, iar seara are o criză cardiacă și moare cu capul pe teze. Ana face mîncare și se ceartă cu bucătăreasa Maria, merge în vizită la madam Eufrosina Maior Eustațiu Popescu care își birfește vecinele, Hypolit o pîndește pe cumnata Ana și vrea s-o strîngă în brațe, Sandu fuge de la facultate și se refugiază în camera insalubră a manechiuristei Mimi... Fiul își disprețuiește tatăl (toți eroii lui Dinu Pillat sînt în conflict cu părinții), tatăl, înțelegînd revolta fiului, vrea să cadă la picioarele lui ca starețul Zosima la picioarele lui Dmitri Karamazov și să-i ceară iertare, dar nu mai are energie pentru a face un gest așa de patetic... Moartea lui Justin nu schimbă nimic. Stereotipia vieții continuă și, odată cu ea, moartea lentă a acestor suflete care n-au nici forța, nici conștiința unei posibile schimbări.

Romanul are substanță și este, indiscutabil, superior cărților anterioare. Observația mecanismelor vieții comune este bună, într-un stil care evită elegia și sarcasmul. Prozatorul vrea să sugereze tragedia mărunță a sufletelor moarte într-o lume în care nu se petrece propriu-zis nimic și, pentru aceasta, înregistrează faptele obișnuite ca așezarea la masă sau somnul de după amiază, sacrificarea unei găini sau trecerea pe stradă a gunoierului. Nu e un subiect (un conflict) care să angajeze aceste destine mohorîte, e doar conflictul (subiectul) fără importanță și fără consecințe din viața unei familii. Poziția prozatorului e favorabilă și tehnica lui de a nara arată o cunoaștere din interior a prozei moderne. În 1946, cînd publică *Moartea cotidiană*, Dinu Pillat este, nu mai încapă discuție, un spirit în avangardă în proza noastră. E regretabil că el n-a continuat.

Nu știm nimic cum va fi fost sau, în eventualitatea că nu s-a pierdut de tot, cum este romanul *În așteptarea ceasului de apoi*, dispărut în circumstanțele obscure de la începutul anilor '50. Dintr-o scrisoare din 1948 către G. Călinescu, înțelegem că Dinu Pillat schimbase ceva în stilul și materialul romanului („mai eruptiv“). Voia să se confrunte cu proza contemporană și dorea să fie judecat din perspectiva creației absolute.

Atît cît este și așa cum este scrisă, proza lui Dinu Pillat este notabilă. *Moartea cotidiană* merita să fie luată ca un punct de referință pentru încercarea prozei românești de a-și schimba, în anii '40, temele și stilul.

*

Dinu Pillat (1921-1975) este și un fin eseist interesat de biografia creatorilor și de formele romanului modern. A publicat în *Mozaic istorico-literar. Secolul XX* (1969) însemnările sale despre romanul francez post-proustian și, mai târziu, după moartea eseistului, au fost tipărite studiile sale despre *Dostoevski în conștiința literară românească* (1976) și cercetarea mai veche (1947) despre *Romanul de senzație în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea* care îi servise ca lucrare complementară pentru teza de doctorat *. Contribuțiile biografice (Ion Pillat, G. Călinescu, Ionel Teodoreanu, Vasile Voiculescu, Ion Barbu) sînt în stil tradițional. Subtilitatea spiritului critic se vede în modul în care sînt desenate portretele și în memorialistica din marginea lor. Vasile Voiculescu (cel din anii '40, cînd scria povestirile) este văzut ca un călugăr pelerin, bătrîn iehovist cu sufletul tare, de o aspră grandoare : „...descins parcă din adînc și de departe, în care țărănul de rasă străveche nu s-a citadinizat niciodată pe deplin, a omului cu o structură de mistic, dublat însă paradoxal de un cazuist cu spirit raționalist, a omului trăind cu abnegație la modul unui sfînt, fără ca aceasta să îl împiedice de a înțelege cu o mare lărgime de vederi toate deșertăciunile vieții.“

Admira, cînd era adolescent, pe Ionel Teodoreanu și și-a păstrat și mai târziu buna părere despre proza lui. Folosește chiar în evocarea pe care o face cuvîntul capodoperă, însoțit,

* Reprodușă de George Muntean în *Itinerarii istorico-literare*, Editura Minerva, 1978. Alte scrieri : *Ion Barbu*, Editura Minerva (1969, ediția a II-a în 1982).

e drept, de un adjectiv moderat : „două mici capodopere : *În casa bunicilor și Întoarcerea în timp*“... În seara zilei de 1 septembrie 1939, când izbucnește cel de al doilea război mondial, Teodoreanu îi citește, netulburat, din noul lui roman. Dinu Pillat este impresionat de această detașare a spiritului creator în fața evenimentelor : „Am avut atunci senzația că asist la ceva extraordinar : instinctul creației se adevărea mai tare decât orice, nu se anula dublat de un sentiment al zădărniceii, nici chiar în fața unei calamități de proporții istorice, ca aceea a războiului, sortit să reducă totul la neant.“

Pe G. Călinescu, al cărui asistent a fost, memorialistul îl admiră enorm și, cu ironie blândă, înfățișează crizele lui de autoritate la Institut. La Universitate, G. Călinescu este un „filozof-mit“, un orator cu variații periodice în ton, agitat, cu o gesticulație amplă a mâinilor. La Institut se poartă ca un părinte capricios, ba curtenitor, ba jupiterian, tunător... Memorialistul îl surprinde citind, cu o competență simulată de chiroman, în palma cuiva. La Botoșani caută împreună casa în care G. Călinescu a copilărit și, când o află, criticul este decepționat, copleșit : „S-a întors tăcut, adînc scufundat în el însuși. La restaurant, spre nedumerirea tuturor celorlalți de la masă, a stat apoi toată seara cu capul sprijinit în palmă și privirea în farfurie, fără să mănînce nimic.“

Paginile cele mai sugestive din această memorialistică decență sînt acelea despre Ion Pillat. Fiul vorbește la persoana a III-a despre tatăl său și, chiar cînd aduce vorba de sine, folosește același pronume al detașării : „autorul [...] își cheamă la lectură soția sau mai ales băiatul, cu un spirit critic mai puțin complezent“. Băiatul se întîmplă să fie chiar memorialistul, el însuși scriitor, cronicar, acum, obiectiv al familiei. Pilăteștii au rădăcini răzășești pe malul Prutului și numele lor poate fi înțilnit în *Descriptio Moldaviae*. Urmașul îi prezintă ca pe niște oameni legați de moșie, „fără ambiții politice, cu o concepție de epicurieni“. Cealaltă ramură a lui Ion Pillat, cea maternă, duce spre ținutul Argeșului, în familia Brătienilor, neam de oameni voluntari, pragmatici, „cu o conștiință acerbă de clan biblic“. Maria, mama poetului Ion Pillat, este a doua fiică a bătrînului Ion Brătianu și, ca toate femeile din familie, este energetică, tradiționalistă, cu firea tare. Fiul are alt temperament și fiul fiului, Dinu Pillat, îl prezintă ca pe om de lume, în spiri-

tul epocii lui Ludovic al XIV-lea : îi place conversația, primește, are cultul prieteniei, e ordonat, cînd scrie (totdeauna trîntit în pat) se concentrează, capătă expresia unui somnambul, nu ratează niciodată poemul... Iată un portret după o fotografie din 1920 : „Poetul are fruntea înaltă și netedă, cu unghiurile adîncite ale unei chelii în perspectivă, privirea liniștită și senină, figura tot slabă dar mai puțin șovăitoare în expresie. Cu brațul stîng, își ține soția după umăr, cu un gest fără emfază. Scena include virtualitatea unei vieți de interior, fără mari drame, împăcată cu destinul.“

Biograful se exclude totalmente pe sine din narațiune, deși ar fi avut motive și numeroase prilejuri să se pună, cum se zice, în lumină. Preferă să rămînă în afară și cei care l-au cunoscut mai bine spun despre el că nu făcea caz nici în convorbirile intime de ascendența lui și de *boieria* pe care, în mod structural, o avea. Al Paleologu îl definește (în Postfața la *Dostoievski în conștiința literară românească*) ca pe un om de dialog, politicos, sincer, de-o încîntătoare loialitate...

Studiile și eseurile lui Dinu Pillat sînt corecte, în stil mai ales descriptiv (Ion Barbu, Dostoievski), erudite fără a fi sufocate de date, cu o bună judecată estetică. Ele merg în sensul vederilor lui G. Călinescu, cu unele abateri, cum ar fi prețuirea pe care prozatorul acesta de factură gidiană o arată scriitorilor insoliți (Blecher, Emil Botta). Cele mai multe scrieri din *Mozaic istorico-literar* și *Itinerarii istorico-literare*, ca și studiul despre *Dostoievski în conștiința literară românească* sînt „lucrări de plan“ (planul Institutului de Istorie Literară și Folclor, unde Dinu Pillat a lucrat după ce trecuse prin experiențe dure de viață în epoca stalinistă) și au notă didactică și impersonală. Se pot reține din studiul despre romanul francez post-proustian aceste observații despre tehnica fragmentării folosită de Gide în *Les faux-monnayeurs* : „Noutatea structurii romanului lui Gide stă în încercarea de a nu închide lucrurile în schema unui subiect, de a opta în compoziție pentru discontinuitate și divergent, promovînd cu acest prilej tehnica fragmentării, cu utilizarea deopotrivă a contrapunctului din muzică și a procedeelelor de decupaj din cinematograf, de a da o imagine multiplicată a personajelor ca într-un joc de oglinzi, de a trece

peste criteriile consacrate ale verosimilității, cu preocuparea sugerării cât mai autentice a ceea ce este adevărul hazardului. Fiecare personaj în parte deschide perspectiva unei intrigi în sine, o legătură între ele stabilindu-se incidental și provizoriu printr-un complicat concurs de împrejurări sau întîmplîndu-se uneori să nu se stabilească deloc. " O tehnică epică asemănătoare folosește și Dinu Pillat în romanele sale de tinerețe.

SERGIU FILEROT

Numele lui Sergiu Filerot (n. 3 febr. 1921, Craiova, m. 25 sept. 1989) poate fi întâlnit în *Viața ca o pradă*. Marin Preda îi face acolo un portret de neuitat. E un tânăr curajos, închis și condamnat la moarte pentru că publicase un volum de versuri protestatere (*OM*), salvat, printr-un miracol, în ultimul moment. Pare o istorie neverosimilă, una dintre acelea venite din romanele secolului al XIX-lea, atunci când eroii erau grațiați înainte de a li se pune ștreangul de gît. Sergiu Filerot reproduce cartea confiscată și topită în 1942 și o completează cu alte poeme din 1946—1947. El a debutat în *Jurnalul literar* (1939) și a publicat mai întâi sub numele G. Nicolescu-Veghe placheta *Încrustări în gînd*. După război a intrat în redacția ziarului *Victoria*, condus de N. D. Cocea și G. Ivașcu, după care a tăcut multă vreme ca alți scriitori din generația lui. Între volumul *Om* (1942) și *Vitrină secol XX* (1982) este o distanță de patruzeci de ani.

Citesc poemele din *Vitrină secol XX* interesat mai puțin să descopăr justificarea lor estetică. Vreau să aflu resorturile morale ale tragediei despre care sînt prevenit. E o lectură specială, i-aș zice simpatetică, omul care a trăit aceste poeme are dinainte adeziunea mea afectivă. L-am cunoscut după dispariția lui Marin Preda, mai precis după apariția volumului *Timpul n-a mai avut răbdare*. În vorba lui domoală și politicoasă era o ușoară, discretă imputare : ar fi dorit să colaboreze la acea carte omagială ; are unele amintiri și documente despre tânărul Marin Preda !... Am citit, apoi, însemnările sale și am regăsit, într-un anumit sens, atmosfera literară descrisă pe larg și atît de strălucit de Marin Preda în *Viața ca o pradă*. Poemele grupate acum în șase cicluri reiau teme pe care le știm din cărțile de început ale lui Felix Anadam (Geo Dumitrescu), Dimitrie Stelaru și alții, poeți supărați pe Istorie și pe Poezie, hotărîți să le modi-

face, radical, pe amîndouă. Geo Dumitrescu pune o ironie inteligentă și o poftă foarte muntenească de spectacol verbal în această sfidare. Sergiu Filerot este indignat de veacul XX și manifestă în poemele sale aspre un maniheism total. Scrie într-un stil care pare azi datat. Versurile, lipsite în genere de rafinamentul artei, sînt noduroase, minioase și profetice. Ele trebuie luate, repet, ca un document existențial. O iritare, întii, pe arta leneșă („nu înțelegeam de ce unii scriau tomuri despre tristețile toamnei...“), o sinceră detestare, apoi, a obiectelor poetice tradiționaliste. *Luna*, luată în rîs și de Geo Dumitrescu, este văzută de Sergiu Filerot ca un element de evaziune :

„O lună, oricît de poetică, n-a desființat niciodată mizeria
și n-a oprit niciodată șomerul să se spînzure de creanga vreunui salcîm“...

Am putea spune că nu acesta este rostul lunii în univers, dar înțelegem la timp că nemulțumirea autorului are altă cauză. Tot *luna* apare într-un poem ca o „ciosvirtă otomană spînzurată oblic pe cer“, surprinsă într-un moment de vinovată cochetărie : „își aranja muieratic cununa“... Cîte-o imagine trimite la Bacovia („freamătul ftiziei primăverii ce vine“...) și, în genere, la acel simbolism proletar răspîndit în poezia de la începutul secolului. Uneori ritmurile sînt muzicale :

„văzui cum soarele-n tirreme
plutea-n văzduh și cum tot geme.
Spunea și vîntul lungi poeme
cu glas lugubru, monoton...“

Desprind din versurile aspre și cenușii ca o zgură și notații mai îndrăznețe. Într-un loc priceperea este „cavernoasă“, energumenul are un conținut „caudal și cefalic vid“, robul este plămădit din „foame și eres“, tristețea este „de suflet de ceară“, iarna își dezgolește „maxilarele găunoase“, poetul sare pe „un colț de viață“ și se ascunde într-un „crîng de vreme“ sau ascultă cum „lunecă agata gîndului nebun“...

Sergiu Filerot înobilează aceste notații printr-o existență ieșită din comun, numai în parte narată în *Reîntîlniri* (1985), volumul său de memorii și documente. El vobește aici mai puțin de sine (semnul unei neobișnuite modestii), cît de colegii săi de generație și de evenimentele prin care au trecut. Este o carte fără pretenții de literatură, dar care vine, în mod sigur, în întîmpinarea literaturii prin informațiile pe care le dă despre o

epocă și despre efortul unor oameni foarte tineri de a pătrunde în literatură în niște vremuri grele. Cele mai multe date privesc pe Marin Preda și grupul „Albatros“, dominat de un tânăr și ager polemist (Ion Călimară), nu altul decât poetul Geo Dumitrescu, student, pe atunci, în anul al II-lea al Facultății de Litere. Grupul de tineri literați se adună în ziua de 27 februarie 1941 și hotărăște editarea unei publicații în 1 000 de exemplare pe hirtie velină roz. Primul număr apare la 10 martie 1941 în 500 de exemplare, avînd ca director-girant pe asistentul universitar dr. Raul A. Teodorescu. Printre colaboratori se află Dinu Pillat, Al. Cerna-Rădulescu, Marin Sârbulescu, Tiberiu Tretinescu, Ovidiu Rîureanu, Elena Diaconu și alții. Malițiosul Ion Călimară ia în ris literatura eroică a timpului într-o proză fantezistă în care personajele se cheamă Malec, Garibaldina și Decebal Longus. Femeia șoptește sub puterea emoției : „Iubitule, ești un bărbat solid“, iar bărbatul îi rupe buzele într-un sărut „eroic și definitiv“. Felix Anadam (același Geo Dumitrescu) este nemulțumit de literatura pe care o fac contemporanii săi (*șaradistă, rebusistă, vagă, extravagantă, autohtonistă*) și preconizează întoarcerea prozatorului la un „himeric realism românesc“ și a poetului la un lirism „nativ, limpede și sobru“... Prin două articole, neacceptate de cenzură și reproduse acum de Sergiu Filerot în *Anexa* volumului său, „Albatros“ vrea să ia apărarea lui G. Călinescu împotriva „conspirației de oportunism balcanic“, manifestată cu ocazia apariției *Istoriei literaturii române*... Articolele sînt documentate și arată o tinerească, inteligentă intoleranță față de prostie și rea-credință. Un ziar (*Chemarea vremii*) este indignat de ideile și opțiunile tinerilor de la „Albatros“ și-i denunță într-un articol în care aflăm și următoarele propoziții : „Domnii de la Albatros fac bale la gură de indignare că lumea l-a uitat pe Panait Istrati și ne pof-tesc să studiem opera acestuia în școli ! Auziți : să dăm copiilor să citească acele pagini otrăvite care colcăie de promiscuitate, de murdărie fizică și morală ! E firesc ca acești domni, care poartă probabil cravată roșie și fredonează la adunările redacționale 'Internaționala', să vorbească despre 'acel unanim regretat Azi', să găsească cele mai bombastice epitete pentru a elogia pe George Călinescu, odioasa figură a criticii românești“...

Ion Călimară îi răspunde în nr. 7 (15 iunie 1941) al *Albatrosului* printr-un pamflet bine scris, luînd peste picior „cabalistica semnelor exotice“... *Reîntîlniri* dă aproape în întregime

dosarul acestei publicații din care au ieșit, mai târziu, câțiva scriitori importanți. De existența ei se leagă și numele lui Marin Preda, semnalat în două rînduri la poșta redacției („M. Preda. Scrieți mai explicit. Reținem *De capul ei*“ și „*M. Pr. Reținem*“). Prozatorul însuși a povestit în *Viața ca o pradă* vizita pe care i-a făcut-o tînărului redactor-șef al *Albatrosului* și nedumirea lui de a vedea că i-a fost preferat Nicu Smeureanu, posesorul unui depozit de ziare din Rîmnicu Vilcea. Preda nu va uita această bizară opțiune și va povesti mai târziu cu ironie insuccesul lui. Într-o scrisoare către Sergiu Filerot, Geo Dumitrescu numește pe Preda „un nou Panait Istrati“ și solicită pentru el un ajutor bănesc. Preda este un tînăr sărac dornic să se afirme, mare amator de cărți, prietenos și, cînd e cazul, neînfricat. Cînd Sergiu Filerot este închis, îi trimite o scrisoare amuzantă în stil popular, dîndu-i vești despre prietenii din grupul *Albatros*. Împrumută într-un rînd cărți de la același prieten îndatoritor și-i lasă o dovadă în care consemnează titlurile : *Visul unui om ridicol* (Dostoievski), *Peter Schlemihl* (Chamisso), *O moarte care nu dovedește nimic* (Holban), *Leonardo da Vinci*, 3 volume (Merejkovski), *Cocoșatul de la Notre Dame* (Hugo). Reîntîlnit după 33 de ani, Preda se arată bucuros și-i dă, mai târziu, o dedicație afectuoasă pe o carte.

În umbra acestor notații sobre și exacte trăiește un animator cultural pasionat și devotat, trimis din cauza convingerilor sale politice la Curtea Marțială și condamnat la 10 ani închisoare. Evenimentele din 1944—1945 îl aduc pentru un timp la suprafață, apoi intră din nou în umbră pentru multe decenii. Istoricii literari care studiază epoca îi anunță decesul, el însă trăiește și reușește să-și publice poemele în 1982, după ce mai tipărise în tinerețe încă trei cărți : *Încrustări în gînd* (1941), *Om, poeme* (1942) și *Libere, poeme în proză* (1942). Există o notă de suferință stăpînită în aceste însemnări, un gust al eșecului, un sentiment de loialitate și un efort de a înțelege destinul celorlați. Prin toate acestea, Sergiu Filerot trebuie citit și prețuit.

TUDOR GEORGE

Tudor George (n. 1926, comuna Ulmeni, județul Ilfov), spai-
ma și deliciul cafenelei literare bucureștene, a debutat cu versuri
în vremea războiului în *Universul literar*, a ținut cronică
plastică, în 1946, în *Fapta* lui Mircea Damian și a publicat prima
carte (*Legenda cerbului*) în 1957. Mai târziu (în *Patriarhale și*
Exotice, 1988) își întocmește o biografie fabuloasă și din ea
aflăm că, prunc încă fiind, dormea cu cartea la căpătii și că
strămoșii săi, oieri și plugari, i-au dat harul de a fi „vătaf peste
cuvinte“. La nouă ani, dacă este să-l credem, a compus prima
poemă și poema i-a fost publicată de Moș Nae. Tinărul țeapăn,
pietros, ieșit din pusta Bărăganului, a devenit jucător de rugby
și, mai târziu, antrenor. Licențiat în drept și avocat al cauze-
lor pierdute (luăm informațiile din aceeași sursă) s-a dedicat,
în cele din urmă, vocației sale de poet pe care o ține în înaltă
stimă și-o preamărește în sonete ori de câte ori are prilejul.
A devenit, în anii '60, '70 cunoscut în boema artistică bucu-
reșteană și chiar un fel de staroste, iar în anii din urmă un
memorialist al ei. Omul, nu lipsit de instrucție literară, este im-
previzibil în comportament, acum liniștit și sociabil, apoi, deo-
dată, arțăgos, ostil, hotărît să sfărîme tot ce-i iese în cale. Stri-
gătul lui de luptă este „Ahoé“. Ciudata vocabulă a devenit cu
timpul un pseudonim al său și a fixat, în viața literară din ulti-
mele decenii, un personaj pitoresc : un poet răzvrătit și fecund,
produs al boemei balcanice și al ambiției de a revigora speciile
poetice clasice. A frecventat multă vreme „Academia Singa-
pore“ (numele unei bodegi din centrul Bucureștiului) și a legat,
acolo, prietenii durabile cu alți poeți goliardici (Dimitrie Ste-
laru, Theodor Pică, Gh. Mărgărit, Leonid Dimov). Unii dintre
ei au evoluat spre alte formule și au devenit, după 1960, scrii-
tori de prim rang (Dimov, Mircea Ivănescu). Tudor George
i-a mitizat, pe ei și pe alții, în *Baladele singaporene* (1970) și

i-a evocat, apoi, în repetate rînduri, în zănaticele sale sonete, ode, legate, discursuri, panegirice...

Boemul, mîndru de stirpea lui, se dovedește a fi un versificator abil și productiv. A publicat pînă acum (aprilie 1989) aproximativ 25 de volume de poeme, în majoritate balade și sonete. După unele calcule aproximative, numărul sonetelor a depășit cifra de o mie și, după cît se pare, ambiția lui Tudor George este să ajungă și să întrecă pe Victor Eftimiu care deținea pînă nu de mult recordul (cantitativ) ca sonetist în literatura română... O ambiție și o pasiune curioase în poezia post-belică, ostilă, de regulă, față de structurile lirice tradiționale. Surpriza este și mai mare cînd aflăm acest cult pentru formule fixe, geometrice la un poet care recomandă libertățile boemei, dulcile preacurvii, petrecerile bahice, convins, ca strămoșul său latin, că numai cine cunoaște bine gustul vinului știe să alcătuiască bine versul și că băutorii de apă nu au niciodată har poetic...

Baladele, legendele, odele, sonetele lui Tudor George, în număr copleșitor, sînt inegale ca valoare și numai puține se salvează la o judecată estetică severă. Însă acelea care rezistă impun un tip de versificator care încearcă să împace rigorile prozodiei clasice cu anarhiile boemei balcanice. Frimele *legende* și *balade* (de peste 500 de versuri, unele chiar de 2 000 de versuri — *Vevețița de foc*) dezvoltă simboluri lirice cunoscute într-un limbaj în genere fluent, cu unele bizarerii, combinații silnice pe care le aflăm de altfel și în poemele ulterioare. Iată viziunea uranică eminesciană din *Lucaafărul* într-o interpretare nouă :

„Ci el tot urcă, urcă-n slăvi mereu
Gigantă torță — flăcărăose plete —
Despică-afund celestul defileu
Urnind cu el popoare de comete.
Lumina lor olaltă înfrățind
Și focul lor la focul lui adaos
De o lumină proaspătă se-aprind
Străluminînd de-acum întregul haos!...”

Tudor George începe să-și aleagă, încă de pe acum, *larii* și *penații*, modelele morale și poetice, și ele vin de peste tot. De la Villon, modelul absolut, la Rimbaud și de la el la bardul din Ciurel, Stan Palanca, supranumit „Regele Șprițurilor“, se în-

tinde un spațiu vast pe care îl calcă sprinten versul singaporeanului... O mitologie pestriță și un relief poetic care adună la un loc hipopotamii Africii și bivolii Bărăganului, taifunurile Pacificului și centaurii, naiadele și albele frumuseți cu șoldurile dure și sînii pădureți din locurile de baștină ale poetului ilfovean. Acest gust pentru pitorescul enorm și excesul tehnic au determinat pe unii comentatori să-l socotească pe Tudor George un poet barochist. Al Piru și Edgar Papu îl fixează în această categorie stilistică. Barochismul, dacă există, este însă involuntar în *Balade, Ode, Sonete...* Tudor George este un *poet de atelier*, însă unul care nu ajunge aproape niciodată la perfecțiune. Rare sînt sonetele care pot fi citate ca probe de iscusință prozodică în totalitate.

Simpatice sînt baladele lui Tudor George (*Balade singaporene*, 1970, și altele, numeroase, răspîndite în toate cărțile) în care poetul face elogiul „adeptilor plăcerii demne“, prețuitori destoinici ai alcoolurilor și caligramelor. Sînt celebrați „cavalerii“ Mărgărit, Tonegaru, „Mitea“ scepticul (Stelaru) și, bineînțeles, bardul Pică, „ăl de-și căta cu bătăușii rîcă“, Dimov, Mircea Ivănescu, Stan Palanca, apoi, din alte orizonturi, François Villon și Robert Burns... Tudor George, nu mai prejos decît ei, cere într-un testament provizoriu (vor fi altele în decursul anilor) să i se ridice un obelisc în care să figureze cu o sticlă în mână, semnul forței, plăcerii și al libertății...

Aceleași simboluri, aceleași personaje-mituri și cam același fel de imaginație întîlnim și în *Sonete*. Numai disciplina celor 14 versuri este mai mare și respirația poetului este mai scurtă. În 1972—1973 apar trei culegeri masive (*Sonetele aeriene, Armura de sudoare, Bazarul cu măști*), însumînd 600 de sonete. Azi numărul lor s-a dublat. Poetul face, în *Sonetele aeriene*, o ierarhie a speciilor lirice, zicînd că sonetul stă deasupra tuturor, fiind „piatra de încercare a tuturor poezilor și mai cu osebire a celor mari [...], piatra filozofală a Poeziei“... El, Ahoe, aflăm în *Armura de sudoare*, s-a decis pentru aspra disciplină a versului : „...Îmbrățîșez [...] truda lingvistului liric, poezia trecută prin *studiul limbii* și obsesia *metrică*, temeinica strădanie întru împerecherea inedită a cuvintelor, potrivirea cuvintelor în constelația lor cea mai strălucitor-grăitoare, precum și primenirea și însănătoșirea continuă a tonusului limbii noastre, în care inventivitatea lexică a poetului are menirea ca, în spiritul limbii sale, să releve acele noțiuni-heterosis, acele

pîlpieli ale unui străfund luceafăr. În acest sens, metafora nu mai poate constitui un simplu joc efemerico-sibinic, sinecdoca tînde să devină certitudine în planul lingvistic, adevăr implacabil nîmbat de revelație, cuvîntul se revitalizează, își recapătă vigoarea și valențele sale, îmbogățindu-și caratele, iar Poezia autentică nu se mai sinchisește de palidele reverberații dialectale și nici de manierismul amatorilor de citate“.

Truda *lingvistului-poet* se vede în miile de pagini în care rimele își caută versurile și nu invers, cum, poate, ar trebui. Tudor George căftănește cuvintele-cheie (*Formă-Pură, Timpul Concret, Verb, Mesagiu, Minciună, Purități Pierdute, Acea Mesie...*), scrie „cosmică tropizmă“, „clipă zenitală“ și își manifestă într-o *ars sonetica* preferința pentru sonetul shakespearian mai ager decît modelul Petrarca :

„Shakespearean,
sonetu-i mult mai ager
Decît în strîmta chingă-a lui Petrarca :
Curg rimele
fireascăi lor atrageri,
Ca valurile line clătînd barca...
Catrețul e-o pereche de doi gemeni,
Două catrene-asemeni
e-un quadruplu,
E-o nuntă petrarchistă,
scrisă-n cremeni ;
Shakespearean, —
sonetu-i mult mai suplu :
Șase perechi de rime-n trei catrene !
Firească nuntă :
două cite două,
S-alătură distinsei cantilene
Cuvintele-n împreunarea nouă :
Intr-un distih final, —
ca-ntr-o agrafă, —
Își prinde
Shakespeare
sancta lui parafă !“

Și rimele curg aici mai bine, mai firesc, fără violentarea limbii. Cînd poetul scrie, în alt sonet, că „ciulinii mă-nțepă-n stelele ursuze“ pentru a rima *ursuze* cu *muze*, versul lasă impresia de bizarerie. Însă nu este totdeauna așa. Tudor George ia în serios lucrurile, se arată interesat de marile teme și evocă în sonete diversitatea naturii, Forma Pură, citează Verbul și

Ochiul sacru și se gîndește la moarte, văzută ca o „devoratoare Orhidee“. Acest catren este frumos :

„Cu fiecare vers
eu mă deșir
În ochiul tău hipnotic,
fir cu fir...
Cu fiecare rînd transcris în carte,
Tot mai profund,
mă-ntorc în tine, Moarte!“.

Motivul vechi al trecerii și al petrecerii este reluat și de Tudor George într-un sonet cursiv care face elogiul „înnodării“ în iubire și prietenie : „Să nu lăsăm să treacă nici un ceas / Din efemerul timp ce ne-a rămas ! / Spre moarte-om trece prea curînd, / ca-n somn, / Dar cît trăiești — o clipă — să fii Domn ! / Fii Zeul clipei tale care-o ai ! / Fii Timpul-Înșuși ! / Propriul-Tău-Crai !“.

El invocă și pe frenetica Veneră, celebrează *Timpul Senzual* într-un sonet în care, amestecînd mitologiile și istoriile, Nefertite apare ca soră a lui Apollo. Imaginea mării cutreierate de tritoni și nereide erotizate este remarcabilă :

„Exaltă-mă, frenetică Veneră, —
Al mării pîntec lin boltindu-ți șoldul
Delfinei coapse-a tale, de himeră,
Pînă la țärm rostogolînd imboldul...“

Ia-mi mințile, rostogolîndu-ți sinii,
În val de val, sub azuria-ți bluză,
Dezvăluînd cupolele minunii
Sub ochiul meu, pulsînd ca o meduză...“

E Timpul-Senzual, cînd, despletite,
Sirene-nstrună părul lor de rafii...
Tu, soră-a lui Apollo, Nefertite,
Apaie-mi, tu, cu splendidele-ți stafii !

Un dans carnal în cerul meu se-nchide
Cu sfîrcuri de tritoni și nereide...“

Performanța prozodică a lui Tudor George se cheamă „Cheie de boltă“ și ea constă într-un sonet-matrice urmat de alte 16 care dezvoltă versurile din primul sonet. Ultimul nu este decît primul inversat. Normal, șirul sonetelor ar fi trebuit să se oprească la 14, însă autorul a adăugat un *sonet glosat* și un

Palimpsest pentru a mărturisi mai limpede, explică el, „efortul și adeziunea personală la tematica-manifest“. Din același argument reținem și ideea că sonetul exclude mediocritatea și amendează prolixitatea gândirii. Iată *sonetul-matrice* :

„Sublimă-i forma, germinînd idei :
De arbore-i profilul formei pure !
Plantați idei, ca sevele-n pădure !
Pădurea-și naltă-n arbori templul ei !

Pădurea-i Vîntul-Legănării-Dure :
Istoria se-ntrupă-n arbori grei !
Pădurea-i rug astral, foșnind scînteii !
Pădurea-i zbor, dînd aripei conture !

Dați suflet viu pădurilor din piatră !
Prin trunchi de marmor curge clorofilă !
Un foc nestins mocnește-n orice vatră !

Un sînge curge-n fiecare argilă !
Statuile-s păduri plîntate-n piață !
Poeți și Sculptori, Arhitecți, dați Viață !“ ;

În continuare, Tudor George evocă pe voievozii „Viteazul Vînt Mihai“ (? !) și alți „Supremi Mihai“ ctitori de istorie, pe Badea Cîrțan, pe „Mihai-cel-Blînd“ (Eminescu) și pe Veronica Micle, Vlad Țepeș, Zamolxis, Craiul Avram Iancu... voind a face, în stilul său, o sinteză a miturilor și virtuților naționale. Sinteza este departe de a fi ireproșabilă.

Mai elocvent, estetic vorbind, este sonetistul cînd scrie despre pasiunile lui lumești : „bînd bere io prin tîrg și-ochind neveste“. Este de citat, în acest sens, trecînd peste alte culegeri, *Catehismul iubirii* (1977), subintitulat eseu liric și dedicat buniciei sale lelea Dumitra Cîcu — „moașă sătească timp de mai bine de jumătate de secol în Cîmpia Dunării de la Ulmeni, Gumelnița și pînă înspre Mînăstirea și Coconi, aceea care a mînuit cu mîna ei blajină, aducînd pe lume, ca o mitică ilithyia tracă, un întreg popor de feți-logofeți. Eternă memorie“. *Catehismul* mai cuprinde o *planetă* semnată de Edgar Papu, un *Cuvînt înainte* al autorului și o *epistolă regăsită* de la Felix Aderca, fără a mai socoti extrasele din sonetele lui Shakespeare așezate în fruntea sonetelor proprii în număr, acestea din urmă, de 200. Astfel blindat, volumul vrea să fie, în continuare, o demonstrație de virtuozitate lirică națională într-un gen străjuit, în eter-

nitare, de marele Will. Tudor George urmează, în fond, pe Vasile Voiculescu (pe care îl și citează, de altfel, numindu-l „magul Voiculescu“), dar pe o latură mai profană, simpatice boemă, în ciuda numeroaselor referințe livrești. Voiculescu reconstitua, într-o interpretare liberă, simbolurile iubirii din Renaștere. Tudor George le parafrazează în niște sonete inconformiste, bătaioase, cu delicioase înfumurări bucureștene. Cele mai reușite versuri în *Catehismul* acesta înțesat de citate sînt tocmai acelea unde, pe o cale mai simplă, vine vorba de petreceri bahice și de iubiri cu „dalbe porumbițe“ pe meleaguri dîmbovițene. Dacă ne-am lua însă după titlurile sonetelor și după citatele din text, am putea crede că Tudor George a trecut în spațiul strîmt, geometric al sonetului — în urma unui colosal, sîngeros studiu — toată istoria umanității, toată istoria literaturii și a vieților ilustre. *Sacru principiu*, zice el în întîiului sonet, *Apokolokyntosis* la al doilea, apoi, ceva mai încolo, *Cultul esențelor*, *Elegia di Madonna Fiammeta*, *Visul Hecubei*, *Conceptul androgin*, *Magnificentius*, *Gaudi*, *Aisberg* și alte embleme ce trezesc în noi acel sentiment împovăraător de admirație și teamă pe care îl avem, totdeauna, în fața textelor erudite. Ochiul, mohorît de atîta știință înaltă, se mai înveselește întîlnind și cite o „sorcova mea“, „o dalbă porumbiță“, „borfeturi și trofee“, vorbe mai curate, mai omenești, mai apropiate de imaginea cunoscută a autorului. Însă, cum ziceam, Tudor George rămîne, și în această criză de erudiție renescentistă, poetul comunicativ, afectuos. Izbucnirile de leu rănit nu durează și sonetistul ajunge repede la lacrimi și suspinuri. Într-un loc ne spune că trei zei tutelează existența lui : *Cartea*, *Doamna* și *Cinzezul*, dar numai cînd vine vorba de ultimii doi versul devine mai sprinten, vocea mai sigură, imagistica mai colorată. Ceilalți, eroii cărților, sînt aduși la măsuri mai sărace și puși să facă lucruri nedemne pentru profesiunea lor. Împăratul Claudiu joacă, în iad, zaruri, iar Ubu-Roi decapitează cîrnați la ghilotină (*Apokolokyntosis*). Medeea, fioroasa femeie mitică, este tratată de sonetist ca o biată nevastă geloasă și irațională, așa ca oricare alta, de ici și de colo. Tudor George atacă însă tema cu gravitate, primele acorduri ale sonetului său (*Paradoxele amorului*) anunță o petrecere spirituală, o demonstrație solemnă despre virtuțile care duc la nenorocire în Amor :

„Cumplite-s ale-Amorului virtuți,
Sublimu-i har deificînd femeia —
Dar tot Amorul, răsucindu-și cheia,
Transformă-ndrăgostiții-n monștri sluți !

Pe taică-tu-l trădași, cîndva, Medeea,
Pe frate-tu-l zdrobiși, nimic nu cruți —
Iubind pe-acela dintre-argonauți,
Ce-ți va trăda credința, dup-aceea !

Paradoxalu-Amor, ce-ți dete prunci,
Te-a-nfrînt sub gelozire, să-ngeunuchi,
Dar și tăria-ți dete, să-i arunci
Pe proprii-ți copii — jertfiți, mănunchi !

O ! crunt Amor, ce naște, or suprimă !
Iubire-mparți, dar și dementă crimă !“.

Robit de Carte, cu capul tulburat de mituri vechi și noi,
sonetistul recomandă, totuși, fapta vieții. Un ager precept (*Cui
să ne dăruim*) îndeamnă pe bărbatul tînăr să nu zăbovească în
contemplație și să dea trupului cele de cuviință :

„Cît încă june ești, bărbat putinte,
nu-ți pierde timpu-n insomnii inepte,
ci nu lăsa Iubirea să te-aștepte
Hrănind cu versuri inima-ți fierbinte.“

Prin nota lor de simpatică făloșenie și de filozofie scoasă
dintr-o experiență de viață nefalsificată de literatură astfel
de versuri plac, mai mult, în orice caz, decît acelea în care Tu-
dor George adună, ca la un ospăț de gală, pe marii cărturari
ai lumii. Iată o elegie simplă de o cuceritoare sinceritate :

„Întreaga mea junie-ntr-o mansardă
Și-n crișmă-mi petrecui ! Vinam un pol —
Pe vară, răcorindu-mă-n alcool,
Ca-n toiul iernii gerul să mă ardă !

Cu versuri îmi împlusem podul gol
Și cu picturi plesnite din petardă !
Cît despre-amor, mă drăgosteam c-o hoardă
De sufletiste fără protocol !

Pun mîna — azi — pe inimă, să spună
Cum mă simțeam un princip dintr-o țară,
În care fericirea merge strună
Și fără bani — fiind banul de ocară !

Vai, tinerețea — efemer sindrom ! —
Cît de puțin îi trebui unui om !“ —

cu stîngăcii, bătaî încetinite de ritm și stridențe pe care le trecem cu vederea, pentru că spiritul nostru, obosit de subtilitățile din poeziile altora, regăsește aici un filon vechi și durabil al liricii. De la Villon la Dimitrie Stelaru (citez după preferințele lui Tudor George) poezia n-a încetat să vorbească despre dulcile ticăloșii, fărădelegile poetului încalcător de convenții. Tudor George e un demn urmaș, hotărîrea lui este să nu abandoneze calea sfîntă a alcoolului și, în niște versuri prietenești, el evocă (în continuarea *Baladelor singaporene*) pe comilitonii săi bravi, oameni de nădejde și de pahar. Expediția etilică se termină, uneori, prost. Slab de înger și sub influența lui „Bachus hapsîn“, sonetistul primește în bătătura lui pe amica unui prieten, apoi află că femeia în chestiune are și alte preferințe și că, scîrbit, confratele îi dăduse „un șut în spate“ (*Un fapt divers*). Răzbu-narea nu-l consolează de gîndul ticăloșiei de a fi încălcat un mare sentiment : prietenia. Altă dată, întors la dalba porumbiță după un chef năpraznic, este întîmpinat cu nedelicatețe și poetul din el, jignit, suferă :

„Cînd — otrăvit de zațuri și poșirce —
Izbit din șanț în șanț, printre tramvaie —
Mă întorceam în laț, la Doamna Circe,
Ea mă primea-n costumul ei de baie
Și : 'marș !' — zicea, holbind cu deștiul strada !

Io mă-nvrteam — năuc ! —
mușcîndu-mi coada...“

După ce scrie alte numeroase ode, imnuri, elegii, dicționare de omonime și de familii de cuvinte pe rime, o epopee națională în sonete (*Dacica*, 1984), cărți pentru copii..., dînd producției sale poetice un ritm amenințător, Tudor George mai adaugă în *Patriarhale și Exotice* (1988) încă aproximativ 70 de sonete noi, dimpreună cu alte mici balade în stil villonesc, panegirice, cantate, ode, epitafuri, inscripții, *legate*, testamente, *autoepitafuri*, epistole... opera „Discretului bard Ahoe“. Nouă muze preamăresc pe acest „fiu de sonuri — Ahoe“ și el însuși, tandru menestrel, se duce la Capul Lumii pentru a striga în boltele silvane : „Aho“. Sarcast și priceput versificator ca florentinul

Burchiello, el apără de cînd se știe Onoarea Poeziei și, într-un loc, sîntem avertizați că lupta lui n-a fost zadarnică : a întemeiat o școală poetică, numită „școala Ahoistă“.

Dacă înțelegem bine lucrurile, școala ahoistă unește, în fapt, două clase de versificatori : una cuprinde pe caligrafii experți în tehnica prozodică, pe orfevrii, artizanii formelor fixe, a doua adună pe cei „căliți cu alcoolul Vieții“, prețuitori ai clipei, boemi, băutori zdraveni și spirite libere și mîndre... Și unii și alții au o veche tradiție în literatură și, înfrățiți, ei continuă, iată, să se manifeste la sfîrșitul unui secol de poezie care, orișice s-ar zice, n-a încurajat pe acești fii ai sonului... În literatura română postbelică există o mică școală de caligrafi impătimiți care cultivă virtuțile formale ale poeziei și află în abilitatea prozodică o bucurie estetică superioară (cîteva nume : Romulus Vulpescu, Șerban Foarță...). În această serie trebuie citat și Tudor George care scrie o poezie de tip goliardic, simpatcă, făloasă, cu multe versuri izbutite, cu altele menite să acopere o funcție strict prozodică. Ea trebuie judecată și prețuită în raport cu posibilitățile ei. Într-o literatură este nevoie și de acești doctori în rime, specialiști în cîntece bahice și balade erotice jeluitoare și prefăcute... Paul Valéry citea poemele în formă de *Chant royal* ale puțin cunoscutei M-me Yvonne Weyher și mărturisea că ele îi dau un sentiment de plenitudine și o plăcere comparabilă cu aceea pe care i-o dă o pagină de algebră sau o bucată muzicală savant construită...

Tudor George începe *patriarhalele* sale cu cîteva „toasturi“ nu prea reușite. Evocă „Pita Coaptă“ ca o muiere rotundă care așteaptă rod, „pasărea zenonică“, pe Celestul Apicultor, tînărul Soare „amirezmitor“, apoi lansează în spațiu chiotul eliberator : „Ahoé“. Cînd ajunge la mare, spiritul se deschide și poemul își desfășoară toate instrumentele : „Sunăți, cîntați, oboaie de nacru și azur“... Asemeni lui Lucrețiu, el vrea să laude „baștina latină“, ca Propertiu simte că trebuie să laude pe întemeietorii urbei și-i laudă pe toți în versuri acrobatice, retorice, sucind vorbele, stabilind antiteze, căutînd imagini de preț... Este un anumit patos în migăloasele încrucișări de rime, este și o frumoasă iluzie în acest cult pentru „supremii tropi ai Odei“ la un poet al stepei și al desfătărilor bahice...

Nici *Exoticele* nu aduc ceva nou față de poemele anterioare. Nota mitologică este exterioară, *invocațiile* au, uneori, haz, de cele mai multe ori nu. În schimb ciclul *Catedrala din Sequoia* și *panegiricele* sînt emoționante. Poemele, în majoritate sonete sau înlănțuiri de sonete într-un scenariu epic mai întins, dezvoltă temele cunoscute ale liricii trubadurești : lauda prieteniei și a iubirii, tema plăcerii și a trecerii iminente, lauda, în fine, a vinului și a modelelor durabile. Tudor George le tratează pe toate cu rigoare prozodică în versuri muzicale, sărînd în stilul său de la un model la altul. Nu se uită pe sine, repet, în aceste *laude*, *invocații*, *închinări*, *ode* care fac elogiul messerului Cecco Angiolieri și al Divinului Stan Palanca, preamăresc pe sublimul Brit și, totodată, pe minunatul prieten Pică, stîlp al *edenului singaporean*. Un panegiric este dedicat lui Leonid Dimov, numit „Creștet Liric“, spirit mistic de rit singaporean, profet al onirismului :

„Cu barba-ți tolstoiană, pravoslavă,
descrii prin sfere nimbul tău oniric,
cînd, jos, infernu-ațiță dansul piric,
Socrate bîndu-și cupa cu otravă !“

Cele mai înalte laude le primește în *Patriarhale și Exotice* Stan Palanca, autorul unei unice romanțe : „Zmaranda“. Tudor George vede în el un „mîndru Bard“, „Prinț și Staroste al Boemii“, „gigantic în retorică și-n liră“... și nu ezită să-l pună într-o succesiune ilustră : „Eu rege am fost cîndva, ca STAN PALANCA — / Sublimul Rege-al Sprițurilor, care, / În lumea ălor mici, de treanca-fleanca, / Sprițar și bard conta drept ăi mai mare ! // Dac-or fi fost divini Petrarca, Dante, / Cîntîndu-și Laura or Beatricea, / El, bardul Stan, cîntase ca un fante, / în versu-i laic, p-una mai d-aicea ! // Modelul sfînt și farmecul muierii / L-aflase-n preajma-i bardul cu pricina / Și-o prea slăvi, cum Cecco Angiolieri, / Cu har lumesc, cîntase pe Becchina ! // Din clipa cînd i-a cășunat amorul, / El i-a-nchinat totală-a lui ofranda — / Ca s-o cunoască-n cîntec tot poporul — / Nemuritoarei, unicei Zmaranda !“

După alte închinări somptuoase și panegire bine aduse din condei, Tudor George își scrie, pentru a fi mai sigur, *epitaful* în nota umorist-lăudăroasă cunoscută :

„Gîndesc d-acum a-mi scrie EPITAFUL :
Aicea zace bardul Tudor George
De care doar ca ins s-alege praful,
Dar el durează-n cînt și-n son de orge !

În lupte cu centauri și-amazoane —
Cu rimele femele au masculine —
Și-a cucerit el lauri și galoane,
Sub semnul lui Homer și-al lui Hercule !

Picioare suple-avea, de-atlet, la mers,
Mai trainice s-au dovedit prin vers !“...

de unde se vede că, în timp ce boemul se gîndește cu în-
tristare la marea trecere, caligraful găsește argumente în fa-
voarea eternității artei sale. Fie să fie așa cum crede caligraful...

LAURENȚIU FULGA

Laurențiu Fulga (n. 2 nov. 1916 în comuna Fulga de Jos, Prahova, m. 1984) a fost mulți ani vicepreședintele Uniunii Scriitorilor (din 1968 pînă la dispariția sa) și, om bun din fire, săritor, cu un remarcabil sentiment de solidaritate cu obștea scriitoricească, s-a bucurat de prețuire morală din partea confracților. I se spunea cu simpatie „Generalul”. Prozatorul ajunsese, cu adevărat, pînă la gradul de general (în rezervă), dar atitudinea lui nu avea aproape nimic din rigorile disciplinei militare. Era o natură pasionată, mesianică și, cînd susținea în adunările publice o chestiune administrativă, se înflăcăra, glasul lui căpăta accente apostolice. Din confesiunile pe care le-a făcut deducem că a trecut prin multe și, înainte de a ajunge la literatură, a avut o biografie chinuită. El vrea să-și întîlnească de mic destinul și fuge de acasă, dar tatăl, om energic, readuce fiul risipitor în familie și îl sancționează cu severitate, inclusiv cu recludiunea. A urmat spășit o vreme cursurile Liceului Militar din Chișinău, însă, nevrînd să devină ofițer de carieră, se înscrie la Facultatea de Litere și Filosofie din București și își trece examenul de licență în 1941. Ca să-și poată urma studiile, este corector de noapte la un mare cotidian bucureștean, lucrător necalificat la Fabrica de chibrituri, hamal în Gara de Nord și descărcător de vagoane în Gara Filaret. Doarme — după propriile spuse — prin ganguri și cunoaște foamea, este umilit ca om și respins ca scriitor. Are profesori buni (Tudor Vianu, Mircea Florian) și audiază din curiozitate și cursurile lui Nicolae Iorga, Rădulescu-Motru, P.P. Negulescu, Ion Petrovici, Anton Dumitriu, Mircea Eliade... Iese de la cursuri „zdrobit”, anihilat ca personalitate, încredințat, zice fostul student în limbajul lui retoric, că „nemurirea poate să capete chip de om”. Debutase în 1937 în *Bilete de papagal*. Mobilizat în timpul războiului, participă la campania din răsărit, este rănit

grav și cade prizonier. Unele publicații literare îi anunță moartea și prozatorul are mai târziu posibilitatea să-și citească necrologul. Experiența de prizonier în U.R.S.S. va fi descrisă în scrierile de mai târziu (*Steaua buneii speranțe*). Ca voluntar în divizia „Tudor Vladimirescu” participă la campania din apus. După 1945 lucrează ca redactor la publicațiile culturale ale armatei și este o vreme consilier al „Teatrului Armatei”. Are, după cite înțelegem din mărturisirile sale, dificultăți mari în obsedantul deceniu și în 1961 se retrage din armată... Ce este opera imaginației și ce este adevărat în această biografie cu multe puncte obscure și enorm de multe aluzii (stilul aluziv este aproape general în confesiunile oamenilor de litere care au traversat primele decenii postbelice) este, în lipsa documentelor, greu să spunem. Ceea ce este sigur este faptul că omul acesta grav, îndirjit, cu o iubire aproape mistică pentru literatură și pentru stilurile ei înalte, biblice, a trecut prin apocalipsul războiului și a rămas pentru tot restul vieții marcat de el. Ca dovadă, cărțile sale, dominate de obsesiile venite din această zonă.

Laurențiu Fulga publică în 1942 un volum de povestiri *Straniul paradis* (retipărit și în bună parte rescris în 1975), care, prin temă și tehnică epică, se apropie de zona fantasticului, fără a se identifica total cu ea. Unele accente îl plasează în descendența prozei expresioniste, caracterizată printr-un patetism al coincidențelor fatale, al *identității și reintrupării* în scară biologică. Nuvelele sînt interesante și altfel, arătînd preocupările tinerilor prozatori de la 1940. Emil Botta publică în aceeași perioadă volumul *Trîntorul*, de un fantastic livresc, Eusebiu Camilar se îndreaptă după *Cordun* spre un realism fabulos, terifiant, în *Prăpădul Solobodei* (1942), *Avizuha* (1945) și *Turmele* (1946) — cărțile lui cele mai bune. Nu e, apoi, un secret că Marin Preda a debutat cu două proze fantastice : *Calul* și *Strigoaica*, ultima eliminată din culegerea din 1948. Gustul pentru straniu, mitic, fabulos este mai vechi, tinerii de la 1940 nu fac decît să-l reactualizeze punîndu-l în acord cu obsesiile date de o realitate ea însăși apocaliptică (războiul). Dar să ne întoarcem la *Straniul paradis*. Reimprimînd-o, Laurențiu Fulga a eliminat o nuvelă (*Nu sîntem singuri*) și a modificat titlurile altora. *Păcatul Dianeii* (1942) a devenit acum *Dubla crimă a sorei Diana*, *Sufletul mortului* (1942) ia titlul mai blajin de *Magdalena și visul*, în fine, nuvela *Taina Soniei Luiceva* sună acum, mai ma-

tein, *Taina în care s-a pierdut Sonia Condrea*. Textul este precedat, ca și la prima ediție, de o *notă* (confesiune) din care reținem ideea că pe dedesubtul istoriei cotidiene figurează o altă istorie, *suprasensibilă și bizară*, în care individul se refugiază ca spre un liman. Însă certitudinile și miracolul acestei realități secrete nu pot fi cunoscute decât în „ceasurile mari ale vieții“. Intenția scriitorului ar fi dar să prezinte personajele „în clipa reintegrării lor în fierberea cosmică și divină“. Trecînd prin „obscuritățile cărnii și ale sexului“, putem ajunge la *Spirit*, adică la perfecțiune. Vine vorba, în această confesiune patetică și tulbure de neant, de *drama* unei fatale *dualități* și de *paradisul* spre care urcă, disperat, cuplul etern : bărbatul și femeia. Cu picioarele mai pe pămînt, *Argumentul* la ediția a doua aduce unele date revelatorii despre împrejurările în care a fost scrisă această carte și despre biografia prozatorului plină, cu adevărat, de mari traume. Cartea pe care ne-o prezintă a purtat-o în raniță și, la mult timp după apariție, i-a devenit cap de acuzație într-un proces. Dar ce putea fi scandalos în aceste nuvele ?

Toate sînt construite pe ideea fatalității care leagă existența unui bărbat de o femeie și a repetării ei sub alte forme. Tema o tratează și Eminescu în *Avatarii faraonului Tlă* și, mai aproape de noi, o reia Rebreanu în *Adam și Eva*. Laurențiu Fulga o pune în plan psihologic, vorbind de obsesii nedefinite și de prezența totală în noi a cuiva pierdut de mult. Mai coerentă este ideea că individul este uneori jucăria forțelor oarbe. Epica, plină de fapte ieșite din comun, este chemată să justifice această părere. Un personaj coboară într-o gară străină, de ce ?, nu știe. Rătăcind prin beznă, aude un cîntec de vioară ce se dovedește a fi executat de d-ra Ruth în a cărei biografie sîntem, apoi, introduși. D-ra Ruth iubise pe cineva care murise într-un accident de tren, iar ea este iubită de Profesorul Matheas care, în disperare, se sinucide. Ne lămurim apoi că femeia este demonică din moment ce naratorul, întîlnind-o la un bal, se îndrăgostește la o simplă „scînteiere de ochi“. Numaidecît își face loc gîndul că destinul a aranjat toate acestea și, pentru a fi mai sigur, naratorul consultă o vrăjitoare. Previziunile sînt sumbre și ele nu întîrzie să se confirme : d-ra Ruth se sinucide. Nuvela are ceva din atmosfera flamandă. Cîntecul straniu, întîlnirea și sinuciderea rămîn învăluite în ceață. Proza este împodobită cu metafore mari, solemne. *Dubla crimă a sorei Diana* mărește numărul coincidențelor tragice, în gustul unei proze crude și

patetice. Alexandru Voina și Diana, logodiți în taină, se întorc în oraș și, fiind furtună, au un accident de pe urma căruia tânărul orbește. Dus la spital, el este îngrijit cu devotament de Diana, soră infirmieră, însă speranțe de vindecare nu sînt. Un medic cinic siluește pe sora Diana care poartă în pîntec un copil de la Alexandru Voina. Acesta se prăbușește de la etaj și moare.

Proza lui Laurențiu Fulga începe să se individualizeze prin cîteva elemente : subiect senzațional, note de fantastic negru, preferință pentru situații limită, gust pentru simbolurile fundamentale (moartea tatălui și svîcnirea fiului în pîntec etc.). Sînt convocate, din lumea fizică, elementele opace, acelea care protejează misterul : în *Strania D-ră Ruth* bezna și ceața, aici pădurea și furtuna. *Magdalena și visul* proiectează totul în atmosfera unui roman gotic : blestemul unei familii vechi, morți la soroc, încercări eșuate de a înfrînge fatalitatea etc. Sextil Panu moare, urmînd tradiția de 300 de ani a familiei, la o dată fixă. Copiii duc mai departe viața netrăită de morții tineri și se lasă guvernati în actele lor de aceștia. Magdalena, fiica lui Sextil Panu, iubește pe Luca Serafim, dar nu se poate uni cu el pentru că tatăl din portret nu îngăduie. Panii trebuie să rămînă caști pînă la urmă. Mihăiță, fiul, se spînzură, Luca-logodnicul pleacă și revine luînd asupra lui blestemul Panilor. O ușoară tentă romantică trece prin aceste pagini care narează, în fond, povestea aceluiași cuplu lovit de grele predestinări. Într-un loc (în nuvela *Nu sintem singuri* existentă în sumarul din 1942) este citat și Kierkegaard. *Vînt de noembrie fatal* aduce și dezlegarea acestor simboluri sumbre. Eronim Grigor și Pavel Botez iubesc aceeași femeie, strania, solitara Azuria, dar Azuria este găsită moartă într-o dimineață pe o bancă din parcul orașului. Fantoma ei reapare și-și dezvăluie adevăratul nume : *iluzia*. O iluzie grăbită să se întoarcă, după ce a luat mințile oamenilor, într-un *paradis* necunoscut. Pavel se spînzură, Eronim Grigor cade dostoievskian în patima beției. Bărbatul caută cu ardoare o asemenea iluzie distrugătoare. Aflînd-o pentru o clipă, trăiește ca un lunatic. Monștrii fatalității stau, necruțători, în calea cuplului care se caută tragic, se găsește și se desparte iremediabil. În ultima nuvelă, *Taina în care s-a pierdut Sonia Condrea*, reapare figura femeii stranii sub forma unei călătoare întîlnite în noaptea de Anul Nou. Cuplul se alcătuiește pentru o clipă pentru a se desface, potrivit schemei cunoscute, în condițiuni

tenebroase. Laurențiu Fulga este prin poezia femeii misterioase aproape de proza lui Gib Mihăescu și, ca un model mai îndepărtat, de Dostoievski de care tinerii de la 1940 nu erau străini. Oricum, *Straniul paradis* anunță un prozator în stil tenebros fantastic și prefigurează temele ce vor fi tratate mai târziu în *Alexandra și Infernul* și *Moartea lui Orfeu*.

După încercări dramatice nereușite (*Ultimul mesaj*, 1951); *Ion Vodă cel Cumplit*, 1953; *Meșterul Manole*, 1958 etc.) revine la epică și ambiționează să scrie o epopee (*Eroica*) despre război. Primul volum din proiectata trilogie se cheamă *Oamenii fără glorie* (1956), iar al doilea *Steaua bunei speranțe* (1963). Al treilea roman, care ar fi trebuit să se numească *Apoteoză*, n-a mai apărut. O operă voluminoasă, în stilul dominant în proza din epocă : frescă socială și istorică, monografia unui mare eveniment, roman, în fine, al relațiilor dintre personalitate și mecanismele istoriei într-un moment de criză... Prozatorul folosește, nu mai încapă discuție, experiența lui de combatant, din păcate însă faptele sînt mistificate de stilul apocaliptic al narațiunii (aici și în alte scrieri) și de viziunea falsă asupra unei istorii cu adevărat tragice. Este viziunea dominantă în obsedantul deceniu. Prima carte descrie (termenul corect ar fi : evocă) înfringerea de la Cotul Donului și suferințele celor 80 000 de soldați exasperați de frig și foame. Personajul central al romanului este această mulțime de soldați instalați în frică și mizerie. Reținem numele lui Ștefan Corbu care reapare și în romanul următor. Titlul general *Eroica* trebuie luat, în acest caz, în chip ironic sau înțeles ca o epopee a supraviețuirii. Oricum, Laurențiu Fulga a vrut să scrie romanul acestei gloate umilite, pierdute într-un mare cataclism. Stil profetic inadecvat, cu rare momente de autenticitate epică. Tot astfel este și stilul romanului care continuă epopeea : *Steaua bunei speranțe*. Aici este înfățișată viața din lagărul de la Berezovca unde ajung prizonierii români după capitularea semnată de generalul Condeiescu. Proza, scrisă de cineva care a trecut prin aceste evenimente tragice, ar fi putut aduce un număr de documente despre comportamentul uman în recluziune. Laurențiu Fulga, supus circumstanțelor ideologice din deceniul al VI-lea, scrie însă un roman politic complet schematic. În lagăr există două tabere : una profascistă, condusă de colonelul Golescu, și alta antifascistă, dirijată cu tact și înțelegere de comisarul Toma Moldoveanu, ajutat de comandantul lagărului, Deveatkin. Lupta din-

tre cele două fracțiuni se dă în legătură cu ideea de a forma un batalion de voluntari care să ajute la eliberarea României. Aceasta este tema politică. A doua temă a romanului este cea erotică. În lagăr există și o femeie, Ioana, doctoriță, soția comisarului. De ea sînt îndrăgostiți toți, dar mai cu seamă Ștefan Corbu, șeful sanitarilor, personaj pozitiv. Femeia este frumoasă și incoruptibilă. Toți o visează și o pictează, în culori ideale, cu fantezia lor de bărbați tineri intrați într-o lungă abstenență. Aici proza este mai autentică. Însă autorul o falsifică în bună parte prin dilatarea enormă a propozițiilor. Ioana, modelul, alegoria feminității, moare tragic și absurd sfîrtecată de o mină în timp ce se plîmbă cu comisarul Toma Moldoveanu în ajunul plecării batalionului. Sfirșit de tragedie optimistă. Zdrobit sufletește, comisarul își continuă drumul în istorie...

I se recunoaște încă romanului valoarea documentară, dar se neagă capacitatea prozatorului de a construi („recunoscînd calitatea exemplară a documentului, tensiunea înaltă a multor pagini, finețea analitică a altora, ne apare evident faptul că Laurențiu Fulga n-are vocația invenției epice, a construcțiilor întinse“ — scrie Cornel Ungureanu în *Proza românească de azi*, 1985). Lipsa invenției epice este evidentă în aceste voluminoase cărți, criticul are dreptate, dar se înșală, cred, cînd descoperă finețe analitică în aceste pagini amorge, scrise după schema unui primitiv maniheism epic. Lipsind intuiția caracterelor umane și, deci, a psihologiei individuale, lipsește în chip fatal și posibilitatea analizei. Și apoi, Laurențiu Fulga nu-i deloc un prozator analitic. Este, dar nu aici, ci în scrierile lui izbutite, un vizionar sau poate mai bine zis un spirit pasionat alegoric, obsedat de fatalitățile destinului și de arhetipurile umanității... Dar cel mai rău se înșală criticul citat mai înainte atunci cînd vorbește de „calitatea exemplară“ a documentarului în neterminata *Eroica*... Tocmai lipsa documentului autentic, a faptului verosimil uman se simte enorm la lectură. Sînt, aici și în alte scrieri pe teme similare (*Negura*, *Mitrea Cocor*), relații care transformă o mare tragedie într-o alegorie derizorie. E ceea ce se întîmplă și cu această umflată epopée care, simplificînd, și, în cele din urmă, falsificînd complexitatea istoriei, falsifică și adevărul uman. Tema tragicului, esențială în proiectul trilogiei, este astfel ratată. Se salvează numai unele pagini care sugerează atmosfera generală a războiului...

Laurențiu Fulga revine cu *Alexandra și Infernul* (1966), *Doamna străină* (1966), *Moartea lui Orfeu* (1970) și celelalte scrieri la atmosfera enigmatică din *Straniul paradis*. Cu unele modificări de stil ce nu scapă la o lectură atentă. Aceste narațiuni sînt mai autentice și se potrivesc mai bine cu posibilitățile prozatorului. O proză de tip simbolic, plină de premoniții, fatalități și simetrii neliniștitoare, o proză, în fine, care descrie în chip programatic stările de halucinație ale individului în atmosfera unei mari și confuze înclăstări : războiul. Ea urmărește, în fapt, două mituri : erosul și moartea, Orfeu și Euridice. Faptele sînt atît de evidente încît nu trebuie aduse alte dovezi. Modelele pe care le urmează Laurențiu Fulga pot fi descoperite în toate zonele literaturii (comentatorii lui au citat, de-a valma, pe Kafka, Vinea, Voiculescu...). Gib Mihăescu continuă să fie, cred, prozatorul cel mai apropiat de obsesiile și stilul prozei lui Fulga. Un Gib Mihăescu supradimensionat, proiectat pe vaste pînze, un prozator, în fine, care amestecă realul (istoria) cu o simbolistică apăsătoare, demonică. *Alexandra și Infernul* are șapte capitole (număr simbolic), care pot fi citite ca narațiuni independente, dar pot fi urmărite și în continuitatea lor în planul de adîncime. Schema din *Adam și Eva* și chiar simbolul fundamental de acolo sînt reluate într-o proză patetică, debordantă, interesată, cum ne avertizează și rîndurile de început, de problemele *Umanității*. Sînt expuse situațiile-limită, crizele de conștiință, coincidențele (ca semne ale Destinului), iubirile năprasnice și, de cele mai multe ori, tragice dintre un bărbat (Golia, Cozia, Filip...) și o femeie (Alexandra). Bărbatul și femeia simbolizează, se înțelege, cuplul etern care se caută în apocalipsele existenței.

Povestirile, scrise în bună parte la persoana întii, cuprind două registre : unul așa-zis obiectiv care urmărește desfășurarea faptelor în planul realului și altul care înregistrează monologul interior, halucinațiile, proiecțiile naratorului/eroului. Schemă cunoscută în proza care intenționează să studieze comportamentul individului în situații-limită (agonia, așteptarea unei bătălii decisive, refugiul între două fronturi etc.). Fulga o complică, o „smîntește“ în modul său epic : frazele caută absolutul și, în vîlmășagul lor, poartă mari semne prevestitoare. O impresie de nefiresc, de ridicare a tonului peste măsura și tonul normal al prozei, o simbolizare excesivă a scenariului epic

se observă la lectură. Acest stil rapsodic împiedică într-o oarecare măsură revelația tragicului (proiectat în chip expres în povestire) și desfășurarea normală a unei narațiuni sufocate de prea multe simboluri. Un tânăr ofițer ajunge pe front și generalul îi propune, pentru a nu-l trimite pe linia întâi, să comande un pluton de execuție. Ofițerul, profesor în viața civilă, este un spirit pacifist și, înspăimântat de perspectiva de a ucide un om (un dezertor), refuză. Este la rîndul lui arestat și dat în seama unui oarecare Halmez, tip fără conștiință, instrument al violenței generale. Condamnatul la moarte cere înainte de execuție o floare sau cîteva fire de iarbă (aici intervine simbolul într-un mod inabil melodramatic) și, cînd este să se producă pedepsirea, fuge ca și Cristos cu stîlpul în spinare. Halmez îl împușcă și, la sfîrșit, cînd frontul se sparge și toți fug care încotro, naratorul (ofițerul pacifist) observă că Halmez trage după el, simbolic desigur, crucea celui ucis. Simbolul remușcării, simbolul blestemului ce-l va urmări de aici înainte ?

A doua narațiune înfățișează o „contagiune ocultă” și o coincidență fatală. Locotenentul sau sublocotenentul Filip s-a săturat de război și, după armistițiu, nu mai vrea să continue campania alături de prietenul său, Toma. Rămîne în orașul în care se află Alexandra, soția fidelă și îndurerată. Înainte de a ajunge acasă, Filip asistă însă la o procesiune ciudată în oraș : îngroparea simbolică a celor dispăruți fără urme în război. Printre cei dați dispăruți se află și el, Filip, și, în convoiul funerar, descoperă pe Alexandra și numele său pe un coșciug improvizat. Scena este bună. Ea sugerează climatul de superstiție specific marilor cataclisme umane. Prozatorul ne introduce, apoi, în lumea întîmplărilor enigmatice și a interogațiilor fără răspuns. Filip ajunge, în fine, acasă și acolo descoperă o Penelopă culpabilă. Femeia, întoarsă de la cimitir, primește în patul ei un bărbat și, ca dovadă, o mușcătură clară pe umăr și un pistol uitat sub rochia de doliu... Ulise o ucide (dar faptul nu este sigur, prozatorul cultivă deliberat ambiguitatea) și se întoarce la regimentul său. Acolo, lovitură de teatru. Toma, prietenul, îi povestește aventura sa erotică și, din datele povestirii, Filip înțelege că femeia este sau ar putea fi Alexandra. Este sau nu este vorba de aceeași femeie și, dacă este, cine regizează cu atîta cinism destinele și întîmplările ? A fost sau nu păcătoasă frumoasa Penelopa înaintea acelei seri fatale ? Iată obsesiile eroului din *Alexandra și Infernul*. Prozatorul se ferește

să dea soluții clare. Toate povestirile se termină în indecizie și neprevăzut. Singurul fapt cert este că Filip cade în prima luptă. O sinucidere ? Aproape. O ispășire, oricum. De aici încolo întâlnim un șir de Alexandre, variante ale unei femei-ideale, urmărite de destin. Ele apar și reapar în reveriile războinicilor și sint, de cele mai multe ori, produsul acestor reverii. Dilema lui Filip trece în narațiunea următoare (a III-a) asupra prietenului său. Acesta citește scrisorile Alexandrei (infidela Penelope n-a fost, deci, ucisă de înfuriatul Ulise) și, dintr-o fotografie, înțelege că este, poate, vorba de femeia din aventura sa... Vocile se amestecă, ofițerul care se simte culpabil febricitază, fantezia lui produce scene idilic-erotice în care apare mereu o Alexandra și, apoi, intervine luciditatea care relativizează totul : a fost sau n-a fost ea ? O femeie în doliu își leapădă veșmintele și fuge „ca o sălbăticiune superbă de rai“ printr-o natură beată și ea de simțuri. Iată continuarea scenei : „Pieptul îi sălta în ritmul repezit al respirației și sinii sfruntau cerul cu minia lor trufașă. Carnea avea acum o lucire de fildeș, cu picioarele lipite foarte strâns și pîntecul ușor tremurînd. I-am zărit pe buze un suris de abdicare și în ochi un fel de cerșire. [...]

— Crezi că săvîrșesc o nelegiuire dacă, tocmai în noaptea asta, vreau să fiu a ta ?

Am tăcut, sufocat, și sigur m-aș fi topit în propria mea tăcere, de foc și așteptări, dacă Alexandra n-ar fi strigat :

— Sărută-mă, omule ! [...]

Eram omul-Dumnezeu, și Alexandra se ruga plîngînd de dumnezeul ei să n-o cruțe, îi mulțumea rîzînd pentru ce-i da și-i dezvăluia.“

În această manieră sint scrise și celelalte povestiri. Moare, în toate, un bărbat tînăr și de undeva, de la capătul lumii, vine să-l caute (vine, cu adevărat, sau femeia apare doar în imaginația luptătorilor ?) o Alexandra, iluzia feminității. Orfeu moare în proza lui Fulga cu gîndul la Euridice și cei care rămîn în urma lui îi preiau, prin ce minune ?, obsesiile. Din ele se naște o altă Alexandra (Euridice)... Unele din aceste narațiuni (capitolul al VI-lea) au fost publicate și separat sub titlul *Sinteza*. Elementul nou, în scenariul epic, ar fi jurnalul. Dar jurnalul nu-i interesant din pricina stilului emfatic, total nepotrivit cu spontaneitatea necesară genului. O ultimă narațiune

în această frază vizionară și rapsodică este o scriere cu teză, nu foarte subtilă. Doi combatanți, un ofițer român amnezic și un profesor de latină din Darmstadt, rănit, trăiesc într-o casă părăsită situată între liniile frontului. Apare și o fetiță de 9 ani, de-o nație necunoscută, și cei doi, înfrățiți în suferință (mitul dușmanilor-frați), înțeleg oroarea și eroarea războiului. Fetița este, se înțelege, simbolul inocenței într-o lume a violențelor absurde...

În *Doamna străină* (1968) locul Alexandrei este luat de femeia în roșu, fantasma care apare în noaptea de Anul Nou (reținem amănuntul) în fața soldaților înnebuniți de așteptare. Ea vine, face un semn, apoi dispare și reapare în alt loc, repetind semnul chemării... Doamna în roșu este, desigur, moartea, căci toți cei care sînt vizitați de ea mor în bătălia ce urmează (scenariul epic și simbolurile din narațiune sînt reluate în *Fascinația*, 1977). Dar, iarăși, faptele sînt nesigure, simbolurile se amestecă. Între iubire și moarte este de multă vreme în literatură o relație secretă. Fulga o speculează sau, mai corect zis, o proiectează în peisajele lui dominate (ii spune bine G. Dimisianu) de „un decorativism al sumbrului“. El cultivă un baroc al enigmaticului și al terifiantului. În ultimele cărți (*Moartea lui Orfeu*, 1970 ; *Salvați sufletele noastre*, 1980 ; *E noapte și e frig seniori*, 1983), în ecuația iubire-moarte apare un al treilea termen : creația. Trei mituri esențiale în literatură. Laurentiu Fulga le comunică în modul său epic : confesiuni decisive, de regulă în clipe de criză morală sau în prezența morții, invocarea marilor forțe ale universului, pactul creatorului cu Diavolul, apariția femeii fatale și, cu insistență, exprimarea sentimentului predestinării. Mai toate procedeele vechii proze romantice și simboliste sînt, pe această cale, reluate într-un moment în care romanul modern folosește alte formule și propune alte relații. Cititorul obișnuit cu alt fel de literatură urmărește cu dificultate aceste confesiuni care bruschează mereu realul, normalitatea cotidianului. *Moartea lui Orfeu*, narațiunea cea mai reușită din această serie, are ca și *Alexandra și Infernul* șapte capitole și un *Epilog*. Șapte este, știe toată lumea, o cifră de mai multe ori simbolică. Toate textele sacre și inițiatice fac caz de ea : șapte trepte ale perfecțiunii, șapte sfere sau trepte cerești, șapte ramuri ale arborelui cosmic și sacrificial etc. Cifra indică, de asemenea, și un sens al înnoirii după un ciclu al împlinirii. În planul vieții morale, *șapte* însumează cele trei virtuți

teologale (crediința, speranța și mila) și cele patru virtuți cardinale (prudența, temperanța, justiția și forța). I se atribuie lui Hipocrate această maximă : *numărul șapte face să existe, prin virtuțile sale ascunse, toate lucrurile...* Șapte este, apoi, ziua în care Dumnezeu se odihnește după ce a creat lumea. După Sfintul Augustin, cifra șapte măsoară timpul istoriei, timpul voiajului terestru al omului... (apud *Dictionnaire des Symboles*)...

Sigur este că Laurențiu Fulga nu s-a gândit la toate aceste sensuri. Dar a avut în vedere unele sugestii inițiatice din moment ce anumite simboluri se repetă (femeia în roșu, femeia cu părul de culoarea mierii, pe o altă femeie fantomatică o cheamă Sybilla, eroii se întilnesc de *Anul Nou*, Horația, eroina din *Moartea lui Orfeu*, dispăre după șapte ani, timp prevăzut de acel domn ciudat numit *Cineva* și care nu-i decît Diavolul etc.), iar unele din cărțile sale repetă aceeași structură formală... Dar să vedem ce este în interiorul lor. Un bocet, un nesfîrșit bocet, întrerupt din loc în loc de coborîri în timp (în trecutul personajului narator) și de reflecții despre soartă, viață, creație, fragilitatea omului pe pămînt etc. Toate acestea nu sînt spuse, repet, în chip direct, ci ocolit, învăluit, oracular. Prima propoziție din *Moartea lui Orfeu* începe astfel : „Știam că vei muri...“. În interiorul textului, unele fraze se opresc la jumătate. E limpede că prozatorul vrea să sugereze, nu să numească lucrurile, conducîndu-se după un vechi principiu folosit și de literatura simbolistă. Noi sînt la Fulga accentul pătimaș și viziunea tenebroasă. Bocetul său provoacă Destinul și convoacă marile spirite ale Universului. Indivizilor li se amintește mereu că există o *Judecată de Apoi* și în orice om care se jertfește prozatorul vede un Cristos... Pe scurt, Laurențiu Fulga gîndește simbolic și vede apocaliptic...

Unui sculptor (îl vom numi, pentru a-l identifica, Sculptorul) îi moare femeia vieții lui, Horația, cu care nu a fost nuntit, dar cu care a trăit într-o iubire sublimă timp de șapte ani. El povestește (narațiunea este la persoana întii) ceea ce este și ceea ce s-a întimplat, dar nu cursiv, urmînd o cronologie a faptelor, ci într-o succesiune afectivă. O lamentație în care se strecoară mereu senzaționalul, supranaturalul, fantasticul de tip gotic (cu o notă terifiantă și ocult simbolică). Sculptorul stă de vorbă cu moarta Horația, se mărturisește și trece, apoi, la o relatare mai prozaică a faptelor (boala, operația, dialogul cu doctorul, rătăcirea prin oraș), dar nu pentru multă vreme, căci spovedania se

deplasează în alt timp și adună alt șir de simboluri. Există, fragmentat, învălmășit, un scenariu profan și unul de ordin simbolic-metafizic. Reconstituit cu dificultate din nebuloasa confesiunii, cel dintâi arată că : sculptorul fusese de două ori închis și în timpul celei de a doua detențiuni (din rațiuni obscure politice) intră în contact cu o deținută din celula vecină, o fată de 16 ani pe nume Horația, închisă nu se știe de ce (obsedantul deceniu !). Îndrăgostit fulgerător de ea, fără s-o vadă la față, sculptorul îi dă întâlnire în libertate, în Herăstrău, într-o anumită zi a anului... Se întâlnesc după patru ani și patru luni și iubirea cunoaște, acum, mistica trupurilor dezlănțuite... Îndrăgostiții merg la o cabană, în munți, și acolo, în seara de Anul Nou, apare fatalitatea sub forma unui cuplu ciudat. Un domn oarecare se dovedește a fi diavolul însuși și ajutoarea lui, o femeie insignifiantă. Diavolul este în căutare de suflete și, descoperind în cabană pe tinăra, fermecătoarea Horația, vrea s-o recruteze. Reușește relativ ușor pentru că femeia este îndrăgostită și e în stare să jertfească totul pentru a păstra iubirea bărbatului. Diavolul, metamorfozat în Foc, primește acest legământ : „Mă leg față de tine, Focule, să fiu credincioasă acestui om pînă la ultima mea suflare de viață ! Mă leg față de tine, Focule, să nu am alt idol decît acesta care va fi din această noapte omul meu ! Mă leg față de tine, Focule, să fiu gata de orice sacrificiu, numai să-i rămîn omului acestuia singura, marea lui iubire !” Horația este predestinată să moară după șapte ani și, la soroc, diavolul apare în atelierul Sculptorului și ce urmează nu-i greu de închipuit : discuții despre creație și iubire, fatalitate și existență. Cu această ocazie ies la iveală și clauzele pactului dintre Diavol și Horația : femeia se jertfise pentru ca Sculptorul să-și poată ridica Opera. Creația întemeiată, așadar, pe jertfa iubirii. Sculptorul află toate acestea de-abia acum, el trăise într-o deplină libertate a spiritului și, iubind sublim pe incomparabila Horația, el își construise Opera și provocase gelozia Destinului. Destinul i se arată sub chipul femeii cu părul ca mierea sau sub acela, îmbătrînit, al Sybillei, un vechi model, simbolul tentației inferior carnale...

Cum faptele se petrec în imaginația naratorului, este greu de pus o ordine în aceste imagini-simboluri. Confesiunea Sculptorului scoate la iveală și fapte abominabile. Artistul simte nevoia să se purifice prin mărturisire și amintește acum (în dia-

logul imaginar cu moarta Horația) fărădelegile pe care le-a făcut în trecut : a iubit pățimaș și a trădat o femeie la Chișinău, a violat în timpul războiului o adolescentă într-un cimitir (scenă dubioasă) și, chiar acum, sub apăsarea durerii, el caută prin oraș pe femeia cu părul de miere. Dar femeia fuge și, pînă la urmă, se dovedește a fi asociată Diavolului. Narațiunea adună, astfel, un număr mare de elemente senzaționale și rotește un număr, iarăși, mare de fantasme, obsesii, blesteme... Eroul iubește, în tinerețe, o fată mongoloidă și înainte de a pleca în război intră cu ea într-o biserică și îndrăgostiții se leagă prin jurămint să nu trădeze : „jur că te voi iubi toată viața, blestemat de moarte să fie acela care nu-și va ține jurămintul.“ Fata trădează și, ca s-o ierte, bărbatul întors din război pretinde să-i sărute picioarele în văzul lumii. Cînd ispășirea are loc, femeia, îmbrăcată în mireasă, se dizolvă în neant. Chip simbolic de a spune că blestemul iubirii se împlinește. În acest limbaj sînt relatate faptele, chiar și cele de natură intimă. Horația se roagă astfel de seducătorul Sculptor : „Omule, mă rog de tine să mă vrei, fiindcă și eu !...“. Dispărînd iubirea (Horația), dispare și sensul creației. Sculptorul, sînd de vorbă cu duhurile, înțelege că este tîrziu pentru marea creație și, într-o clipă de disperare, își distruge operele. Veșnic este doar *Răul* („singurul Dumnezeu-despot al acestei lumi, restul se cheamă disperare, ignoranță, refuz al Cunoașterii, fiindcă nimic din ceea ce este Necunoaștere nu se lasă cunoscut, nici o zare nu ni se oferă, și mi-e silă și mi-e groază, și ratarea asta mă umple de venin“...).

Cronologic, faptele relatate în *Moartea lui Orfeu* se desfășoară într-o zi și o noapte. Asta dacă judecăm cu măsurile noastre profane. Adevărul este că halucinantul solilocvii amestecă totul și ceea ce contrariază este abundența straniului. Narațiunea este, realmente, asaltată din toate părțile de semne și de propoziții oraculare care, în loc să dea un sens superior metafizic epicului, îl pulverizează într-un discurs strident simbolic și patetic testamentar.

Discursul, cu aceleași note și aproximativ cu aceleași date, este reluat în *Salvați sufletele noastre și E noapte și e frig, seniori*. În prima, sculptorul Heronim stă de vorbă cu Rafael, alter-ego-ul său, despre existență și creație. Femeia se cheamă, aici, Arghira și, ca toate femeile din proza lui Fulga, este o sublimă imagine a jertfei. În cea de a doua carte, numele femeii este Dinsa. Aceste spovedanii sînt, în fapt, dialoguri cu negurile.

Creatorul s-a zidit în operele sale și a zidit, mai des, o fantasmă scumpă (femeia) și, acum, cînd a ajuns la capăt, stă de vorbă cu neantul. Sînt invocate, ca și în narațiunile precedente, Moartea, Destinul, Atotputernicul, Răul fatal, Călăuza spre Dincolo, Zugravul de măști, dar nu sînt uitate nici faptele lumești (păcatele) creatorului în timpul trecerii lui prin viață. Este schema epică din *Moartea lui Orfeu* și, sub alte înfățișări, aflăm aceleași simboluri într-o proză care, din nefericire, capătă uneori note delirante și cețoase. Formula din *Alexandra și Infernul*, care rămîne, totuși, cea mai bună carte a lui Laurențiu Fulga, re apare în *Fascinația*. Un cuplu simbolic : Maria (femeia, fascinația, moartea) și Luchian trec prin patru ipostaze simbolice de existență. Răul este întruchipat de invidiosul Vernescu. Acțiunea se petrece ba pe front, ba într-o închisoare (unde comunistă Maria așteaptă, condamnată la moarte, executarea sentinței), ba în satul postbelic... Au loc crime, recludiuni nedrepte, fugi spectaculoase. ...Ca să nu moară nenunțită, Maria evadează și se înfilnește cu Luchian pentru a se împlini, astfel, destinul... O fugă în imaginație, o nuntire simbolică ?

Este greu de spus cum va rezista această proză cu multe elemente anacronice timpului și gustului cititorilor de mîine. Ea pare deja învechită azi prin retorismul exagerat și decorativismul ei terifiant. Se salvează, cred, prin unele pagini mai strînse despre război și despre obsesiile individului încolțit de fatalități.

POEZIA NEOCLASICĂ

EMIL GIURGIUCA

În același an cu Mihai Beniuc debutează și Emil Giurgiuca (n. 1906) cu mici poeme tradiționaliste influențate de spiritualismul lui Blaga. O lirică în tonuri minore, luminată de un panteism strecurat în versuri caligrafiate cu mare acuratețe. Pompiliu Constantinescu remarcă, la apariția *Anotimpurilor* (1938), „vîna telurică” și „elegia dură” a poetului care aude cum cade apa cerului din iniști și cum urcă somnul în aburii din pămînt.

Elegia nu este deloc dură și vîna telurică răzbește la suprafață în versuri mai totdeauna limpezi, muzicale, ușor înfiorate de prezența unei tinere divinități ascunse în lucruri. Giurgiuca urmează, dintre poeții ardeleni, pe Iosif, și reveria lui lirică, mai spiritualizată, caută materiile ușoare, liniștile matinale, prospețimea mugurilor ce se deschid spre infinit. Lecturile din *Poe-mele luminii* și *Laudă somnului* au lăsat urme, nu mai încap discuție, în poezia acestui tînăr transilvan care stă pe țârm cu „duhul sfînt aproape” și aude cum liniștea „îndoaie poduri de argint vechi”. Poezia se constituie din mici acuarele în culori vapoase, deschise, uneori, spre transcendență. Un suflet blind trăiește în aceste versuri care laudă sevele tinere ale pămîntului și se îmbată cu vinul zărilor :

„Setea de zări m-a destrămat în vînturi,
Cu mugurii am băut din infinit.
Un tînăr Dumnezeu m-a risipit
Învălmășit în lanuri ca un roi.
Un joc de flăcări albe în șuvoi.”

sau trece printre rugii tineri și aude cum pocnesc, striviți sub talpă, mugurii de rouă ; în acest bucolism serafic se simte, din loc în loc, o notă în stilul Arghezi din poemele franciscane :

„Rid toporașii vineți ca ochiuri de izvoare.
E-o dimineață albastră și clară ca un clopot
Nou printre rugii tineri stropiți de soare-n ropot
Mărirea ți-o întâmpin cu un ram de măr în floare.“

Apare și *Moșul* cu o stea în palmă, ca și cei 12 frați socotitori într-un peisaj asaltat de mituri („auzi poveștile cum curg pe-aproape“) și străpuns de semnele transcendentului :

„Atita cer a curs pe cîmp azi-noapte
Că peste ramuri atirna în zori
Argint din riul drumului de lapte
Și stele izvorau pe cîmp din flori.“

Văzînd și alte exemple, putem conchide că în *Anotimpuri* — cartea lui cea mai bună — Emil Giurgiuca aduce în lirica ardeleană din anii '30, dominată de cele două mari modele (Goga și Blaga), accentul unei elegii spiritualizate și viziunea unui panteism serafic. Este un bun poet al liniștii agresate și al luminii înfrățite cu micile viețuitoare („amestecul luminii cu greierii și grîiele / mi-a tăbăcit auzul“), atent să prindă corespondențele din natură : sunetul verilor „tolănite pe răzoare“, parfumurile pădurii tinere, murmurul tăcerii, șuierul vîntului prin trestii și euforia ființei care primește cu nesașiu semnele acestei armonii pastorale :

„Și faun beat de vinul zării mă trîntesc
într-un răzor...“

Elementele pastelului tradițional (Heliade, Alecsandri, Iosif, Pillat) sînt păstrate. Emil Giurgiuca aduce în acest tablou vechi culorile stinse ale unei sensibilități subțiate de lecturi. E atent mai ales la momentele luminoase din univers și celebrează în versuri lucrate cu îndemînare pacea mistică a cîmpiei, amiezile grele de liniști, amurgurile însingerate și împăcarea creștină :

„Vin oameni de departe, cîntînd la mănăstire,
Cu vîntul spart în prapuri tîrînd în zare drumul
Cu galbenele paseri ce și-au mutat duiumul.
Grădina-i o căruță cu roatele căzute,
Pîriul contenește de-acum s-o mai sărute.
Izvorul se închide în deal, în crîng un vier
Păscînd la jir ridică-n răstimpuri ritu-n cer.“

Pădurea prinde-a bate mătăni la pământ,
Un clopot se îndoaie din deal în deal pe vînt.
Amurgul sîngerează pe toaca de vecerne.
O pală grea de jale pe drumuri se așterne,
Și-n sat de luminează doar iile pe sîni.
O poartă scîrțilește a brumă din țîțini,
Iar eu îi razim stîlpîi, strîmb peste vveri amare,
Livezile și satul stau gata de plecare.“

Limbajul acestor poeme continuă să rămîină în sfera imagisticii tradiționale. Timide încercări de a-l concretiza : „căprioarii văzduhului“, „un anotimp în cîrje de rugină“, „ștergarul vîntului“, „crugul viorelii“, „urzind pe ochi un cer păios de bură“, „mă culc în ierbi de smalț sub cocostîrci de spice“, „rugină de luceafăr și tăciune“..., elemente luate, cum se vede, din universul rural. Emil Giurgiuca își face chiar un program din a aduce în poezie termeni regionali : *mierie, strămătură, iniște, tătăișe, tăuri, stebie, lainic...*

În centrul celei de a doua culegeri de poeme, *Dincolo de pădure* (1943), Emil Giurgiuca sădește, ca majoritatea poezilor ardeleni, „copacul jalei românești“. Sub presiunea istoriei (Dictatul de la Viena și înstrăinarea unei bune părți din Transilvania), blindul poet își descoperă vocația mesianică și se întoarce la temele cunoscute ale liricii ardelenesti. Tradiționalismul lui revine, dacă putem spune astfel, la modelele tradiționale ale poeziei (de la Blaga înapoi la Goga). El evocă acum Diviciorii natali, satul „cu pînzele jalei pe față“, cina ritualică a bătrînilor.

„Cu bărbiile-n piept lingă mese,
Bătrîinii din neamul lui Gelu
Se-așează la cină, iar gîndul
Se duce de-acasă departe.“

și, în continuare, plînsul codrilor, jalea țărănească, clătînarea de vînturi a stejarului românesc, Roata din Bălgrad, rătăcirea lui Iancu, somnul zeului verii în iarbă și iminenta revoltă a elementelor :

„Nu plînge, codre, nu jeli, cîmpie !
Azi-mîine rîndul nostru o să vie.
Acuma noaptea nopților se lasă,
Pămîntu-ntreg e-o dărîmată casă.
Dar mîine zorile vor umple iar
Tot plaiul meu de har și de amar.

Tot ce-am pierdut va răsări în soare
Și cîntecele mele vestitoare
Vor bate-aprinse cerul larg, ca merii,
Numai să sune tulnicele verii.“

După aceste cîntece vestitoare, Emil Giurgiuca n-a publicat altă carte de versuri decît după 21 de ani (*Poemele verii*, 1964). Acestea și cele ce urmează (*Cîntece de țară*, 1967 ; *Semne pe scut*, 1972) îl arată fixat într-o perisabilă poezie ocazională și într-un bucolism vetust. Doar cite-o notă elegiacă mai amintește de finul poet din *Anotimpuri* :

„Iată, încep să cobor,
Ultim, singur păstor,
Plaiuri deasupra mea fug,
Arde vărâtecul crug
Și mă desfac în cărări
Cu nevăzute intrări.
Unde în stîncă ascult
Pașii de fum de demult,
Unde sub seară-au intrat
Bacii bătrîni la iernat
Veac după veac la iernat.“

VIRGIL CARIANOPOL

Evoluția lui Virgil Carianopol (1908—1984) este de la „poezia extremistă“ (după clasificarea lui E. Lovinescu) la poezia neoclasică, în varianta unui tradiționalism programatic și cu mijloacele de expresie ale neosămănătorismului interbelic. G. Călinescu îl trece printre eseniniștii care dau imagismului „un ton de bravadă plebeiană“, mai târziu (în prefața la *Viorile virstei*, 1976), Al. Piru îl consideră „un nostalgic și un revoltat blind“, încrezător în valorile morale ale lumii satului, un liric, în fine, cu o „rezonanță mussetiană, vetust romantică“ în unele versuri. Caracterizările sînt exacte, mai puțin aceea despre suprealismul lui Virgil Carianopol. Starea de insurgență și dezordinea sintaxei nu constituie, în sine, elemente proprii numai avangardei. Orice tinerețe este, în fond, contestatară și orice debut autentic în poezie presupune o negație a stilurilor constituite și o încercare de a elibera limbajul poetic de sclavia în care îl ține gramatica. Acest gust pentru anarhie în lumea literelor se potolește cu vremea și, după ce a trecut prin pojarul de rigoare, scriitorul își descoperă adevăratul temperament și stilul adecvat. Așa s-a întîmplat cu mulți debutanți contaminați în anii '30 de *starea de avangardă*. Experimentul lor este un simptom al virstei, nu se bizuie pe o convingere și nu se fixează într-o veritabilă *poetică a negației*. Este cazul versurilor de început ale lui Virgil Carianopol care, din punct de vedere estetic, sînt și cele mai bune. Ele sînt discursive și exprimă singurătatea sufletului și revolta spiritului juvenil și anarhic :

„cine m-a strigat
cînd îmi curățam flautul de cintece ?

cine m-a cunoscut
cînd în suflet îmi putrezeau femeile de iubire ?

cine mi-a întins brațele
cînd diminețile se tirau prin casă ca preșurile ?

cine m-a întrebat de mine
cînd îmi întorceam drumurile ca vitele de la pășune ?

cine m-a mîngîiat
cînd liniștea îmi crescuse pe frunte ca un mușchi ?

oh mările atîrnate de proră
deșerturile adormind cu oazele de gît

prietene tu ai suflet ?
pe tine te-a întrebat cineva de suflet ?

cine-ți va peria hainele de insomnii
cînd mîinile nu se vor mai întinde după vis ?“

sau nostalgii rurale formulate într-un limbaj mai incisiv :

„ți-aduci aminte cum striga pădurea după noi ?
ți-aduci aminte zborul de lampă al cocorilor ?
ți-aduci aminte cînd scuturai perinile de vise ?
ți-aduci aminte cînd orașul își desfăcuse pieptul ca o rană ?

ți-aduci aminte cum nîgea într-un cîntec din rusia ?
ți-aduci aminte cînd deznădejdiile săreau ca podurile în aer ?

ți-aduci aminte ușile deschise spre alt secol ?
ți-aduci aminte primăvara cu sabia înfiptă în noi ?
Dragostea mea unde sînt arborii
cu doinele întinse peste umerii noștri ?
ce mîini vor mai șterge praful
de pe banca așezată în poema aceasta ?“

Amintirea copilăriei și a adolescenței capătă uneori o notă mai agresivă. Metafora este puternic concretizată (procedeu folosit, într-adevăr, de suprarealiști care mizează totul pe *imaginea-obiect*) și reveria de fond (dorul, ideea timpului care nu se mai întoarce, sentimentul rădăcinilor înfipte în arhăitatea satului) capătă o reprezentare poetică mai liberă (unele îndrăzneli imagistice sînt remarcabile) : singur „cu revolta [lui] spărgînd geamurile“, poetul fantazează în jurul unei teme vechi, în fapt, în lirică :

„Da aici ca și în alte părți
mă știu

Dar de ce îmi amintesc de voi
ca de un revolver ?
De ce îmi aduc aminte de femeia
cu privirile atîrnînd în mine
ca niște fructe ?

Te cunosc liniște
ca un loc viran,
te recunosc adolescență
dărîmată peste mine ca o casă
și pe tine dimineață
jucindu-te cu cocoișii

Ah ! copilărie cu pantalonii
sfișiți de ciini
unde este vacanța care în fiecare toamnă
se prefăcea într-o pasăre călătoare ?

Eram eu atunci sau noiembrie ?
Eram noi, sau poienile cu giturele întinse
spre setea verde a porumburilor ?
Unde sînt umbrele noastre
cu genunchii somnului pe pleoape ?
Unde sînt eu ?“

Cu *Scrisori către plante* (1936), *Carte pentru Domnițe* (1937),
Frunzișul toamnei mele (1938), tradiționalismul devine domi-
nant. Lipsește nota profetică și, deocamdată, este foarte discretă
și nota elegiacă. Limbajul este, în continuare, aspru, răstit, ame-
nintător :

„acum, cînd oameni de fum mulg țîțele viei“

„Nu arunc cerul la ciini“

„Eu nu sînt profetul care să moară pe cruce
Nu am ce să spun, nu am unde mă duce

Nu vreau să aud de prooroci,
Proorocul sînt eu
Care beau vinul visului
Și dorm sub mese cu Dumnezeu“...

Versurile citate la urmă sînt dintr-un poem intitulat *Esenin*.
Poetul din Reazani fusese tradus de Zaharia Stancu și influența
lui asupra poeziei tinere românești este considerabilă. Virgil
Carianopol antropomorfizează universul rural și anunță cu voce
tunătoare singurățiile și revoltele sale tinere :

„Ce-i dacă iau pădurea de păr ?
Ce-i dacă iau în mîini marea ?
Pentru ce cîntă iubirii mele privighetoarea ?

Ce știu eu de dragoste,
Eu, care m-am născut din război,
Eu, care n-am învățat decît să-njur
Și să dorm cu stelele în gunoi ?

Nu, eu n-am avut pe nimeni,
Femeia mea este mizeria
Sărut, în vis, vacile care rumegă viitorul
Și părul mamei, alb ca Siberia.

Poate și eu am plîns, poate și eu m-am rugat
Dar astăzi cui să spun, la cine să mă închin,
Cînd toamna se sprijină de aracii goi
Beată de vin ?“

Uneori cîntecul este mai nostalgic (un poem se cheamă astfel)
și atunci pătrund în el munții Parîngului, Rovine, livezile, doinele
și vedeniile Olteniei. Descoperim și un portret al mamei
în stilul Esenin :

„A rămas tot așa, tot tristă,
A plîns pînă i-au căzut ochii în batistă ;
I-au înnegrit pe degete inelele și anii
Parcă i-ar fi sfîșiat așteptările și vultanii.
În părul ei, toate vînturile vin să bată,
Nu se mai topește zăpada niciodată.
I s-au făcut obrazii ca în octombrie viile
Și-i umblă prin trecut toate amintirile și stihiiile.

Cînd sîntem duși cine știe pe unde,
Inima ei ne scoate de prin toate colțurile de pe unde ne ascunde...
Cînd ne întoarcem de prin depărtări tustrei,
Toate doinele și fetele din sat sînt nurorile ei.
Iar cînd e singură și iarna își scutură linistită cerceii,
Ea aude săniile cu care umblăm prin lume, tocmai de peste Olt, clopoțelii.“

și, într-o compoziție mai realistă, în genul picturii lui Ghiață,
o descriere a țăranilor sosiți la țîrg. Culorile sînt tari și tonul
este aspru. Virgil Carianopol ilustrează, printre tinerii poeți de
inspirație rurală, linia dură a tradiționalismului, fiind, pînă
la un punct, corespondentul lui Mihai Beniuc în Muntenia :

„Îi văd, sînt tot așa, cu cojoacele rupte,
Cu piepturile și cu fețele supte,
Le sînt miinile tot așa aspre și dure,
Privirile, tot oțel din tăiș de secure.
Cu ochii adînci și lucioși ca niște băncuțe,
Aduc la oraș diminețile în căruțe.

Beau țuică prin circiumi și vorbesc tare,
Socotesc banii pe degete și hambare,
Li se umezesc ochii și ascultă duși
Cînd își taie țiganul sufletul în arcuș.

Ii simt după mirosul cojoacelor ude ;
Dar sufletul lor chinuit nu m-aude.
Mă uit în ochii lor triști și adînci,
La mîinile lor care pot să sfărme stînci,
Și-mi vine să le strig, să-i trag de mintean :
Băă, sint și eu tot ca voi, tot țăran !
Dar glasul meu se topește, e de ceară...
Seara țăraniî pleacă, cu orașul suit în cară.
Îi petrec pînă la margine, pînă în țigănie,
Dar durerea lor, pe străinul care merge pe alături n-are de unde să-l știe.
Le urnez căruțele pînă le-nvăluie zarea,
Pînă își aprinde luna, sus, lumînarea.
Aș vrea să mă duc și eu cu ei, dar sint laș
Rămîn să mă roadă tot neliniștea și luminile de peste oraș.“

În poemele următoare (*Seară la cer*, 1940, *Cîntece interzise*, 1936—1940 — publicate de-abia în 1967) temele sînt aceleași (destinul singuratic al poetului mutat în orașul în care nu-și găsește locul, nostalgia după lumea pură a satului, imposibilitatea întoarcerii etc.) și imaginația lirică nu se mai înnoiește. Sînt, aici, mai toate locurile comune ale poeziei tradiționaliste. Dezrădăcinat de sat, poetul ar veni înapoi „să-mi umple iar desagii cu soare“, e solitar și rătăcitor în lumea urbană, nimeri nu-i vrea binele, toți vor să-i culeagă poamele și dau cu pietre în el (rezum poemul *Pentru odihnă*). Se ia cu viața „crunt de gît“ (iată și haiducismul din *Cîntece de pierzanie* !) și vrea să doboare divinitatea :

„Ah, de mi-ar ieși-nainte Dumnezeu,
Cum l-aș jefui de veșnicie.“

Virgil Carianopol tace 27 de ani și publică în 1967 un volum de *Versuri*, apoi altele (*Cîntece de amurg*, 1969 ; *Cîntece românești*, 1970 ; *Viorile vîrstei*, 1972 ; *Lirice*, 1973 ; *Ștergar românesc*, 1973 ; *Elegii și elegii*, 1974 ; *Cîntece olteneste*, 1977 etc.) într-un ritm din ce în ce mai accelerat și cu o valoare estetică din ce în ce mai mică. Aflăm în ele toate truismele poeziei patriotarde, cocardiere, triumfaliste mai noi și locurile comune ale poeziei de dinainte de Pillat. Impresia generală este de vîstuzete. Cîteva versuri se salvează, cum ar fi această *Însemnare de drum* în manieră Coșbuc :

„Merg vorbind căruțele pe drumuri,
Obosite, dîrdîind de frig.
Peste zare, luna lui septembrie
S-a făcut, strîngîndu-se, covrig.

Caii merg încet. De-o parte și-alta,
Cîmpurile-s tunse de otavă.
Cîte-un cal, din cînd în cînd, se joacă.
Scăpărînd chibrite pe potcoavă.

Ici și colo, cîte-un pom de veghe,
Îmbrăcat în frunze pin-la briu,
Se apleacă salutînd sfielnic
Trecerea căruțelor cu griu.

Cîte-un cînt tresare citeodată
Și se stinge-n urmă, somnoros,
Stelele, în rochii lungi de aur,
Își tîrăsc dantelele pe jos.

Ce înaltă pare noaptea toată,
Gîndurile, cîte-un plop stingher,
Și din slavă, luminînd pe lume,
Liniștea cătunelor din cer !...“

sau un număr de parabole lirice (*Puritate, Omenească*), compuse cursiv și cu o morală transparentă. Virgil Carianopol scrie, în rest, o voioasă poezie a evenimentelor, evocă ștergarul, covorul, iia, tîrgul la Craiova, scoarțele sfinte, icoanele vechi, sărbătorile și datinile de peste an etc. într-un limbaj poetic anacronic. Acest *cîntec oltenesc* preamărește spiritul pandur cu limba poetică a lui Bolintineanu :

„Muică, noi sîntem un neam
Ca frunza zbătînd pe ram.
Dacă n-aveam Jiu de soi
Trăgeam Oltul mai spre noi.

Cerul, cît e de-nsorit,
De la noi s-a-mbogățit,
Din ștergarul nostru-a luat
Curcubeul lui vîrgat.

Luna plină, cum e, roată,
După piinea-n țest e luată
Iar sprinceana ei, măiastră,
După cobilița noastră.

Noptilor, ca să lucească,
Le-a dat iia oltenească.
Cloșca lui, cu puii goi
Este cloța de la noi.

Muică, sîntem neam de piatră
Cînd e vorba pentru vatră,
Sîntem pui de Brîncoveni,
De Panduri și de Jieni.

Maica Roma-a luat din ea
Sîngele ce-i clocotea
Și-n străbuni ni l-a vărsat
Cu-al lupoaicii-amestecat.

Taica Decebal, la fel,
A turnat în noi oțel
Și și-a pus pecetea lui
Pe tot riul neamului.

Dacă n-aveam munți cum sint
Îi scoteam chiar din pămînt.
Dunăre dacă n-aveam,
Jiul, Dunăre-l făceam...”

IULIAN VESPER

În studiul prozei rurale de după război un loc trebuie rezervat și lui Iulian Vesper (n. 1908 — m. 1936), cunoscut mai ales ca poet. El este, totuși, autorul unui interesant roman *Glasul* (1957), foarte puțin discutat de critică la apariție. Contrar a ceea ce ne-am aștepta de la un liric obișnuit să caute în faptele existenței un simbol și să pună destinul unei colectivități sub semnul miturilor, proza se ocupă de fapte foarte banale și folosește un stil uscat, voit prozaic, cu multe regionalisme (*oghialul, strujean, dărăbău, otic, cornori, chicluită*), totuși nu într-un procent care să orneze inutil fraza și să facă lectura dificilă. Iulian Vesper n-a ținut să fie „un Creangă al Bucovinei“, cum sînt mulți, răspinși prin alte provincii, prozatori-etnografi, citați mai ales de dialectologi și ignorați de cititorul obișnuit de literatură. N-a urmat nici drumul altor prozatori moldoveni care, fascinați de Sadoveanu și de farmecul limbajului său, au poetizat în lungi narațiuni istoria vieții țărănești.

Glasul e o carte lipsită cu premeditare de lirism, concepută sub forma unui monolog din care au fost îndepărtate obișnuitele subtilități epice. O țărăncă, Aspasia Ciobanu, narează simplu ceea ce i se întîmplă, din copilărie pînă la bătrînețe. Existența ei nu iese cu nimic din comun, întîmplările prin care trece sînt dezolant de banale (moartea unei surori, fuga unui frate, măritișul, nașterea unui copil, moartea lui prematură etc.), însă, înșirate unele lingă altele pe o aspră cergă epică, ele creează o atmosferă și dau un sentiment remarcabil de viață trăită sub semnul ciclurilor naturale: „M-a cuprins jalea cînd mă gîndeam. Mă uitam la pomi și toți erau bătrîni. Aveau crengile groase și trunchiurile scorburoase. Mulți s-au fost uscat de tineri. Mă uitam și mă gîndeam că tot tineri s-au dus și frații și surorile mele. M-am dus cu Lucreția în fundul grădinii, la mormîntul Ilenuții. Brebanocul era înflorit. Crucea începea să pu-

trezească. Am mers în livadă și-am stat pe un răzor. M-am uitat la cinepă. Mă gîndeam s-ajung sănătoasă s-o culeg, s-o meliș și s-o lucrez cum știam. Am mers acasă. Ștefan s-a uitat lung la mine. M-a întrebat unde-am fost. Nu-i venea să creadă. L-am văzut că s-a mai învoioșat. Dumitru și Arcadi se mirau. Le-am spus că nu mă doare nimic. Am stat la masă. Ne gîndeam la Gheorghită. Nici unul nu grăia despre dinsul și toți știam la cine ne gîndeam. Nime' nu ne spunea cum și unde a murit.“ Portretele sînt sumare și tipice, tatăl este aspru și stăpînește despotice într-o familie în care mai multe rînduri de copii mor și alții se nasc pentru a le lua locul, mama e înțelegătoare și ține parte copiilor, copiii intră toți într-o categorie generală, indistinctă, aceea de *frați* ce trebuie îngrijiți, mai tirziu, cînd devin mari se mărită și se însoară, fac la rîndul lor copii care trăiesc sau mor.

Sugestia unei existențe stereotipe în cadre țărănești specifice o aflăm și în prima carte de proză publicată de Iulian Vesper (*Primăvara în țara fagilor*, 1938). *Glasul* aduce mai puțină poezie și mai multă substanță sub forma faptelor tipice. Aspasia narează o istorie ce ar putea fi a oricărei alte țărănci din Bucovina. Țăranii cultivă pămîntul, merg la pădure, vînd prisosul de produse la tirg, iar cînd ajung la vîrsta căsătoriei merg „în starostie“, atenți și la partea materială a problemei, participă la nunți și la cumetrii, se bat și se împacă, îmbătrînesc fără să se lamenteze, avînd credința că urmează *o lege*. Aspasia ajută la 13 ani în gospodărie, are grijă de frații care umblă „în poale“, apoi, la 14 ani e măritată după ce părinții s-au înțeles în privința zestrei. Ștefan, soțul, are glas frumos, e „cetit și priceput la cărți“, om, pe scurt, *bun*, de casă. Alte note sentimentale nu există în text. Dragostea este un lucru peste care se trece cu decență. Celelalte fapte de viață trec, tot așa, lipsite de orice măreție prin această confesiune sobră și exactă ca un act de tribunal. Bădița Ion, cumnatul, e „hojma la cătănie“, iar nevasta lui stă cu copiii într-un „brîj întunecos“, soacra e suferindă și stă toată ziua pe un scaunel în curte. Tatăl suferă de o boală a pielii și ține mîinile în spirt cu cărăbuși etc.

Narațiunea înaintează în acest chip, cu inevitabile repetiții, pentru că existența țărănească se supune, docilă, ciclurilor naturii. Aspasia pune și culege *barabule*, seamănă, prășește și culege *păpușoi*, cosește și strînge finul, apoi iar pune și culege *barabulele*, *păpușoiul*, grîul ș.a.m.d. Ștefan e luat, într-un rînd, la „Vaflûbung“ și femeia rămîne singură cu toate pe cap, se

necăjește și în cele din urmă face față, bărbatul se întoarce și se ceartă cu socrul pentru un loc de zestre, dar conflictul nu degenerază, ca la Rebreanu, în încăierări bestiale. O viață afectivă există totuși sub această asprime. Aspasia naște în pal în care fusese născută și, în fața pruncului, socrul și ginerele încrâncenați în lupta pentru un petec de pământ fertil se împacă. Iulian Vesper are tactul de a nu apăsa pe latura instinctuală a psihologiei țărănești. Țăranul din *Glasul* este omul unei anumite civilizații, viața lui morală se supune unui cod. Respectă pe cei bătrâni, e sever cu copiii, își apără cu strășnicie bunurile, dar nu trece la acte nedemne. Intrarea în crîsmă e un gest rău privit în satul care cere ca oamenii să bea la ei acasă cu frații, cumnații și cumetrii lor. Cînd Aspasia, măritată, e văzută în cîrciumă cu soțul și cumnatul ei, tatăl e furios și o pălmuește. Cînd Ștefan, soțul, vine acasă beat, Aspasia se înspăimîntă și recurge la o pedagogie eficace. Pedagogia ei constă în a nu aduce bărbatului învinuiri pe față, ci de a-l pune la treabă. De altfel, poezia chefurilor și a bățăilor, atît de frecventă la prozatorii rurali, lipsește total în *Glasul*, după cum lipsește și cealaltă latură obișnuită în proza rurală : etnografia. Sînt puține date despre nunți, botezuri, folclor și, cînd romanul le înregistrează, ele au o valoare strict funcțională. La nuntă, oamenii petrec, stau de vorbă, la cumetrii fac același lucru după un repertoriu dinainte cunoscut.

Iulian Vesper scoate din limbajul țăranului aforismul (foarte bogat la Creangă) și caută efecte în proza lui prin adițiunea de fapte existențiale. Aspasia naște o fetiță, Mariuțica, și după oarecare vreme Mariuțica moare. Bărbatul, întors beat de la cîrciumă, joacă neștiutor cu copilul mort în brațe. Al doilea născut, Gheorghe, trăiește și are tragere spre carte. O altă copilă, Anicuța, moare a doua zi. Vasilică, fratele Aspasiei, ia de nevastă pe Casandra lui Spiridon a Martinescului, femeie rea și prefăcută. Evenimente mai puternice (răscoala din 1907, războiul) sînt percepute în aceeași manieră, ca niște accidente într-o existență văzută procesual. Paginile despre război sînt cele mai dense sub raport epic în cartea lui Iulian Vesper. În viața satului se produce o ruptură, ritmul existenței se accelerează, numărul faptelor neobișnuite (nelegiuite) crește fără a abate, totuși, cursul existenței țărănești de la tiparele ei. Țăranii află că moștenitorul tronului austriac a fost omorît și, văzîndu-i poza în ziare, spun că seamănă cu Nichifor al Ioanii. Un călugăr face

la tîrg proorociri sumbre, bătrînii solomonari citesc în calendare vechi de 150 de ani vîrsări de sînge. Țăranii sînt luați la *varșpont*, războiul începe și în sat intră rușii, apoi nemții, apoi din nou rușii și, în fine, românii. Cumătrul Constantin vine acasă după 12 ani, Vasilică, fratele, dispăre și, după un număr mare de ani, se află că s-a alăturat revoluției rusești și s-a stabilit undeva în nord. În lipsa lui, Casandra se ține cu argatul Grigori și, apoi, se mărită cu el spre nemulțumirea și disprețul rudelor. Proza lui Iulian Vesper amintește la acest punct de literatura expresioniștilor. Odată conflictul închis, cronica revine la barabule, nașteri și morți, cu notații surprinzătoare în răceala lor : „am mai avut un băiat și i-am pus numele Dumitru, mai aveam un băiat Arcadie“. Copiii se nasc pe neștiute, ca mieii și iezii, și numele lor este înregistrat tîrziu, în legătură cu vreun eveniment oarecare. Viața Aspasiei și a familiei ei este o succesiune de asemenea fapte elementare care, prin aglomerare, reușesc să impună imaginea unor destine.

Cartea, cu excepția finalului (superficial politizat), dă impresia de autenticitate. Formula ei, departe și de analiza psihologică modernă, departe și de procedeele prozei țărănești tradiționale, merită a fi reținută.

*

Iulian Vesper a făcut parte din grupul „Iconar“ și înția lui carte de poeme, *Echinox în odăjdii* (1933), a fost pusă de G. Călinescu sub semnul ermetismului barbian și a lirismului spiritua-list în linia Péguy — Claudel. Criticul ironizează, de altfel, pe acești poeți de origine rurală care încearcă să-și sincronizeze limbajul poetic, zicînd că prea bruscul contact cu poezia franceză duce la „o vorbire încîlcită, pestriță, o goană după neologisme pe de o parte și după arhaisme pe de alta, o gîndire abstrasă, o sentimentalitate turbure, un misticism bizar, un amestec de folclorism și modernism, ducînd nu rareori la baroc“. Justă, probabil în alte cazuri, remarca este nepotrivită în ceea ce-l privește pe Iulian Vesper, spirit instruit (licențiat al Facultății de Litere și Filozofie din București), traducător al epopeii clasice finlandeze *Kalevala* în 1968. Comentatorii de mai tîrziu au pus poezia lui în legătură cu „noul Weltschmerz“, apărut spre sfîrșitul simbolismului. Ov. S. Crohmălniceanu îl fixează (*Literatura română dintre cele două războaie*, 1974) în descen-

dența neoromanticii germane (Ștefan George, Rilke) și, prin unele note, Iulian Vesper îi pare a prelungi formulele întrziate ale expresionismului (în tablourile degradării citadine). Adevărul este că poeții veniți din lumea satului își modernizează în anii '30 temele și limbajul sub influența, în primul rând, a lui Blaga. Faptul l-a observat, mai demult, G. Călinescu cu privire la ardeleni. „Bucovinenii“ intră și ei în acest proces. În fond, nu este o regulă ca un poet ieșit din lumea țărănească să imite pe Iosif, și nu pe Rilke sau Mallarmé. E o sumbră prejudecată la mijloc și ea s-a manifestat și în cazul Preda. Cît stă printre țărani, Preda e bun, cînd trece la oraș el își pierde deodată, după unii comentatori, talentul.

Iulian Vesper este, în *Echinox în odăjdii*, un bun versificator ermetizant în stil Barbu, cu un accent pus pe mituri și pe sugestia de înserare, de stingere a universului :

„Zarul în veacuri runde învălmăși nubil
Smirna orei albastre cu plopii nichelați,
Zarzări cu uragane în brațe de copil
Cresc o nemărginire de ochi catifelăți.

Endimion cu lira sub cerul unui vers
Chemă agestru seara cu palmele-nflorate.
Heralzi în alveole deschid un univers
Și-l vînd lampadoforii pe-o drahmă în cetate.

Liturgice viole în evul fără mit
Răspund unui Beethoven, lunar lampadofor,
Alge incandescente întind spre infinit
Nervurile iubirii și ceața urii lor.

Pădurile în cercuri de elegii și ramuri,
Contemporane steme în frenetic necrolog.
Ce lucide-s palorile reginelor persane.
Cu aurul privirii, acvatic monolog.“

Sînt, aici și în poemele următoare, multe sonorități goale, dar sînt și versuri pline, de-o originalitate ce trebuie subliniată. Iulian Vesper este, cu adevărat, un poet liturgic, în poemele lui (*Constelații*, 1935 ; *Poeme de nord*, 1937 ; *Izvoade*, 1942 ; ineditele din antologia de *Poezii* din 1968) este un continuu bocet de naiuri și o permanentă obsesie a *crugului*. Mai toate imaginile stau sub acest dublu semn : de o parte „ovații de iluminări“, „gerul albelor lumini“, „cleștarul țăriilor din jur“, de alta : „li-niște tîrzie de început de veac“, „stihii de promoroacă“, „lem-

nul scund al serii“, innoptarea care întristează „semnele lucrurilor“, „sufletul orb“, „o îngrijorare de seară“, „o liniștită pătrundere în copilăria lucrurilor întristate“, „o tăcere de valuri innoptați“... O poezie, așadar, crepusculară și, în același timp, o poezie ce caută luminile și calmul lumii clasice. Două versuri îmi par a caracteriza pe acest liric de nord. Unul (din volumul *Constelații*) amintește de neoromanticul Philippide :

„Coboară în poeme amiezile eline“,

al doilea (în *Poeme de nord*) exprimă într-un mod mai direct o induioșată, luminoasă, fragedă singurătate :

„Într-un crepuscul nordic sînt o lumină vie“

reluată, apoi, în numeroase variante :

„Pe mări crepusculare ajunge-n asfințit
O-nduioșare vastă de aripi obosite“,

sau :

„O îngrijorare de seară
străbate în fiecare zi,
Ochii își surpă mirarea
Ca să te pot privi

Noi sîntem o liniștită pătrundere
în copilăria lucrurilor întristate
Inima ta, orizont de tăcere,
în dimineața timpului bate.“

Acest lirism purificat, crepuscular, ieșit dintr-un sentiment de oboseală față de lucruri, de tirziu în univers („și-aștept o stea să-mi cadă dintr-un enorm tîrziu“), alternează cu altul, mai aspru, în notă expresionistă. Un poem din prima carte se cheamă *Mulțimile în ceață* și el celebrează „bulgării începutului“ și mulțimile-n mers peste „febrele serii“ și peste „colinele morții“ (violente tipic expresioniste). Un altul, *Pămînt negru, în asfințit*, scris în manieră argheziană, reia tema singurătății cosmice a țăranului și tema transcendenței într-un limbaj mai anecdotic și mai impur :

„Țăranii scunzi în zile prelungi, ară un pămînt nesfirșit
Pînă vor da de un cer împietrit,
Unde cuțitul plugului să spintece-n două
Zorile muncii rodnice, nouă.

Ara-vor cîmpurile de la Răsărit la Apus,
Brazdele-or fi drumuri pentru viețile noastre,
Pentru glotașii ce-au dus
Legenda pămîntului sub tîmple albastre.

Îngerii transcriu însingurări de cărbune
Pentru neștiuta satelor rugăciune,
Întîrziind cu veacuri sub pămînt
Surisul trist al celor ce nu sînt.

Numai fumul hogașurilor va mai cere
Iertare pentru plugarii răsăritului azurat :
Copiii cresc în tăcere
O inimă ca un sat.“

Pătrunde în aceste poeme chtonice și un accent mistic. Iulian Vesper închină o *Laudă secerișului*, reluînd o sugestie frecventă în poezia spiritualistă din deceniul al IV-lea : alungată din cetate, divinitatea s-a refugiat în lucrurile umile : „Mîhnirile și îndoielile Tale le-am ghicit în singurătățile noastre [...]. O dumnezeiască mireasmă învălmășea ogoarele.“ Acestui panteism luminos i se asociază în multe versuri imaginea, și ea calmă, înduioșată, a sfîrșitului. „Știind cerurile deschise“, spiritul nu e înpăimîntat de „ospetele de sub pămînt“ și observă cu fervoare suferința mugurului în care s-a încorporat divinitatea. Moartea însăși pare a fi o „enigmă luminată“ și poetul împăcat cu soarta așteaptă să muște din „azima [...] cerului veșnic“. Trebuie citat în această ordine de simboluri poemul *Poteca singuratică din Duino*, cu trimitere directă la Rilke. El dezvoltă o idee pe care o întîlnim și la Blaga și la Arghezi și, în genere, la toți poeții spiritualiști moderni : poezia este o rană a cerului, poetul suferă de boala nemărginirii și stă de vorbă cu valurile ; el pășește pe poteca singuratică a lumii și poteca duce sau coboară din cer. Este un mod figurat mai greoi de a spune că un capăt al poeziei răzbește în absolut, în lumea tiparelor pure, și că poetul încearcă în zadar să se vindece de suferința lui de origine divină :

„Poetul se vindeca de rănile cerului.
Și iată, din înălțimi, în amiaza scînteietoare
S-a deschis poteca singuratică a lumii,
Cineva din ierarhiile îngerilor a strigat
Și strălucirea frunții învingătoare
A fluturat în nopțile întîrziate în moarte.
Poetul se întuneca lîngă luceafăr, de stînci
Diminețile se profilau pe cer între frunzele elegiilor.“

Acest lirism liturgic cu accente franciscane și, din loc în loc, îngroșări și violențe expresioniste, capătă în versurile de după 1947 (incluse în culegerea din 1968 și, separat, în volumele *Ascultînd nopțile*, 1972, și *Peisaj la marginea cerului*, 1984) o notă didactică, moralizatoare. Iulian Vesper face acum elogiul Rațiunii, al Trudei și al Răbdării și fuge de Ochiul aspru al divinității :

„Lași bezna deznădejdiei să ne-ncovoie pașii,
Bătuți de vînturi aspre grăbim spre nesfîrșit,
Ți-arăți puternicia, dar iată jos glotașii
Țintesc un ochi din moarte, dar încă n-au murit.
Cu miini de lut, mireazma Ți-o caută în văzduh,
Ne legi o rană nouă și alta ne-o deschizi,
Un an rămas în jale, alți ani ne impresoară,
Din propria-ne groapă, ne ridicăm livizi,
Și mingiiați de visuri, pășim spre alt pămînt,
Un suflet nou se naște din giulgiurile vechi,
Odăjdiile lumii se pulberă în vînt
Și vaierul uitării ne țiuie-n urechi.
Mai viețuim ? Lumina își mistuie izvorul.
Un pas în întuneric și oglinzile s-au șters,
Lîngă abis ne-ajunge și lacrima și dorul
Și cupa tinereții o azvîrlim din mers.“

Versurile sînt abstracte și demonstrative, rareori inspirate. Poetul se întoarce la mijloacele lui Grigore Alexandrescu, recomandă acum tihna și temperanța și laudă culorile ce îmbobocesc „în laptele luminii al serii“. Un poem se cheamă chiar *Poem despre tratatul luminos* și cuprinde îndemnuri de-o artificialitate, poetic vorbind, surprinzătoare la un autor atît de exigent la începuturile sale. Într-o manieră prea ilustrativă, Iulian Vesper a scris, după modelele cunoscute, și un poem al consoanelor. Lipsa de imaginație e dezolantă :

„L — lanțuri în robie, C — carul vreunui prinț,
Z — ziduri înălțate cu șanțuri împrejur,
M — marșuri neîntrerupte prin depărtări fierbinți,
P — piramizi visate de-un faraon mahmur.

Aud cum se îndeamnă mulțimile la drum,
Cum trec prin lungi războaie — și iar greoi pornesc —
F — foamete și molimi, R — răzvrătiri și serum —
Țărani uciși de trudă cu țărna se-nfrățesc.

Flămînda ignoranță în case mari prînzește,
Păragini pe întinderi se țes și se desfac,
Rar sare vreo vocală, vreun E se limpezește,
Vreun I izbește-n poarta țăriilor ce tac.“

Lirismul autentic poate fi regăsit în notațiile scurte, ner-voase, stranii ca niște acorduri muzicale suspendate :

„Sint eu :
Într-un cerc larg —
Un
Punct.

Dar cunosc
Forța limitativă
A
Începutului.“

În rest, temele și formele obișnuite ale poeziei ocazionale în stil neoclasic. Cite un acord mai fin, un sunet împietrit în văzduh mai amintesc de interesantul poet din nord, obsedat de fantasmele fragilității și ale extincției.

ALEXANDRU ANDRIȚOIU

Critica literară a observat, în cazul lui Al. Andrițoiu (n. 8 oct. 1929 Vașcău, Bihor), două filiații : una ardelenescă (prin Beniuc), alta mai îndepărtată, parnasiană și simbolistă (de la Macedonski la Radu Stanca). Ascendența ardelenescă este evidentă mai ales în versurile de început (*În Țara Moșilor se face ziuă*, 1953 ; *Dragoste și ură*, 1957 ; *Deceniul primăverii* 1958 ; *Cartea de lângă inimă*, 1959 ; *File de cronică*, 1962) : poezie aspră, orgolios țărănească, programatică, anecdotică, în stilul și în spiritul (proletcultist) al epocii :

„În blocul nou muncitoresc
Eu cu părinții mei trăiesc.
Și vin la geamuri totdeauna
Și soarele semeț și luna,
Vin totdeauna.“

(*File de cronică*, 1962)

.....
„Și-a adunat veninul Capitalul
Și-acum către Rusia și-l trimite,
Bătrina mare cum nu-și sparge valul ?
Și cum de nu-i înghite ?“

(*Porțile de aur*, 1958)

Puține versuri se pot salva. Poetul însuși le-a eliminat în antologiile de mai târziu. Unele poezii arată simț muzical și ușurința de a compune. Tema metafizică din *Gorunul* lui Blaga este tradusă în termenii liricii sociale, de factură neoclasică. Cîteva definiții arată (pentru acele vremuri) o mai mare libertate de spirit într-o retorică în genere obosită, preluată de la Bolintineanu și Alecsandri :

„Luminăția Ta, stejar suit
spre polul plus, robustă simfonie
jucîndu-te de-a moartea-n infinit,
în cercuri, timpul trece și te scrie.

Tu, beat de soare, te iluminezi
și porți istorii de la rădăcină
pină la piscu-n care te visezi
lumină întrupată din lumină.

Horatian de clasic și solemn,
și filozof în verdea ta tăcere, —
cite-o vioară-ți tremură în lemn
adânc, la fiecare adiere.

Dar e un fulger ce va încheia
și lemnul dur îl va schimba în ceară,
și vom muri, Luminăția Ta,
purtînd istoria ca pe-o povară.“

După 1960, Andrițoiu își schimbă într-o oarecare măsură modul de a scrie, cum vor face, de altminteri, mai toți poeții din generația sa. Unii (Baconsky, Rău, Felea și, în genere, poeții de la *Steaua*) vor opta spre sfîrșitul anilor '50 spre o *nouă estetică a simplității*, abandonînd în mod public poezia pășunistă, proletcultistă. Ei redescoperă pe Blaga și, apoi, pe Montale, Saba, Machado și, în genere, poezia modernă, schimbîndu-și radical modul de a scrie.

Al doilea eșalon ardelean (Andrițoiu, Brad, Horea, Utan), stabilit la București, se ține încă aproape de tradiția Goga — Cotruș — Beniuc și caută o adaptare a poemului în raport cu noile circumstanțe. Alexandru Andrițoiu merge, întii, spre o lirică sentimentală și livrescă (*Constelația lirei*, 1963), se fixează, apoi, într-o poezie neoclasică, operă de orfevru cultivat și priceput. Stabilit într-o formulă, poetul nu simte nevoia s-o schimbe de la o carte la alta. Se schimbă temele, dar nici acestea prea mult. Timpul ce roade discret, tinerețea ce se duce, iubirea, brumele toamnei vin și revin sistematic în poemele de o limpiditate clasică. Andrițoiu este un poet citit și simbolurile pe care vrea să le comunice se întîlnesc, în poemul său, cu simbolurile luate din cărți. Întîlnire simpatică, potrivire bună de metafore alese, sensibilitate lirică deschisă, gata să primească toate efluviiile poeziei. Aici dăm peste corabia simbolistă, cheiurile, gările și poezia vagului (*Corabia așteaptă*), colo aflăm sugestia orei de taină și a „liniștii rotunde“ care vine, desigur, din Arghezi (*Ora liniștii*), în ritmuri însă mai alerte. Andrițoiu cultivă, deopotrivă, madrigalul, mica baladă erotică, romanța, pastelul, poema socială, citează în versuri marii autori și personajele simboluri, e întris-

tat, dar tristețea sa trece prin „clara clipelor euritmie“ și devine o formă mai degrabă a bucuriei de a exista și de a scrie :

„Adu-ți aminte de un biet dactil,
de un fragment fragil de poezie
pe care ți l-am strecurat, subtil,
pe un pătrat lunatic de hîrtie.

E seara dulce ca un elixir
și arborii par turnuri lungi de pace,
iar cerul, ca hlamida de emir,
mai strălucește, vrînd să ne împace.

O, mai cu seamă seara te iubesc,
femeie ce-ai rămas, în ani, departe.
Citesc și mă citești, și te citesc,
și-mi stai ca semnul de mătase-n carte.“

Este și puțină ironie în aceste versuri, e și o sentimentalitate ce se supune ușor retoricii și, supunîndu-se, pierde fondul ei turbulent și obscur. Îndrăgostitul, inspirat și teatral, bea vin de Cotnar dintr-o cupă ce-i amintește de sînul Elenii, iubește o preoteasă și-i dezmiardă obrajii cu sonete, își stinge „melancolia roză de poet“ în vinuri decantate și promite răzbunări galante :

„Vor străluci în coapsa ta
reflexe tari de coif și scuturi.
Și-atunci cînd te voi termina,
am să te-nviu cu trei săruturi.

Iar dac-o să mă lași, în chin, —
lipsit de dragostea-ți grozavă,
în rime voi plimba venin
și-n ritm voi injecta otravă.“

Poezia de sentiment (în terminologia veche a criticii) asociază, ca la Perpessicius, Pillat și la alți lirici clasicizanți, aluzia, parafraza, comentariile cărturărești abil strecurate în fraze. Procedeele va fi folosit și în cărțile ulterioare: *Porțile de aur*, 1958 ; *Virful cu dor*, 1964 ; *Simetrii*, 1970 ; *Euritmii*, 1972 ; *Aur*, 1974 ; *Poeme noi*, 1984) în legătură cu toate temele. De mai mare efect liric sînt, prin sinceritatea și directivitatea tonului, poemele care vorbesc de tinerețea ce se pierde, de chipul pe care s-au săpat reliefulurile Ardealului natal, de o inițiere, în fine, în tristețe. Discreta suferință caută, totuși, imagini somptuoase :

„Imi e frig de-o vreme-ncoace și mi-e teamă,
dragul meu. Și-s rece ca un diamant.
Nu mă mai sărută-n taină nici o doamnă,
după polca veche, la vreun ceai dansant.

Semăn cu Ardealul tot mai mult la față,
vîrstă adîncită ca un fost podiș,
cu tăieri de ape-n trista-i suprafață,
cu tăieri de vînturi pînă la pietriș.

Cîte-un crainic numai, obosit, mi-ascultă
cînd se-aud cocoșii, inima-mi. Ciudat !
E-o inițiere rece și ocultă
cu reflexe de ghioluri. Poate s-a-ntîmplat...

Poate se întîmplă... Cineva, prin mine,
cîntă trist și-așează alte cărămizi.
În grădinăria mea orbesc stamine
pe cînd în livadă mi-au sosit omizi.

Putred de miresme mi se surpă gardul,
vrejurile mele somptuoase ard.
Numai umbra sare-n salt ca leopardul
peste acest prea șubred, prea tomnatic gard.“

Disponibilitatea lirică a lui Andrișoiu este mare. Iată-l, aici, în ipostaza de poet al căminului, evocînd ora de ceai și vinul fierț cu scortîșoară, lecturile din Francis Jammes și Pillat (*Ajun de iarnă*). Nu are oroare de frig, deși declară în multe rînduri că adoră soarele și își înveșmîntă, în genere, poemul „în clasica haină solară“. Haina solară merge și pe vreme de ger, lectura din clasicii latini și vinul vechi liniștesc spiritul și sporesc reflecția :

„Citește-mi din Horațiu iar și iarăși
poemul despre Taliarh, cu sobe
în care plîng păduri — cu vinuri vechi
ajunse ca oleiul, în cecuburi.
Și-am să te-ascult încet, nespus de-needt
cînd timpul vine calm și trece peste.“

Toamna aduce alte bucurii spiritului care, vorba poetului, „suav alunec[ă] prin subiectul lumii“... Lumea-i oferă, acum, voluptăți agreste : fructe cu cărnuri tari, vînatURI scumpe și o horă de doamne și domnițe care plutesc în aer îmbrăcate în patrafire de fum... Pornită ca o divagație pe o temă argheziană, poema

se organizează într-un sistem propriu de imagini și afirmă acea obsesie a clasicității care este specifică lui Andrișoiu și atinge, de multe ori, accente mișcătoare. Poezia roadelor este un pretext pentru a celebra cîntecul georgic :

„Ciudat, această toamnă e ca o citorie
de doamne și domnițe subțiri, sosind din fum.
Se deslușesc din aer svîțite patrafire
și bîntuie-o legendă din cum în nu știu cum,
de unde, nu știu unde și încotro. Latin
și georgic se aude un cîntec peste toate,
un cîntec despre cîrnuri de fructe, despre vin,
vînături foarte scumpe cu blănuri argintate.
Oriunde-ai fi ești parcă tot la mijloc de timp,
și-n orice rătăcire ești parcă tot acasă,
și generos, cămașa ți-o dai, primind în schimb
o stringere de mină și-o vorbă languroasă.
Acum plîmbăm delicii sub cerul gurii și
avem în ochi uimirea de vârste părăsite —
trimitem dulci mesaje în jos spre miazăzi —
și sîntem numai poftă, alinturi și ispite.
A-ncepe o idilă e-acum periculos
ca într-o lume lașă de sticlărie spartă —
căci sufletul, povară, alunecă în jos
în lumea fără cîntec, în lumea fără hartă.”

Erosul este alt pretext pentru a aduce în poem viziunea unei lumi de obiecte cosmicizate. Timpul „doare“ (limbaj arghezian) și îndrăgostitul suspină înconjurat de o vegetație în delir. O conspirație generală pentru a ajunge la femeia care doarme leneșă și indiferentă ca într-o crisalidă. Poezia de album își depășește condiția și destinația, patetismul sentimental (cu nota lui inevitabil teatrală prefăcută) își caută justificarea într-o lirică mai adîncă a naturii :

„Îți bat cu ceru-n geam și nu-mi deschizi
ci-n așternut te-ncolăcești lividă,
ca niște enigmatice omizi
ce se închid sub fir de crisalidă.
Îți bat la porți. Delir de frunze-n danț
mă-mprejmuiie făcîndu-mi toamna mare.
Mut, cîinele de rasă doarme-n lanț
și lacătele-atîrnă. Timpul doare
și scapă-n noi o lance, cotropînd.
Întregul veac pornește-n aventură,
spre trupu-ți cînd fiorii ți-l aprind,
și-așteaptă cald cu sufletul la gură.

Aș vrea să fug, dar umbra nu mă lasă,
ci mă cuprinde-n tristul ei belciug.
Am să-ți rămân ca iedera, pe casă
sau ars, în focul lunei, ca pe rug.“

Alexandru Andrițoiu continuă să scrie, paralel, o cronică a evenimentelor sociale și un număr mare de poeme pe teme istorice. O poezie — în cea mai mare parte — ocazională pe care meșteșugul lui prozodic și urechea sa muzicală o fac fluentă, abil discursivă. Lirismul autentic trebuie căutat însă, în continuare, în elegiile lui livești și sentimentale, fixate tot mai mult în tradiția Pillat. Acestea anunță în *Caietul verde* permanența temelor clasice și recurența cîntecului inspirat de ele :

„Sub cerul clasic n-a murit nimic
Și ce-a cîntat Homer, va mai cînta.“

Andrițoiu evocă, mai ales, pe latini, în momentele de tihnă scandează din Horațiu, coborît la Roma visează la „ponticul ger“ și la Ovidiu, lîngă Tibru scoate un „suspîn livresc“, de jale, ca Petrarca. *Aur* (volumul din 1974) cuprinde un număr de elegii romane construite, toate, pe ideea spiritului nordic, barbar care descoperă splendorile imperiale și-și află o îndepărtată rădăcină:

„Laudă calmei livezi logodită cu sudul edenic,
fructa, cîntînd, o deschid — aurul ei hesperid.
Curge colina fluid între apele-i verzi desfăcute
și-o străjuiesc sicomori, paznici latinei splendori.
Noaptea din Septentrion ne inundă cu stele în carne,
și-aș sprijini, apolin, lira de umăru-ți lin.
Ca pe o amforă-ți duci legănata povară de cîntec,
printre moderni porți, regal, anticul tău ritual.
Totul se-adună în noi, retrăim *ab origine mundi* —
metamorfoze și mit sufletul ne-au înflorit.“

Rareori această senină clasicitate, acceptată și propagată într-un număr impresionant de poeme desenate cu o caligrafie fină, este tulburată de un vers mai neliniștit. În volumul citat dau peste o propoziție smulsă dintr-un psalm înăbușit într-un poem cu sonorități exterioare :

„Ce oră, Doamne, pură ca-n geneze.“

Poemele, într-o formulare mai strînsă și cu un accent reflexiv mai pronunțat, revin în *Poeme noi* (1984), cartea (după *Constelația lirei*) cea mai bună a lui Alexandru Andrițoiu. Poetul

a eliminat, aici, aproape toate versurile de circumstanță. N-a pus total stavilă facilității sale de a scrie, dar a selectat cu mai mare grijă versurile care-i reprezintă talentul elegiac, deschis spre clasicități. Numărul interogațiilor crește în poem și, odată cu ele, pătrund viziuni lirice mai negre. Poetul vorbește de o nuntă și de o posibilă întâlnire cu Iarii și penaii din trecut. Uscat și alb la chip ca o faianță, se gîndește la o viață de asceză, dar apar femeile sublime și gîndul se întoarce atunci la existența lumească. Plăcerile încep însă să fie cenzurate, bucolismul (în continuare dominant în poeme) este umbrat de o meditație mai severă. Andrișoiu „eseizează“, cum ne anunță, în marginea unei vechi teme lirice. E modul lui de a comunica melancolia vârstei și un sentiment mai general al trecerii și al resemnării :

„Prin jungla nuferilor barca plutește fără nici o țintă,
iar noi, în barcă, triști și palizi ca-ntr-un poem de Lamartine.
La margine de baltă rațe sălbatice, țipînd, colindă, —
dorm armele-n banduliere căci vînătorii zac de spleen.

Amiaza miruie copacii albaștri ca-n picturi moderne,
pe ochi de ape trec, oniric, perechi de șerpi voluptuoși,
o profesoară de la țară citește proză în lucerne
și-apoi, privindu-ne, oftează cu-un melancolizat reproș.

E o duminică, de vară, bucolică și irizată
pe care intelectualul din mine o descrie prost.
S-a dus romantica trufie a versului de altădată
cînd mîna săruta hîrtia de scris, cu un condei anost.

Acum penița cu carate de platină eseizează,
acum iubirea noastră însăși, filozofată, e-un concept, —
călcată de picior e luna și soarele-i redus la rază,
cuvîntul patimei pierdute e astăzi lexic înțelespt.“

Sub altă figurație, tema este reluată în mai toate poemele din această fază de maturitate tîrzie. Înțelept ca bătrînul Pliniu, poetul contemplă dezastrele aduse de timp. Stilul este tot sprinten, fantezia caută cu fervoare marile simboluri :

„Din vin, doar aforismul a rămas, —
Din cupă numai sînul pe care îl imită.
Din munții glorioși doar un Parnas
și-acela așezat pe dinamită.

Olimpul sacru, răsturnat sub mări
și oceane, lincezește-n unde.
Se oțetesc ambrozii prin cămări,
oracolul e mut și nu răspunde.

Pe foste limpezimi se-ntinde nor
și bate-un cosmos de melancolie.“

Opresc poemul aici. Mai departe (și așa se face adesea) poemul comentează ceea ce a spus pînă acum. Pe Andrițoiu, care nu s-a plîns niciodată de dificultatea de a scrie, îl părăsesc acum adjectivele (numite „păcate sfinte“), cuvintele s-au sărăcit, dar i-au rămas „esențele“ și „faldul decantatelor cadente“, ideea, adică, și puțința de a transcrie ideea în muzica propozițiilor. Este adevărat. Tristețea, anunțată la suprafața poemului, antrenează o *fervoare a spinnerii*. Poemul nu este niciodată trist, pentru că retorica dibace dă un ritm alert melancoliei și face ca unda tristeții să alerge repede prin fraze. Meditațiile au grație, poezia adună miere din mai multe flori literare. Ora vesperală a simbolistilor este trasă spre noaptea extatică a romanticilor :

„Sînt sub înfriurirea lunii în ora asta vesperală,
copist al cerului extatic și astrolog neputincios.
Blînd, sufletu-mi ca fumul urcă pe o năvalnică spirală
din vatra ultimă să-aducă salut eteric și prinos.

Cu ochi lunari voi face ca să se umfle apele terestre
în fluxuri perpendiculare, în piramide de lichid.
Luați și beți din dilatata și-orgolioasa apei zestre,
din țevăria-i muzicală prin care s-a muncit un lied !

Sau, voi nu știți ? Sîntem spre vară, în cele mai fertile ide,
la împinzirile de ape, la rărocirea de paing
al venelor albastre, veste, substrat la roada ce decide
cînd Hesiod își plîmbă cîntul pe-al nemuririi rece ring.

Mă simt sedus de luna plină, pîndit de ea pînă-n mărunturi,
poet lunatic tras pe sfoară de raze către orizont,
sau aruncat în lac să prindă, în brațe, luna de pe prunduri.

Dar vorba unui bard cu plumburi — acestea-s comedii, în
fond.“

statuile, hazuzurile, cristalele din lirica parnasienilor sînt re-gîndite și aduse la măsura unei poezii sentimentale. Un admirabil *Creion* despre transparența și forfota lumii subacvatice :

„Ce lac abstract ! Ce undă cu balta-ngemănată !
Ce animale pure rotite prin cristal !
Austrul de-o să sufle sau Crivăț de-o să bată,
luceafărul rămîne calm, punctul cardinal.

Dar noi, spre ce busole fictive și fluide ?
Dinspre ce vînt ? Cu care puteri ce ni s-au dat ?
Pătruși de timp ca pomul de barda ce ucide
ne-mprăștiem în așchii. Apoi un foc ciudat
ridică suple vipii și-și primenește jarul
prescris să-i frigă, apei lucide, bestiarul.“

sau această viziune nordică cu tăceri aspre, reni și materii cristalizate :

„În sus, către Septendrion, morene
ca păsări mari cu trupuri marmorene
rămase, alb stigmat, pe emisfer,
precum păcatul strigător la cer.

Sînt pietre sau idei dintru diluvii,
rotunde aforisme cu efluvii
de muzici de Sibelius, de Grieg,
cu melodii ce lasă dulce frig.

Și ah ! tristețea din tăcerea dură
din ochii ce, privindu-le, îndură
din evi primari sfidarea lor pustie
și ne apleacă spre arheologie.

Fantaste turme, picarești omături
ele pășesc, în jos, cu noi, alături
și ne arată, printre renii rari,
răscrucea-n care-au trîndăvit ghețari.

Le-a nălucit ființa mea nomadă
ca pe o mană rece, ca pe-o nadă, —
în căutarea lor sedus m-am dus,
sub aurore boreale-n sus.

Morene sînt ? Sau anii noștri, poate,
din gerurile ce lăsară roade
de piatră-n chip rotund, cristalizat.
Trecutul doarme dur, stratificat.“

Andritoiu cultivă acum „femeia arhetip“ pe urmele lui Petrarca și în consonanță, în genere, cu toată poezia veche care a văzut în femeie un model de grație și o manifestare pură a spiritului. În *Poeme noi* și în cărțile anterioare femeia iese din mitologica

spună a mării și poartă atributele (devenite și ele clasice) ale misterului. Sărutul ei este „eretic“, în ochii ei se adăpostesc luminile sudului și ghețarii nordului. Trecută și împodobită, astfel, cu toate florile poeziei clasice și moderne, femeia se mai ivește o dată ca o lumină într-un anotimp de fum. O urmează regretul îndrăgostitului retras în bibliotecă și „clasicitățile carpatice“ ale poetului elegiac cu imaginația în febră :

„Eu plec. De tine sufletul dezleagă-mi !
Aș plînge însă nu mai am nici lacrimi.

Voi părăsi săgetătorul burg
să locuiesc în nimbul din amurg
în cearcănul de lună decadentă
sau undeva-n trecut, într-o legendă.
Voi locui-ntr-o margine de frază, —
surîsul tău august mă-nstrăinează.
Privește-mă cum mă topesc în bură
și trec, din stradă, în literatură,
erou bătrîn al meselor rotunde
ce, întrebat, bea vin și nu răspunde.
Mă vor strivi copertile de carte
într-o bibliotecă de departe.

Miroși a crîng și a grădini cu ziduri, —
te voi păstra pe fruntea mea, în riduri, —
mereu mai aburitul tău profil
îl voi păstra în florile de stil,
în faldurile sufletului grele,
și-n ochii mei cu ploii de zile rele, —
ca pe-un blestem frumos din cale-afară, —
lumină lirică și fără seară.“

Risipitor de imagini și risipit uneori în poezia ocazională, Al. Andrițoiu este în creația lui mai pură un poet de vacanță, elegiac și livresc. Cultivă filonul clasic și reactualizează speciile uitate ale poeziei sentimentale printr-o fantezie inteligentă.

AL. CĂPRARIU

Poet, critic literar cu intermitență, dramaturg (în varianta teatrului pentru copii), excelent editor și, de nu mă înșel, statornic cronicar sportiv și plastic, Al. Căprariu (1929—1987) a jucat un rol important în viața culturală postbelică a Ardealului. Din aceeași generație cu Al. Andrițoiu, Tiberiu Utan, Aurel Rău, Victor Felea, Ion Horea, Ion Brad, el nu continuă în chip direct nici unul dintre cele două modele ale poeziei ardelenesti : Goga și Blaga. Versurile sociale de început au un limbaj mai abstract și o retorică mai discretă, poemele erotice — în care vocația lirică se vede mai bine — reactualizează romanța de tip romantic și mica baladă folosită de poeții ironici și fanteziști moderni. Al. Căprariu nu face propriu-zis o poezie neoclasică, nu aderă nici la noua estetică a simplității, impusă de A. E. Baconsky și grupul de la *Steaua*, deși unele ecouri pot fi depistate în *Mica autobiografie* (1975) și *Marea autobiografie* (1979), cărțile lui cele mai cunoscute. Unii comentatori văd în el o „natură solară“, o „transparentă sensibilitate romantică“ (Liviu Călin), „un caleidoscop de stări acut romantice“ (Al. Rosetti), alții descoperă, dimpotrivă, clasicismul-moralizator, „aerul sapiențial“, „ponderata jubilație“ (Ștefan Aug. Doinaș). Gh. Grigurcu remarcă ironia, „jemanfișismul programatic“, „fantezia glumeață“ în linia Prévert...

Adevărul este că Al. Căprariu scrie în mai multe registre, trecînd ușor de la mica poemă cantabilă, în ritmuri elegiace, la notația aspră, prozaică, cu o respirație neregulată, fără culoare și, de cele mai multe ori, departe de marile mituri lirice. *Cicatricele penumbrei* (1987) care adună versuri reprezentative din mai toate cărțile (de la *Orizonturi*, 1964), la *Asfințiturile zilnice*, 1985), îl arată pe Al. Căprariu cu chip, spiritual vorbind, schimbător : ici nostalgic, înduioșat de toamnele clare și de limpezi-

mea verilor, colo (*Remember, Aici, pe pământ*) demonstrativ și arid, fără imaginație : „Aici, în acest furnicar, unde se nasc iubiri pentru eternitate / Unde se ridică neliniștite cetăți, / Și se lucrează pământul în cadența anotimpurilor, / Unde arcul cocorilor se-ntoarce spre nord sau spre sud / După o taină întâi de poezi dezlegată, / Unde în pulsul diurn al oricărui om de pe stradă / Poate respiră eternitatea. / Aici, pe pământ, stea luminoasă privită de departe, / Unde viața și moartea alcătuiesc geometrii perpetuu fecunde, / Trăiesc oamenii — / Copii născuți din superbul vis al naturii. / Sint nenumărate planete în cosmos / Care se rotesc după reguli ireversibile. / Uneori le privesc pe meridianul meu, un meridian oarecare. / Și arderea lor egală și sobră mă indispune.“

Dînd deoparte aceste notații irelevante liric (pe cele pur ocazionale, anecdotice, maniheistice, le-a eliminat poetul însuși în antologia citată și în alte culegeri), vedem că, în această fază, Al. Căprariu reușește numai în parabolele lirice (*Corbii, Mică baladă*) și în micile poeme sentimentale în care ironia livrescă merge împreună cu reveria, cîntecul bahic, poza intelectuală și jurnalul faptelor banale :

„E-un timp de romanțe, de movuri și gri,
Cu ceasuri în care bei mult deseori —
E-un timp de romanțe, de movuri și gri,
În care oricum devenim visători,
De alb însetați, de ninsori.
Stau lângă geam și fumez. Și visez,
Sorbindu-mi cu patimă vinul.
Stau lângă geam și fumez. Și visez
Ce simplu ținuse în ramul său pinul,
Vara cu stelele toate arzînd. Și seninul.“

Lipsește, aici și în poemele ce urmează, deschiderea metafizică a lui Blaga, lipsește și acel estetism al melancoliei pe care îl aflăm la A. E. Baconsky, poetul care redefiniște *panismul* și-i asociază altă mitologie lirică. Al. Căprariu pornește de regulă de la un simbol și-l aproximează printr-un număr de notații previzibile. El caută în natură o stare de suflet, după modelul vechii poezii, ascultă foșnetul sevelor în ierburi și privește fără angoasă „zarea clară“ în care se pierd lucrurile și „clara geometrie“ a firii. Reverie romantică în care au pătruns masiv „figurile“ clasicității ? Al. Căprariu pictează în „culori smerite“

pacea naturii, „ecourile caste“, drumul păsării și susurul frunzelor în vara dogoritoare :

„Scriind nevăzută urme de aur,
Trece pe cîmpuri și lasă,
În ierburi și grîne foșniri de mătăasă,
Și-n susurul frunzelor șuier de graur.
Peste cîmpie pășește domol,
Sărută cu ploii și dogoare,
Și parcă-i zăresc uneori trupul gol
Cum, zvelt, se ridică în soare.
Acesta-i răstimpul cînd seva-n ciorchine
Se schimbă-n tărie și miere —
Zeîță de aur, de ce n-ai putere
Să-mi legi pe vecie destinul de tine ?“

În parabile, versul este mai tăios și fantezia caută universurile negre. *Corbii* reprezintă o variantă mai originală a poemului civic (anti-războinic), cultivat în epocă sub forma mai ales a poemului epic amplu, în viziuni dantești. Al. Căprariu pornește, mai modest și mai în sensul poeziei adevărate, de la simbolistii specializați în asemenea alegorii :

„Din copaci au rămas scheletele carbonizate.
Norii aleargă pe cer, în derută.
Ostenite, zilele duc nopțile-n spate —
Soldați revenind, uluiți, dintr-o luptă pierdută.
De ieri parc-a trecut o vecie.
Fulgii nu mai dansează, în aer, ca iezii.
Un corb ieroglifele-și scrie,
În fracu-i solemn, pe vata zăpezii.
Îl simt dușmănos, cu brutala-i culoare.
Pe albul intens, fără pată,
Și tot ce el scrie pierde sub soare —
Și nimeni n-o să-l citească vreodată.
Curg peste zări, funestă funingine, *corbii* :
Se duc hohotînd, dar deodată, hoțeste, revin,
Coboară, puhoi, spre dantela zăpezii, ca orbii,
Și iar își flutură doliul sub cerul senin.
Pășesc uneori, ca-n neștire,
Mulți, dușmănoși, în sumbră cohortă,
Pe spuma zăpezii subțire —
Dar pașnicul alb ei nu-l suportă,
Și iarăși, hipnotizați, în rotocoale,
Funest carusel,
Dănțuiesc peste pacea cîmpiilor goale
Visînd un sălbatec măcel —
Zadarnic visînd un sălbatec măcel.“

Ce nemulțumește în asemenea versuri este tîlcul prea simplu, liric vorbind, al alegoriei. În poemele ulterioare, Al Căprariu va reduce elementul epic și va elimina alegoria în favoarea notației directe. Cîteva fantasme îl urmăresc : aceea a *albului* și a *calmului* („Sînt beat de albul calm ca de o vrajă“), a *soarelui ziesc* (scrie chiar, în *Cercurile dragostei*, un „imn soarelui“) și fantasma, mai complexă, a erosului virginal („clipa-fecioară a dragostei“). Fantasma din urmă este cea mai bine reprezentată liric. „Romantic înrăit“, cum singur își zice, poetul clujean îi dă mereu roată și încearcă s-o prindă în versuri melancolice și muzicale, cum sînt acelea din *Marea Autobiografie*, sau în mici poeme cu o respirație inegală și un stil mai incisiv. În *Cercurile dragostei* (1966) dăm peste o frumoasă parafrază pe o temă villonescă :

„Adio, iubiri de altădată, adio —
Frint, ulmul iubirii și-a-ntors rădăcinile-n vînt.
Toate — uitării. Ca pe-o limbă ce n-aș mai vorbi-o,
Deși cu vorbele ei am rostit cel mai pur jurămint.
Pe masă, în față, paharul gol.
Pasărea inimii-n piept — ca-ntr-o cușcă.
Tu — undeva la celălalt pol.
Aici, amintirea — viperă care mă mușcă.
Unde-mi sînt ochii de-atunci, ție fidelă oglindă ?
Inima unde-i, aceea vibrînd în lumina de-atunci ?
În șerpilor-i lemnoși pădurea uitării-a-nceput să-ți cuprindă
chipul fragil...
Și-s umbrele lungi.“

Erosul caută poezia naturii (vecinătatea lui Blaga nu rămîne, totuși, fără urmări) și poemul este de cele mai multe ori o meditație în mijlocul cîmpurilor somnoroase. Îndrăgostitul este amețit de parfumurile pămîntului și ascultă în amurguri *pasărea tăcerii*. Decor fastuos romantic trecut într-un poem sentimental ceremonios :

„Ceas al odihnei — încă n-ai venit...
Din cîmpuri somnoroase mă-ndupleci către deal,
La locul unde soare toropit
Smalț ruginiu topește pe frunze de metal,
Și-n evantaiul frunzelor sonor,
Amurgul îmbătîndu-l cu foșnet voluptuos,
Vag, orizontul soarbe o umbră de cocor —
Și zborul cheamă cerul spre lumile de jos.
Iar amețiți de seve și năuci,
Brumați de vis cum ochii de cadină,

Luceferii roiră pe butuci
Mari ametiste scoase din noaptea de țărină.
Urc șuierînd pe drumul vegheat nepăsător
De paltini calmi și simpli, bărboși ca niște zei,
Cînd pasărea tăcerii, prin ramurile lor,
S-a rătăcit de lume și de ursita ei —
Și intru, beat de lună, dar mai adînc de stele,
În via neculeasă a dragostelor mele.“

Cu *Mica autobiografie* (1975) se produce acel salt pe care l-am constatat și la alți poeți din generația sa (cazul lui Petre Stoica este cel mai elocvent). Este interesant de observat că elementul catalizator este tot Blaga. Al. Căprariu îi dedică un poem și, mai mult decît atît, începe să-i cultive în chip sistematic simbolurile și să-i imite stilul liric. „Bătrînul cerb“, „pădurea-mumă“, gorunul, „ființa lucrurilor“, conștiința unui „destin celest“, „apa tăcerii“ sînt imagini ce se repetă. Nouă este ironia folosită cu discreție. De asemenea, depășirea modelului se vede în căderile (voite) în notația prozaică, coborîrea simbolurilor în limbajul străzii. Al. Căprariu mărturisește că „a fost și a rămas fiul străzii“. Este numai pe jumătate adevărat. Fiul străzii evadează mereu din lumea citadină, stă de vorbă cu iarba, caută pașii profetului și aerul tare și pur al tiparelor :

„Orgă verde, pierzanie pentru
cărări nimănuia știute,
Pădure-mumă, cîntă încet,
dar mult mai încet, căci spaimete tale
— acelea cu vrăji, cu otrăvuri și iele —
rătăcesc pretutîndeni sub stele.
Pădure-mumă,
Pădure-leagăn,
Pădure-sicriu
spune dorita poveste.
(tu ai să fii, noi nu vom mai fi)
spune dorita poveste acum —
pînă cînd nu s-a-ntins peste noi
povestea pădurii de iarbă.“

În *Marea autobiografie* descind zeii din Olimp și Parcele și poetul asistă la nașterea întîiului mit. Reverie clasică ? Toți poeții au asemenea nostalgii. Romanticii germani, observă cineva, stau cu picioarele în solul modern și ochii lor privesc spre cerul elin. Ion Barbu visează, cum se știe, trei sau patru Helade. Al. Căprariu convoacă, în modul lui Al. Philippide din ultimele pasteluri, îndepărtata clasicitate pentru a sugera pa-

cea naturii și emoția spiritului în fața armoniei cosmice : „Tobe-
 bele ploii au tăcut acum. / Parfumuri tari plutesc, și voluptuoase.
 / Din codri nu mai iese nici un drum. / Tăcerea țese pînze
 de mătase. // Nici glas de păsări. Nici iubiri de fluturi. / Ca
 fructele — cuvintele prind trup. / Și între mîngiere și săru-
 turi, / Mari, ierbele-amintirilor se rup. // Șopirla văii, ca hipno-
 tizată, / Coboară lenevită-n anotimp, / Stă clipa în azururi sus-
 pendată, / Acum descind și zeii din Olimp. // E ceasul lor, nemu-
 ritor ca ei, / Cînd eu cu mine însumi mă împac — / Iar oamenii
 se-amestecă-ntre zei / Și zodiile-s la-nceput de veac, // Stau
 Parcele, străvechile, la pîndă / Și Cronos însuși ride fericit. /
 E bucurie-n toate și osîndă, / E clipa cînd se naște-ntiul mit. //
 Cu vremea el va deveni poveste / Cu focuri și războaie și ce-
 tăți — / Și ne vom bucura de ea că este, / Cînd ne vom rătăci-n
 singurătați.“

De aici înainte versurile se concentrează asupra cîtorva
 teme grave : destinul, plecarea iminentă, „bîrfirile menestre-
 lului “ și nașterea poeziei, luată, aceasta din urmă, ca subiect
 de meditație în poem. Temele vin și revin, se amestecă și sînt
 dublate de altele, mai simple și mai lumești, după o cronologie
 imprezizibilă. Bîrfit în cetate, după obiceiul pămîntului, me-
 nestrelul bîrfește cu plăcere, la rîndul lui, și are chiar o vocație
 a witz-ului. Dar, deocamdată, aflăm în *Marea autobiografie*
 o imagine a cercului ce se închide fatal. E o poemă profundă,
 scrisă într-un stil decis și grav, pe măsura temei. O previziune
 a mării plecări :

„Se-nchide cercul. A rămas puțin
 din ceea ce ar mai putea să fie :
 o țandără de viață, un suspin
 crepuscul vag, marea sîdefie.
 Se-nchide cercul. Cine-l desenează
 atît de nemilos încît îmi cere
 să stau pînă-n finalul meu de pază,
 învăluit în umbră și tăcere ?
 O, rănile din suflet, nevăzute !
 Cristalul amintirilor se sparge.
 Se-nalță din tempestele trecute,
 drapele negre-n piscuri de catarge.
 Mai am puțin. Hotarul e aproape.
 Spre cer am să mă-ntorc ? Ori spre pămînt ?
 Ce taină mai rămîne să dezgroape
 plecarea mea, la ultimul cuvînt ?“

Spre a-i respecta tehnica alternanței, ar trebui să citez, acum, un poem în tonuri ironice. Aleg, din bogata lui producție, acest reportaj parizian în stil sarcastic, spart din loc în loc de melancolii villonești. Reportajul (fals, bineînțeles) cuprinde, sociologic vorbind, unele stridente. La cafeaua „Deux magots“, poetul din Est, mefient ca toți oamenii care au trecut printr-o istorie tulbură și irațională, vede un grup de tineri care, „mîrîind acid“, „bat în piroane pe Verlaine și Gide“. Suspiciune bizară, imaginație de pamfletar. De ce tinerii parizieni să bată în piroane pe Gide și Verlaine ? Și-n ce ordine de simboluri ? Hotărît lucru, Al. Căprariu care are, în genere, intuiții bune, „vi-sătorește“, cum zice el în altă parte, apocalipsuri false și imaginează fapte abominabile, introducînd o notă de incredibilitate în reportajul său. Poemul este remarcabil cîtă vreme, imitînd tonurile baladei, comunică singurătatea, melancolia, regretul și presimțirea sfîrșitului :

„La „Deux Magots“ nu-i nimeni să inspire
un gînd subtil, un vers țesut subțire.
Dar orga-i sfîntă-n Saint Germain des Prés.
Et après ?
Mais après ?

Bînd o cafea și aprinzînd un Kent
simți timpul cum devoră viața lent.
Și orga cîntă-n Saint Germain des Prés.
Et après ?
Mais après ?

Însingurat la „Deux Magots“, spre seară,
mă dau ostatic, ție, primăvară —
cînd orga tace-n Saint Germain des Prés.
Et après ?
Mais après ?

La urma urmei, toți o să murim.
Și cei ce știm și cei care nu știm.
Dar orga-i sfîntă-n Saint Germain des Prés.
Et après
Mais après ?“

Cele mai bune versuri ale lui Al. Căprariu le aflăm în poemele autumnale din *Asfințiturile zilnice* și în postumele din *Reîntoarcerea menestrelului*. Sînt elegii cu o imaginație poetică mai bogată, străpunse din loc în loc de aforisme reușite. Poetul, care anunțase, mai înainte, că „de la o vreme văd ființa lu-

crurilor“, începe chiar s-o p̄resimtă și s-o exprime mai direct liric în versuri muzicale, în tradiția poeților fantăști și ironici. A vorbi de ființa lucrurilor este a vorbi de destinul propriu. Al. Căprariu și-l prefigurează într-un cîntec trist de tavernă, apăsător și ironic, cu evaziuni livrești :

„Cuvinte cad din toamna unui gînd
Se-așază-n versuri — pietre funerare.
Tristețile, alcooluri fumegînd,
plîng harta unor amintiri amare.

Ca un blestem noiembrie sosește.
Nori sumbri se ridică — metereze,
cît luna-și poartă auriul pește
prin cețuri reci ca-n vechi gravuri engleze.

E ceas elegiac. Secunda-și frînge
cristalul într-o hohotire mută,
de cînd copacii par să scuipe sînge
cu frunzele-n metalică derută.

Un carusel de corbi. Și zare scundă.
Solarele incendii sînt acuma
palori în asfințire muribundă.
Pe vis, perfid, și-n ierbi, coclește bruma.

Parfum fanat, din arbori și din plante,
ca o maree putredă ne-atinge.
Fantome — din coșmaruri delirante —
spasmodic ne sărută pe meninge.

Cu negre ramuri, și osificate,
de golul din văzduh un plop se-agață —
parc-aș fi eu, rămas pe jumătate
în vis — Nemesis, în destin — paiată.

Fringhia vieții — scurtă și subțire —
o calc cu spaime mari de-un tilc de vreme.
Mi-s pașii tot mai mult în amintire.
Nu eu, ci timpu-n sîngele meu geme.

Fantasme, spre amurg, mă violează
cu droguri ucigașe și subtile.
Prelungi feline fabulos dansează,
pe țârm virgin, în gheața din pupile.

Șerpi argintii, reci flăcări mlădioase,
scriu cifre sacre-n rituri din cabală.
Clepsidre de cenușă port în oase
Iar toamna plînge-n ploaie — tîrfă goală.

Delirul ei îmi culcă steaua-n bernă.
De clipa prăbușirilor m-apropiu.
Beau vin acriu în vinăta tavernă,
printre răpușii de iubiri și opiu.

Bastardă soarta. Dimineața, iată,
ca o cățea se-apropie, vicleană.
Ursita-mi strălucește-ndoliată
în drojdia ce-a mai rămas în cană.“

Plecarea este anunțată și într-un poem mai rupt, cu respirația asmatică, sarcastic și, în străfunduri, elegiac în modul lui Arghezi din *De-a v-ați ascuns...* Versurile ba se strâng, ba se dilată, trăgînd după ele, în fond, o mare suferință mistificată :

„Acum,
prietenii,
vă părăsesc o fărîmă de vreme,
Ne vom revedea cu siguranță.
Deci,
nu vă spun adio,
Și dacă în locul meu
va veni Altul
și
Alții —
tot Timpul,
cît Timpul
inalții —
tuturor fericire.
Fiți
liniștiți,
doar o țandără de vreme
voi fi expatriat
în steaua solitudinii mele
Plec
să-mi cunosc cicatricile
(marile, micile).
Dar și-acolo vom fi împreună.
Emisiunea s-a încheiat.
Noapte bună
dar,
pentru cei mari,
pentru cei mici —
Prințul Hamlet rămîne aici,
solar
în izbînzi,
solar
în durere.
Restul e tăcere.“

Și cum se întâmplă în astfel de cazuri, gluma se îngroașă, risul dă spre plîns, poza omului de litere nu mai poate ascunde disperarea din el.

Există în Al. Căprariu și un poet ludic și aforistic. Pe cel din urmă l-au observat toți comentatorii săi, pe cel dintîi mai puțini. E o expresie a temperamentului său, este o dorință de sincronizare, firească, în fond, la un om cult ? Greu de răspuns. Cert este că poetul care pretinde că vede ființa lucrurilor și că „viața trebuie cîntată simplu“, desface poemul, resfiră versurile pe pagină în stilul cubiștilor și, dacă impresia nu mă înșală, menestrelul desenează propozițiile. N-ar fi exclus ca el să vrea să „figureze“ ceva, să dea, de pildă, imaginea plastică a unui trup de femeie prin această organizare curioasă a versurilor în poem. Picto-poezie ? Mai degrabă abilități și capricii de poet cultivat, deprins cu jocurile retoricii. Jocul prevede, în cazul lui, și o demontare a mecanismului retoricii. Citez poemul *Destin*, care reproduce — nu cred că mă înșel — imaginea unui arbore :

„Ca un arbore
am intrat în octombrie
asemeni ramurilor nude
cu brațele goale pipăi
seninul întîrziat
lumea o văd
cu tremurîndeale degete
și rătăcesc
printre statutele miracolelor
cotidiene
fluture de o speță bizară
cu aripile despărțite
de propriile-mi zboruri
plutînd
între pămînt
și
stele
decisivă sămîntă anonimă
în balada fiecărei speranțe.“

În ciclul cu titlu golănesc (*Ronțăind semințe*), Al. Căprariu introduce cîteva aforisme. Aforisme de poet ironic, cu un capăt în calambur, cu altul în meditația gravă. Cîteva sînt reușite : „Vai, de cîte ori trebuie să trăim — / pentru a muri o singură dată ! // Se poate muri oricum — / dar mai ales trăind.“ Sau : „Orice clasic are opera lui. / Numai noi, cei de azi : / fiecare cu capodopera sa.“

În volumul apărut postum (*Reîntoarcerea menestrelului*, 1988), elementul poetic nou este romanța în stil Lorca—Miron Radu Paraschivescu. Se vede mai bine în aceste prefăcute jelanii ce versificator bun este Al. Căprariu. El combină ritmurile doinei cu acelea ale cîntecului de lume și ale micii balade erotice într-un poem încîntător, fals naiv, cu subtilități culturale :

„Dragostile mai de seară
sînt ca flacăra sprințară,
cînd suspină iarba-n crîng
de-ți sărut eu sînul sting,
că cel drept, la sărutare
dulce-i și-n Soare-răsare,
și-i de taină preacurată
șoldul mlădios de fată
și de flăcări și durere
șerpuirea de muiere —
doar bărbatu-i sfînt de ceară,
cînd iubirile-l doboară.
Nu greșiți, Doamne, că-n viață
dăduși dragostea dulceață !
Nu mă duce-n raiul tău,
lasă-mă, pierdut, la rău
și mă blestemă să mor
în pirjoluri de amor,
scaldă-mi inima în fiere
lîngă trup alb de muiere,
că luminile din rai
le dau pe-un ciur de mălai —
decît raiul tău cu sfinți,
urgisiți a fi cumiști,
mai bine piine uscată
lîngă ochi hoșești de fată
și sete ca de venin —
că-mi pun eu paharul plin.“

Folclorul nou (în varianta kitschului urban) este valorificat de Al. Căprariu cu abilitate. Îl prefer, totuși, pe poet în această parafrază după Catullus :

„Deși ești pură ca icoana,
eu — suplul trup ți-l cînt, Diana,
și mersul tău de ciută, care
pămînt desparte, lin, de mare.
În visul ne-implinit al mîinii
îți mîngîii pîntecul și sîinii
și șoldurile, unduite
altar de taină și ispite.

Dar vreau să spun că, mai cu seamă,
de ochii tăi îmi este teamă,
de preacuratele oglinzi
în care lumea o cuprinzi
cu flori și nori, cu ierbi și stele —
dar uiți de rugul vieții mele...”

Poemele nu sînt datate și, după temele și tonurile lor, s-ar putea înțelege că ele au fost scrise în epoci diferite. Cîteva par a fi din ultima perioadă. Tema lor comună este infernul singurătății. „Menestrelul livresc“ e umilit de suferință și cîntecul lui este sfișietor :

„Însingurat sînt ca un turn în burg.
Lung mă privesc, și-a milă, trecătorii.
Ca șerpii, leneș, orele se scurg
inveninate-n pierderea candorii.

Îmi caut în oglindă vechiul chip.
Sînt însemnat cu cicatrici livide.
Clepsidra-și soarbe ultimul nisip,
iar noaptea nici o poartă nu-mi deschide.”

Al. Căprariu atinge în astfel de însemnări o profunditate care e dincolo de discursul liric. Spiritul nostru este mai puțin atent la gimnastica versurilor și la noutatea imaginilor, el primește tulburat tînguirea acestor versuri testamentare :

„Am să mă așez
să singerez un timp
Am să mă așez să mor, să dorm
un timp
Am să mă așez
să mă tîngui un timp
Să stai în tranșee
Să ai mereu în față,
zi de zi,
Țara Nimănui
Mă simt ca un ceasornic
într-o casă goală.”

sau :

„Aproape-ntreg destinul mi-e cenușă.
Mi-e singele, bolind, parfum livid.
Azi Doamna Neagră mi-a bătut în ușă.
Mai e puțin. Și, totuși, nu-i deschid.

Desigur, sînt lipsit de politețe,
dar ritualul nu-i întreg făcut :

un ceas mai vreau, cît sufletu-mi să-nvețe
cum să pun punct la tot ce-am început.

Căci Doamna Neagră-i oaspete de seamă !
Chiar dac-o țin la ușă înc-o vreme,
am s-o primesc cu fast, și nu de teamă,
la un festin de soi, cu crizanteme.

E timp destul. Abia e ora șase,
și de mai bate-n ușă am să tac :
pantofi de lac, cravată de mătase,
cămașă albă am să-mi pun la frac.

Puțină pudră peste riduri, poate.
Un pic de roz obrazilor prinos.
Butoni de stele la manșete. Toate
stropite cu iz vag de chiparos.

Și-apoi vă scâp de masca-mi suferindă,
de sufletu-mi mușcat de cicatrice.
Așa e bine. Chipul din oglindă
și l-ar dori chiar inimi inamice.

Acum să văd de cele de pe masă :
un sfeșnic de argint cu brațe șapte,
tacîmuri vechi, carafă pîntecoasă,
pahare de cristal... Dar, iată-i noapte.

La ușă iar discreta ei bătaie.
Deși e Doamna Neagră cam flămîndă,
să fie cald și bine în odaie :
o merită de cînd tot stă la pîndă.“

Sînt multe versuri memorabile în aceste jeluiri demne, pă-
trunse de ideea morții. Cînd le citim, acum, după ce cercul des-
tinului s-a închis pentru Al. Căprariu, ecoul lor este puternic.
O lumină nouă se revarsă asupra menestrelului care, în ceasul
dinaintea sfîrșitului, are încă în el tăria să scrie o poemă splen-
didă ca aceasta :

„Spune ce gîndești prin tăceri
lasă-ți mîna dreaptă prinsă-n colivie
putrezită-n păstaia zilei de ieri,
iubirea se plînge, nu se mai scrie.

Din lemnul secundeii își face sicriu
uimirea de lume. Sînt plin de păcate.
Dar nu-i niciodată tîrziu, prea tîrziu
să fii otrăvit de lumini — ca Socrate.“

ION HOREA

Ion Horea (n. 1929, Petea de Cîmpie, jud. Mureș) este un poet neoclasic în linia elegiacă a lui Pillat, cu accente — cel puțin în ultimele cărți — din psalmii lui Arghezi și din poemele metafizice ale lui Blaga. De la debut (*Poezii*, 1956) pînă acum, el și-a schimbat prea puțin temele și stilul de a compune poemul. Versul este fără cusur și dă o impresie de sinceritate și suferință discretă. E un spirit, la început, solar, stăpînit de voluptăți agreste, acum în urmă se arată mai umbros, păduratic, rătăcit în geometria orașului, obosit de vacarmul lumii moderne și foarte sensibil la semnele timpului. Dascălii lui morali sînt Cipariu, Barit, Arune Pumnul, Iancu (citați într-un poem), metaforele sînt preponderent vegetale, imaginația caută cu precădere semne în civilizația vechii lumi țărănești : vedeniile trec **sub coviltire**, soarele e un **dovleac** care întîrzie pe-un zid în **asfințire** „sub *vița* nu știu cărui veac“. Lirismul este de multe ori autentic și mișcă în noi straturile îndepărtate ale ființei. Liniști vechi, năruiri de turnuri, cruci, cețuri albe, zăvoare ce se **închid** sau se **deschid** și, în toate, o melancolie a spiritului în fața mării treceri :

„Ascultă turnuri cum destramă
din clopote, cu ziua dusă,
peste orașul de aramă,
a cețurilor aibă husă.

Din bălți, ca dintr-o altă țară,
la plumbuite streșini suie
de către Tîrgul din afară,
în furci, o liniște verzuie.

Zăvoare cad în porți bătute,
se-nclină cruci peste cei vii.
Ascultă-le supus și du-te
pe lîngă ziduri și frînghii...“.

Poemele au o curgere domoală, muzicală, rareori versurile se frâng și sint mai acute, ca în această definiție a veacului dată în unul din ultimele volume :

„Bintuie zarea și orate
vin să ne scuture
din copaci, carnivorele
cu chipuri de fluture...”

după care versurile revin la desfășurarea lor normală, rostogolind în felurite imagini aceeași idee și aceeași senzație a înfrîngerii : sufletul e nedumerit și solitar la răscruce de drumuri, poetul e un plop la marginea cîmpiei, înfipt ca un cuțit în pămînt și amețit de arome ca un arhanghel fugit din cer. Este și o notă de plăcere cîmpenească în aceste poeme discrete, jeluitoare, un sentiment al plenitudinii și al renașterii în mijlocul forfotei gospodărești :

„În zări să vezi cum norul de fulgere începe
să tremure pe dealuri, să curgă prin răchiți,
cînd armăsari aruncă nechezuri surde-n iepe
cu ochii arși prin coame de umbră rătăciți.
Unde-i ospățul verde-al otrăvii să se-arate
și bolțile de sălcii cu crengile subțiri,
hotarele cîmpiei cînd prind să se desfete
cu grohăituri strînse la bălți, și în mugiri.
Desfete-se pe cîmpuri bostanii goi în brumă
și ugerele-n turve să bată ceasul sfînt
și vițele să simtă-n poveri cum se sugrumă
și cinepa să-și toarcă fuioarele în vînt.
La taurul ce doarme în grajdul lui pe-aproape
cu spumă atîrnată-n belciugul de sub nări
s-alerge vaci greoaie sărînd peste hîrtoape
din lenea zăcătorii stîrnite-n aiurări.
Ciurdarii să mai spuie și fierarii să bată
și dealuri să-și deslege sfintele lor vești,
și balta să se-ntoarcă-n foirea ei ciudată
sub ocrotirea mută a turmelor de pești...”

G. Călinescu vedea în 1958 în Ion Horea un promițător poet care horațianizează „atenuînd sentimentul prea acut al zădărniciiei și păstrînd numai poezia tihnei rurale”, și-i remarcă fraza lirică „fluentă și moale ca lîna”. Al. Philippide îi laudă priceperea formală și culoarea abundentă, Nichita Stănescu („Gazeta literară”, 23 nov. 1967) îl numește o „natură apolinică” și-i definește tonalitatea poemelor printr-o analogie frumoasă

„are acea verticalitate a scoarțelor oltenești menite prin forța culorii și stilizarea riguroasă a desenului să împodobească deopotrivă și zidul odăii de musafiri, dar și altarul unei biserici“... Alții au observat, în fine, discreția melancoliei, refuzul „disperării zgomotoase“ (Valeriu Cristea), expresia simplă, nedisimulată, „absența oricărui efort de stil“ (N. Manolescu), substratul ardelenesc al poemelor, „nota dramatică“ (G. Dimisianu), „expresia ca și impersonală, clasică“ (Al. Piru) sau, din alt plan de percepție, solaritatea, „configurația rumenă, sănătoasă și totuși elegiacă“ (Edgar Papu)... Unele observații coincid, altele se contrazic (de pildă nota dramatică, întunecată — cultul solar). Adevărul este că, păstrind aceleași structuri formale (neoclasic), poemul lui Ion Horea își schimbă tonalitatea din interior în funcție de stările, datele subiectului. Solar și chiar idilic în nota Alecsandri și Coșbuc la început, poetul este în versurile de după 1980 mai reflexiv și, pe măsură ce timpul se întunecă în spate, elegia capătă accentele severe ale unui bocet. În primele poeme Ion Horea *horațianizează*, e adevărat, în chip programatic și, ca mulți poeți din generația sa, urmează poezia socială a lui Beniuc, dar cu mai puțină emfază haiducească :

„Am douăzeci și cinci de ani,
cum avea odată poetul de pe Crișuri ;
e vremea să urnesc bolovani
că destul m-am jucat cu pietrișuri“..

scrie el într-o *Predoslovie* din 1956. Preferă, totuși, să cînte într-o notă mai potolită fasolea și cartofii, să înfățișeze muncile agricole, să dea sfaturi gospodărești și să evoce în culorile pastelului tradițional „tuleștea sură“, behăitul turmei și mugetele ciurdei :

„Eu m-am născut din grîne, din fin, din cucuruz,
Și-n mine port mireasma pămînturilor sfinte.
Și behăitul turmei și mugetul de vite
Și cîntecul de greieri îmi stăruie-n auz.

Eu am păzit la vie, sub luna cea mai clară
Din cîte răsăriră tăcute oarecînd,
Și-n fiecare toamnă și-n fiecare vară
De dealurile mele mi-e dor și sint flămînd.“

sau să contemple cu un ochi de gospodar priceput :

„Porumbul ce răsare în rindurile drepte
Și holda ce foșnește plăcut ca o cîntare
Le vom vedea în toamnă cînd le-om urca pe trepte
În magazii cu baniți enorme și cîntare.
Fasolea și cartofii, bumbacul și ovăzul,
Și mazărea și orzul și soia, cum și alte
Legume cumu-i ceapa ce-ți lăcrimează văzul,
Parcă le simt sub soare-mplinindu-se, înalte.
Pe noi ne pomenește pămîntu-n veci de veci
Și soarele pe dealuri se-nalță să se vadă
Împrăștiat pe cîmpuri în pepeni și-n dovleci,
În strugurii din vie și-n poama din livadă.“

Poemele hesiodice alternează cu altele care laudă furnalele industriale și pe „pădurarii adincurilor“ (sondorii), în ritmuri solemne și cu imagini de preț. Sînt temele, viziunile idilizante sau maniheistice răspîndite în epocă. Este și stilul, iarăși cunoscut, de a versifica evenimentele din afară. Citite azi, aceste poeme par din punct de vedere estetic complet datate. Ele au fost eliminate în bună parte din antologia din 1973 (*Versuri*) și total în selecția din 1984 (*Eu trebuie să fiu*). Din lirica descriptivă, clasicizantă de început, nu mai produc nici o emoție cîntecetele de fluier din preajma catedralelor industriale (o imagine ce se repetă în poezia timpului), nici încercările de a introduce mitologia țărănească (Făt-Frumos, Ileana Cosînzeana, sunetul buciului, doina de dor și jale etc.) în schema poemului ideologic-industrial. Își păstrează, în schimb, substanța lirică versurile elegiace și muzicale în stil tradițional (*Anotimp, Octombrie, Toamnă tîrzie, Început* din volumul *Coloană în amiază*, 1961), melancolice, crepusculare, pătrunse de o discretă poezie a roadelor și de presentimentul stingerii cosmice :

„Și iar atîrnă ziua ca o poamă
Desăvîrșită-n totul, pe creanga ei de sus.

Peste hotarul toamnei, cu brațe lungi de lemn,
Fîntînile mă cheamă departe și-mi fac semn
Cînd norii se înclină cu chipuri lungi de sfinți
În orele-ncărcate și încă tot fierbinți

Să mușc din carnea zilei, să beau din vinul nopții,
Să duc în corfă luna cu pepenii prea-coptii,
Și simburii de stele să-i vîntur și să-i string,
Din pumnul drept, vărsați în pumnul stîng.

Să răspîndesc mireasma acestui anotimp,
Împrăștiat în struguri, în piersici și-n gutui,
Mereu cules din spațiu și tescuit în timp,
Al vieții tuturoră și-al morții nimănuî.“

Vinul nopții, carnea zilei, luna dusă în corfă, clipa oprită-n fruct, zgomotul poamelor ce cad, amintirea prinsă de-un arac, păstaia coaptă închisă ca o carte... arată o imagistică croită după modelul Pillat — Fundoianu într-un moment (sintem la începutul anilor '60) cînd poezia tînără înnoiește limbajul poetic și caută în modernitatea românească alte puncte de plecare : Blaga, Barbu, Bacovia... Ion Horea continuă nu pe mesianicii ardeleni (Goga — Cotruș) și nici chiar pînă la capăt pe Beniuc care dă cu barda în Dumnezeu și sfidează pe Blaga și Arghezi, ci lirismul elegiac al lui Iosif. El se desparte astfel de alți poeți veniți din lumea țărănească (Alex. Andrițoiu, Ion Brad, Ion Gheorghe, Ioan Alexandru), se desparte și de poezii de la *Steaua*, orientați după 1956 spre o poezie de notație și cei dintîi, la noi, care recuperează „prozaismul“. Horea rămîne timp de cîteva decenii credincios viziunii neoclasice și, într-o vreme în care retorica este doborîtă și toate formele de seducție sînt alungate din poem, el continuă să scrie în versuri cantabile și să sporească, de la o carte la alta, numărul viziunilor agreste melancolizante. El eminescianizează și pillatizează temele curente ale poeziei tradiționale, cu un accent pus pe poezia rotirii anotimpurilor și a micilor bucurii agreste. Erosul este ca și absent din poeme și, în genere, orice referință mai intimă la biografia interioară este eliminată. Poetul face o biografie a cîmpului toropit de lumină sau cuprins de neguri, dă un șir de pasteluri în care nota personală este minimă. Cu volumul *Umbra plopilor* (1965), urmat de *Calendar* (1969), *Încă nu* (1972) etc..., lirismul lui se stabilizează. Elementul epic se reduce și discursul poetic caută să exprime ceea ce vechea estetică numea un sentiment al naturii și, în legătură cu el, o stare de suflet (*Sentimentul primăverii*, *Sentimentul verii* ș.a.m.d.). O poezie de evocare și o percepție mai fin lirică a timpului ce trece. Ion Horea *ascultă* toamna, *ascultă* semnele amurgului, *ascultă* liniștile prelungi, murmurul luminii și zgomotele timpului ce rumegă pe cîmp... Este și o discretă plăcere în vîrtejul acestor semne prevestitoare :

„Cer îndurare ceasului mut, ca un păgîn,
 Din toamnă-n ceața dusă de ploii să mai rămîn
 În jocul tău de care va fi cîndva să fug
 Fricos ca o șopîrlă sub frunzele de rug.
 La noapte o să ningă. Spun semne din amurg,
 Deasupra noastră fluvii de ciori flămînde curg,
 Și marginilor lumii parcă le dau ocol.
 Bisericile-s pline de ciori ca de nămol.
 Să fie mîine ziua în care m-am născut ?
 Aud în cîmp cum timpul mai rumegă tăcut,
 Și bate vînt, și norii se strîng în jurul lui,
 Ca la un semn spre iarnă, al meu și-al nimănui.
 Mi s-a părut o clipă că șovăi și c-aștept
 Să mi se culce-n suflet, cu umbra, plopul drept,
 Apoi trecu și-această nedumerire-n gol,
 Și-acum ascult cum iarna coboară-ntîi domol,
 Vîrtejuri să mă poarte și să mă-ngroape-apoi
 În liniștea prelungă ce stăruie-ntre noi.“

Cîte un ecou din Edgar Poe (*Cît aș fi vrut*) arată că horatianismul lui Ion Horea nu stă departe de miturile poeziei moderne, însă miturile sînt traduse în limba tainei și a elegiei :

„Marea spre tine veni,
 și nu erai Annabel Lee
 să-ți spun că noiembrie trece
 și nu peste mult va pieri,
 să-ți spun cît se poate, în ceața
 ce cade pe noi într-o zi,
 să-ți spun cît se poate iubi,
 și nu erai Annabel Lee !

Marea la ceasuri tîrzii
 aproape de tine veni,
 să-ți spună cum nici nu se uită
 și nici nu se poate muri,
 să-ți spună ce-n noi niciodată
 noi n-am fi putut auzi
 atît de tăcuți și de singuri
 noi n-am fi putut auzi...“

Poemele se revendică pe față din „puterea vetrei“ și, în plină explozie postmodernistă, ele cultivă jalea transilvană și mitologia lumii țărănești : o lume bătrînă, plină de cimitire și de ogrăzi pustii. Boul cu ochii blînzi, prunele-n corlană, lupii lunatici, timpul care cădelnițează în biserici, heruvimii care stau ca semne de foc între hotare, porțile bătute-n cuie și cum-penele ca niște cruci sure... sînt imagini care se repetă în poe-

mele acestea jeluitoare, pline de altare părăsite și zile bru-
moase. Unele versuri trimit la *Privești*le lui Fundoianu și, în
genere, la acea ramură a poeziei chtonice în care pătrund
mai puternic neliniștile existențiale :

„Se-ntunecă devreme și facem focu-n casă
De către seară-ncepe să cadă ploaie deasă
Sub streășină-n ciubere se-adună apă bună
Ori numa-mi vine-n minte cum streășinile sună.
E-o noapte-n care parcă te-aștepți să bată furii.
Ciinele-și cată locul, fâimînd la gura șurii.
Porumbii după casă se-aud în porumbare
Și somnul nu te-ndeamnă și noaptea-i foarte mare.
Un gând ascuns din urmă de nu știu unde-mi vine
Și vremea-ncepe iarăși să sape gropi în mine.“

și semnele mistice ale extincției ; iată arghezianul strigăt ne-
cunoscut, venit din capătul lumii, angoasa spiritului în mijlo-
cul unui paradis devastat de timp :

„Cu toamna ziua dusă întîrzie-n hotar
Și sufletu-mi rămîne pustiu ca un altar.
O vulpe răgușită mai latră cînd și cînd
Trec păsări pe deasupra ogrăzii aiurînd :
Să fie pe sfîrșite, să fie la-nceput ?
Aștept un semn din partea cuiva necunoscut
Să sune la ferestre, să umble pe la uși
O umbră-a celor duse, o vorbă-a celor duși
Pe cineva să bată la poartă și s-ascult
Am auzit această bătaie mai demult
De către drum să cheme ori poate eu să strig.
Întîrzii în ogradă și mi se face frig.

.....
Nechează parcă timpul, tîrziu, neîntrerupt.
Îmi reazim singur crucea și-aștept la gardul rupt,
Dar prin ograda goală nici urmă de bărbat,
Nici ciinele să latre, la locul lui, legat.
M-apropii de fîntînă, pe unde-am mai trecut
Cu duhul peste ape, cîndva, la început.
Fără găleată, strîmbă, stă cumpăna-n apus.
Și nici un cuib sub streșini, și nici un semn de sus.
La ușă bate creanga de prun ca un strein.
Pînă la ziuă poate și ceilalți mai vin...
Lămpașu-i pus afară pe prag, parcă-nadins.
Nu intru. Înlauntru! cuvintelor e stins.“

În poemele din *Noaptea nopților* (1985) apar uneori vi-
ziuni mai aspre, expresioniste. Un poem se cheamă *Pleasna* și

în el dăm peste imaginea cirezilor care năvălesc în orașe să pășuneze betonul și să rumege apocalipsul de hîrtii. E revolta fondului primar, este sugestia de explozie a firii pe care o aflăm și la Argezi, iar dintre poeții mai noi la Ion Gheorghe (în *Vine iarba*). Ion Horea construiește cu mîgală această viziune înfricoșătoare, spiritul are timp să ordoneze dezastrela și să dea un ritm muzical nechezului sălbatic al hergheliilor care se prăvălesc spre oraș :

„În grohăiri ies turme din zarea de nămoluri
și vin din Bărăgan și intră peste tot,
se scarpină de ziduri și se trînesc în goțuri
și macină cenușa asfaltului în bot.

E-o răzbunare-a firii ori ceasul de pe urmă ?
Comunele sint mute și turla-au pierit,
o flacără se lasă și-n praful zilei scurmă
și nimeni nu-i să spună de-a fost ori a murit.
De ce mai cauți mina care-ar putea să-ți deie
un bruş din coasta prinsă de un pociumb ceresc,
întors de la-nceputuri de veac pe sub grindeie,
pe care ploi îl sfarmă și geruri l-întăresc ?
Și Pleasna despletită cu pocnet și sudalme,
de ce-i mai cauți urma în scama unui nor,
să-ți usture obrazul și ceasurile calme
cînd uiți de soarta scrisă-n pămîntul tuturor ?“.

Descripția depășește obiectul, un fior de mînie și spaimă trece prin versurile ce cad în continuare, impecabil, o senzație de rău cosmic adună în cele din urmă acest corpus de imagini țărănești (*pociumb ceresc, grindeie, pocnet și sudalme...*). Sentimentul înstrăinării, jalea după lucrurile ce pier au, acum, o cauzalitate mai obscură și capătă o altă rezonanță în poemele ce nu rup niciodată zăgazurile retoricii. Duișia, alienarea lui Iosif, tinguirea lui Goga trec, am impresia, prin spațiul mai abstract al poeziei lui Blaga. Jalea sufletului înstrăinat de copilărie și de universul ei rural definesc o suferință a spiritului care intuește limitele. Stupii mor, otrava s-a cuibărit în pămînturi, cîinii urlă pe dealuri, în lume crește pustiul, clopotele se sparg în țandări, gropile se cască și un cor nevăzut cîntă Aleluia ca în ceasul din urmă. E limpede că lirismul discret al lui Ion Horea tînde să treacă dincolo de lucruri și să prindă într-o viziune coerentă și sugestivă ceva ce este incoerent, adînc și înspăimîntător pentru spirit. Poezia capătă aici altă deschidere și, de bună

seamă, altă valoare. *Noaptea nopților* cuprinde și un număr de poezii pe teme istorice (*Legarea, Crișan, Dascălii, Vis cu Domnul Șincai, Solul*), scrise cu îndemănare, însă prea discursive și fără o idee lirică originală. Plac mai mult *elegiile precare* și alte versuri în tonuri vechi și cu o substanță voit tradițională. Ele își poartă tristețea pe față și vorbesc despre un act existențial fundamental (moartea) și de un sentiment care este etern : suferința în fața timpului care mistuie totul. Ion Horea aduce cu sinceritate în poezie universul său țărănesc, evocă tirnațul, coasa și glaja, vatra cu arină, cotețele goale, curtea pustie a casei părintești și sufletele străbunilor îngrămădiți în cimitir. El știe, ca și noi, că astfel de lucruri au ieșit din orizontul poeziei moderne, dar își asumă riscul de a le menține în spațiul poemului și nu se rușinează de a vorbi cu gravitate și cu multă pricepere prozodică de ele. Nu-și trădează și nu-și mistifică sensibilitatea. Rămîne așa cum este și cum a învățat să fie : „un rost păgîn, o pîndă, o durere...“. Cînd coboară în sud, la Roma, umbrosul nordic caută urmele strămoșilor ardeleni și ascultă în susurul fîntinilor curgerea vremii (*Elegie romană, Pompei, Coliseul*). Rostul său este în altă parte și destinul i-a dat să caute mereu drumul întoarcerii spre un spațiu primordial :

„Sufletul meu e-un jug, și duce carul
uitat în tîrg de-un cărauș fictiv.
Lumina lui care-a uimit hotarul
tăiată-i în ogășii, acum, definitiv.

Îl simt alături unde-i pus să steie,
și sîntem două vite care-mpung,
sub ceafa bătucită și prinsă-ntrre reșteie,
cu ochii ațintiți la drumul lung.“

Acest spațiu securizat este, cum s-a putut vedea în toate cărțile lui Ion Horea, vechiul sat transilvănean. La el se întoarce poetul și în *Podul de vămă* (1986), și *Viața Viața* (1987). Sat arhetipal, cu oameni bătrîni și înțelepți, cu vii roditoare și cîmpuri îmbeșugate, cu turme de oi și ciurde de vaci, drumuri jilăvite de rouă și ogășii de cară, cu pămînturi „împuhoiate“, sîntirime, ștoane, gruiete... El trăiește, acum, numai în fanteziile poetului înspăimîntat de „apocalipsa lumii“. Întoarcerea în acest loc imaginar este tema centrală a poemelor și ea reia, în alt registru liric, vechea temă a poeziei lui Goga și Iosif. O

întoarcere programatică. Ion Horea cultivă în ultimele volume de versuri un tradiționalism conștient de el însuși. O poezie, cu alte vorbe, clară, de o perfectă lizibilitate, cu teme anacronice și tonalități considerate minore de către critica literară. Ion Horea își asumă, cu bună credință, riscurile acestei poezii. El continuă să evoce satul mitic al copilăriei, umbrele celor mutați în cimitir, ogrăzile în pustiire și-și prefigurează întoarcerea în sat (celebra, de acum, întoarcere a poetului înstrăinat) în aceste note elegiace profunde :

„să mă aștepte satul la podul de la moară,
cu praporii-ntre sălcii aprinși ca o comoară
de-ar fi să mă slujească pârintele Aurel,
cum știe el să cînte la morți, cum știe el.
cădelnița să steie în briie mari de fum,
la poarta unde socrii mă vor primi în drum,
apoi, la Podul Popii de-o fi să se mai spună
c-am fost și eu o umbră prin lumea rea ori bună,
și să mă ducă prieteni din lumea literară
în însoțiri solemne de plopi cu frunza rară !...“

Goga făcea portretul dascăliței și al bătrînilor care trăiesc cu rugă la preacurata, Ion Horea aduce în poemul cu accente de prohod chipul generic al țărăncii răstignite în durere :

„tot o mai văd pe dealuri cu morții cum se duce,
tot o mai știu la prunduri căutînd,
acolo unde ziua-i căzută ca o cruce
pe care păsări oarbe mai stau din cînd în cînd.
tot ce-a luat să-i spună cu sufletul de-acasă
e-n răstignirea milei și-a durerii,
și-acum sfîrșirea lumii o mîină și-o apasă
și mîine parcă-i astăzi, și astăzi parcă ieri-i,
cînd se deschide poarta și lasă în ogradă
să intre colăcarii și luminări aprinse
și ea cum se întoarce în fața lui să-l vadă,
cu banii și țărîna zvirlită dinadins e,
și-i dă uticiorul să mai soarbă-o gură
și apa-i umple pieptul de rădăcini vărsate,
o liniște venită de sus, fără măsură
deschide gropi, se-ntunecă pe sate,
de-o prohodire poate ori de-o odihnă lungă
la secere, sub umbra de snopi, pîn-la ojină...
îl caută, așteaptă și-ncearcă să-l ajungă
dar ei pornesc în marșuri, dar ea ar vrea să-l țină...
tot o mai văd pe dealuri cu morții cum apare
femeia, însoțindu-și bărbatul pe-o cărare...“

Apar și neîncrederea în propriile rime și, inerent, sentimentul zădărnicii creației într-un „veac bolund“, dar gândul poetului se pierde de regulă în geografia utopică a satului în care mustul fierbe în butoaie și cumpenele de la fintîni fac mătănii... În lirica neoclasică de după război, Ion Horea este ultimul poet cu satul mitic în glas...

TITUS POPOVICI

În același an cu *Moromeții*, apărea și *Străinul* (1955), primul roman al lui Titus Popovici. Prozatorul (n. 1930, Oradea) avea 25 de ani și promitea o carieră literară de anvergură. Publicase mai înainte (în *Viața Românească*, 1950) câteva schițe în colaborare cu Francisc Munteanu, ne semnificative estetic ca și *Povestirile* strinse în volum în 1955. Stilul subversiv parodic nu salvează narațiunea sufocată de clișeele idilismului în varianta realismului socialist. *Străinul*, în schimb, arată un remarcabil prozator format la școala realismului tradițional. Tipologia este definită în funcție de datele psihologiei clasice și, ca element nou, în funcție de ideologia de clasă. Punctul de pornire al romanului îl constituie revolta unui licean, Andrei Sabin, împotriva convențiilor lumii în care trăiește, începând cu școala și încheind cu familia. Temă frecventă în proza modernă, de la Gide la romancierii existențialiști. Titus Popovici nu citise, la data când pregătea romanul, pe Camus (reținem amănuntul dintr-un interviu din 1984), dar citise pe Gide din moment ce numele lui apare în carte. La prozatorul român conflictul moral rămîne în plan secund, ceea ce prevalează (în *Străinul* și *Setea*) este conflictul de clasă și nașterea conștiinței politice („erupția factorului politic, ca formă modernă a destinului, în viața oamenilor, împlinind-o sau distrugînd-o“: în acești termeni va defini mai târziu autorul tema esențială a romanului său și, în general, a romanului modern; *Flacăra*, 1984). Andrei Sabin este un „enfant terrible“ în lumea ardelenească din deceniul al V-lea. O lume înțepenită în tradiție, cu doctori in jure, administratori severi și mărginiți, neveste bovarice, cu o dascălime pestriță și politicieni a căror deviză este „prudentissimus et discretissimus“. Discreția și prudența nu implică însă declanșarea conflictelor sociale și a crizei morale în interiorul familiei.

E vreme de război și într-un mic oraș transilvan spiritele sînt în fierbere. Baronul Papp de Zerind, șeful local al Partidului Țărănist, vrea să evite „turbulența” și recomandă strategia compromisului și a tergiversării, avocatul Salvator Varga este filoenglez și adversarul său, Motzeanu, îl toarnă prefectului. Salvator face la fel, apoi cei doi pactizează în stilul eroilor lui Caragiale... Romanul urmărește mai multe fire epice și tinde să facă, din unghi politic, o descriere a claselor sociale românești într-un moment de criză. Agentul de legătură este Andrei, fiul unui mărunț funcționar la Căile Ferate pe nume Octavian Sabin. Prin mama lui, Ana, liceanul inconformist are legături cu țărani din Lunca, prin prietenul său, Lucian Varga, pătrunde în lumea aristocrației locale, printr-un mecanic-morar (Ardelean) Andrei intră în contact cu mișcarea comunistă. El parcurge, așadar, drumul de la răzvrătirea solitară la angajarea politică. Un drum pe care îl urmează multe personaje din literatura epocii. Romanul lui Titus Popovici îi dă mai mare autenticitate literară, deși multe din motivațiile ideologice și morale sînt azi completamente depășite. Retipărind mai tîrziu romanul, prozatorul i-a revizuit substanțial ideologia, tributară realismului socialist. Rămîne să vedem cum se strecoară talentul epic printre aceste fantasmе și prejudecăți impuse de celebra metodă de creație. S-a spus că „marea descoperire a lui Titus Popovici este că schemele momentului pot fi evitate prin autenticitate” (Cornel Ungureanu). Dar Titus Popovici nu evită deloc schemele momentului (psihologia de clasă, justificarea ideologică a actelor de existență, viziune maniheistă asupra forțelor sociale). Reușitele romanului trebuie căutate în altă parte și anume în micile fapte de viață, în descrierea mulțimii în mișcare, în intuiția uneori justă a caracterelor și, de multe ori, în sugestia unei atmosfere de panică generală (refugiul, bombardamentul). Titus Popovici are, indiscutabil, ochi bun de prozator și stilul lui este firesc prozaic : rapid, exact, demonstrativ, cu o culoare care iese, ca la Slavici și Rebreanu, din aglomerarea faptelor fără culoare.

Ce se vede întii, la lectură, este pictura lumii școlare și solitudinea unui adolescent nemulțumit de profesori și refractar față de morala tradițională a familiei. Andrei, elev eminent în ultimele clase liceale, notează într-o lucrare școlară ceea ce crede despre ideologia oficială și consiliul profesoral îl elimină. Răducanu, dirigintele, este un spirit drept și-i ia apărarea, dar

nu reușește să-l salveze. Ideea lui este că „și să ai răbdare este o formă de curaj“. Sociologul Stan, fost legionar, e aprig și răzbunător, părintele Crăioc, profesorul de religie, este fățarnic, duplicitar, alți dascăli sînt, în tradiția prozei noastre, înguști la minte și absurzi. O mai mare identitate psihologică are Suslănescu, profesorul de istorie, tipul intelectualului rău structurat moral sau mai bine zis nestructurat și, din această pricină, supus circumstanțelor și manevrat de oamenii cu putere. Titus Popovici a voit să facă din el un simbol al intelectualității șovăielnice, cameleonice în timpul marilor răsturnări sociale și trebuie să spunem că a reușit în bună măsură. Alături de bătrina Ana, bunica de la Lunca, Suslănescu este personajul care se ține cel mai bine minte din roman. Caracterul și destinul lui sînt definite prin și din perspectiva lui Andrei Sabin, adolescentul care caută un model moral în viață și o cale de urmat în istorie. Simte că se sufocă în „regulele stupide ale unei societăți imbecile“ și vrea libertatea de a fi el însuși : „dacă vom rămîne noi înșine, vom fi cu adevărat, pentru totdeauna, liberi“... Andrei ține un jurnal (un alt indiciu că Titus Popovici este la curent cu proza lui Gide și, în genere, cu procedeele romanului modern) și în el aflăm propoziții mîndre, radicale, specifice tinerilor care vor să schimbe lumea. Ce-i rămîne omului dacă-l ucide pe Dumnezeu ? Răspuns : „își rămîne el însuși, îndrăzneț și liber“. Ascultînd Simfonia a V-a de Beethoven, adolescentul transilvan notează : „Să fii liber cu Beethoven, liber de orice înjosire meschină, mai om decît toți oamenii la un loc“ sau, din nou cu gîndul la religie și la retragerea lui Dumnezeu din lume : „Ipocrizia mă scîrbește mai mult decît orice. E un chin pentru mine să vorbesc la ora de religie despre dumnezeul unic în trei ipostaze, fără să strig că eu nu cred în toate astea ! Nu pot crede decît ceea ce înțeleg ! Și nici nu vreau să cred altceva ! Sînt un ateu. L. se întrebă dacă asta nu-l înjosește pe om ; eu cred că, dimpotrivă, îl eliberează. Numai slăbănogii simt nevoia să creadă, să se știe sprijiniți de ceva mai presus de fire. Omul adevărat înfruntă, chiar singur, orice...“.

Cînd citește, după oarecare vreme, aceste pagini, Andrei este iritat, le găsește naive și le privește în cele din urmă cu milă. Cînd Suslănescu îl îndeamnă la prudență, el răspunde printr-o propoziție din Shakespeare : „mai presus de orice să-ți fii credincios ție însuți“. Disprețuiește romantismul facil și, într-un

rînd, scrie un „Manifest împotriva Țopeniei“. Iubește pe Sonia, fată inteligentă și fină, dar fuge de ea, pentru că el caută o altfel de împlinire, nu vrea să se închidă într-o lume intimă strîmtă... Își caută singur libertatea, dar căutarea nu-i aduce mulțumirea și certitudinea. O căutare *egoistă* care nu-l vindecă de sentimentul înstrăinării (de sine și de alții) : „Sîntem niște străini în propria noastră țară“... Cînd descoperă o forță socială organizată (pe comuniști), singuraticul orgolios are revelația unei astfel de libertăți : aceea a faptei. Etica revoltei individuale cade, începe etica angajării morale și politice.

Unele din aceste propoziții cu acoperire epică în roman, altele nu. Ideea de a construi un caracter (un destin) care pune în discuție *ideile primite* și caută o etică proprie, bazată pe cunoașterea de sine și pe libertatea opțiunii, este promițătoare. Ca personaj literar, Andrei Sabin trăiește prin această morală a refuzului, proprie unui tînar inteligent venit din clasele de jos, dornic nu să parvină, ci să schimbe lumea. Ceva imperios, un viu sentiment al urgenței, o intransigență frumoasă, o mare voință de adevăr există în firea lui și toate acestea se individualizează și-i dau o anumită identitate în plan epic. Cu o viață interioară mai complexă și o înțelegere mai nuanțată a ideilor și a rolului lor în existența individului, Andrei Sabin ar fi putut deveni un personaj memorabil. Așa cum este și atît cît este, el anunță o temă importantă în romanul românesc, reluată mai tîrziu de Al. Ivasiuc, Augustin Buzura și alți prozatori din anii '60 și '70 : relația dintre libertatea individuală și necesitatea istoriei, trecere de la morala refuzului la etica acțiunii. Din nefericire, acest proiect, desprins, în parte, din proza „condiției umane“ din anii '30, se izbește de o schemă ideologică și morală rigidă și mistificatoare : aceea care nu acceptă diversitatea psihologică în interiorul unei psihologii de clasă.

Intenția de a înfățișa psihologia tinerei generații (cu antecedente în proza românească din anii '30) depășește în *Străinul* cazul Andrei Sabin. Lucian Varga, prietenul său, citește Biblia și, în afară de Vechiul Testament, pe care îl socotește un interesant roman, nu acceptă nimic. Judecata lui este crudă : „restul nu este decît o antologie de poezii, o adunătură de platitudini, de extaze puerile și de obscenități“... Părintele Potra îi arată că aceste platitudini călăuzesc, totuși, de două mii de ani lumea civilizată, dar tînarul nu vrea să ia aminte. Ura lui împotriva religiei este mare și inflexibilă. Este poet și rîde de

versurile pășuniste și de oratoria emfatică a intelighenției locale. Este un spirit elegiac, serios, prea serios pentru vârsta lui, dornic de instrucție, fidel în prietenie și, în maniera lui de bun băiat de familie, ostil față de grosolăniile lumii în care trăiește. El nu poate depăși, totuși, morala clasei sale și, când conflictul social intră într-o fază acută, despărțirea de Andrei este iminentă. Teddie Varga, fratele său, este „un personaj gidian“, cum spune Lucian. E superficial și obraznic, amator de chefuri și foarte schimbător în relațiile sentimentale, adică un individ care intră într-o tipologie răspîndită în proza noastră. Atributul gidian nu are acoperire.

Mai multă viață și mai mare pregnanță literară are Suslănescu, „modelul negativ“ din acest scenariu. El reprezintă varianta omului slab de înger aflat mereu sub vreme. Instruit, caracter moale, neajutorat, profesorul de istorie este înfricoșat de gestul elevului său (e vorba de *teza* scandaloașă care îi aduce eliminarea) și-i trimite o scrisoare în care caută să-i abată gândul de la ideea revoluției și să strivească în el elanurile unei vârste primejdioase. Neagă eroii revoluției franceze („n-o să mă crezi. Ești la vârsta când se nasc Danton-ii, Desmoulin's-ii, Robespierre-ii și Saint-Just-ii. Dar Danton a fost un trădător al revoluției, Desmoulin's, un palavragiu idealist, Robespierre, o fiară, plin de veninul impotenței...“) și acceptă, ca pe o fatalitate, existența învingătorilor și a învinșilor. Nu întrevede posibilitatea unei schimbări în structura înșepenită a lumii. Suslănescu este individul mistificat de frică, inconsecvent, coruptibil, dependent față de putere. După ce-i dă lui Andrei Sabin sfaturile de mai sus, îi trimite o altă scrisoare în care recunoaște că n-a spus ceea ce crede („mint, mint, mint...“) și că are despre sine o opinie dezastruoasă : „Sînt un mizerabil“. Cere iertare elevului său, vrea să se sinucidă, își arde cărțile, apoi, când revoluția izbucnește, recunoaște sincer că s-a înșelat : „Epoca ne-a surprins în pielea goală. Idealurile tineretii mele se prăbușesc cu un zgomot de tunet...“ Încurcătura din capul său e urmată de o teribilă confuzie în existența sa. Speriat, timid, retractil, Suslănescu cade în mrejele unei femei posesive și amorale, Mimi, nevasta unui magistrat local, și intră în alt coșmar. Stă sub același acoperiș cu amanta și soțul și, după o vreme, cuprins de rușine, fuge, apoi, spășit, revine și-o ia de la capăt. Femeia încearcă și alte variante, și Suslănescu, solidar acum cu soțul, încearcă să protesteze, apoi se

resemnează cu situația. Este o jucărie a soartei și soarta îl duce de colo-colo (ajunge și în Lunca), trece de la o atitudine politică la alta, de la dreapta la stînga, totdeauna cu naivitate și teamă. Este o schiță bună de portret, ușor șarjată, aceea a bărbatului fără personalitate, capabil de compromisuri din rațiunea de a supraviețui, supus de femei și ingenuncheat mereu de putere.

Pictura intelighenței ardelenesti de la începutul deceniului al IV-lea cuprinde în *Străinul* și, apoi în *Setea*, și alte exemple. Un jurnalist, Vislan, pune pe un evreu, Jacquot Robber, să-i scrie articolele naționaliste, patriotarde pe care le publică sub numele său în gazetă. Un preot are înclinații pederastice, onorabilul Salvator Varga face, s-a văzut, delațiuni, lupta pentru putere ia în micul orășel ardelean aspecte comice. Cu aceasta, intrăm în al doilea plan al romanului, acela politic și social. Este cel mai important, în fapt, în *Străinul*. El vrea să cuprindă tragedia unei națiuni (războiul, refugiul, retragerea armatelor germane și maghiare, revenirea lor și, din nou, panica oamenilor simpli, armistițiul, lupta pentru putere) și, într-o oarecare măsură, dă o imagine verosimilă a tragediei colective. Prozatorul se ține, bineînțeles, de o schemă și rareori o nuanțează. Baronul Papp de Zerind este „sosa lui Maniu“ (se spune pe față) și, după comportamentul lui, este șiret și ridicol. Este liderul local al Partidului Tărănist, colaborează în ascuns cu legionarii și cu nemții, apoi, după armistițiul din 1944, trece la acțiuni teroriste („sumanele negre“)... Istoria a fost mai complexă la acest capitol și romanele din anii '50 n-o reflectă cu obiectivitate. În *Străinul* câteva scene de masă și unele laturi ale romanului politic sînt notabile. Andrei merge în Lunca, satul mamei sale, și acolo cunoaște pe vărul Mitru Moț (personaj central în *Setea*), pe „intelectualii“ locali (notarul Meliuță, jandarmul Gociman, preotul, învățătorii) și, folosindu-se de acest episod, prozatorul face o descripție a lumii țărănești. Descripție bună, în stilul prozei vechi, amplificată în *Setea*. Ochiul prozatorului este ager și limbajul autentic. Mitru este sărac și ajunge în război păcălit de bogătanul Cloambeș. Scăpînd teafăr, revine în sat setos de răzbunare și istoria care se precipită îi vine în întîmpinare (biografia și cronica faptelor sale vor fi narate în *Setea*). Memorabilă este, am spus, figura bătrinei Ana Moț și destinul ei se va lămuri mai bine în *Setea*. Aici, în *Străinul*, sînt înfățișate în cîteva pagini dense, în stilul Slavici, forța și înțelepciunea acestei femei bătrîne care nu se

sperie de istorie și nu se abate de la drumul tradiției. Ideea ei este că pământul e o valoare sigură și că omul nu trebuie să se lase copleșit de nenorociri. Când primește vestea morții fiului său, sergentul Moț Pavel, căzut la Nalcik, toți plîng în hohote, numai bătrîna rămîne țeapănă în capul mesei și, după un timp, spune : „Dumnezeu să-l hodinească. Haideți să mîncăm, că se răcește zama“. Cînd e îndemnată de fetele sale să se odihnească, bătrîna țarancă, trecută prin multe, răspunde invariabil : „Omul trebuie să trudească pînă-i vine ceasul. Apoi se poate hodini în veci“. Morala ei este veche și temeinică. O întîlnim mereu în proza moraliştilor ardeleni. Ana Moț primește cu resemnare moartea și ține să-și gospodărească pînă în ultima clipă casa și pămînturile. Îi moare bărbatul, îngroapă cinci copii, apoi încă o fată (mama lui Andrei) și ea, netulburată, autoritară, se gîndește la chivernisirea bunurilor sale și ale urmașilor.

Romanul politic este însă schematic, apăsător de prejudecățile ideologice ale momentului, cu multe dialoguri false și inutile (într-un loc se face elogiul dezertării din armată). Ca aproape toți prozatorii din anii '50, Titus Popovici mitizează mecanismele istoriei și crede că, în ciocnirea dintre individ și istorie, istoria, conducîndu-se după legi raționale, are întotdeauna dreptate. Se va convinge singur, mai tîrziu, că nu-i așa și că datoria creatorului este să apere condiția individului în luptă cu circumstanțele istoriei.

Setea (1958) are o structură epică mai coerentă și, stilisticeste, romanul este mai unitar și mai bine scris. Dar și numărul schemelor realismului socialist este mai mare și libertatea de mișcare a prozatorului, printre ele, e mai mică decît în prima carte. Scriind despre țărani, Titus Popovici reia, polemic sau nu, cîteva din temele și personajele prozei tradiționale. Bătrîna Ana coboară din nuvelistica lui Slavici, Mitru Moț este un Ion al Glanetașului în altă fază a mentalității țărănești, George Teodorescu, învățătorul luminat, este un Titus Herdelea care înțelege necesitatea revoluției și optează pentru angajarea politică... Tema centrală (setea milenară de pămînt a țaranului) este tratată diferențiat, în funcție de păturile sociale ale satului. Țăranii nu mai formează o lume unitară, satul este divizat în cel puțin trei categorii (țărani săraci, mijlocași și chiaburi) și, întrucît acțiunea romanului se petrece la sfîrșitul

războiului, există și alte categorii sociale și politice (latifundiarul Papp de Zerind și sprijinitorii lui) care participă la lupta pentru putere. Un roman de observație socială, deci, cu o intrigă complicată, angajând acțiuni paralele și un număr mare de destine. Cel mai pregnant este acela al bătrânei Ana. Biografia ei este reluată și completată cu episoade noi. Din familia morală a Marei, Ana Moț este o femeie simplă și răzbătătoare, cu o morală fermă, bazată pe codul existenței țărănești. Aspră când trebuie, resemnată în fața fatalităților, inflexibilă când e vorba de avutul ei (valoarea supremă este pământul), ea a adunat cu greu iugărele de pământ și, când vine revoluția, nu înțelege pentru ce trebuie să le risipească. Tină, a muncit cu bărbatul ei pe moșia unui grof, în Ungaria, dar avutul strâns acolo s-a pierdut. Se întoarce în sat și o ia cu îndârjire de la început. Bărbatul moare, copiii s-au risipit, ea stă, neclintită, în casa în care a trăit atîta amar de vreme și-și apără bunurile. Morala ei este orînduită de legile vechi ale existenței țărănești : omul este făcut să strîngă și să nu atîrne de mila nimănui, feciorul sărac să *înceluiască și să învăluiască* o fată mai înstărită, femeia să se ducă după bărbatul ei și să-i facă prunci, bărbatul să fie mîndru și să nu-l calce nimeni pe coadă... Copiii să poarte respect părinților, oricît de bătrîni și neputincioși ar fi, părinții să fie aspri și totodată înțelegători față de copii pentru a nu-i înstrăina. Cea mai mare nenorocire pentru această lume încolțită din toate părțile este ca omul să fie sărac. Este etica lui Ion al lui Rebreanu și a țăranilor lui Slavici, severă, dar nu sălbatică. „Dumnezeu — spune bătrîna țărăncă nepotului Mitru, orfan — l-o făcut pe om ca pe o vită, dară i-a dat minte și în schimbul minții l-o pus să trudească, căci nu e plată fără răsplată, nici bucurie fără durere, feciorașule [...] Că totdeauna, oricît de bine ți-ar fi, trebuie să te gîndești că pot veni zile grele, și-i răbda de foame. Nu-i mult să nu se gate, nici puțin să n-ajungă... Tu să ții minte, Mitruțule, că eu mi-s bătrînă și știu... Să încelui o fată bogată, să te învăluiești cu ea, să ți-o deie tatăl său de nevoie, dacă nu de voie. Omul cînd îi sărac nu-i om, e cîne, și n-are «unoare» la nime... Poți fi tu prost și hid, dacă ai pămînt te vede satul și frumos și cuminte.“

Aproape toate scenele legate de existența acestui personaj (simbolul lumii țărănești vechi) sînt reușite în roman. Titus Popovici pune și puțină ironie înțelegătoare în descrierea acestei lumi care a stat sute de ani sub ocupație și nu și-a pierdut

identitatea. Egoismul ei este o formă elementară de supraviețuire. Morala ei pragmatică (morții cu morții, viii cu necazurile lor) nu-i lipsită de înțelepciune și respect pentru condiția individului. Satul nanei Ana are legi stricte și cine se abate de la ele este disprețuit, ocolit și, în cele din urmă, eliminat. Oamenii fără căpătii, „tehergheii“, cei care n-au frică de Dumnezeu și pradă avutul altora sau fac alte fapte abominabile, nu se bucură de nici o prețuire în această solidă comunitate țărănească. Ea nu se amestecă, de regulă, cu alte neamuri, dar nu este, structural, ostilă oricărei alianțe. Când Dan, nepotul, vine în Lunca însoțit de „jidovoaița“ Edith, bătrîna o cercetează cu atenție, vede că fata nu-i grasă, că are „o voace ca o pasăre“, se interesează de averea fătutei și, în cele din urmă, se arată mulțumită. Învățătoarea Emilia, mama tînărului, are mai multe prejudecăți. Ea este rușinată de alegerea fiului și răspunde cu necuviință mamei sale. Asta încalcă o lege statornicită și bătrîna țărăncă nu îngăduie : „Auzi, tu, urlă atunci bătrîna pe neașteptate, să nu mă scol de aici și să-ți dau una peste gură de să-ți zboare dinții ! Cum vorbești tu cu mine, nu ți-i rușine, tu, vacă ! Când te întrebă mă-ta ceva, apoi să răs-punzi, că eu nu știu multe, că eu și după ce te-ai măritat te-am lovit peste gură, nu știu dacă ții minte ! Că nu mă hrănești din milă și ți-am lucrat, și grîul meu la voi în pod mere, și faceți ce știți cu el și nu vă întreb !“

Romanul se încheie cu moartea acestui personaj. Încheiere, desigur, simbolică : dispare o veche lume și se afirmă o nouă istorie. Ana Moț iese de pe scenă și în locul ei pășește țanțoș Mitru Moț, exponent al noilor circumstanțe. Cartea reproduce, la acest punct, ritmurile și simetria romanului tradițional : face cronologia unui personaj și, prin ea, istoria unei epoci. În *Setea* cronologia începe cu tinerețea Anei Moț și se termină, cum s-a văzut, cu dispariția ei. Un model apropiat poate fi *Ion*, dar și alte narațiuni circulare care înfățișează un ciclu de viață individuală. În interiorul lui se revelează cealaltă istorie, cu ritmurile și tragediile ei. *Setea* dublează o parte din evenimentele narate în *Străinul*, apoi le continuă. În centrul romanului stă problema împărțirii pămîntului și a luptei pentru putere. Titus Popovici complică romanul politic cu alte teme, morale și erotice, pentru a-l face mai atractiv și a-i da mai multă credibilitate. Unele sînt izbutite epic, altele, prea fidele față de modelul realismului socialist, rămîn convenționale. George Teo-

dorescu, soțul Emiliei, se întoarce de pe front fără o mână și cu convingeri politice comuniste. Emilia se înstrăinează de el, apoi îl acceptă. Satul se divide. George, Mitru Moț, uriașul Gligor al Hahăului, Ardeleanu reprezintă spiritul înnoirii. De cealaltă parte se află grupul politic condus de Papp de Zerind. Confruntarea ia forme violente : demonstrații, manifestări anarhice, lupte cu arma în mână. Mișcarea maselor este în genere bine narată în roman. Titus Popovici este un bun prozator al mulțimii (al gloatei, în limbajul vechii critici) și un exemplu este în *Setea* descrierea târgului de la Tîrnăuți : adunarea pestriță a indivizilor, tensiunea, izbucnirea ostilităților dintre români și maghiari, prădarea caselor, elementul pitoresc și comic (pierderea și apoi regăsirea porcului adus de nana Ana spre vânzare) etc. O scenă sugestivă este și aceea, des pomenită de comentatorii romanului, a apariției moțoganilor, robi pe moșia baronului Papp de Zerind. Aceștia vor să primească și ei pământ și luncanii, stăpîni pe situație, îi resping. Ciocnirea este iminentă și atunci intervine Mitru Moț cu celebrul lui discurs care marchează și transformarea lui politică : pentru el și pentru partidul comunist toți oamenii sînt „de-o formă“...

Romancierul insistă asupra acestui personaj și vrea să facă din el un destin reprezentativ pentru noua clasă țărănească. *Setea* lui de justiție evoluează de la actul anarhic (pedepsirea lui Cloambeș) la acceptarea conștientă a revoluției. Scenariu cunoscut, banalizat de atîtea și atîtea scrieri plate în epocă. El vrea să înfățișeze ceea ce Sadoveanu numea „drumul spinos al înțelegerii“. Mitru Moț este și el un Mitrea Cocor cu mai multă viață interioară. Rămîne, totuși, prins într-o schemă sociologică și nu-și revelează personalitatea și, deci, identitatea literară. Alte figuri ale satului ardelean sînt mai autentice. Deși prozatorul vrea cu dinadinsul să-l ridiculizeze, Găvrila Ursului și istoria familiei sale rămîn mai mult în memoria cititorului decît atîtea personaje juste și artificiale. Găvrilă este un sectant autoritar care stăpînește peste o familie de copii botezați cu nume luate din Biblie : David, Isaiia, Iona, Adam, Iosif, Ezechil, Lazăr... Toți, afară de Ezechil, sînt ascultători și nu ies din cuvîntul tatălui. Ezechil e urît și complexat, urăște pe toată lumea și intră în cele din urmă în grupul terorist al lui Baniciu și Picu. E împușcat și tatăl se recunoaște învins : „Dom' director, rînduiala mea n-a fost bună, a fost a Satanei și nu a Domnului“... Căință precipitată, puțin motivată psihologic și

epic ca atâtea alte revizuri, transformări din romanul acesta ce vrea să ia temperatura unei furtuni sociale.

Există în *Setea* și un roman ideologic sau, mai corect zis, un roman în care se confruntă ideologiile și se clarifică, în funcție de ele, destinele indivizilor. Învățătorul George Teodorescu, „Ciungul“, este intelectualul ajuns cel mai departe pe citatul drum spinos... Pentru el libertatea este, în primul rînd, „conștiință și adevăr“... Iată o definiție în stil Malraux. Personajul lui Titus Popovici debitează însă prea multe lozinci și relațiile lui despre viața din lagăr (a fost prizonier la ruși) sînt neconvingătoare. De altfel, toată viziunea asupra istoriei este, în roman, tributară tezelor din obsedantul deceniu. Partenerul de discuții al învățătorului este Suslănescu, ajuns în Lunca pentru a face apostolat. Ca și în *Străinul*, Suslănescu este intelectualul șovăitor. El se arată, acum, însetat de adevăr, dornic să primească revoluția, așteaptă un nou Cristos și nu-l vede venind... Spune, în împrejurări critice pentru el, fraze mari : „Bate un vînt de înnoire... e revoluție, domnilor“..., apoi se dezice, fuge din calea adevărului, se lamentează... Este un produs al friicii și are o morală de iepure. Mai puțin caricaturizat, personajul ar fi putut deveni verosimil în roman, pentru că el reprezintă o posibilă formă de manifestare, la meridianul nostru, a micului intelectual speriat de istorie și incapabil să trăiască altfel decît într-o morală a conformismului. Titus Popovici n-a voit însă să facă din el un personaj tragic, a făcut unul tragi-comic și l-a introdus într-o schemă a psihologiei de clasă.

Ceea ce s-a învechit mai mult în *Setea* este ideologia romanului. Ceea ce supără mai tare la lectură, după 30 de ani, este nedreapta, pătinitoarea viziune asupra istoriei și insuficiența determinare a caracterelor văzute nu în funcție de psihologia individuală, irepetabilă, ci în raport cu o falsă psihologie de clasă. Romanul rezistă încă prin pictura scenelor colective, prin mici fapte de viață și printr-un număr de destine...

După 12 ani, Titus Popovici revine cu o remarcabilă nuvelă, *Moartea lui Ipu* (1970), în care reia din alt unghi atmosfera din *Setea* și chiar un număr de personaje (notarul Meliuță și insașiabiila lui nevastă, Clara, jandarmul Gociman, bocitoarea Floarea Fogmeogoia...). Nuvela are, stilisticește, cîteva elemente noi față de vechile cărți, în primul rînd nota fantastică și ludică într-o narațiune esențialmente tragică. Faptul este justificat

de condiția naratorului : un băiat de 14 ani, obișnuit să judece lumea realului cu fantezia lui. Tema nuvelei a mai fost și altădată tratată în literatură. O întâlnim la Maupassant (*Boule de suif*), o regăsim și în unele romane mai noi despre viața morală a francezilor sub ocupația nemțească. Titus Popovici o fixează în atmosfera unui sat ardelenesc în ultimele luni ale războiului. El satirizează, întâi, inteligența rurală, lașă și egoistă, înfățișează, apoi, frumusețea morală a unui om simplu, desconsiderat de toți, socotit slab de minte, pe nume Ciupe Teodor, zis și Strimfli, Cicădare, Crăcea sau Ipu. Mai este o temă, aceea a naratorului, adolescentul care observă cu acuitate faptele și le strimbă după închipuirea lui. Nuvela este bine scrisă și deznodământul ei are un element de surpriză. Mai întâi biografia naratorului : orfan, adolescentul de 14 ani are un frate care este închis din motive, bănuim, politice și stă, acum, la sora lui Margareta, căsătorită cu preotul Ioan din comuna M. Băiatul cu fantezia bogată scrie poezii și se consideră deja un autor dramatic clasic, întrucât compune sau va compune piesa *Mihai Viteazul*. El își asumă tragediile lumii și se consideră vinovat. Vede într-o zi o femeie cu mațele scoase afară și crede că el a ucis-o. Se spovedește și mărturisește că nu-i capabil de iubire... S-au întâmplat, cu adevărat, aceste lucruri sau sînt doar închipuirile băiatului inocent care descoperă o lume plină de atrocități ? Între frate și soră este o ură crîncenă, inexplicabilă. Margareta este frumoasă și vulgară, prietena ei, Clara, notărița, este nimfomană, bărbatul (Meliuță) vede și iartă. Adolescentul judecă cu asprime actele oamenilor maturi și promite să-i condamne într-o zi la moarte. Prietenul lui este Ipu, de 70 de ani, servitorul parohului Ioan. Ipu este batjocorit de toți, gesturile lui sînt imprevizibile, numai adolescentul le ia în serios și numai de el ascultă. Ei se joacă de-a războiul și de-a împărații, pescuiesc, își asumă roluri istorice și hotărăsc să aplice o justiție absolută. Băiatul descoperă prin Alina, fiica doctorului Albu, misterul erotic și este dezamăgit. Ipu vorbește cu Dumnezeu și-i povestește despre păsări. Toate acestea sînt elementele pregătitoare, de fond. Tema morală și, prin ea, tragicul pătrund neașteptat în această lume măruntă de indivizi fricoși și chivernisiți. Cineva ucide un soldat neamț și căpitanul Braun cere, pentru a nu lichida toată comunitatea, un țap ispășitor. Intelectualii satului, în frunte cu parohul, îl aleg pe Ipu, omul nimănui. Ipu acceptă, este chiar mîndru că a fost

ales să salveze satul („mare cinste mi-ați făcut, domnilor... că n-am fost bun de nimic, cât am viețuit...“), apoi cere să i se facă un mormînt frumos și pe mormînt să fie scris, simplu, Ipu. Se face o repetiție a înmormîntării : Ipu se întinde pe catafalc, părintele Ioan ține un discurs măreț, baba Fogmeagoaia, fosta nevastă a lui Ipu, adaptează bocetul tradițional la biografia eroului, apoi eroul își aduce aminte de familie și vrea o „sprîjinire“. Asta vrea să spună cîteva iugăre, cu acturi, pentru Floarea, fosta nevastă, pentru vărul Ioanichie etc. Intelectualii, strînși cu ușa, cedează, dau *acturile*, apoi Ipu cere să mai vadă o dată satul și pleacă... Judecătorii lui dau semne de nerăbdare și, cum Ipu întîrzie, cred că au fost păcăliți. Izbucnește o ceartă năpraznică, Margareta acuză impotența parohului, parohul o lovește cu pumnul peste gură, o ură murdară iese la suprafață. Titus Popovici, care s-a specializat între timp în scenariu de film, știe să exploateze acest moment-limită. Vulgaritatea femeii se revarsă slobod în propoziții care ar rușina și pietrele : „În mine să nu dai, idiotule ? Nimuricile ! Că nu ești în stare de nimic, pîrșitule ! Te crezi cineva, că m-ai luat ? Că am fost săracă ? Și acum risipești averea pe care am adunat-o, cu mîinile mele, că n-am ciorapi... Ciorapii mei, scînci ea și-i adună, îi trase sus, îi prinse în copci dezvelindu-și picioarele, fără rușine... Lasă că iese fratele nostru din închisoare și am să înfund oca cu tine !... Că în loc să mă... cum trebuie, mă bagi sub plapomă și-mi cînti sfînta tinerețe și plîngi ! De ce dai în mine, de ce-ai dat în mine, ce-am zis eu ca să dai în mine, că v-a dus pe toți idiotul și tîmpitul satului, și i-ați dat pămîntul cel bun și acum ne mai și împușcă, că de aia, că n-am vrut să mă culc cu el, cu neamțul, și aș fi vrut, că eram moartă de sus pînă jos numai cînd se uita la mine și tu dai, nemernicule și lîmbricule !“.

Dar Ipu apare, ras proaspăt și îmbrăcat într-un vechi costum de catană... S-a pregătit de sacrificiu. Omul fără căpătii este superior moralicește indivizilor care-l trimit, nevinovat, la moarte pentru a-și salva pielea. Prozatorul surprinde cu finețe aceste răsturnări și creează un caracter verosimil. Sfîrșitul narațiunii este revelator : în ultima clipă sosește vestea că nemții au părăsit satul și, deci, sacrificarea lui Ipu nu mai este necesară... Lui Ipu i se ia, astfel, șansa de a dovedi că este capabil să-și depășească propria condiție... Plînge amar în timp ce naratorul, care a asistat neputincios la această tristă comedie,

hotărăște să-i condamne pe toți la moarte... Maupassant pune accentul pe ipocrizia burgheziei onorabile și pe forța morală a femeii așa-zis decăzute, prozatorul român, păstrînd satira, o deplasează în zona vulgarității umane. Moralul și imoralul, tragicul și comicul caracterelor și al situațiilor sînt privite cu ochii unui narator care amestecă fabulosul cu barbariile realului. Nuvela este, în felul ei, memorabilă și impune nu atît un caracter tragic (deși bacea Todor zis Ipu are demnitatea unui caracter tragic), cît o situație tragică într-o istorie isterizată de frica și lășitatea umană.

Părăsînd romanul, Titus Popovici și-a ilustrat talentul epic într-o literatură care este aproape necunoscută la noi : *literatura cinematografică*. Scenariile de film au fost publicate, separat, în povestiri cinematografice și ele acoperă tematic toată întinderea istoriei noastre, de la cucerirea Daciei (*Columna*) la răscoala lui Horea, Cloșca și Crișan (*Judecata*) și, de aici, pînă la epoca actuală. Posibilitățile prozatorului se văd și în aceste narațiuni fragmentate în care *istoria* prevalează și analiza este, prin chiar natura genului, absentă. *Columna* reia cu mijloacele specifice filmului mitul genezei noastre. Din dăca Maria și romanul Tiberius se naște un băiat care va apăra pămîntul dacilor învinși. Tiberius, cuceritorul, și Gerula, dacul inflexibil, luptă împreună împotriva barbarilor năvălitori (alianță simbolică), apoi Tiberius moare și spiritul lui trece asupra urmașilor... Povestirea rămîne în umbra filmului și ce se poate reține la lectură este agerimea propozițiilor profetice. *Judecata* (1984), subintitulat „roman cinematografic“, are o compoziție mai complexă. Istoria care stă la baza lui oferă mai multe documente și caracterele pot fi mai bine determinate. Romanul acoperă o mare suprafață socială. Din satul ardelean mărunt ajunge în cabinetul de lucru al lui Iosif al II-lea... Narațiunea are un evident caracter demonstrativ și cuprinde toate acele propoziții pe care retorica genului le cere. Horea nu este un simplu iobag răzvrătit, are conștiința morală și demnitatea inflexibilă a rasei sale. Scene de efect : Jancovich, trimisul puterii imperiale, stă de vorbă în închisoare cu Horea și-i făgăduiește viața dacă acceptă să spună țăranilor că i-a înșelat, i-a mințit... Cum era de așteptat, Horea respinge cu mîndrie și calm : „Apoi, domnule, multe n-ați preceput domniile voastre. Una, că pe noi nu afîta sărăcia, multă și aceea, peste măsură ! ne-oscultat, ce nedreptatea. Batjocura. De foame și fiara turbă și

mușcă. De nedreptate și minciună numa' omul... Iară dacă eu m-oi pune în patru labe, ca vita, și m-oi batjocori pe mine... și ce-am gândit și ce-am făcut... atunci cum se va ridica altul, cândva, când o să vă treacă spaima ? Când veți cuteza iară să ne călcați în picioare ?... Eu, domnule, nu-mi doresc moartea și la dureri cu groază mă gîndesc. Dară pentru ce-mi ceri domnia ta, mintea mea nu-i nici destul de subțire, ori destul de întorto-chiată. Nu fi mînios pe mine...“.

Nu se pot nega, aici și în alte narațiuni cinematografice, priceperea de a construi o situație conflictuală și abilitatea de a fixa, în stil comportamentist, indivizii în luptă cu fatalitățile istoriei, însă marea proză pe care Titus Popovici o promitea la început prin talentul său stă încă departe de aceste povestiri supuse legilor genului și spiritului vremilor. Autorul a scris și un reportaj despre Cuba (*Cuba, teritoriul liber al Americii*, 1962) și două piese politice (*Passacaglia* 1960 ; *Puterea și adevărul*, 1973).

BUZDUGANUL UNEI GENERAȚII

NICOLAE LABIȘ

Nicolae Labiș (1935—1956) reprezintă în poezia românească mitul rimbaldian al poetului adolescent. L-am numit, odată, și cred că nu am greșit, *buzduganul unei generații*. A debutat, la 19 ani, cu un volum de poeme (*Primele iubiri*, 1954) în niște vremuri puțin favorabile pentru poezie și a dispărut la 21 de ani, înainte de a da măsura adevărată a talentului său. Versurile de început au o structură epică și sînt dominate de eposul popular. Labiș narează cu ușurință temele curente din epocă, aducînd o prospețime, o vitalitate (aș zice : o vitalitate de om de munte) și o imaginație de tip neoromantic care ridică versurile sale (scrise, majoritatea dintre ele, între 17 și 18 ani) deasupra poemelor obișnuite ale timpului. Și, totuși, puține versuri se salvează din această fază : *Moartea căprioarei*, cîteva versete din poemul dedicat lui Sadoveanu (G. Călinescu îl găsea „magistral“ ; e numai o îndemînică fantezie în stil eminescian) și alte notații răspîndite într-o poezie discursivă, muzicală, orientată după vechea retorică. Modelul liric al lui Labiș este, acum, Eminescu. De la el vine, probabil, și preferința pentru *pădure* ca spațiu de reverie și securitate. *Moartea căprioarei* este piesa cea mai reușită din această mică mitologie a codrului prefigurată în versurile unui poet abia ieșit din adolescență și intrat, fără complexe, în vîrtejul mare al istoriei. Este un poem admirabil scris, de o sinceritate și o vibrație ce emoționează și astăzi. Copilul participă la o expediție cinegetică neobișnuită („vînătoarea foametei din munții Carpați“) și descoperă, deodată, o planetă imensă, străină, cu legi necruțătoare. Senzația copleșitoare de secetă, de carbonizare a lumii materiale, de răsturnare a rînduielilor firii (cerul e *gol*, soarele se topește și curge în șuvoaie imateriale pe pămînt !) e, în chipul cel mai convingător, introdusă într-un poem cu multe înțelesuri afective :

„Cu foşnet uriaş răsuflă valea,
 Ce-ngrozitoare înserare pluteşte-n univers.
 Pe zare curge sînge şi pieptul mi-i roşu, de parcă
 Mîinile pline de sînge pe piept mi le-am şters.
 Ca pe-un altar ard ferigi cu flăcări vineţii,
 Şi stele uimite sclipiră printre ele.
 Vai, cum aş vrea să nu mai vii, să nu mai vii,
 Frumoasă jertfă a pădurii mele !“

Există, în aceleaşi poeme de început, şi un alt Labiş mai dur, ambiţios, grăbit să descrie genezele lumii şi să cuprindă în vers marile idei. Tînărul de 20 de ani este obsedat de „organizarea liniilor pure“ şi vrea să provoace inertiile lumii din afară. Descoperă contradicţiile existenţei şi imaginează călătorii purificatoare, dialoguri cu Demiurgul şi confruntări cu marii filozofi. Pe liricul „lacom de idei“ îl aflăm în poemele mai întinse, realizate fragmentar : *Intima Comedie* şi *Omul comun*. Primul înregistrează chiar procesul cunoaşterii, văzut ca o sondare în straturile adînci ale conştiinţei. Poetul nu ajunge să străbată însă decît primul cerc din pîlnia dantescă : *glasul epocii* îl ajunge şi, rătăcit în pădurea de umbre, revine cuminte la temele obişnuite :

„Scump copil regăsit
 În prim cerc de vicii groase“...

Omul comun, mai dezvoltat, are un sens polemic de la început precizat. Obiectul lui e liniştea mortifiantă. Totul e pus sub semnul confruntării cu copilăria, vîrsta purităţii absolute. Această meditaţie etică are un fior liric mai grav. Se naşte din efortul de a prelungi în altă vîrstă modul sincer al copilului de a fabula, o poezie energetică, polemică, necruţătoare cu ipostazele leneşe ale existenţei (spleenurile, împăcările „limfatice“, căile neguroase ale devenirii sau inertiile, conformismul social):

„Încă zîmbesc, curate, cu buzele lor pale,
 Iubirile pierdute în clinchet de pocale.

Intr-un sicriu de ceaţă aşa au dormit,
 Au amorţit în umbră firesc, fără blesteme
 Şi apele uitării le duc neconţinut
 Şi nu mai este nimeni la viaţă să le cheme.

În locul lor sosiră cu negri maci în dinţi
 Femei întunecate cu gura tutuniei,

Cu ochi ca alaunul, și au dansat fierbinți
Și răgușit cîntat-au o tristă melodie.

Lăsîndu-vă mai singuri le duce Riul Verde,
Imaginînd din aburi figura lui Satan,
Le duce și pe ele și după zări le pierde
În raclele greoaie, cioplite grosolan.

Cînd amintirea-n față ca pe-un covor aștern,
Văd c-am trecut odată și eu acest infern !
Împleticit în alge de lene și de vin,
Neînsoțit de nimeni pe neguroasa cale,

Am descifrat misterul otrăvilor de crin
Și lubrificul descîntec din buza de pocale.

Nu mă mai minte nimeni aici. Și nici nu am
Rupturi de conștiință, că v-am știut din vreme.
Pe cînd străbat cu poftă un levantin bairam
Adun venin, să-l picur în coadă la poeme.

Cunosc că nu-i de vină nici aerul uscat,
Nici aerul de scamă ce-năbușă plămîinii,
Nici leneșa amiază cînd lin s-a legănat
În apa clocotită pe lespedeza fîntinii“.

Poemul este mai direct și mai agresiv, ideile vin mai repede în vers. Labiș își schimbă, e lîmpede, modelele poetice. Lîngă Eminescu, apar simbolisții, Arghezi și chiar Barbu.

Poemele scrise în 1956 și cuprinse în volumul postum *Lupta cu inerția* (1957) arată un Labiș în drum spre altceva : mai reflexiv, cu versul mai concentrat și o imaginație ce se desprinde de modelele romantice. Este o a treia undă a lirismului său și, în mod sigur, cea mai profundă. *Albatrosul ucis*, *Marină* și un număr de mici poeme erotice (*Ceară*, *Alexandrin*, *Tu*, *Uită-te*, *Portret*), versurile liminare din *Dans* și altele strecurate în poemele ce mai păstrează o structură discursivă, sînt excepționale. Ele coexistă cu altele, retorice, sfătoase. Nu este vorba, așadar, de o evoluție în timp, ci de o suprapunere de forțe spirituale și de formule poetice într-un spațiu de doi-trei ani. Căci atît i-a fost hărăzit lui Labiș să trăiască și să se exprime, ca poet. Un destin, cum s-a spus de atîtea ori, neobișnuit într-o poezie, cum este cea românească, unde poeții au de regulă timp să-și desfășoare forțele pe suprafețe întinse. Labiș

a parcurs, la începutul tinereții, toate etapele și s-a descoperit pe sine într-un singur anotimp. Reveria romantică, neliniștea simbolistă și o anumită impetuozitate proprie timpurilor în schimbare coexistă în poemele lui hotărâte să îmbrățișeze totul : lumea dinăuntru și lumea (complicată, amenințătoare) din afară. Plac azi mai mult poemele lui melancolice, reflexive, mai oboseite decât altele, de o splendidă grație. Poetul care voia să supună judecății sale haosul primordial și să rezume istoria desenează aici fumurile toamnei și tristețile spiritului juvenil :

„Toamna îmi înecă sufletul în fum...
Toamna-mi poartă în suflet roiuri de frunzare.
Dansul trist al toamnei îl dansăm acum,
Tragică beție, moale legănare...

Sîngeră vioara neagră-ntre oglinzi,
Gîndurile-s moarte. Vrerile-s supuse.
Fără nici o șoaptă. Numai să-mi întinzi
Brațele de aer ale clipei duse.“

În versuri ce nu se mai pot povesti este sugerată o stare ambiguă a sufletului cuprins de o neliniște fără nume :

„Sărutul stînjenit și strîmb în colțul gurii
Nu a putut firește să-nvie un trecut.
Speranța, otrăvită de degetele urii,
Azi s-a insinuat și a durut.“

Albatrosul rănit este, desigur, o divagație pe o temă baudelairiană, cu un fond epic și un simbol explicit. Cînd autorul a dispărut, poemul a început să fie citit și altfel, cu o premoniție a sfîrșitului. Este un poem scris de o mîină care nu mai tremură, liniile sînt clare, tristețea se purifică în modul liricii lui Valéry. Poemul este prea cunoscut pentru a-l mai cita. Reproduc numai cîteva strofe pentru a da cititorului de azi, obișnuit cu versuri mai frînte și mai eliptice, o idee despre o poezie (sîntem în 1956) care adună elementele și le expune pe suprafețe largi, vătuite, pierdute în orizonturi cosmice, în intenția de a sugera grandoarea destinului tragic al creatorului neînțeles și reprimat de istorie :

„Cînd dintre pomi spre mare se răsucise vîntul,
Și-n catifeaua umbrei nisipul amorțea,
L-a scos un val afară cu grijă așezîndu-l
Pe-un cimitir de scoici ce strălucea.

La marginea vieții clocotitoare-a mării
Stă nefiresc de țeapăn, trufaș, însă răpus.
Privește încă parcă talazurile zării
Cu gîtul galeș îndoit în sus,

Murdare și sărate-s aripile-i deschise,
Furtuna ce-l izbise îi cîntă-un surd prohod,
Lucesc multicolore în juru-i scoici ucise
Al căror miez căldurile îl rod.

De valuri aruncate pe țărmlu sec și tare
Muriră fără luptă sclipind acum bogat.
Le tulbură lumina lor albă, orbitoare,
Aripa lui cu mîl întunecat.“

Dar există, spuneam, și un Labiș mai puțin demonstrativ, cu o retorică mai zbuciumată, în ritmuri repezite și cu o imagistică mai violentă. Să ne întoarcem la el. Două versuri din poemul *Clonț* amintesc de Barbu :

„umbra mea își clatină
împedele var“,

altele de Bacovia (contemplarea lumii interioare ca un decor străin), citiți, amîndoi, de un ochi tînăr și ager, dornic să încerce alte forme poetice. *Marină* este un poem de o frumusețe ciudată, scris altfel decît celelalte, cu sugestii care nu mai ies atît de ușor (și așa de explicit) la suprafața versurilor. Accentul de nehotărîre și mister din interogația ce se repetă trimite la Arghezi și poate la *Corbul* lui Poe. Liniile poemului se frîng și ritmurile se accelerează pentru a primi o meditație nedeslușită, acută :

„Pentru ce-ai rămas, iubire ! —
Rădăcină-a unei flori
În petale și vapori
Ca să zboare mai ușoară,
Să renvie-a doua oară
În alt suflet, în alt ceas,
Lăsînd drojdia grozavă
De pîrjol și de otravă...
Murmuram : —
De ce-ai rămas ?

Innegrit la chip ca marea,
Noaptea lîngă țărmlu am stat
Ascultîndu-i aiurarea
Plinsului ei zbuciumat,

Îngînîndu-i cu glas mare
Zădarnica ei chemare
Risipită-n surd balans.
Și cu ea, prin vijelie,
Am pornit — mai blînd să-mi fie —
Sumburul suferinței dans.

Nemișcat dansam, și-n mine
Ea-n același trup dansa,
Se sorbea în lungi dulbine
Ori în trimbe se-azvîrlea ;
Era rupere barbară
Dinăuntru în afară,
Izbucniri de fum și sori —
Și-n tenebrele ceptoase
Cred că fața-mi lepădase
Linii, curbe și culori.

Respirînd sonor furtuna,
Marea-și iese din veșmint,
Și nebună bate-ntr-una
Cu talazuri cerul frînt,
Peste lume se agită
Neagră, deznădăjduită,
Vocile-i în zări răspund,
Cere, cheamă cu putere,
Îngrozind astfel, cum cere,
Cu durerea-i fără fund.

— Tu, neliniște, flămîndo,
Marea pentru ce-ai lovit
Și cu mine-asemînînd-o
O lucrezi neconținut
Într-o hulă care geme
Și-i smulgi rugă și-i storci blesteme
În învălmășirea rea ?
Forță cită ai, cumplito ?
Cum de nu ți-ai istovit-o
Ori în mine, ori în ea ?

Liniște pînă departe ;
Vîntu-n zori amortise,
Numai semn că-n fund mai arde,
Hula de la fund trimise
Crețuri galeșe și lente
Cu smereli aparente,
Plăci și suluri de mercur.
Soarele creștea din pete
Și din valuri violete
Peste pacea dimprejur.
Cineva-mi spunea :

„În lume“ echilibru-i neclintit —
Fericite-aceste spume
Împăcate-n infinit,
Feriți și noi, în timp
Înecați și-n Olimp —
Sufletul limpede, cugetul clar...

Marea respiră precum ar dormi
Calmă, puternică-n zorii de zi...
„Et quelle paix semble se concevoir“.

Și ce pace pare a se zămisli !“

Marină arată în ce sens ar fi evoluat poezia lui Labiș. Dar atît cît este și cum este, poezia lui este excepțională și reprezentativă, trebuie să repetăm acest fapt ori de cîte ori vine vorba de el, prima încercare pe care o face poezia tînăromânească în deceniul al VI-lea de a-și regăsi puritatea și demnitatea.

MOMENTUL '60. ADDENDA

ANA BLANDIANA

Cu o metaforă care plăcea și lui Malherbe și lui Paul Valéry, se poate spune că în timp ce proza *merge*, poezia *dansează*. Proza are un capăt, merge spre o țintă, descrie, reprezintă, comunică o idee, poezia este un balet de cuvinte, o aventură a limbajului, o experiență ce se are pe sine scop și capăt. Dansul cuvintelor comunică, totuși, ceva unic și esențial despre ființa care, zice Sartre, se ridică în fața noastră „ca un turn de liniște“. Mi-a venit în minte această metaforă recitind poezia Anei Blandiana, de la *Persoana întâia plural* (1964), cartea de debut, pînă la poemele din *Stea de pradă* (1985) ieșite, cum singură spune, dintr-un „uter al spaimei“. Poezia ei, cu adevărat, *dansează*, are forță și grație (o grație a ideilor în primul rînd), caută, mai ales la început, materiile sonore și transparente și lasă impresia unui joc superior al spiritului.

Blandiana vine de undeva din Transilvania, nu știu cu exactitate de unde, și primele ei versuri au plăcut de la început prin nota lor delicat senzorială. Debutează în același an cu Ioan Alexandru și la patru ani după primele cărți ale lui Nichita Stănescu și Cezar Baltag. Sorescu publicase parodiile lui în 1963 și tot în același an debutează și Constanța Buzea. Curînd (1965) apare, cu *Mieii primi*, și Adrian Păunescu. Unele teme, obsesii, mituri sînt comune. Candoarea, jubilația în fața miracolului vieții, sentimentul de solidaritate cu universul și toate celelalte ficțiuni ale adolescenței — cum le-am zis odată — intră și în poemele din *Persoana întâia plural* (titlul în sine vrea să sugereze identificarea eului poetic cu destinul colectiv). Primul cuvînt din volum este chiar *candoarea* („candoarea mi-a-nflorit-o în ochi definitiv“), mai departe sînt ploile de soare, cerul care curge fierbînd prin timp, sîngele care colorează zarea de răsărit și din nou cerul care devine sînge, carnea „însîngerată de lumină“, răsfirarea ființei în plante, pietre și flori... O mică poetică a

beatitudinii și a comuniunii cu elementele se observă în însemnările acestei adolescente care, grațioasă și meditativă, coboară în poezie. O frenezie în candoare și puritate, o jubilație a simțurilor tinere și caste surprindem în acest *Dans în ploaie*, cu vagi ecouri din vitalismul tînarului Blaga :

„Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze de la tîmple pînă la glezne,
Iubiții mei, priviți dansul acesta nou, nou, nou,
Noaptea-și ascunde ca pe-o patimă vîntul în bezne,
Dansului meu i-e vîntul ecou.

De frînghiile ploii mă cațăr, mă leg, mă apuc
Să fac legătura-ntre voi și-ntre stele.
Știu, voi iubiți părul meu grav și năuc,
Vouă vă plac flăcările tîmplelor mele.

Priviți pînă o să vi se atingă privirea de vînt
Brațele mele ca niște fulgere vii, jucăușe —
Ochii mei n-au căutat niciodată-n pămînt,
Gleznele mele n-au purtat niciodată cătușe !

Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze și destrame-mă vîntul,
Iubiți-mi liberul dans fluturat peste voi —
Genunchii mei n-au sărutat niciodată pămîntul,
Părul meu nu s-a zbătut niciodată-n noroi !”

Limbajul e purificat, metafora caută mai totdeauna zonele însoțite ale cuvintelor, rareori cite o combinație mai îndrăzneță agresează imponderabilele universului : „curcubeul trezirii co-clite“, „vinul cerului“, „pisica moartă a ceții“, „coapsele zării crude“, „cîrpa sufletului“ sau această imagine antropomorfizantă, venită din direcția poeziei de avangardă : „Lunii nu i-am ciupit niciodată Sînul mare și portocaliu“... Pentru că versul citat înainte folosește un element anatomic, să spunem că Ana Blandiana cultivă și ea, în spiritul generației, o mitologie a trupului tînăr : „claviatura coapselor“, „coșul pieptului de crengi“, aripi înfipte în glezne, în umeri, în tîmple, în creier și, din nou, coapsele zării“, „aripile buzelor“, „măduva surîsului“... Și, tot ca poezii din generația sa, alternează poemele de meditație și de reverie cu reportajele lirice, azi completamente învechite. Mai reușite sînt notațiile despre singurătate (*Robinson Crusoe*), cu acest splendid vers : „Ziua filfii ca un steag disperat“.

Surprinde absența erosului în poezia acestei adolescente care descîntă ploile feciorelnice și se tăvăleşte prin iarba lor albă.

și înaltă. Într-un *Post-scriptum*, Blandiana cere iertare „necîn-
tatei iubiri“ și promite să-i poarte într-o zi mai fastă „diade-
mele grele“. S-a ținut de cuvânt mult mai repede decât averti-
zase ea : poemele din culegerile următoare (îndeosebi în *Octom-
brie, noiembrie, decembrie*) cultivă o erotică spiritualizată foarte
profundă.

Călcâiul vulnerabil (1966) tulbură reveria luminoasă și radica-
lizează limbajul poemului. Apare deja neîncrederea în cuvânt
(temă pe care o regăsim la toți poeții generației '60), iar neîn-
crederea în cuvinte aduce în chip fatal neîncrederea în *Poezie*
ca literatură și oroarea de mistificație în ordine morală :

„Doamne, cită literatură conținem !
Sentimentele — vă amintiți — le-am învățat încă la școală.

În jurul patului celui ce moare ei plîng,
Dar nu se contaminează de moarte nici unul...“

Poemul trebuie să fie altceva : expresia unei opțiuni funda-
mentale. În *Intoleranță* mi se pare a se sugera mai bine decât
oriunde această radicalizare morală a poeziei, înțeleasă, acum,
ca rigoare, iubire de geometrii pure și culori esențiale :

„Vreau tonuri clare,
Vreau cuvinte clare,
Vreau mușchii vorbelor să-i simt cu palma,
Vreau să-nțeleg ce sint, ce sînteți,
Delimitînd perfect de ris sudalma.

Vreau tonuri clare
Și culori în stare pură,
Vreau să-nțeleg, să simt, să văd,
Prefer acestei fericiri ambigue
În tonul clar, îngrozitorul meu prăpăd.

Vreau tonuri clare,
Vreau să spun 'fără-ndoială'
Să nu mă îndoiesc cu toate c-aș avea răgaz,
Urăsc tranziția, mi se pare trivială
Adolescența strălucind de coșuri pe obraz.“

Poezia nu mai este o îmbrățișare tinerească a materiei în
febra creației, ci o detașare de lucruri, o scrutare îndelungă și
severă a lor. Darul de a cînta este tragic, poezia e o vină, o
ispășire și poetul are soarta regelui Midas : tot ce atinge se

preface în cuvinte. Se naște, atunci, o poezie din meditația asupra posibilităților Poeziei, din negarea ei — încă o dată — ca literatură și acceptarea Poeziei ca act de cunoaștere. De aici vin, poate, și refuzul de a mai face o lirică specific feminină, viscerală și voința de a intelectualiza emoția. La Ana Blandiana această trecere începe printr-o reconsiderare a obiectului poeziei și ocolirea sistematică a temelor tradiționale ale liricii feminine (poezia universului unic și, după vorba rea a lui Paul Zarifopol, fantezmele lirismului obstetric). Universul însuși nu se mai prezintă ca o armonie de elemente muzicale, ci ca un echilibru precar de forțe divergente. Pe acestea poeta le cuprinde, acum, cu mâinile spiritului ei. Ochiului terorizat, Universul i se arată scuturat de convulsii teribile. Zăpezile fac vieri, lumina curge murdară spre canale și — ca la Ioan Alexandru — un complot al verminelor amenință frumosul infern care este pământul. Poezia crește în marginea acestei senzații colosale de spaimă. Modelul Blaga se simte în aceste versuri care își asumă, acum, și temele lumii din afară. Blandiana are deja un stil al ei de a primi conceptele și de a-și implica micile drame existențiale în mecanica mare a universului. Temeliile lumii îi apar amenințate de cuvinte și spiritul are de ales între tăcere și păcat. Nu poate alege, desigur, păcatul, dar nici să tacă nu poate. Poezia capătă brusc un ton sever. Ea descoperă existența tragicului : „E totul grav și înțelegem totul“. Fata care descînta ploile și cînta ardoarea de a fi în lume descoperă „drama de a muri de alb“ și simte inconsistența și oboseala universului :

„Dar totul e fluid în jur. Eu caut
Și-s obosit de moarte și de mers,
Silit să port rigid în mine punctul
De sprijin pentru univers.“

Spectaculoasă această întoarcere a poeziei spre marile teme. Blandiana alege dintre mituri pe Orfeu și Euridice, dar din cîntecul ei dispar fervoarea și orgoliul. Cîntecul caută țipătul („ce e destul de dureros să țip“) și, în genere, poemul devine o îndoială de sine, o arhitectură de interogații tăgăduitoare :

„Ce spune cîntecul care-mblinzește
Și fiarele ? Pot fi Orfeu,
Dar ce să-ngaim în fața lumii ?
Sînt și Euridice eu.“

Cintind încere să ies din moarte
Și moartea totuși nu se curmă,
Nu cred destul să nu-ntorc ochii
Ca să mă văd venind din urmă,

Și-astfel mă pierd. Unde-i mândria
Strict necesară de a crede
Că orice vorbă-a mea rostită
Dezlănțuie în cer planete ?

De ce această renunțare
La fericitul somn comun,
Dacă nu pot din cel mai grav
Clopot al lumilor să sun ?“

Punctul extrem al acestei poezii de asprimi expresioniste și grații, totuși, prerafaelite, îl aflăm în poemul *Vulcanii* dedicat lui G. Călinescu. E o viziune severă a stingerii universului, notată într-un limbaj tăios. Lipsește imaginea romantică a morții grandioase :

„Va fi o vîrstă a pămîntului în care
Și carnea pietrelor se va usca și va muri.
În toamna-aceea a planetei, ca-n oricare
Toamnă, pădurile se vor îngălbeni,

Dar galbenul va fi definitiv și lent
Ca să decadă înspre gri culoarea,
Și fără îndoială se va slei și marea,
Și cerul o să fie aproape de ciment.

Va fi o spaimă-n lucruri diavolească
Sub gheața miliardelor de ani
Și ultimele ierburi or să crească
În gurile răciților vulcani.“

Lirismul Blandianei e, aici și în celelalte poeme, mai unitar și se deschide fără complexe spre cîteva din motivele marii poezii. Trei sînt temele care se repetă : cuvîntul mistificator (și, fatal, *Poezia*), radicalitatea morală (etica poeziei și etica existenței din afara poeziei) și, sub influența lui Blaga, sentimentul de înserare în lume (revelația morții). Pe cele dintîi le aflăm și la ceilalți poeți din generația '60. Blandiana reduce elementul ludic și împinge estetica poeziei spre o morală a esteticii, păstrînd mereu în poem accentul unei sentimentalități frumoase și decente. Iată începutul unui poem care anunță o gravă asceză :

„Sînt slabă, probabil. Și ochii mi-s slabi
Nu deosebesc culorile intermediare.
Pentru că se lasă iubită de crabi
Mi-e scîrbă de mare.“

și altul care sugerează o atmosferă crepusculară încheiată cu un blestem în notă mai suavă :

„Se face noapte în genunchi
Se inserează lîngă buze...
Pe orice zare cel puțin o stea
Și zările zimbesc lehuze

S-apună ochii mei modești,
Să mi se stingă-n jur păunii,
Doar plîsul sterp să nu mi-l rup
De marginea perfecțiunii...“

Veșnicia se naște, și pentru Ana Blandiana, tot la sat. Aici vorbele se identifică în chip normal cu lucrurile și oamenii sînt purtători de eresuri și basme :

„Vreau drumul părinților mei să-l întorc,
Vreau satul cu sunetul lacrimii mele,
Poteca din holde știută din somn
Și reintrarea vorbelor în lucruri.“

Călcîiul vulnerabil este cartea care individualizează talentul Anei Blandiana și-i arată disponibilitățile pentru teme mari ale poeziei. Și chipul ei liric se modifică : adolescența băiețoasă care se întorcea victorioasă cu arcul pe umeri, alături de prietenii săi, și se lăsa spălată de ploile tinere, lăudînd miracolul lumii și bucuria simplă de a exista, descoperă deodată complicațiile și dedesubturile lumii. Chipul ei capătă asprimi de stareță tînără și spiritul renunță la morală beatitudinii, optînd pentru o morală a ascezei și a *tonurilor clare*. Din reveria candorii, poezia trece într-o reverie a suferinței și a freneziei tragice.

S-a spus că elementul nou în *A treia taină* (1969), față de poemele dinainte, ar fi întoarcerea la starea de puritate a copilăriei. Obosită de asctismul moral al poeziei, Ana Blandiana redescoperă inocența lucrurilor. Sînt cîteva poeme (*Pietă, Dorința*) care pledează în favoarea acestei metamorfoze, însă nostalgia după inima pură a lucrurilor se vede și în poemele din *Călcîiul vulnerabil*. E greu a deduce, așadar, un program

liric din niște versuri ce-mi par a gravita în jurul altei idei : neputința de a alege, imposibilitatea cunoașterii ca act, în primul rînd, moral. Aceasta o exprimă Ana Blandiana limpede în *Hotarul* :

„Caut începutul răului
Cum căutam în copilărie marginile ploii...
Degeaba am crescut,
Din toate puterile
Aleg și acum să găsesc locul unde
Să mă așez pe pămînt și să contemplan
Linia care desparte răul de bine.
Dar totdeauna răul încetcază-nainte
De a-i descoperi hotarul
Și reîncepe-nainte
De-a ști pînă unde e binele.“

În acest album cu acuarele dăm peste tot de o uimire, de o umilință în fața materiei, de, în fine, o contemplare îngîndurată a proceselor vitale. Iată spaima de decizie (*Nealegere*), sentimentul, apoi, de complicitate și suferința de a fi solidar cu Universul (*Legături*) :

„Totul este eu însumi
Dați-mi o frunză care să nu-mi semene
Ajutați-mă să găsesc un animal
Care să nu geamă cu glasul meu !.../

Mă hăituieste Universul cu mii de fețe ale mele
Și nu pot să mă apăr decît lovînd în mine.“

Identitatea totală cu Universul ascunde totuși orgoliul unei subiectivități dominatoare. Universul — vrea să spună poeta (în *Ochiul închis*), luînd o sugestie din Rilke — există atîta vreme cît există spiritul care să-l contemple și o simplă închidere de pleoape poate arunca în neant totul :

Nu îndrăznesc să-nchid o clipă ochii
de teamă
să nu zdrobesc între pleoape lumea
să n-o aud sfărîmîndu-se cu zgomot
ca o alună între dinți.
Cît timp voi mai putea fura din somn ?
Cît timp o voi mai ține-n viață ?
Privesc cu disperare
Și mi-e cîinește milă
De Universul fără apărare
Ce va pieri în ochiul meu închis.“

Alte versuri trimit la Blaga (*Bătrîni, Sihaştrii, Alternativă*) sau Arghezi (*Călătorie, Pietă*). Ana Blandiana glosează aici în jurul unor mituri cunoscute, cum este acela al pustnicului sau al întoarcerii la starea de inocență a naturii. Nu sînt, fireşte, lucruri noi, numai surpriza de a le afla tratate în chipul unei confesiuni simple, fără afectarea marilor revelații, este nouă și întăritoare. Satana — ca să luăm un exemplu — este un principiu sine-qua-non al existenței. Fără el, fără adică ideea de rău, de dezordine, Dumnezeu — perfecțiunea, binele — nu ar exista (*Alternativă*). Această speculație s-a mai făcut pentru a sugera ideea de dualitate, de echilibru în Univers. Ana Blandiana îi adaugă o nuanță de joc, de copilărie. Dumnezeu și Satana stau pe cîte un capăt al unei scînduri ce se balansează și, pentru ca cel dintîi să fie totdeauna sus, trebuie ca Satana să rămînă totdeauna jos, o contrapondere necesară. Să rămînem în această figurație biblică. Îngerii cad în păcat (*Cădere*) nu din greșeală, ci din oboseală. Sihaştrii fugiți de lume au uitat să mai urască și Dumnezeu se arată enervat de această amnezie. Isus, fugit de pe cruce, solicită odihna, moartea, perspectiva învierii îl deprimă (*Pietă*).

Aceste frumoase speculațiuni au cusurul de a atinge prea multe chestiuni grave, de a aglomera temele mari ale liricii într-un spațiu prea mic de meditație. De aici vine, probabil, impresia de afectare, de tratare cordială, prea literară, a miturilor, pe care au avut-o comentatorii poeziei sale. Este de observat însă că aceste spații sînt — în *A treia taină* — asediate de peste tot de notații pornite dintr-o percepție proaspătă. Actul cunoașterii se transformă, în fond, în poezia Anei Blandiana, într-o elegie pură și înaltă, ca în fermecătoarea *Elegie* :

„Leagă-mi urechile cu foșnet de aripi
Să uit mecanicul vuiet de zbor
Și pentru a nu mai căuta să-nțeleg
Acoperă-mi ochii ușor.

Și lasă ploaia să curgă pe trupul
Prin care uimirea a trecut ca un plug.
Îngăduie limbilor roșii-ale ierbii
Să mă suie pe rug.

Îndură-te-apoi și cheamă ninsoarea
Să cadă nebună, să cadă,
Labele păsărilor să-mi pună, pioase,
Cruci pe zăpadă.“

N-a dispărut din poeme sentimentul de oboseală în lucruri, de *înserare* a ființei și, într-o splendidă rugă, Blandiana comunitică dorința de a ține universul în loc, de a împiedica marea tăcere :

„Lasă-mi, toamnă, iarba, lasă-mi
Fructele și lasă
Urșii neadormiți, berzele neduse,
Ora luminoasă.

Lasă-mi, toamnă, ziua, nu mai
Plînge-n soare fum.
Înserează-mă pe mine,
Mă-nserez oricum.“

Ceea ce reprezintă pentru un pictor a picta aerul este pentru un poet a gândi timpul. Blandiana recurge la o ingenioasă analogie cu sens tragic : „Sînt / asemenea / nisipului clepsidrei / care / poate fi timp / numai / în cădere.“ Versuri memorabile, ca multe altele în poemele acestea care nu ezită să răstoarne sensul miturilor mari. *Căderea* sacrului în existențial este un motiv care se repetă. Am citat mai înainte cîteva imagini comice ale transcendentului. Blandiana reia și în alte forme tema căderii în lume, substituind ideii de păcat ideea de devitalizare a cerului. Îngerii cad pe pămînt nu pentru că au greșit, ci pentru că au obosit în eternitatea văzduhului. Imagine tragică a divinului :

„S-au stins profeții în pustie,
Și îngeri cu aripile-atîrnînd
Sînt duși încolonați
Și strînși în piețe.
Vor fi judecați în curînd.
Vor fi întrebați : ce păcat
Le-a alungat făpturile din ceruri ?
Ce vină ? Ce trădare ? Ce greșeală ?
Ei, cu o ultimă iubire,
Ne vor privi încețoșați de somn
Și n-or găsi drăceasca îndrăzneală
De-a mărturisi că îngerii cad
Nu din păcat, nu din păcat,
Ci din oboseală.“

Această elegie a ființei, care este, care a devenit poezia Blandianei, cu accente din ce în ce mai profund metafizice, continuă în cele zece poeme inedite din *Cincizeci de poeme* (1970),

dominate de o figurație sacră (Dumnezeu, Fiul) și de simbolurile sfârșitului. Este mai întâi imaginea ființei fragile și speriate :

„Stăm atirnați de jilava icoană
Ca lacrimile-n geana unor nesiguri zei,“

reluată și în alte versuri scrise în tonalitatea gravă a psalmilor. Somnul, vîntul neființei, liniștea prevestitoare a toamnei, lacrimile ce cad din cer („Cine plînge deasupra mea... ?“), noaptea ce cade peste calendare, fratele „întru negăsire“, fiul cuminte care este Dumnezeu, dar pe care noaptea-l crește și-l face frate pentru a redeveni apoi părinte, „moartea în lumină“ și sufletele goale care trag să moară în iarbă... sînt imaginile cele mai pregnante ale acestei elegii metafizice. Blandiana evită să facă o poezie conceptualizantă, livrează în marginea ideii de moarte. Cînd încearcă, într-un poem mai demonstrativ (*Moarte în lumină*) să vorbească despre păcat și să compună o viziune terifiantă a neliniștii mistice am impresia că nu izbutește.

În *Octombrie, Noiembrie, Decembrie* (1972), Ana Blandiana se hotărăște, în fine, să vorbească în chip mai sistematic în poezie despre eros. Dragostea este văzută eminescian ca o *bucuroasă disperare* și tot eminescian este sugerat și momentul ei de extaz : somnul, adormirea :

„Adormi, adormi,
Cum stăm cu ochii-nchiși
Părem întinși alături
Doi tineri morți egali.
După ce somnoros pășește soarele
Prin ierbi uscate,
Cerul e moale și lasă pe degete
Un fel de polen.
Peste fețele noastre se mută
Umbrele cîrduților de păsări,
Mirosul strugurilor ne pătrunde.
Adormi,
Nu te speria,
Pletele noastre vecine
Răsfirate în iarbă
Au început să prindă rădăcini,
În curînd frunzele ne vor înveli
În auriul omăt.
Niciodată n-am semănat mai mult,
Aripile și s-au afundat în țărînă
Și nu se mai văd.“

Somnul nu este cu necesitate o prefigurare a morții. E întoarcerea pentru o clipă la ritmul pur al materiei, în zona de liniște și de plenitudine a simțurilor. Iubirea își regăsește în acest spațiu chipul ei melancolic, suav, spiritualizat. De altfel, în poemele de dragoste ale Anei Blandiana lipsește nuanța temperamentală, carnală. Strigătul simțurilor se pierde în tăcerea meditației. Dragostea încetează atunci să mai fie o emoție incontrolabilă, este o *luare de cunoștință*, o sensibilizare a spiritului în fața problemelor existenței. Blaga a pus, la noi, poezia erotică în legătură cu miturile esențiale, făcând din ea o formă de cunoaștere. Bătaia inimii ne pune în contact cu ritmul Universului. Dragostea, cultivând inteligența simțurilor, deschide o cale spre înțelegerea condiției și a poziției noastre față de lucruri. Această idee nu-i departe de încheierea că numai îndrăgostiții au acces la cunoaștere, numai lor li se deschide împărăția înțelegerii... Fără să împingă poezia erotică spre pragul conceptelor, Ana Blandiana pune în poemele ei mai multe teme de reflecție, cum este aceea a devenirii. În pragul somnului hibernal, natura cunoaște o explozie de vitalitate. Presimțirea agoniei se însoțește acum cu un fel de delir vegetal : iarba crapă de sevă, pământul se ascunde sub odăjdii, arborii se înfășoară într-o lumină moale, uleioasă, îngerii pădurii umblă goi cu gura plină de afine și aruncă semințe și fructe în cuplul *sortit să nu închege rod* :

„Pe unde calcă,
Talpa strivește fruct
Și-nseamnă
Sămînța destinată nerodirii,
Ne pierdem printre ei —
Acestei lumi
Crepusculare
Noi îi sintem mirii.
O, mirii norocoși ce niciodată
Sortiți au fost să nu închege rod.
Se miră îngerii că nu port aripi
În felul lor stîngaci, puțin nerod ;
Copilăroși, încearcă să-și descheie
Însemnele puterii de pe omoplați.
Nereușind,
Se-upleacă supărați
Și-ncep s-arunce în mine
Cu fructe și semințe.“

În poemele acestea copilăroase, închipuite ca desenele pictorilor mari care afectează uneori naivitatea, este vorba și de moartea adevărată, contemplată însă fără teroare, ca, de altfel, toate categoriile negative ale existenței care tind să capete la Ana Blandiana o luminozitate stranie: disperarea este *bucuroasă, suavă*, moartea — *clară*, bezna — *tandă, curată*, povara — *dulce*, spaimele — *moi*. Impresia este că poeta filtrează, estompează totul, luminile ca și umbrele. De aceea lucrurile, chiar și cele mai terifiante, impure, se privesc din nou în oglinzi clare, purificatoare, sfârșind prin a avea în jurul frunții lor cercuri de lumină. Obiectele tind, astfel, spre o stare — dacă putem spune — de *sfîntenie*. Sfinți ai lumii materiale. Însă cercul de lumină este și un cerc al morții (în *Clar de moarte*), lucrurile trăiesc într-un regim crepuscular, tendința lor profundă este să se *retragă*, să se scufunde lent. Figura poetică a Anei Blandiana este, cred, *stingerea*, dar nu în sensul escatologiei romantice (unde intră și nuanța de *spectacol*), ci ca o în-singurare luminoasă și tristă a elementelor, o coborîre spre starea de inocență.

Cu aceasta revenim la tema somnului, esențială în *Octombrie, Noiembrie, Decembrie* și, de aici înainte, în toate poemele Blandianei. Ea depășește sugestia erotică, dorința de somn fiind generală. Nu știm dacă poeta a ordonat sau nu mișcarea fanteziei ei în acest sens, dar toate elementele evocate în versuri au un gest de reful, de închidere, o fugă, s-ar putea zice, de starea lor normală. În primul poem din volum (*Îți aduci aminte*) este citată *marea* care „*se-nchide* (s.n.) ca o pleoapă / peste ochiul în / care-așteptam“. În alt loc, femeia cere mirelui să *închidă* ochii pentru ca florile pe care le privește să nu se stingă (*După felul în care alunecă luna*). Fericirea începe, apoi, cu o senzație de somn: „*e-atîta fericire / c-aproape că ți-e somn*“. Somnul este, așadar, o stare de grație. Dacă mirele își plimbă prin somn mîna pe trupul femeii, cresc deodată frunze cîntătoare (*Nu-mi voi aminti*). Culoarea somnului este întunericul, și întunericul este rodnic, în regimul lui anotimpurile se învîrt mai repede, iar îndrăgostiții *văd* mai limpede :

„Lasă-mă să m-aprind de întunericul tău
În lumina feroce
Învăță-mă să ard întunecat,
Modelează după forma aripilor

Flacăra mea
Și purific-o de orice culoare.
Sau,
Și mai bine,
Dă-mi o sămînță de întuneric.
S-o îngrop în pămînt /.../
Un întuneric în care
N-am mai fi frumoși, nici buni,
Ci doar singuri,
Și nemaitrebuind să privim
Închizînd ochii am putea vedea.“

Somnului afectiv îi corespunde și un somn vegetal. Noiembrie este o lună onirică, timpul ei este incert, lucrurile ezită între viață și moarte într-o reculegere demnă. Viața materiei continuă în ritmuri încetinite, elementele lunecă spre o stare de inerție fabuloasă unde nu este nici *gînd*, nici *moarte* :

„Rîuri mari trec în somn
Spre oceane
Purtîndu-și poezii adormiți...“

Zăpada e punctul ultim al acestui proces. E simbolul încetării totale de a mai trăi exterior. În acest somn mineral îndrăgostiții se refugiază cu voluptate :

„...Dar eu trec prin zăpadă adormind,
Tu ești somnul din care
Nu vreau să mai ies,
Rar cite-o privire mai mare
Distrată, uitucă, visez,
Neaua moale, înghețată pe mine,
Mă strînge,
Mi-e cald în somn și bine
Și știu c-o să mor...“

Lîngă somn apare, ca temă complementară, *tăcerea*. Ana Blandiana o închipuie și pe aceasta *luminată*, creatoare. Poezia este o floare care crește în tăcerea somnului. Pentru ca lumina spiritului să poată arde înăuntru, trebuie ca lumina dinafară să se stingă. Căci poezia nu comunică, nu exprimă decît ceea ce nu există :

„Nimic din ceea ce ascund nu trăiește
Dincolo de hotarele mele.
Niciodată, niciodată nu se va sparge
Echilibrul perfect

Care doarme-ntre lume
Și sufletul meu ?
Numai pentru că nu există-n afară
Îl văd în mine-atît de limpede pe Dumnezeu ?“

De la puținele poeme inedite din volumul *Poezii* (1974) pînă la *Ochiul de greier* (1981) se întinde un teritoriu liric în care Blandiana reia și își adîncește temele într-o meditație existențială din care nu a dispărut cu totul nota de senzualitate. Visul, somnul și somnul din somn, singurătatea îngerească a ființei, marea trecere, satul și arhetipurile lui, zborul care este o cădere fără sfîrșit, beatitudinea în care clocește frica, cuvintele care nu și-au vîndut încă sufletul, extatica lumină crepusculară, sila de retorică... sînt lucrurile care se repetă și se observă în poemele acestea concentrate, de o remarcabilă puritate. Blandiana și-a construit o mitologie lirică și o completează acum cu piese noi. Semnul ei originar ar fi *oul* care plutește pe o mare de lumină și care, divizat, a dat cerul și pămîntul și a produs astfel singurătatea cosmică. Vine la rînd, în această țară de miracole tragice, *somnul* care este un vestibul al morții și un spațiu al viselor. Lumea însăși se sprijină pe cineva care doarme și visează și noi toți, oamenii, „sîntem visați de cineva / visat la rîndul său de altul / care e visul unui vis anume“... O viziune asemănătoare are și Grigore Hagiu în *Sfera gînditoare*, în varianta însă a visului conceptualizant. La Blandiana, visul este o noțiune existențială și filozofică în accepția dată de Blaga. În *Somnul din somn* (1977) și *Ochiul de greier* și în o bună parte din poemele din 1974, tot ce este în lume se petrece într-o somnie situată între voluptatea eminesciană a integrării în ritmurile cosmice și teroarea blagiană a sfîrșitului. Blandiana aduce o notă personală senzorial-intelectuală, un răs-făț al spiritului angoasat de ideea morții și sedus, în același timp, de viziunile crepusculare. „Mi-e frică de somn / și rușine / a fi“ — scrie într-un loc pentru ca într-un poem mai încolo să aducă imaginea împlinirii și a adormirii în aromele toamnei : „Mi-e somn așa cum li-e somn / fructelor toamna, / Mi-e somn și mi-e bine /.../ Adorm / și capul îmi putrezește de visuri, / Alcooluri dulci / se distilează blînd, / La rîndul lui un înger — vierme adoarme / și-ncepe să viseze / putrezind.“

Este limpede că a vorbi despre somn este a vorbi despre moarte, și a vorbi despre moarte în poezie este totuna cu a vorbi despre frica existențială, despre timp, despre singurătate, despre

natură și, înainte de orice, înseamnă a vorbi despre poezia care își asumă aceste subiecte. Blandiana are un fel inimitabil de a-și implica biografia în aceste teme abstracte. O biografie a ființei, mai puțin (în aceste volume) o biografie socială. Cu ce să încep? Poezia ei este o tragedie în alb, un desen pe o frunză transparentă, un bocet într-o cascadă de lumină. Să citez, întâi, imaginea unei singurătăți eminesciene însoțită de ideea curgerii timpului: „În nopți clinchetitoare să stau și să contemplan / Singurătatea lunii și plînsul ei enorm / Reverberat în nouri ca-n murii unui templu / Pe cînd viața-mi trece și turmele îmi dorm“ și, în continuare, aceeași idee într-un pastel pe care Geo Bogza nu ezita să-l pună alături de *Sara pe deal*. Blandiana folosește dinadins, îmi închipui, verbul eminescian *cură* pentru a trimite la viziunea romantică a ireversibilității și a liniștii cosmice. Poemul este, într-adevăr, splendid în clasicitatea lui:

„Dealuri, dulci sfere-mpădurite
Ascunse jumătate în pămînt
Ca să se poată bucura și morții
De carnea voastră rotunjită blind,

Poate un mort stă ca și mine-acum,
Ascultă veșniciile cum cură,
Își amintește vechi vieți pe rînd
Și contemplîndu-vă murmură :

Dealuri, dulci sfere-mpădurite
Ascunse jumătate în văzduh
Ca să se poată bucura și viii
De nesfîrșit de blindul vostru duh...“

Și, pentru că e vorba de modele să precizăm că *satul* are, în mitologia lirică a Blandianeii, funcția pe care i-a dat-o Blaga: locul în care se revelează eternitatea și supraviețuiesc *tiparele*, miturile. „Clădit în alb“, *satul* din *Somnul din somn* și celelalte poeme este un eden în care pătrund semnele sfîrșitului:

„Ce poate fi fericirea,
Dacă nu această plutire,
Printre fructe și frunze,“

însă în aceste patriarhalități prăfoase și vrăjite, în care foșnește eternitatea, orele cad și mor, iar cucul (pasărea prevestitoare a Blandianeii) anunță, cîntînd, sfîrșitul lumii:

„În satul în care mă-ntorc
 Ceasuri cu cuc sfarmă vremea
 Și mari bucăți de tăcere
 Zac sparte în praful din drum.
 Acele se învîrt cu hărnicie,
 Arătînd mereu ceva de neprivit.
 Orele au căzut de mult,
 Au murit,
 Numai acele aleargă fără sfîrșit
 Și dezorientat, cînd și cînd,
 Cucul apare și-anunță
 Sfîrșitul lumii, cîntînd.“

Bucolismul spiritualizat al Blandianei atinge și asemenea sunete grave prin care pătrunde, în poem, un sentiment obscur de teroare aproape mistică. Apare și sentimentul de tîrziu în lume, de învrăjbire a pașnicei naturi. Iarna „ninge cu dușmănie“, „ninge hidos“ și imaginea pămîntului înveșmîntat în alb (sclipitoare și desfătătoare la poezii de tipul Alecsandri) e, aici, apocaliptică. Borealismul, poezia imaculării și toate celelalte metafore ale purității hibernale pier într-un strigăt existențial: „Am înghețat / în singurătatea mea îngerească“. De la poezii spiritualizante mai vechi (inclusiv de la Arghezi) vine, într-un fermecător poem din *Steaua de pradă*, viziunea transcendenței în care îngerii s-au copt și cad pe pămînt ca poamele toamna :

„...Din cînd în cînd
 Un pocnet înfundat
 Ca la căderea
 Unui fruct în iarbă.
 Cum trece timpul !
 S-au copt și-au început să cadă
 Îngerii :
 S-a făcut toamnă și-n cer...“

Blandiana își regăsește în asemenea desene mai suave grația și credința ei într-o religie a purității. Satul redevine, în astfel de clipe, un topos al miraculoaselor împliniri (*coaceri*), cerul se lasă sub greutatea stelelor și pe pămînt cirezile se întorc de la pășune în amurguri incendiate. Însă în aceste pasteluri heliadești, caligrafiate fin, este mereu prezentă sugestia morții spornice, harnice. Blandiana și-a făcut din această idee axul poeziei sale. Simbolul acestei întrepătrunderi este, în afara somnului, *toamna*, anotimpul cînd :

„Voluptuos și cu nerușinare
 Viața și moartea se întrepătrund.“

Toamna este în această viziune lirică o beatitudine coruptă, o bucurie a desăvîrșirii amenințate de o moarte fragedă. Sînt în poemele ultime ale Blandianei nesfîrșite nuanțe ale acestei idei. Aleg una fermecătoare în ambiguitatea ei :

„Într-o beatitudine
Uimită ea însăși de sine ;
Fruce senzuale cu viermi
În cărnurile dulci de rușine“...

Există în poemele acestea cu lumini tăioase (să le spunem astfel) un fel de a cuprinde lucrurile și un fel meticolos de a organiza poemul. Blandiana are predilecție, în ce privește lumea materială, pentru un spațiu situat, cum am precizat mai înainte, între două realități care ar trebui să se respingă. E linia subțire care separă plinul de gol, purul de impur, ființa de neființă. Acest *fraged hotar* „între două lumi care se devoră“ este cel mai des invocat în poeme : „această triumfătoare / țară a nimănui / dintre viață și moarte“, în fine, misterul locuiește „în valea dintre suferință și moarte“. Toamna este, ea însăși, un *fraged hotar*. Poeta detestă „arșița lubrică a verii“ și are oroare — s-a putut constata — de frig și de ghețuri. În genere, respinge excesul, preaplinul, aglomerările, materiile prea consistente sau materiile care fierb sub puterea unei mari energii. E semnificativ, în acest sens, scurtul poem *Oraș orientat* :

„Oraș orientat de cîmpie
Cu seva prelinsă pe străzi,
Cu soarele fără rușine
Sorbindu-și sordidele prăzi,

Oraș lichefiat, riu fierbinte,
Și crîncene-arome urcînd
Spre cerul de fructe în care
Se strică ultimul gînd.“

unde se vede limpede oroarea de obiectele lichefiate de căldură. Chiar lumina, elementul pur, imaterial, produce prin extensie, dilatare, o alarmă a ființei, o panică existențială teribilă :

„Mi-e frică de-atîta lumină,
De prea multe flori îmi e frig
Mi-e somn de iubirea deplină
Și nu știu pe cine să strig

Să stingă în mine
Cereasca grădină,
Să spargă din calea oceanului negru
Extaticul dig.“

Culoarea favorită a Blandianei este „albul fără margini“, iar dintre calitățile materiei cea dintâi este *frăgezimea*. Dăm în poemele ei peste o veritabilă *reverie a fragedului*. De la *inger* la *vierme*, obiectele poetice ating în momentele lor de grație sublimul frăgezimii : „îngeri umili și fragezi“, „stilp fraged“, „fragede moaște“, „fragedul vierme“, „frageda moarte“, „frageda formă a crengilor ude“. După fraged, vine *umbra*. Lucrurile tind să se dematerializeze pe măsură ce pătrund în acest spațiu de sublimități corupte care este poezia. Starea lor ultimă e starea de umbră : „umbră de buburuză urcînd / chinuitor / o umbră de iarbă“. Am lăsat la urmă *adormirea* și *somnul* spre care tind toate lucrurile din poezia Blandianei. Soarele, îngerii, norii, poamele, zeul bătrîn, viermele, pămîntul — toate trăiesc într-un regim hipnotic și tînjesc spre starea de adormire : „crucea cuprinsă de somn“, „pămînt apus în somn“, Avram Iancu e „învinsul crai al adormirii noastre“, „pămîntul nostru pustiit de somn“, „roi somnoros de albine“, norii care „adorm pe ceruri“, „ritmul somnatic de undă“ etc... O treaptă spre adormire este *picotirea* și un echivalent al somnului, în lumea cosmică, este *picurarea* : „soarele picotitor“, „văzduhul cum picură în spre amiază“, turme de *picotitori miei* trec prin cîmpiile poemului și pe cer stă imobil un „soare picotitor“... Sensul acestei adormiri, picotiri generale este desigur *curgerea*, *trecerea* lentă a fragedului hotărîmînt imaginată de Ana Blandiana ca o transhumanță sfîntă („și-n transhumanța sfîntă să curgem împreună“), ca o pregătire înceată de moarte (marea trecere).

Primind această viziune gravă, poezia Blandianei nu renunță la o anumită dorință de seducție. Ea nu se hotărăște să părăsească vales care desparte tărîmurile și nu-și refuză, vorbind de moarte, o anumită grație a jocului. Poemele sînt tăiate în materii pure, grațioase și fragile ca niște balerine pe o scenă vastă. Este greu să determini temele acestei poezii și să-i analizezi ideile care au, uneori, o bătaie foarte lungă și răzbat în alte planuri. Vagul simbolist și neliniștea modernă, starea de reverie și conștiința unei teribile complicități a lucrurilor în univers se unesc și se aproximează în aceste meditații lirice delicate și grave. Nu-i o poezie de cunoaștere în sensul vechi al

conceptului, deși cunoașterea poetică constituie o temă de care Blandiana se apropie des. Cunoașterea se organizează în acest caz ca o arhitectură de întrebări. E o forțare a limitelor, o încercare de a cuprinde cu mijloacele de înțelegere ale poeziei ceea ce se situează, adesea, dincolo de înțelegere : „De ce nu se-amestecă totul ? / De ce nu se-acoperă / Pielea lucioasă a pământului cu blană ? / De ce nu răsare iarba verde și fragedă / Pe spinarea fierbinte a fiarelor din păduri ? / De ce nu le cresc pomilor aripi / Și păsărilor rădăcini ? / De ce nu ciripesc pietricelele fericite ? De ce marginea râului ? / Eu de ce nu învăț să urăsc ? / Eu de ce ? / — O, Doamne, ce copil obositor, / Oftează ingerul.“

Este limpede că poetul caută altfel decât filosoful. Filosoful nu se apucă să caute pînă n-a găsit deja. Poetul caută nu ca să afle, el înfățișează doar aventura căutării, pune întrebări fără răspuns și încearcă uși care nu se deschid niciodată. E un provocator al haosului și un expert al necuprinsului. Cînd se întîmplă să găsească, e neliniștit și pune, în continuare, alt rînd de interogații. Cum scrie Blandiana într-un frumos poem : „Mi s-a spus să te caut / Și eu însămi nu voiam decît căutarea. / Nici măcar nu mă gîndisem / Ce m-aș face cu tine / Dacă te-aș găsi. / Te-aș pune în pămînt ca pe-o sămîntă ? / Te-aș hrăni ca pe-un animal domestic / Socotindu-ți foloasele blăunii și cărnii, / Lîinii și laptelui ? / Sau, dimpotrivă, m-aș lăsa eu devorată / Ca de o fiară ? / Sau ca printr-o pădure / M-aș rătăci cu spaimă prin tine ? / Sau ca într-o prăpastie / M-aș lăsa să cad nebănuind adîncimea ? / Sau ca într-o mare / M-aș înmormînta în pești ? / Mi s-a spus să te caut, / Nu să te găsesc.“

Poezia din *Stea de pradă* (1985) oscilează între două spații imaginare și între două stări de spirit. Ordinea lor ar trebui să fie, probabil, alta. În poezie însă ele se confundă și ceea ce iese întîii în față este un tărîm ciudat de lumină și întuneric, de grație și spaimă. Să vedem, întîii, adîncimile grației în aceste îngîndurate reverii. Aleg poemul *Pe cer* : un desen cu linii subțiri, o încercare de a transcrie ceea ce nu are, în fond, contur și durată. O poezie de-o admirabilă puritate și acuratețe a grațiosului și inefabilului : „Treceau clipe mari zdrențuite pe cer, / Mișcînd pe zăpadă umbre-abia colorate, / Le priveam cum răsar, cum vislesc și cum pier / În lumina din care izvoriseră toate. // Vivovate de-a fi doar atît se-oglindeau / Înmulțindu-și himera în

omătu! complice, / Ca și cum s-ar scuza că-s prea gingașe sau / Ca și cum, uluite, ar cerca să explice // Veșniciei fiorul împăcat și intens / Al făpturii lor lungi, de nor auster. / Căci, scăpate istoriei și curate de sens, / Treceau clipe mari zdrențuite pe cer.“

Imaginația operează, aici, cu imponderabile și se se întinde, nestingherită, leneșă pe cîmpuri vaste de suavități. Ea antrenează o poezie a reveriilor calme și luminoase, caligrafiată fin și oprită — cum s-a văzut — înainte de a se explica. Rămîne totdeauna o umbră, un neînțeles pe care cititorul trebuie să-l lămurească fără să-l epuizeze. Și umbra, neînțelesul din poem depășesc relațiile obișnuite între obiecte. Poezia Blandianei nu ocolește, chiar în această ipostază mai liniștită, tilcul relațiilor ce ne scapă. În fervoarea ei pătrunde un țipăt stins care tulbură spiritul încîntat de miracole.

În celălalt capăt al imaginarului se află un spațiu mai agitat și mai puțin armonios. Cartea de acum a Anei Blandiana este, în fapt, acaparată de această latură, mai tulbure și mai angoasată, a sensibilității (imaginației) sale. Poeta stărilor de *reverie* poate (și este cu adevărat) tăioasă și profetică, ochiul ei vede nu numai ceea ce este delicat și sublim în lume, vede și derizoriul, coșmarul existenței. Ființa nu-i numai un turn de tăcere, este și un turn de spaimă. Blandiana găsește într-un poem (*Gemenii*) o imagine extraordinară pentru a sugera această intuiție a sensibilității ei. Iat-o : „Gemeni în uterul spaimii, / Locuitori ai aceleiași celule, / Orbi și muți / În bezna sonorizată sălbatec / Numai de pulsul hrănitor, / Smulgîndu-ne din nevertebrate, / Din pești și din păsări, din fiare, / Ca să ne poată naște / După chipul și asemănarea Ei. / Fără drept de apel / Condamnați la naștere, / Singuri și neputincioși în fața / Creșterii noastre-nvelite / În trupul ei crescător / Ca-ntr-un mormînt ce doșpește viața viitoare. / Noi doi, / Gemeni în uterul spaimii.“

Poem aspru, scris în altă tonalitate și cu alte mijloace stilistice decît acelea ale poeziei senzoriale, mai vechi. Tema vinovăției și a complicității (care mi se pare esențială în poezia Anei Blandiana) leapădă aici învelișurile obișnuite, notația este mai febrilă și ritmurile versului mai iuți. Apare, în poemele astfel gîndite și în acest fel scrise, senzația de destrămare în lume. Cerul își arată viscerele, lumina putrezește, universul este un pustiu vegheat de o stea de pradă : „E prea tîrziu : /

Celula însăși se destramă, / Nu mai recunosc nici un pact — /
Apusul de soare e rînced / Și răsăritul trucat. / O stea de pradă
pîndește / Clipa lucirii supreme / Pe cerul acid ca un scîncet /
Care dizolvă blesteme ; / Dar raza se face prăfoasă / Și vîntul
o spulberă scurt, / Grămezi de nisip luminos / Se troienesc prin
unghere. / E prea tîrziu : / Seninul, de este, e doar furt, / Cînd
norii etalează / Cereștile viscere // Cu o nerușinare exorcizînd
iubiri. / Indiferentă sieși, celula se destramă, / Lumina se usucă
de propria ei putere / Asupra universului pustiu, / Cînd țipătul
e moarte, / Tăcerea e infamă / Și bezna are rădăcini subțiri / În
prea tîrziu.“

Nu-i o viziune inedită în poezie. De la romantici încoace,
toți marii poeți au dat asemenea imagini ale sfîrșitului și au
sugerat dimensiunea metafizică a ființei. Arghezi și Blaga au
impus, în această privință, două modele lirice. Blandiana tra-
duce în felul ei această temă copleșitoare : o implicare, întii,
discretă a subiectivității, o imprecizie, apoi, calculată a obiec-
tului și mai multe straturi de aluzii și umbre care lasă întred-
eschisă înțelegerea simbolului grav. Poema devine, în cele
din urmă, o mică fabulă din care a fost eliminată morala de la
urmă. Morala și-o imaginează singur cititorul nevoit, astfel, să
ciocănească de mai multe ori pereții versurilor și să descopere
miezul unor propoziții îndoielnice. Aleg, aproape la întîmplare,
din volumul *Stea de pradă* un poem construit ca o dantelă de
incertitudini, foarte sugestiv și de mare forță lirică : „Ce nen-
rocire să știu / Că nu exiști decît în mine, / Să nu te simt în
nici un fel / Și totuși să nu mă îndoiesc / Că ești acolo ! / Dar
dacă, totuși, m-ai părăsit / Și eu îngrijesc cu supunere / Și ri-
dicol devotament / Frumozii pereți ai statuii / Goale pe dinlă-
untru — / Fără nici o fisură / Prin care să se poată zări ceva — /
Întrebînd încet, cu spaimă, din cînd în cînd, / „Ești acolo ?“ /
Deși știu că tu nu răspunzi / Din principiu...“

Trebuie să ne schimbăm impresia pe care am avut-o pînă
acum despre poezia Anei Blandiana. Caligrafia impresionistă,
senzorială de început a evoluat spre o poezie cu implicații me-
tafizice și sociale. O poezie din ce în ce mai mult (ii folosesc
o imagine) gravidă de idei. Dansul nu este numai un joc. Este și
o gîndire a jocului.

GHEORGHE TOMOZEI

Gheorghe Tomozei (n. 1936), prietenul lui Labiș, a debutat în 1957 cu o poezie în stil neoromantic și neoclasic, cu punctul de plecare în Eminescu și Pillât. La aceste modele se adaugă mai târziu Arghezi, urmat numai în plan formal. Elev al faimoasei *Școli de Literatură* din București, Gh. Tomozei publică primele versuri la sfârșitul adolescenței și, de la început, se vede priceperea lui de a versifica pe orice temă. A tipărit pînă acum peste 30 de volume fără să-și schimbe prea mult stilul poetic. Sentimental și patetic la început, stilul devine mai târziu ironic și livresc, fără a pierde substratul de sentimentalitate și reverie. Este un caligraf fin, cum au observat toți comentatorii lui, prețuitor de forme vechi, un liric de tip alexandrin, și este de mirare că n-a compus pînă acum un palindrom. A încercat, în schimb, celelalte forme poetice de performanță, de la romanță la sonet, de la haiku și poemul într-un vers la poemul epic și tratatul în stil (fals) didactic cu subiecte care, iarăși, variază de la Istorie și Divinitate la fluturi.

Evoluția lui Gh. Tomozei în cadrul generației sale este asemănătoare, pînă la un punct, cu aceea a lui Florin Mugur. Scutieri ai lui Labiș și formați într-o anumită mentalitate literară (aceea care cultivă poezia evenimentului și respinge programatic modernitatea), ei au prins cu greu cadența impusă de noul eșalon al generației, afirmat după 1960. Alt timp, alte modele lirice, alt stil de a gândi și de a face poezie. Florin Mugur și alții au părăsit vechea formulă și au inventat alta mai apropiată de natura lor lirică și de spiritul generației (în noua ei configurare), Gh. Tomozei s-a adaptat cu dificultate și a rămas, în esență, un singuratic. Prietenia de mai târziu cu Nichita Stănescu nu i-a modificat prea mult stilul poetic, deși unele schimbări (în-deosebi în *Ierbar de nervi*, 1978, cartea lui cea mai bună) se

văd : o intimidare, în primul rînd, a subiectului liric, o eliminare a epicului și o reducere a elementului demonstrativ.

Poetul, numit de prieteni Tom (Nichita Stănescu, care-i purta o vie simpatie, îl numea „Prințul Tom“), are și o rodnică activitate publicistică. A redactat, la început, revista *Argeș* și a inițiat mai multe scrieri cu caracter memorialistic, între ele una despre Labiș și alta, colectivă, dedicată amintirii lui Nichita Stănescu. Acesta din urmă i-a făcut într-o *respirare* un portret prietenesc, văzînd în Gh. Tomozei o întrupare a spiritualității bizantine unită cu aceea ce vine din vechile balade păstorești carpatine. „Tradițional pînă la mit și în același timp modern pînă la ultima inflexiune subtilă a limbii“, mai zice Nichita Stănescu. Tradiționalismul se vede de la început, mitul apare mai greu și rămîne de regulă în stadiul de referință poetică, iar modernitatea este o chestiune ce trebuie dovedită. Un semn al ei ar putea fi preocuparea pentru expresie (jocuri verbale, muzicalitate, corespondențe subtile, limbaj încărcat de vocabular vechi, pe scurt : un *estetism al caligrafiei*), caracteristică, adevărat, pentru o parte a poeziei moderne românești (Adrian Maniu este un exemplu).

În afară de discuție este priceperea tehnică a lui Gh. Tomozei. Primele poeme (*Pasărea albastră*, 1957) sînt în stilul Labiș : tumultul stins al copilăriei, mătasea ierbii, nopțile de taină și ivirea cerbilor sub ploii de stele, poezie anecdotică (*Cuvîntarea lui moș Pelin la iarmaroc*), reportaj în versuri („ingineră cu coșite blonde...“), evocări sentimentale și pastorale în stil Bolinteanu („fete cu glesnele dalbe“), în fine, meditații mai ingenioase în tradiția preromantică a poeziei ruinelor :

„Cenușa împăcării v-acoperă, ruinuri, / Și-n aurul legendei v-ați cufundat deplin, / Vă toarnă asfințitul, precum în cupe, vinuri, / În turlle fulgerate, lumină și senin. // Vă spun adio, umbre, iubiri de-odinioară, / Și ape-ale visării cu valuri vagabonde, / Dar n-aș voi vreodată, din ochii mei să moară / Orașul cu lumina pădurilor de sonde. // Mă depărtez de tine-ntristîndu-mă cu-ncetul, / Mi-apar în drum castanii îmbrățișați, perechi, / Și parcă mă privește, reinviind, poetul, / Sub bolțile tăcerii din țintirimul vechi.“

Nota epică este dominantă, puține versuri evadează într-o expresie mai concentrată și mai detașată de eveniment, ca aceste definiții lirice : „Și cîntecul desprinde din suflete statui“ (*Romanța*) ; „cîmp ars, ucise ierburi și-n depărtări statui“ (*Spe-*

ranța); „pe streșini, pacea albă a-nțiilor zăpezi“ (*Somnul iubitei*) sau, într-o formă mai dezvoltată, prezentarea simbolului romantic al păsării albastre: „Au înghițit-o zările ursuze / lin lunecînd, se stinse așadar / și codrul cade într-un vis amar / ca un sărut neîmplinit, pe buze.“ Gh. Tomozei evită confesiunea directă și, cînd introduce un element biografic în poem, e vorba totdeauna de o biografie a generației sau de biografia universală a poetului. Abia mai tîrziu (în *Ierbar de nervi și Amintiri despre mine*) renunță la acest „lirism în travesti“, cum îl numește N. Manolescu, și introduce în poem biografia vieții interioare. O face, totuși, cu discreție și, cînd trece criza existențială, poetul revine la himerele lui. În primele cărți (*Steaua polară*, 1960; *Vîrsta sărutului*, 1963; *Noapte de echinox*, 1964 etc.) el poetizează universul din afară și se ascunde după marile simboluri lirice luate din cărți. Tot ce i se întîmplă e de natură poetică și antrenează o stare poetică a eului: „dimineata și-a prăbușit în mine cupolele“, „rădvanul toamnei se zărea departe, / după himera clăilor de fîn“, „grădini aeriene se dărîmă“, „în miezul fructelor se face seară“ etc. Unele notații amintesc de parnasienii noștri corupți de corespondențele simboliste. Iată o reușită descriere a tărîmelor lichide, încercată și de Bolintineanu într-un memorabil poem:

„Smaralde în spirale de ape șlefuite,
ca ochii mari, de față, clipeșc între corali
și degetele tale sint albe stalactite
în peșterile apei printre luceferi pali...

Metale generoase, stelare roci, liane
te-nconjură subtile, și-n lacrimă pătrunzi.
Incununînd izbînda visărilor umane,
ca-n propria-ți statuie-n arama ei te-afunzi!

E-o lacrimă-a tristeții...

Cu scutul de războinic, de săbii spart, boltită,
e lacrima amară în care-naîntezi,
meduzele — cadavre de stele — se agită
și-n urma lor, coclitate funingini cad, zăpezi.

Surîsuri stinse, umbre de flori, cîntări nespuse,
cleștaruri amețite de soare zac în scrum
și numai monștrii mării cu veștedele buze
mai ronțăie nisipul cetăților de fum...”

Descoperim în versurile acestea fluente, nostalgice, desenate cu grijă, ecouri din modernul Arghezi. „Ora năruită-n văzduhuri“ trimite la psalmii din *Cuvinte potrivite*, dar imaginația lui Gh. Tomozei, interesată de spectacolul liric al cosmosului, continuă să urmeze modelele romantice cunoscute. Ora năruită în ceruri participă la un mare festival al prăbușirii și ascensiunii stelelor. Mod de a spune că iubirea mișcă astrele și goleşte timpul de durată :

„Oră sfîșiată de stele-n cădere,
oră goală de culori, ciutură spartă,
turn amețit de ploii, rostogolire de lespezi,
pădure moartă !

...Cînd te întorci, ora se cuibărește
în ceasornicul de lemn, ca-ntr-o casă de țară,
lumina se retrage-n petale,
iar stelele se înapoiază, într-o cădere spre cer,
lîngă steaua polară...”

Poemele următoare merg în aceeași direcție. Gh. Tomozei își construiește o mică mitologie lirică pe care o amplifică de la volum la volum ca bulgărele de zăpadă care se rostogolește : el are o iubită numită Septembrie, e „înhăitat cu fluturii“, versul lui e „abator de miresme“, timpul curge din cochilii sparte, lumina e o „țîitoare divină“, melancolia pătrunde în spirit și poetul are atunci sentimentul că a sosit prea tîrziu în lume (ecou din Musset ?) și „toate versurile care se vor mai scrie pe lume / s-au scris / scriem numai versurile altora“. Gh. Tomozei continuă oricum să scrie și, jumătate prefăcut, jumătate galant și sentimental, dăruiește iubitei prima lună a toamnei. Însă stilul curtenitor s-a modificat într-o oarecare măsură. Romanța caută împerecheri noi de cuvinte și metafore suav anapoda, ca să-l parafrazeze pe poet :

„Am vrut să-ți dăruiesc luna septembrie.
Aș fi golit-o de moarte,
cu gutuile și cîinii ei leneși, cu așteptarea
scrisorilor, cu ploile suav putrezite, cu lutul
umflat de iubire.
Atît e al meu : septembrie. Să nu-mi ceri
să aprind teii, ori să ning. Eu sînt
septembrie. Sînt frunza care mă ninge,

sînt fărîma de timp în care poți respira,
în care mai poți respira,
sînt oglinda migrației păsărilor,
sînt septembrie, pentru mereu, septembrie...”

Modificările limbajului trebuie puse în relație cu noul curs pe care îl luase poezia românească după 1960 prin efortul, îndeosebi, al generației lui Gh. Tomozei. Cînd acesta din urmă vorbește într-o parafrază villonescă de „cuvinte bortoase, deșucheate / (din frunză cursă și rachiu) / alb îl purta în timp pe verde, / roșu mișca-n portocaliu“, Nichita Stănescu publicase deja patru cărți de poeme, debutase Marin Sorescu, iar Leonid Dimov scosese, în 1966, primele poeme baroc-onirice. Tomozei, cum am precizat deja, continuă linia neoromantică, dar sînt cîteva accente noi în versurile de după 1964 (vizibile chiar în poezia citată mai înainte). Cînd vorbește, de pildă, de un „irod al cuvintelor“, de o fată „tăvălită-n sudori de înger“ sau de un „os de genunchi, al luminii“, „os de miresme“, fantezia lui lirică este mai aproape de imagismul lui Nichita Stănescu decît de acela al lui Labiș. În fapt, versurile lui Gh. Tomozei se deschid după 1965 (cînd îi apare un volum de *Poezii*, urmat în 1967 de *Patruzeci și șase poezii de dragoste*, în 1969 de *Suav anapoda* și, după alte culegeri, de *Gloria ierbii*, 1975) spre o poezie de tip ludic, în care intră și o culoare istorică (evocarea Bucureștiului din timpul beizadelelor). Jocurile verbale îi reușesc poetului care inventează, pentru început, o genealogie ilustră parafrazînd pe suprarealiști :

„Poetul e tibia
regilor din Biblie
e călciul
lui Ramses întiul
e clavicula
lui Caligula !“

În același mod ingenios gratuit el zice Ștefan „cel Sfînt și cel Plop“ și prezintă un „apocaliptic iarmaroc“ al literelor române de la *Dosoftei la Tomozei* :

„Pe-o minaretă a Sfintei Sofii
am dat patru bacovii.

Cu o singură bacovie
poți avea racla cu sfîntul Zenovie.

— Cit ceri pe-aceste carafe ?
— Două cirloave.

Avem safire, saciz, caragiale
un pillat cu mînerul sculptat

și-alte giuvaericele :

și un nichita cu trei capace.
Face trei cai arăbești ?
— Face !

Cu un macedonski iei un pac de cinabru
și un foarfece de tuns ionbarbu.

Avem manii și alecsandri.
— Vrei alifie sculătoare, vrei vin de blaga ?
— Vreau !
— Bate laba !

Fete nebune
cîntă la un antonpann cu trei strune
în varul dogoritoarei amiezi
basmul caprei cu trei arghezi.

Taraba cu pești
se arămește cu văcărești.

Libera asociere a vorbelor continuă în aceste *sonete-psalmi*,
cîntece de lume, mici fabule cu o morală care dă risu-n plîns
și, mai ales, întoarce suspinul spre umor, în fine, alexandrinul
Gh. Tomozei traduce pe Anton Pann în limbajul lui Urmuz :

„Căprarul Brusture și soldatul grîu
își spală bocancii în rîu,
vor s-o danseze la bal
pe garoafa lu' dom' general
ori pe ciuperca trifoiului, majurul
cu stînga-mprejurul
sau pe floarea-soarelui, dulcea și barza,
sau pe cînepa, gioarsa
și rapița,
japița.
Dar pînă-și beau poșirca sub ulucă
din gamela cojii de nucă,
nici n-apucă
să muște din vreo țită de lăptucă
și le caută gîlceavă
oastea de otavă

a toamnei cu buzdugane
de prune gîrlane,
săbioaie de roșcove
coșcove
și arce
tătarce.

Și așa-și rup mijlocul
inul și cu popa busuiocul,
răcutele știrul
umple cimitirul
și rămîn în bătătură
fasolile cu burțile la gură,

Caligraful strecoară în acest răsfaț al silabelor și cîteva note mai grave. „Îți știi tăcerile pe de rost“, zice el despre o femeie iubită. „Tu miroși a / acel nedefinit ceva / care cade pe noi cînd se naște o stea“, mai scrie el traducînd în felul său inefabilul unei clipe. Este un liric al *străvezimii*, dar gesturile lui, cum mărturisește într-un *Eres*, rămîn mereu ascunse. Spiritul începe să simtă toamna universului și ființa se agață de poala unui vers :

„Mă năruî nedescifrat, nevăzut,
ca sarea-n cristale,
crește în bulgărele de lut
crinul fără petale.

Citiți-mă în palma unei frunze,
trecînd prin străvezime, străveziu,
mi-s gesturile pururea ascunse
cînd eu credeam că-am început să fiu...

Din aerul ce m-a cuprins o clipă
în urmă am lăsat o formă spartă
în care de pe-acum se infiripă
un alt contur cu altă carne moartă.

Și el și eu ne-ngemănăm cenușa
pe cînd se face toamnă-n univers,
de sete arși, sub, zăvorîtă, ușa
părelnică a unui singur vers.“

Este greu a cuprinde și a ordona critic toate temele acestui „trezorier al toamnei“ și neobosit „atlet al crinilor“. Galant și ironic, el trece ușor de la una la alta și multe poeme, lucrate cu pricepere, vorbesc de miturile cunoscute (Manole), de domnitori și cărturari din trecut sau despre destinul poetului în

lume (un subiect ce-i stă la suflet lui Gh. Tomozei). Nota acestor versuri este de regulă tragi-humorescă. În *Ierbar de nervi* (1978), *Amintiri despre mine* (1980) și poemele din ultima vreme, ludicul, stampa de epocă, micul poem sentimental sînt concurate de o poezie provocată, într-un chip mai direct, de „fermenții melancoliei“. Un fapt existențial tragic se interpune, ca un geam, între obiectul poeziei și subiectul care-l gîndește și-l trece pe hîrtie. Apare sentimentul trecerii :

„Ieri primăvara fumeга, liliac,
ieri încă, paharul era pocal,
ieri călărețul se zidea pe cal

cînd peste noapte, brutal,
mi-a căzut pe portal
zăpadă
din Neanderthal...“

O altă mitologie e pe cale să se instaureze în poemele, în continuare, bine desenate : aceea a neliniștii. Apar „fisuri între semne“ și spaima „jupoaie cuvîntul“. Jocurile cu silabele sînt mai triste și abia pot disimula gîndul atroce al sfîrșitului : „Ca, vechi, icoanele pe sticlă / stau vălurit de frică / într-un lin, drept-unghi elin. // Împiersicat de fum de aur / îl răpusesem pe balaur. / Mai rămîne să trageți isoscelul peste mielul...“. Gh Tomozei rămîne, de bună seamă, ceea ce era și pînă acum (caligraful nebun de forme, condotierul vocabulelor, „bătrînul agricultor de himere“, „hoțul de ninsori“, „un bulgăr de tină alexandrină“), dar poezia lui începe să dea tîrcoale și altor semne, mai neliniștitoare. Imaginația lui inventează o țară cu un nume care nu prevestește nimic bun, „Nicăiri“, și „grecăriile“ sale vorbesc mai ales de soarta tragică a poetului :

„...Și mai atîrn de viață, îmi pare, ca de-un fir
și-o clipă — grozăvie ! — cu William Shakespeare
îmi fac de-o seamă umbra, adică-mi spun c-am Fost,
aflîndu-mi într-o clipă stagnată adăpost.

De mîna care scrie, parcă postum, mă mir
îmi caut în lumina din unghiul, adăpost,
m-ajung din urmă silnic și îmi zidesc un rost
în rîndurile sparte pe care le prefir...“

și de „blînda lentoare a pașilor morții“, de „arhitectura coruptă a morții“ în niște fabule de o remarcabilă finețe prozodică. Ca-

ligrafal bizantin își continuă călătoria desenînd ninsorile și melancoliile, himerele. Multe se impun prin finețea liniilor și încăpățînata, inepuizabila credință în puterea poeziei de a sublima totul și de a dăinui. Căci Tomozei continuă să scrie cu feroare deși a făcut „bătăture pe nervi“ de atîtea sonete. Angoașele nu intimidază pe scriitorul care continuă să jure pe Septemvria lui și să se joace cu un verb cu care nu prea este de jucat, scriînd „m-aș muri“ (se vede și aici, desigur, modelul Nichita). Rareori părăsește versul cantabil și notează, ca în poemul pe care îl reproduc mai jos, într-un limbaj mai fragmentat, starea lui provocată de spectacolul *ningerimii* :

„Ninge suav,
ninge blind —
ninge feroce ;
ningere cu funii de spînzurători
ningere carnasieră
cu toiege de orbi
(toiegele orbilor — fluturii)
ninge cu capete avortate, de floare,
ninge cu ziare zdrențuite,
ninge cu muzici de cimbale,
ning gros, grohăit,
ninge ca-n schituri și ninge lasciv,
ninsoarea se-ncliează de-a dreptul pe oasele
bărbaților singuri, din trenuri singure,
ninge cu sfărîmături, cu fisuri, cu găuri de răni,
ne ninge de-a dreptul peste amintiri ; ningerea
perforîndu-ne țeasta, ne ning trupurile ce ne-au trădat,
ninge ca-n săli de bal și săli de disecții
ninge ca-n odaia risipitorului
ce lasă, murind, lumina aprinsă și zăpada aprinsă
de parcă ar vrea să vadă cum moare,
ce moare.

Ninge cu dinții de lapte
ai îngerilor...“

Miniaturistul Gh. Tomozei continuă, în generația lui, prestigiul poetului tradițional specialist în inefabile.

GRIGORE HAGIU

Grigore Hagiu (1933—1985) este un poet conceptualizant în manieră mai veche, cu ecouri vagi în primele poeme (*Autoportret în august*, 1962 ; *Continentele ascunse*, 1965 ; *Sfera gânditoare*, 1967) din Blaga și Philipride. Modelul din urmă nu l-a părăsit nici în versurile ulterioare. A debutat cam în același timp cu Nichita Stănescu și Cezar Baltag și a folosit în versurile lui abstracte și retorice ficțiunile, obsesiile generației '60 : *căii, păsările, obiectele plutitoare, oasele, iubirea întemeietoare și suavă, setea de unu, labirintul cu femei gravide...* Vizionarismul și serafismul lui Nichita Stănescu din primele cărți sînt traduse într-o lirică mai discursivă, fără imagini memorabile, prea demonstrativă, salvată din cînd în cînd de cîte un vers mai tensionat, de desenul unei himere. Ca toți tinerii din generația sa, Grigore Hagiu intră în istorie „dur violent / purtîndu-mi surisul subțire de adolescent“. Adolescența este un continent oniric în care înfloresc iubiri teribile. Femeia ieșită din visul adolescentului este „atît de fără contur de frumoasă“, iar adolescentul, care se întîmplă să fie și poet, e „împădurit de păsări albe“. Păsările albe sînt poemele care cresc în trup și-i devoră carnea (rezum o *Artă poetică* din volumul *Continentele ascunse*). Mod de a spune că între poezie și existența interioară este o legătură causală și că arta e un sacrificiu al ființei :

„Împădurit de păsări albe sînt
acum, ai zice, vor zbura
și va rămîne-n urma
prelungii lor ninsori inverse
cu țipetele-asurzitoare
o insulă de calcar singuratecă

dar nu se pot de mine despărți
sînt unica lor hrană

și cît mai am un fir de sînge
le simt făcîndu-și cuibul pentru pui
născînd în umbra celui ce le-am fost
ciudată vegetație legănătoare

cînd nu mai sînt și ele se prefac în scrum
să mă renască din cenușă
astfel ne tot distrugem și ne naștem reciproc
atît de repede și plini de dragoste
încît și eu și ele și cenușa
părem o întreită împietrire-a lumii.“

Sfera gînditoare (1967) apărută la un an după *11 Elegii* (volum care a redimensionat stilul poetic al lui Nichita Stănescu și al unei bune părți din generația tînără) este o carte cu un scenariu mai ambițios filosofic. Grigore Hagiu, contaminat de concepte și de marile viziuni în manieră Blaga („memorie inițială“, „Zeul bătrîn“, „marele visător“, „Lucifer în paradis“), deschide poemele sale spre forțele genetice și vrea să ia pulsul temelor cosmice. Nichita Stănescu lua din iconografia bizantină imaginea lumii care iese dintr-un ou arhetipal, autorul *Sferei gînditoare* vede lumea ca o uriașă sămînță în interiorul unui șir de alte semințe :

„Sămînță în sămînță este totul
trăim într-o sămînță vastă
și tot ce este sferă se însămînțează
pe-orbita de sămînță-a altor sfere.“

Poemul prinde o imagine (aici sămînța cosmică roditoare, în altele imaginea lumii ce se odihnește pe un șarpe fantastic sau aceea a fîntînilor care colindă cerul) și o dezvoltă în versuri speculative, fără culoare și fără muzicalitate. Mircea Martin vorbea, la apariția volumului, de o „tensiune ciudată care-și inventă o cauză nebănuită“. Alți comentatori descoperă în versurile acestea prea puțin personale o tehnică specială de reculegere, o gravă asceză. Este, cu adevărat, un efort de gîndire poetică, o încercare de a imagina o cosmogonie în stilul unui neoromantism ciudat. Universul e populat de *șerpi hipnotici*, din lumina lui sare „un curcubeu de sunete“, văzduhul e străbătut de „fulgerări de sînge“ și în cămările lui toată noaptea zeii fac dragoste... Motivul erotic domină această cosmogonie poetică. Șarpele încolăcit pe care stă lumea vine pe furiș noaptea „spre sinii tăi pocnind încet de lapte“. Trupul femeii rodite e

o „biserică înaltă cu toate luminările aprinse“ și peste tot în cosmos e „un dor puternic de a face dragoste“... Stelele pocnesc în noapte și griul pe care îl aruncăm sub brazdă e un fragment căzut din „clepsidra luceferilor explodați în univers“.

Tot de la Blaga e luată și imaginea privirii originare care, izbindu-se de pământ, îngheață în *cercuri mărite*. Șarpele este în această imagistică astrală un „periscop al unui adânc visător și ceșos“. De la Philippide vine metafora clopotelor plutitoare, cu deosebirea că în poemul lui Grigore Hagiu (*Clopote de primăvară*) ele nu se pierd în bolțile de azur, ci intră în trupul poetului :

„Mi-e pieptul plin de clopote de bronz
din vîrf de catedrale au căzut pe mine
s-a scuturat pămîntul poate
ori s-a izbit de un obstacol nevăzut
de mi s-a prăbușit pe piept
cîntînd prelung
aceste clopote de bronz
în carnea mea-ngropîndu-și cîntecul...

.
de parcă toată noaptea
de-aproape m-a-mpușcat
un cer cu stele nebune.“

Sînt în aceste poeme, crispate de prea multe sublimități și concepte luate din literatură, și notații mai intime. În stil nichitian, poetul se vede pe sine ca „un trunchi vocalic / cu crengi zburînd / jur împrejurul lui / spre toate verbele posibile“, „azvîrlit în dragoste“, prăbușit vertiginos în sine, intrat și ieșit în goluri de aer, „un sînge plutitor“, „un sunet într-o labirintică ureche“... Grigore Hagiu vorbește de „neliniștea mea rece“ și de „fărădemărginirea“ noastră (o pastişă după *desmărginirea* blagiană ?), dînd meditației sale o mai mare individualizare lirică, precum în poemul *Setea de unul*, cel mai reușit din volumul *Sfera gînditoare* :

„Cade pe lume umbra
unui creier gîndind
și crește cu el deodată în noi și în lucruri
nevoia de-a fi alții
și unul în același timp

fluturi albaștri
pe chipul în somn ne rămân
vie oglinzile
golul în noi să-și privească
apa din trup se evaporă pînă la os

mai adu-ți aminte de clipa
oricărui sărut
din spasmul lui scurt
pe-orizonturi
izbucnea cite-un pom singuratec în floare

dar tot ce atunci și acum se repetă
adîncul ce se umple de zgomote de roți
de chipuri îmbinate
menit să ne disloce
poate să pună-n mișcare fărădemarginea noastră

cum ne absoarbe
din extazul nostru static
fără-ncetare făurindu-și propria durată
spaima de număr multiplu
setea de unul“

În versurile ulterioare (*Spațiile somnului*, 1969 ; *Nostalgica triadă*, 1970 ; *Miazănoaptea miresemelor*, 1973 ; *Zenit de anotimpuri*, 1975 etc.), Grigore Hagiu dezvoltă poezia conceptualizantă și o dublează cu versuri sociale și de evocare istorică (*Noblețe de stirpe*, 1969 ; *Cîntece de steme*, 1971) în care reușește să strecoare din loc în loc și ficțiunile sale astrale :

„pămînt gravid de dragoste de țară
m-ascund sfios mereu și să mă-ajungi
privește iarba lanurilor de aur
planeta înnoptată-a unui taur
și arborii sunînd ușor în lunci
pămînt de țară modelînd ulcioare
pe roata mare legănat adorm
și mii de mîini mă urcă-ncet în somn
spre buza stelelor nerăbdătoare“...

Multe din aceste versuri sînt ocazionale și nu au substanță. Grigore Hagiu și-a risipit talentul în ultimii ani versificînd teme jurnalistice obișnuite. Poezia, cită este, trebuie căutată tot în reveriile lui cosmice și erotice. Imaginile care revin sînt *gerul cosmic*, *auzul suav*, *cometa de cuvînte*, *sferile gravide*, iar poemul oscilează între stilul grav din *Laudă somnului* și

acela, manierist, ludic și vizionarist din poemele lui Nichita Stănescu de după *11 elegii*. Acesta din urmă auzea *plînsul nenăscuților cîini*, Grigore Hagiu aduce „mireasma florii nenăscute“ în versuri mai puțin spectaculoase :

„în teiul sfînt mi-am îngropat tot somnul
mireasma florii nenăscute s-o respir
de-atîta sare-n trup eu simt cum ploaia
potop cu fulgere va izbucni-n curînd

ce repede se-naltă iarba
au mai murit o dată în pămînt toți morții
cometă de cuvînte tu rostește-mă-nainte
tot mai adînc din mine ție mă abandonez“...

Erosul este, în continuare, solemn și straniu, nedeslușit, fixat într-o vastă *poetică a visării* care domină, în fapt, toate versurile lui Grigore Hagiu. Femeia este un vis al îndrăgostiților, el însuși e visul unui zeu necunoscut. Urmează o ceremonie în somn :

„te-aș duce goală adormită
prin spațiile visului
și așezîndu-te încet
pe-un cîmp de marmoră
să aflu centrul
flămîndei gravitații care te pîndește.“

Poetice sînt, aici și în alte versuri, doar straniețea gesturilor, sugestia de cult păgîn, de mișcări ritualice în acord cu marele univers. Aceasta este o idee venită de la romantici. *Nostalgica triadă* e un concept liric, nu filozofic, deși intenția de a filozofa în sensul elegiilor nichitiene este evidentă. Al. Piru o sancționează cu asprime : „lungă poliloghie filozofardă“. Aș remarca, totuși, nota mai acut subiectivă în această — pragmatică acum — poetică a visului. Dintre poeții de după Philippide, Grigore Hagiu este cel care gîndește lumea, în tradiție eminesciană, ca un vis etern, iar individul care visează acest vis și-l exprimă (poetul) este el însuși produsul unui vis ciudat :

„sînt visat
mă seacă visul
steag pocnit zbătut smulgîndu-mi
din tăcerea din adîncul
și lumina ei șira spinării

sînt visat și nu pot spune
sînt visat și nu am gură
sînt visat fără cuvinte
visul însuși mă mănîncă.“

Nu e vorba, repet, de visul logic al neoromanticilor, nici de visul suprarrealiștilor, e vorba de un vis conceptualizat și de o obscură triadă nostalgică în care el intră. Dar cu ce efect liric ? Poemul are, în continuare, un aspect dezagreabil demonstrativ, ghem de sîrmă ruginită, fără fluentă și fără elocvență (un vers mărturisitor : „mînjitul ghem încurcărit în fire“). Dăm peste cite o sugestie blagiană, izolată :

„există însă liniștea
de-aici încolo se ascultă numai cum
îmbătrînește gravitația în morți“

și descoperim jocul cu *necuvintele* :

„nu mă gîndi
nu mă visa
nu mă povesti
număgîndi se roagă de număvisa
de număpovesti
număvisa se roagă de număgîndi
de număpovesti
număpovesti se roagă de număgîndi
de număvisa
întreită rugare“.

O fantasmă revine în poemele lui Grigore Hagiu, în afară de aceea a visului ce se visează pe sine, și anume : *gravitatea*. În *Dreptul la timp*, Nichita Stănescu imagina un orizont de femei gravide, în *Miazănoaptea miresemelor* Hagiu vede un „labirint cu femei gravide“ și o mișcare de „sfere gravide / întornate în cuvînt“. Un vers remarcabil : „o fantomatică-nnorare / de statui pe cer“ din seria acestor viziuni uranice. Lîngă graviditate apare des și *gravitația* (în poeme izolate și, în chip programatic, în niște *Descîntece de gravitație* (1977). Reținem mai întîi o explicație poetică a fenomenului: „și poate nu-i decît plînsorea mării de demult / în miezul gravitației“ și, din aceeași carte, aceste două versuri frumoase :

„dacă te sprijini prea mult de un pom înflorit
s-ar putea să pornești în amurg lipit cu el de spinare“

și încă un catren premonitor :

„și totuși printr-un singur vers
de dincolo de viețile mele
am respirat
o dulce gură de aer din univers“

Grigore Hagiu a scris în ultimii lui ani de viață multe sonete, unele foarte izbutite, fără să-și abandoneze în esență teme. Constrângerile prozodiei se dovedesc a fi benefice. Versurile sînt mai transparente și mișcarea imaginilor mai fluentă :

„lume fără de umbre
fără crispate și greutate
razele lunii ce simple
bat numai dinspre eternitate.“

Poetul pictează acum lumina, aerul, „plînsetele himere“, seara ce cade, frigul amorțitor, „pacea letală“ ; „subțiratica dîră de sînge“ și, bineînțeles, visele care devin la Grigore Hagiu corpuri lirice autonome. Versurile au o grație și o respirație elegiacă pe care poezia anterioară nu le cunoștea :

„prea frig să se poată plînge
ochii varsă numai zăpadă
în oraș se-nvechește o pată
căreia amurg i se zice

ce zugrăveală-n aer
pe vinele de aseară
pe cea mai pală
imagine ce nopțile i-o-nfățișară.“

În poemele mai noi Grigore Hagiu revine la un lirism de tip expresionist. El merge în natură să surprindă explozia celulelor în arbori și să audă torsul astrelor. Notația e mai concentrată și mai agresivă :

„de astănoapte
pămîntul a început
să se rotească mai repede
morții sug zeama
din mușchiul de lespede

și ce dacă sînt
și este și va fi
tot una-s cărarea dacă

un arbore leșină-n picioare
el care știe cel mai bine
ruga

o să mă taie o pasăre-n zbor
o să mă zdrobească rotativa
cum nu se poate mai iute
mai sacadat
inima încă se-aude
lîngă zidul pătrat

cu mîna din ce în ce mai străvezie
copiez după natură
explozia celulară
plouă peste mine cel dinăuntru
plouă peste mine cel dinafară.“

Prietenul de tinerețe al lui Nichita Stănescu și comilitonul său, bărbat — și el — țeapăn, înalt și zîmbit, boem simpatic, risipitor de versuri și risipitor al propriei vieți, a murit asfixiat cu gaz metan într-o iarnă geroasă.

OVIDIU GENARU

Ovidiu Genaru (n. 1934) este un ironic sentimental care vorbește de melancoliile provinciei și imaginează îndeosebi în primele cărți (*Nuduri*, 1967 ; *Țara lui Pi*, 1969) o natură erotizată, dominată de mitul Fecioarei. S-a născut și trăiește și azi la Bacău și toate fantezmele sale trec prin spațiul liric Bacovia fără ca poetul să fie, temperamental și stilistic, un bacovian. Este un poet vital, ingenios mimetic, metaforele lui sînt îndrăznețe și mobilitatea spiritului său e mare. Privește de departe nevrozele provinciei și nu se lasă cuprins de ele. Are cîteva modele lirice (la început Blaga, Bacovia desigur, apoi poezii ironiști și fantăști, poate și unii poeți expresioniști mai noi din ramura spiritualistă), dar nu se identifică, pînă la urmă, cu nici unul. Rolul și locul lui în generația '60 nu au fost suficient precizate de critica literară. Omul însuși este interesant și desti-nul lui în singurătatea provinciei nu cunoaște obișnuitele reacții cînd e vorba de literatură: resemnarea sau agresivitatea, acreala, intoleranța. Nu-i un spirit polemic, nu-i nici un spirit cuprins de inerțiile patriarhalității. Cariera lui este, iarăși, neobișnuită în literatura noastră. Gimnast de performanță (menit să execute cel mai bine în Europa roata țiganului și salturile mortale), acrobat, angajat pentru un sezon la circ, tînărul băcăuan părăsește într-o zi sportul și începe să se inițieze în literatură. Operație dificilă pe care fostul acrobat o înfățișează astfel : „era un fel de alergare cu picioarele-n saci, de lungă durată, cu ochii legați, în dreapta ținînd o lingură, în lingură un ou, — linia de sosire nefiind precizată decît de o vagă lumină intangibilă“... (*Caiete critice*, nr. 3—4/1983). Debutează în 1966 (*Un șir de zile*), printre ultimii din generația lui. Nichita Stănescu publicase deja trei cărți de poezie și, în 1966, scoate *11 Elegii*. Marin Sorescu e la al treilea volum de versuri, Blandiana tipărise două, iar Adrian Păunescu se afirmase, în 1965,

cu *Mieii primi*. Primele poeme notabile ale lui Ovidiu Genaru (*Nuduri*, 1967) sînt de natură erotică și așa vor fi în mare parte și celelalte. „Nud de vișin“, „fetița anului“, „sîinii materiei“, legile care guvernează trupul femeilor, „roiul bezmetic de hormoni“, „sexul îngerului“, „vîscul unui extaz în carne“, fecioara care doarme „într-un acut halat de simțuri“, în fine, păcatul care se furișează viclean spre mierea staminelor arată o imaginație tînără, concupiscentă, numai pe jumătate ironică deoarece versurile nu coboară sub o anumită limită de gravitate. Lîngă eros, mai sînt cîteva simboluri care revin: *Călăuza* (Însoțitorul), *Sfătuiătorul*, *Prințul fecundării*, *Sihastrul*, *Bătrînul* și *Cîntărețul* (poetul) care călătorește și el și strigă „Apeiron, Apeiron (...) unde e viitorul?“ Ovidiu Genaru nu mizează pe muzicalitatea versului (o primă îndepărtare de Bacovia), ci pe forța și ambiguitatea imaginii. De la poeții moderni a învățat să lege într-un chip mai hotărît noțiunile care se exclud și să obțină, astfel, o imagine care violentează legile materiei. Ziua de ieri e „o lumină cu gîtul răsucit“, „ce tîrfe pot fi păsările îndoielii“, „vom jupui așteptarea“, focul e „strîmt în șolduri“, fecioara doarme, s-a văzut, într-un „acut halat de simțuri“ și mai presus de cuvînt e „feciorea căilor“. Abilitatea de a construi imagini inedite ascunde, totuși, un simț liric mai profund. Poetul terorizat de sexul îngerilor și de „ritualurile de spălare a femeilor“ presimte, în chip blagian, „marii bulbi de taină ai lumii“, așteaptă ivirea magică a zorilor și trecerea zodiilor. „Iscodește“ timpurile și riturile, dă roată simbolurilor mari și crede că i se cuvine, dincolo de plăsmuirile dragostei, „o fărîmă de Alte-taine“. Iată o cină misterioasă : „Ceva în lume s-a stins, / miezul nopții pe rînd vizitează / lăcașuri cu miere, / și fereastra are culoarea unui torace de greier. / Ai spune : ție teamă, / ai spune, dar nimeni să nu te audă : / pe malul zilei fete reci ca lingurița / unei regine emanau hormoni tineri. / O, dar vocea lumii ar începe să murmure, / cine-i acesta, izgoniți-l pe corupător. / Saliva fecioarei și Adierea / e cina poetului trist.“ și, iată, ideea de inițiere în poezie ca o pătrundere într-un real gravid de taine : „Nedeflorată e lumea în calea poetului / ori prea bătrînă, și ziua de ieri / e o lumină cu gîtul răsucit ! / Am auzit trîmbița solstițiului de martie / dînd semn / și albina trezită din hibernare / fecundează corola și

cercelul puberei. / O, ce confuzii în ordinea aceluiași sexe ! //
Și nu sînt erezii aceste privești, / ci numai trebuie să căutați
asiduu / plăgile îmbătrînirii, / să vedeți în marile radiografii de
arbori / oasele voastre leșe. // Cu adîncimi de asii cerul pră-
fos / și oarbe, oarbe nepotriviri între noi. / Să pășim cu aten-
ție, să nu credem în poșghițe. // Ce mosc dintre coapsele mării
tulbură animalele / și trimite fecioara coaptă / în munții păș-
torului ?“

Se observă ușor că miticul, sentimentul fecundității mate-
riei, tainicul din lumea realului, pe scurt, fondul grav al poemu-
lui este tulburat din loc în loc de cîte o imagine simpatic incon-
formistă. Cîntărețul călătorește într-o țară pierdută și la mar-
ginea ei, acolo unde încep „cumințenia și dogma“, se roagă :
„Călăuziți-ne spre un trup de femeie / Căci mîine e altă zi“...
Pescarii își pregătesc la marginea fluviului o cină biblică și
„Dumnezeu le-ntinde o cană de fier cu apă“... În poemul în
care se arată preocupat de „Alte-taine“ și de „lucirile unei ne-
bunii de dincolo de ființă“, poetul simte „briza de violete silu-
ite“, schimbînd de mai multe ori tonul și ritmurile notației.
Efectele, în plan liric, sînt de mai multe feluri. Unele versuri
sînt facile (jocuri verbale, imagini istețe), altele (cele mai multe)
mușcă, putem spune spre a imita stilul lui Genaru, din trupul
poeziei adevărate.

Țara lui Pi (1969) schimbă într-o oarecare măsură această vi-
ziune erotizantă și chiar limbajul poeziei. Poemele sînt mai
pure, fără mari stridențe în interiorul lor. Simbolurile, temele
rămîn aceleași : *Călătoria*, *Marii Bătrîni*, *Sfetnicul* și, în umbra
tuturor, *Fecioara*. Ovidiu Genaru aduce în poezie și tema ambi-
guității cuvîntului, întîlnită la toți poeții generației sale. El vor-
bește de „iadul cuvintelor“ și, într-un poem (*Atîtea și atîtea*),
se plînge de vorbele care „nu vor să tragă din adîncul meu /
febra unui cîntec de bine“... Poezia este pusă, în chip mai ca-
tegoric, sub semnul unei tainice călătorii. Modelul Blaga se
vede mai limpede în poemele care anunță „căderea înserării“,
veghea ființei și coborîrea îngerului în cetate. Este îngerul mor-
ții, căci el ia de mîină bătrînii și-i duce în „țara Aminului“. În
orbita sihaștrilor se aud „tînguirile miazănoptii“ și o fecioară
se închină, în genunchi, aștrilor. Tonul a devenit, deodată, serios
și spațiul poemului s-a umplut de umbre. Seara nu mai aduce

mirosuri de hormoni tineri, aduce imaginea *Spiritelor* care „umblă cu un cap de sfînt pe tavă”. Universul este stăpînit în continuare de febre sexuale, însă viziunea materiei în rut nu mai smîntește spiritul liric. Semnele universale împerecheri sînt, acum, primite cu mai mare liniște de o imaginație „îngrișorată” de alte semne, mistere ale lumii. Limbajul versurilor este mai obscur și tonul mai profetic. Poetul ironic și sentimental e pe cale să devină un liric vizionar, tulburat de murmurul cosmosului și de semnele trecerii : „Seară cu arbori adulmecînd / și plină de presimțiri în vîrful degetelor, / cînd Cineva bate într-un fier (poate o greblă), / se aude o ușă trîntită prin vecini, / cînd sfîntul Matei se cojește de umezeală, / Oh, seară fără dată, fără vînt / ce te poate mîntui de ceva trecător, / cînd un foc de frunze arde peste tot / și satele se rup din piatră, / oh, și cînd seninul se freacă de hornuri... // Și cînd ridici mîna încet atîngi / vești, legături, porunci între Crai-Nou / și miezul minții noastre, sau poate că nu...” sau de relațiile dintre *diamantele masculine și feminine*, esențiale în univers : „Stau întins pe nisip / și ascult îngroșarea singelui meu / ca pe-o gînganie ce nu mai încape prin vechile găuri. / Cînd în corole limpezite tremură sexele / o briză vestește trezirea mării. / Mare, femeie a uscatului ! / Multe sînt împărțite în două / și la atingerea buzelor se petrece schimbul. / Eu însumi am auzit vorbindu-se în ținuturi oculte / de diamante feminine și masculine / și-acum cred totul.”

Nu știi dacă lirismul lui Ovidiu Genaru a cîștigat sau a pierdut ceva prin această inițiere în profetism și reprezentări metafizice. Versurile din *Țara lui Pi* sînt, în orice caz, prea aproape de Bлага. *Patimile după Bacovia* (1972) reprezintă o întoarcere la real. Ovidiu Genaru descoperă provincia în materialitatea, pitorescul și automatismele ei. Descoperă, implicit, și un mare model liric (Bacovia) pe care nu-l urmează, dar îl acceptă ca punct de referință într-un poem mai direct confesiv și mai aproape de existența cotidiană. Viteza poemului crește și limbajul este mai concret. Reapare ironia și ironia trece de multe ori spre sarcasm. O primă imagine (cehoviană) a provinciei, însoțită de o vagă melancolie filtrată de spirit : „eu am trăit ca iona în burta provinciei / într-o nobilă mahala cu flori / de mărită-mă mamă vis à vis de cîrciuma / leei zilbeștein nu

prea departe / de oceanele de gunoaie acolo am auzit trenurile /
acolo mi-am smintit înțuile dorinți / și ca un arbore de vene din
vechile tratate / de anatomie m-am expus în orașel / împreș-
tiind în dreapta și-n stînga / o iubire de oameni mărunți o ne-
norocită / iubire cehoviană și tot ce spuneți voi / pentru a mă
reda mie însumi / mă-ndepărtează de toate“, urmată de alta,
nici veselă, nici tristă, despre ploile provinciei, învocate cu o
ironie subțire în versuri repezite, pătrunzătoare : „plouă în provin-
cie delicat și / huliganic crește iarba pe sub unghii / și noi
citim cu lăcomie cărți despre / fluxul și refluxul puterii e
vreme / de prins molii prin odăi (moarte prin / aplauze) 10 noi-
embrie umilitul / trage într-un car un singur sac cu cartofi /
la lumina literei îmbătrinesc arta roade / pilonii societății îm-
părțite pe clase / iar fac confuzii iar sînt nebunul terente / din
tîrgul de paiantă iar arunc un / pumn de naftalină asupra cui-
burilor / de nobili hei plouă peste magazii / pe testamente și pe
moșteniri uitate / peste roțile neunse ale unui sfîrșit de veac /
și eu nu găsec măcar un cuvînt de adio / pentru cei morți bom-
bănesc urît / printre plopîi galbeni din odaie / pun mîna pe
cărți și foile pică“.

Sînt aici și în alte poeme mai toate toposurile și motivele
poeziei lui Bacovia (mahalaua, cimitirul, cîrciuma, grădina pu-
blică, toamna provincială, focul în cămin și recluziunea în odaia
obscură, „sfînta melancolie“) trecute însă în registrul unei po-
ezii discret livrești, ironice, reflexive. În locul spleenului simbo-
list apare o stare de spirit (de suflet) ambiguă, între jubilație
și detașare. Ploaia cade „ca o minune“ în grădină și îndrăgos-
țiții beau în cîrciuma „La lupul singuratic“ visînd castele și
prunci superbi. Dumnezeu mănîncă la cantina săracilor (aici
ironia e mai groasă și limbajul mai violent) și cuvîntul e „un
vehicol hodorogit ca un venerabil ford care și-a făcut datoria“,
iar dragostea este o soluție de a scăpa de tristețile autumnale :
„Linistit și feudal arde focul în cămin / calea ce-o urmăm se
pierde în ceață / numai bruma sînului tău numai / șoimul ce l-ai
putea trimite asupra / pornografiilor de pe garduri scrise / de
elevii obraznici numai citindu-mi / cu glasul tău grecesc ana-
basis și / promițîndu-mi un copil ce-ar ști să / povestească co-
pilăria lui din pîntec / numai dragostea ta mai face posibilă /
viața prin măhălăliile lui noiembrie“.

Stilul poetic din *Patimile după Bacovia* continuă în *Bucolice* (1973), *Goana după fericire* (1974) și, într-o oarecare măsură, în *Madona cu lacrimi* (1977), cu o ironie mai blândă și mai luminoasă. Spațiul poemului se lărgeste și versurile revin la ritmuri lente. Revine, în primul plan, și tema erotică, împreună cu meditația despre rosturile existenței și ale poeziei. O definiție, întâi, a poeziei într-un decor de reverii erotice și banalități cotidiene: „Păzită de îngeri aleargă mașina salvării / spre mansarda sinucigașului. / Dacă o femeie rămîne goală ziua / înseamnă că este tînără, / palida-mi iubită / suferă de trista-i inflorescență. // Caleașcă trasă de utopii / poezia sosește / pe-un drum rău pierdut în toate orașelele.“ Cîntărețul nu mai pornește în călătorii inițiatice, ci în expediții erotice prin „măhălăli“ sau ia drumul tradiționalei cîrciume, loc în care dospesc singurătățile și înflorește gîndul zădărniceii : „Ceara se întărește-n ureche. / Spre cîrciumioară îți porți inima ta ploioasă“. Zeul lui e „hăituit de oameni“ și prin *măhălăli* urlă „tulburea jivină-a pubertății“. Iarna ninge „biblic“ și sînul femeii iubite altădată luminează acum „mansardele altor provincii“. Poetul conversează, în fine, cu „umbra lăsată de Ierusalimul sînului tău“ sau pornește sprinten spre mahalaua promițătoare („pentru cei sprinteni mai scurtă-i calea spre casa văduvei“). ...Notațiile merg și ele sprintene în urma acestor expediții clandestine.

Ovidiu Genaru pare a-și fi epuizat temele, le repetă sub alte imagini și le nuanțează printr-o reflecție mai severă. Reapar și viziunile expresioniste. Cocoșii au răgușit pe culmi, se aude strigătul corpurilor în cădere și poetul înspăimîntat de semne vrea să fie un copil în poala sfîntului Francisc. Astfel de reprezentări tulburi se pierd, totuși, printre detalii derizorii, dovadă că ironia e aproape și spiritul liric nu și-a pierdut cumpătul. Emoția este sever cenzurată, natura trece prin gîndirea poetului, ideile sînt comentate chiar în poem și pentru o stare de suflet poetul găsește un echivalent în cultură. Elegia se însoțește astfel cu ironia intelectuală, ca în notele de primăvară din *Goana după fericire* : „Mai adie cite-un vînticel bizantin la noi în provincii / floarea solitară de vișin / își mai devoră frumosul ei corp. / Mai saltă piatra, mormintele în azur / și cite-un fluture își mai aduce aminte de viața-i de vierme tîrîtor. / Din virfuri de coline plopii / ți se mai uită-n suflet / cu trîmbița ei ro-

șie / țara făgăduinței mai dă / din cînd în cînd / un țipăt să te
cheme. / Mai miroase a cimbru argintiu / galacticele rîpi unde
scînteie moartea. / Peretele alb al odăii îți mai aduce aminte /
de melancolia lui Cranach / dezmoșteniții mai cer înapoi / tacî-
murile de argint. / Mai umblă-n doliu verde primăvara / ca să-i
distingem chipul palid / făcut anume parcă să-l iubești cînd a
trecut.“

În cartea de acum și în cea următoare (*Madona cu lacrimi*, 1977) aflăm puține versuri memorabile. Ovidiu Genaru începe să folosească acel procedeu antipatic de a ridica la putere o vorbă banală, scriind-o cu majusculă : „Valea formelor“, „grădina Promisiunilor și Vocilor nopții“, „palatul Consoanelor și Vocalelor“, „monumentul Cumpătării“, „Altul Puternic“, „Cărțile“, „Ținutul Stabilității“, „Plăcerea“, „Nenorocirea“, „Alpii misteriosului Sin“ etc. Cuvintele, innobilate în acest chip, rămîn niște abstracțiuni neelocvente liric. În *Poeme rapide* (1983) Ovidiu Genaru cultivă parabola (*Anchetarea unei lacrimi*, *Dialog cu Anton Pavlovici într-o frizerie*, *Vizavi* etc.) și folosește stilul de proces-verbal pentru a face o cronică a banalităților. Talentul lui poate fi recunoscut în micile paradoxuri strecurate în asemenea convorbiri imaginare pline de umor și tristețe : „Ce mai faci ce mai faci / Ce să fac ce să fac // Văd că nu mai porți pălărie / Văd și eu că nu mai port pălărie // Apropo mai scrii mai scrii / Din ce în ce mai rar din ce în ce mai zilnic // Altădată beai și cîntai prin bodegi / Da altădată beam și cîntam prin bodegi // Nu mai porți nici butoni la cămașă / Nu mai port nici butoni la cămașă // Tot glumeț ai rămas tot umoristic / Da tot glumeț tot umoristic // Mai mănînci mai mănînci / Mai mănînc mai mănînc // Ai mai fost la Paris ai mai fost la Viena / La Paris nu în schimb n-am mai fost la Viena // Te simți obosit te simți obosit / Mă simt obosit mă simt obosit // Vegetarian vegetarian / Omnivor omnivor // Ai slăbit ești palid ai insomnii / Am slăbit sînt palid am insomnii // Ai fost la medic ai fost la medic / Am fost și la doctor am fost și la medic // Și ce ți-a spus și ce ți-a spus / Că și el e bolnav că și el e bolnav.“

Ultimele poeme publicate îl arată pe Ovidiu Genaru („lord de mahala“, cum își zice singur) disponibil, ușor melancolizat de trecerea tinereții, totuși nu intimidat de „fustele morții“. Stă la taifas cu „perfecțiunea sterilă“ sau pîndește într-o cameră

obscură de mahala sosirea păcatului (*Un măr mâncat în spatele unei uși*). Poemul este în nota obișnuită, fără amănunte scandaloase, ironic și sentimental. Cîteva admirabile confesiuni de boem incurabil : „De zile cu femeie la mijloc / nu mă mai satur nu“ sau : „Ultimul Ovidiu al fantasmelor / Ultimul tu / Seara cade ca ghilotina / taie plîngeri și ziduri în două. / Pe scaunul absenței tale / Adio și rouă...“ Alte nîtații sugestive : „eu nu am valoare, doar slugile suspinului mă vorbesc de bine“, „e o seară pentru sufletul femeilor din provincie“, „o suflet de spălat obiecte celeste !“, „înăuntru / o picătură de sînge plînsă de tine. / Și-n picătură eu însumi spălat de frig“.

Ovidiu Genaru este, în stilul lui, un poet original.

SERGIU ADAM

Blînd, cu o fizionomie în ultima vreme care amintește într-un mod izbitor de aceea a lui Vasile Alecsandri din perioada 1862—1865, Sergiu Adam (n. 16 iulie 1936, în comuna Cosmești, jud. Galați) aduce în versurile lui elegiace și curtenitoare datele tradiționale ale „psihei“ moldovenești : o tristețe visătoare, sentimentul dezrădăcinării și al caducității, o iubire nezgomoasă pentru locurile ce pier și, în genere, pentru tipurile și arhetipurile lumii țărănești. Modelele lui sînt în cartea de debut (*Țara de lut*, 1971) Blaga, vag Bacovia, puțin Esenin și, evident, Eminescu, filtrate de o sensibilitate receptivă la inefabilele și imponderabilele realului. Primele poeme cuprind, sîntem avertizați, „scrisorile blîndului și însinguratului Sergiu Adam către mult prea iubita lui soață — Otilia“, pe ultimele tipărite (*Peisaj cu prințesă*, 1987) poetul acesta, *de-o sărăcie*, cum singur scrie, *proverbială*, le dedică fiicelor sale, în număr de patru, pe nume Ana, Cătălina, Cristina și Oana. Cărțile mai au cîte un motto din Mateiu Caragiale, Seferis și Eminescu și, în interior, adună mici notații despre culorile aerului și rotirea anotimpurilor, desene pe cîmpuri de zăpadă, scurte balade în care e vorba de străini care sosesc și dispar enigmatic, portrete în rame de duioșie și singurătate... Poetul s-a instalat în această solitudine bucurăoasă și privește obiectele din jur, rareori cîte un sunet este mai strident și o viziune mai apăsătoare ca, de-o pildă, în această blajină *Fantezie de iarnă* :

„Și nici un alai la fereastra tîrzie,
nici o veste de taină, nici o stea călătoare,
latră singurătatea-n fîntîni părăsite,
țipă cocoșii sub Ursa cea mare.

Nu se mai naște nimeni în noaptea aceasta,
magii se sting sub ninsori ca orbeții,

ingeri pleșuvi se retrag în firide
și spură în zori, cînd se-adună, pereții.

Vastă cupola se sparge deasupra,
cerul se năruie-n dangăt flămînd,
dacă aș dormi aș visa ca demult,
tigri și lei alergînd, alergînd...”

Un vers îmi pare a defini mai bine natura acestui lirism delicat minor, opera unui caligraf îndrăgostit de arta și de reveriile lui : „cineva pune în toate o aură blindă“. Mai toate, dacă nu chiar toate lucrurile evocate în poem poartă această aură și primesc, dinainte, iertarea poetului. El privește cu resemnare semnele „marei lumini a tăcerii“ (modelul Blaga este din nou prezent aici), observă „stelele [ce] umblă buimace pe jos“ și stingerea „arborilor extatici“, contemplă, în fine, fără spaimă cum :

„Spornic izvorăsc clopote, ziua se clatină,
dulce-mpăcare își cheamă aproapele.“

La un poet care trăiește în orașul lui Bacovia (Sergiu Adam este de mulți ani strămutat la Bacău, redactor la revista *Ateneu*) este curioasă absența sentimentului terifiant al plictisului și al dezolării provinciale. Autorul *Țării de lut* îl înlocuiește, repet, printr-o singurătate mulțumită. Elegiile erotice, puține și foarte cuviincioase, celebrează o „domniță blondă, soare-al meu captiv“. Sergiu Adam arată un suflet conjugal chiar în această fază de început, cînd citește pe Blaga și alege din el reveriile panice. De puține ori elegia capătă o notă mai apăsată de tristețe și *ruga* (așa se intitulează un poem) o vibrație existențială mai mare :

„Iubește-mă, sînt singur ca și tine și uitat
la capătul iluziilor toate,
e-atîta iarnă-n jur și-atîta spaimă
și-atîta — fără sens — singurătate.“

și într-un singur poem (*Liturgică*) lirismul în ritmuri și cu viziuni, în genere, tradiționale încearcă o inițiere în altfel de simboluri. Solitudinea împăcată cu sine și lustruită de cultură se deschide, acum, spre sentimentul copleșitor al morții și pri-

mește spaimele existențiale. Deși poetul nu renunță la măsurile lui (*dulce, tandru*), viziunea este mai aspră și sunetele sînt mai profunde :

„Mistică luna se stinge,
peștii adorm în izvor,
doamne, pe-ațita-ntunerice
parcă m-aș teme să mor.

Umblă prin suflet o spaimă,
dulce ascunsă-n păcat,
sîngele sună-n timpane
liturgic și clopote bat.

Nimeni pe nimeni întrebă,
nimeni spre nimeni răspunde,
vaste tăceri luminează
chipuri, priveliști, secunde.

Cîntă cocoși de răcoare,
tandri sub larii cuminți,
straniu în somn îmi apare
un ciine c-o floare în dinți.“

În *Gravuri* (1976), Sergiu Adam schimbă puțin limbajul poetic (mai rapid și, deliberat, fără culoare și muzicalitate), voind probabil să-i dea un accent mai acut modern, însă fondul poemelor rămîne același. Iată un *Pastel* care spune totul despre elegiacul poet băcăuan. Poezia domolește ritmurile și netezește iregularitățile existenței din afară. Rămîne doar un sentiment vag de uitare în lume și împăcare cu fatalitățile vieții :

„Pădurea neclintită. Prin ramuri goale
lumina se prelinge fără vlagă.
Mă simt departe și uitat de lume
și, oricît ar părea de bizar,
îmi vine să-mi scot pălăria
și să spun, înclinîndu-mă,
bună ziua
căprioarei
care trece grațioasă către iarnă.“

În rest, culorile și tristețile autumnale, „grădina-n așteptare care sună stins“, trecerea poetului „zîmbind prin liniști mari“ și același lirism delicat ceremonios în care se vede că „psihea“ nu poate fi învinsă :

„Stinsu-s-au dulcile zile din Agapia albă,
doamnă de-atîtea eresuri mai știi
întîmplările-acelor privești, răgazul
prea scurt dintre două uimiri ale soarelui,
blînda dojană a frunzelor moarte-n ferestre
și-acel septembrie languros lunecînd peste spații... ?“

Gravurile cu temă socială nu sînt deloc izbutite. Retorica lor e veche și patosul lor se pierde în clișeele versurilor ocazionale. *Peisaj cu prințesă* (1987) este indiscutabil superior și arată un poet cu o percepție fină a imponderabilelor care provoacă neliniștea spiritului. Bacovia ia locul, ca model îndepărtat, lui Blaga și poemele vor să prindă acea indescrîpibilă senzație de tîrziu în lume. Caligraful desenează umbra pe care o lasă frunza ce cade în lumina subțire :

„E frig și tîrziu
ca-n herbare,
O singură frunză
mai umblă prin burg
Iar peștii trag,
în hamuri de argint
Caleașca lunii pline
spre amurg.“

sau sunetul înecat al toamnei, „tilcul mai adînc“, „vraja de gînd tutelar“, igrasioasele înserări de noiembrie, îngenuncherea arborilor „în marile singurătăți“ și alte motive (unele trecute deja prin poezie) acordate la o sensibilitate care refuză brutalitățile concretului. Cum zice de altfel Sergiu Adam : „Și nu povestesc întîmplări / Doar melodia lor“. Se ține, de regulă, de cuvînt. Figurația versurilor merge spre zonele diafanului :

„Sunetul toamnei se stinge,
Iarna bate în geam.

De acum
Fiece zi
Va fi mai scurtă
Decît amorul unui fluture.“

și ale baladescului de tip romantic, stilizat și concentrat :

„Culori în calmă degradare,
O lance-n rana unui scut
Și-n lung galop un călăreț
Pe coama calului căzut.

În voia drumului se lasă
Și drumu-l duce fără greș
Spre-amăgitoarea-i castelană.
La capăt va ajunge-un leș.“

Trecînd peste versurile prea literare, pline de „suave policromii“ luate din cărți, să remarcăm și aceste notații mai direct lirice, mai sincer confesive :

„La Sighetu Marmației
Într-o noapte de toamnă
Am plîns citind poezii
În scunda cameră a unui hotel,
Afară provincia desfundă canalele,
Un bețiv înjura lumea de mamă,
Pe dealuri, sub luna nouă,
Nechezau depărtat
Caii galbeni ai singurătății.“

Există și puțină ironie în aceste șoptite cîntece elegiace. Ironia este însă așa de discretă încît se pierde în versurile de-o delicată sentimentalitate. Alte scrieri : *Ctitorii Mușatine* (1976), *Iarna, departe* (1976), roman polițist.

D. R. POPESCU

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

și ating chiar o anumită performanță epică, păcălind mereu cititorul. Însă *păcălirea* face parte din scenariu, *surpriza* intră în stilul reprezentării, *ambiguitatea* nu este numai un mod de a sugera complicațiile vieții, dar chiar un stil de viață.

Romanul — să acceptăm indicația de pe copertă — se deschide cu un prolog (*Moartea este un armăsar care nu se mai întoarce*) în care sînt anunțate personajele (Tică, Moise, Liliac, Vasile Cristoloveanu, Petru Gheorghe Ionescu, Ilie Manu, Patriciu...) și câteva elemente epice ce vor fi parțial lămurite abia în ultimele pagini ale narațiunii. Procurorul Tică Dunărințu, care caută să afle adevărul despre moartea (disparația) tatălui său, primește acum o scrisoare anonimă prin care este informat că în burta unui cal îngropat în cimitirul animalelor se află scheletul unui om. Primirea scrisorii coincide cu dispariția unui oarecare Patriciu, administratorul școlii hortiviticele din Cîmpuleț. Deschidere de roman polițist. Cine a trimis scrisoarea? Se află sau nu se află scheletul unui om în locul indicat de scrisoare? De ce și unde se ascunde Patriciu? Ce legătură se află între aceste fapte și moartea încă nelămurită a învățătorului Horia Dunărințu? Iată întrebările pe care le sugerează argumentul de la începutul acestui roman în care se întîmplă multe fapte bizare și naratorii rup mereu firul cronologiei. În prima secvență, naratorul pare a fi anchetatorul (Tică Dunărințu) și credința lui este că „orice cercetare e inutilă, fiindcă cei care cunosc adevărul nu vorbesc, iar cei care vorbesc nu cunosc adevărul. Și așa rămîne un mister total...”. Credința se confirmă, adevărul iese pentru un moment la suprafață, apoi dispare în rîul turbure al întîmplărilor și supozițiilor. Acest prolog se petrece pe stadion la un meci de fotbal și singurul fapt sigur este că bănuielile procurorului merg spre Moise, personajul abil, malefic, cunoscut din *F*, vinovat, probabil, de crimele din Pătirlagele, greu însă de dovedit pentru că „el nicideată nu săvîrșise nimic cu mîna lui, și de-aici îi venea marea siguranță de sine, știindu-se acoperit și deci invulnerabil. Un asemenea om nu putea fi învins decît lăsîndu-te mereu învins de el, ca să-și descopere cît de cît armele și oamenii prin care te învingea“... Strategie complicată, condusă cu răbdare de procurorul Tică Dunărințu, îngreuiată de faptul că, în Pătirlagele, toată lumea fabulează și întîmplările ajung în pagină după ce trec printr-un lanț de naratori cu mintea sucită și limbajul programatic ambiguu.

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

Dar iată datele povestirii : naratorul (numitul văr) rămîne cu mașina în pană în pădurea Miersigului („ca într-o peșteră de lemne“) și este recuperat de o „Pobedă“ veche în care se află două femei în negru și un șofer ciudat. Femeile sînt surori și se ceartă urît între ele. Una e tunsă scurt și pare a avea vocație de intrigantă. Naratorul îi spune Școlărița, Cîrcăreasa. Cealaltă este asistentă la un spital („cea mai bătrînă spălătoare de fese și de puroaie din spital“) și duce cu sora ei o bătaie aprigă, insultătoare. Sînt referiri și nume de indivizi pe care cititorul nu le înțelege și nu le reține. Femeile în doliu incurcă anii, datele, dar această *incurcătură* e generală și face parte, cum am zis, din stilul prozei lui D. R. Popescu. Vărul în cauză anunță moartea lui Moise („i-am văzut și mormîntul“), iar Școlărița care a jucat, după toate probabilitățile, un rol nefast în viața politică a județului susține ideea că Horia Dunărințu nu e mort, e doar ascuns de frică. Cîrcăreasa, însoțită acum de un șarpe de plastic, fusese, se pare, pe timpuri asesoare populară și băgase groaza în oameni prin pedepsele teribile date de ea. Dar toate acestea sînt relative, Moise reapare în povestirile ulterioare (*O bere pentru calul meu, Ploile de dincolo de vreme*), Horia Dunărințu nu dă în nici un fel semne de viață. Alte istorii (despre un anume Ieremia, un arivist local, sau despre Ică, personaj mai bine identificat în *F*) îndepărtează narațiunea de la linia principală. Este, cum am semnalat deja, un

procedeu la mijloc și el constă în a sugera haosul, incoerența, labirintul din mintea indivizilor, care nu-i decît un reflex al labirintului istoriei. Ei nu se pun niciodată de acord în privința unui fapt, în cazul de față (și în toate povestirile din ciclul *F*) asupra vieții și morții învățătorului Horia Dunărințu, rana vie a acestor conștiințe culpabile sau culpabilizate.

Linia fantastică din *Marea Roșie*, trecînd prin această pădure de supoziții, aluzii, deturnări de la cronologia faptelor, confesiuni subiective incontrollable, capătă spre sfîrșitul narațiunii o nuanță polițistă (în maniera Poe, Eliade) : naratorul ajunge noaptea în casa celor două femei, fumează o țigară, își uită tabacherea de argint și, cînd vine a doua zi s-o ridice, află că bătrînele în negru fuseseră ucise de două săptămîni. Stupoare, suspiciune din partea vecinilor, alerta autorităților, încăpăținarea naratorului de a susține că a călătorit cu o noapte înainte cu femeile în cauză și a băut o cafea în casa lor. Ofițerul de miliție Liliac îl suspectează de crimă, doi indivizi (un medic psihiatru și un pocăit), vecini cu femeile ucise, cred că tînărul este un criminal nebun, însă fapt sigur este că, atunci cînd se face reconstituirea, tabacherea de argint se află pe masa din sufragerie. Prozatorul nu dă o explicație logică acestei întîmplări ciudate și, la drept vorbind, nu există una care să lămurească un șir de fapte care nu concordă între ele. Fiecare martor are adevărul lui și adevărul nu acoperă decît o parte din elementele povestirii. Anchetatorul Liliac este aproape sigur că naratorul aiurit e criminalul întors la locul faptei, iar criminalul are la rîndul lui motive să creadă că adevăratul vinovat este însuși ofițerul de miliție. Acesta din urmă dă pe față morala narațiunii : „n-aș vrea în ruptul capului să mă gîndesc că Marea Roșie este o mare de sînge unde este inutil să mai cauți adevărul petrecut cîndva, cred doar că uneori e greu să găsești o soluție, răul și binele fiind adesea îngemănate, trăiesc împreună, nu în stare pură, și oricît ai da cu toiagul (fiind niște ipoteze uneori pur și simplu imagine), apa nu se dă în lături sau lipsește Moise cel bilbăit ca să săvîrșească minunea“... Moise din *Biblie*, bineînțeles, „cel scos din apă“, căci Moise din prozele lui D. R. Popescu este mereu prezent, inventiv în acest labirint pitoresc și bizar care este satul descris în *F*, *Vînătoarea regală*, *O bere pentru calul meu*...

Narațiunea următoare (*Frumoasele broaște țestoase*) schimbă cîmpul epic, modifică și naratorul și, într-o oarecare măsură,

tipologia. Însă în planul profund și îndepărtat al povestirii, rămîne relația Horia Dunărințu — Calagherovici — Gălătioan — Moise. Ea revine în toate cele șase părți ale romanului și va fi reluată și în cărțile ulterioare. În jurul acestui ax epic (cu implicații politice, morale, existențiale) se grupează un număr enorm de alte istorii, personaje, fapte mărunte de viață, dialoguri care trec de la un narator la altul și, bineînțeles, se amplifică și se deformează. Autorul (naratorul) este de părere că multe amănunte notate în paginile narațiunii n-au semnificație și, în genere, nu contează ce spune un personaj pentru că el nu spune adevărul, iar cînd îl spune nu-i vorba decît de adevărul lui, nu de adevărul obiectiv. Sînt posibile, în consecință, „mai multe variante plauzibile, mai multe adevăruri [...] și mai multe erori“. Prozatorii de tip tradițional cred în putința spiritului de a ajunge la adevăr și pun, de regulă, ordine în hățișul faptelor contradictorii, eliminînd din principiu ceea ce este inesențial, nesemnificativ. Prozatorul modern are conștiința semnificației, în ordine epică, a nesemnificativului din viață și notează în paginile romanului gîndurile lui privitoare la acest fapt :

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

prima sa replică, în momentul cînd este singur și deci nu-l obligă nimeni să nu fie sincer față de sine, el spune răspicat o minciună grosolană : că Ilie Manu este mort. Ilie Manu trăia.“ Și patruzeci de pagini mai încolo, după ce narațiunea a înregistrat un număr enorm de alte amănunte îndepărtate de firul epic central :

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

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

Dar să revenim la tema prozatorului. În *Frumoasele broaște țestoase* este urmărită o altă istorie obscură, aceea a lui Ilie Manu, a soției sale, Iolanda, și a unui tip bizar, Petru Gheorghe Ionescu, care face comerț tenebros cu cenușa morților sau a celor presupuși morți. Naratorul este, aici, ziaristul Dumitru Pop care relatează prietenului său, Tică Dunărințu, ceea ce a auzit de la alții și, mai rar, ceea ce a văzut cu ochii săi. Numitul Ilie Manu, prieten cu Calagherovici și, deci, cu Horia Dunărințu, fusese închis în urma unei intrigi locale, iar soția lui,

Iolanda, așteaptă să nască. Femeia este vizitată noapte de noapte de o nălucă, e obsedată de crucile albe și le vede coborînd din cimitir. Baba Sevastița, prietena ei, stă de vorbă cu strigoii și mai tirziu (în *O bere pentru calul meu*) inspectează noaptea iadul și aduce de acolo vești despre cunoscuții din Pătîrlagele. Ilie Manu e dat mort și Petru Gheorghe Ionescu transportă într-un geamantan jerpelit cenușa lui. Însă totul este o farsă sinistră. Ilie Manu trăiește și, în închisoare, dă peste un paznic primitiv și diabolic (Bondoc) care săvîrșește, după toate aparențele, crime abominabile. Din discursul epic fragmentat, cu un număr derutant de voci narative, înțelegem că omul onest, Calagherovici, fost ilegalist, fusese eliminat de Gălățioan în complicitate cu Moise și alții. Ilie Manu, victimă ca și Horia Dunărințu, a aceleiași conjurații, iese din închisoare și, pentru că suferă de ochi, Iolanda îi stoarce din sinii ei voluminoși lapte de mamă pentru a-i limpezi vederile. Aceeași Iolanda, terorizată de femeia de fum cu copilul ei negru de mîină, lipește lumînări pe spatele broaștelor țestoase și broaștele se mișcă ordonat și halucinant prin grădina cuprinsă de ceață. Faptele au, și aici, o deschidere simbolică.

Romanul își schimbă din nou cîmpul de observație și naratorul în partea a IV-a (*Linii colorate*). Cel care relatează acum se cheamă Nicanor, student medicinist, și el aduce date din lumea universitară. Alt rînd de drame, alte personaje, alte istorii crude și tenebroase. Capacitatea de invenție în cascadă a indivizilor descriși de D. R. Popescu este fabuloasă. La prima vedere, istoriile relatate aici (suferințele asistentului universitar Dealatul, moartea actorului Marius Fără, incompetența fudulă a profesorului Dunăre, cinismul poetului mercenar Ion Logofet, scenele amuzante și grotești din sala de disecție) n-au nici o legătură cu tema cărții, apoi se observă că o relație există: studentul recalitrant Nicanor este din Pătîrlagele și în copilărie umblase prin sat pe catalige, fiind unul dintre martorii (*spionii*) evenimentelor de acolo. Există și un al doilea plan, simbolic, al narațiunii care se leagă de cel dinainte și anume: Nicanor descoperă adevărata boală a unui pacient aflat în grija impostorului cu titlu academic, profesorul Dunăre. El caută, cu alte cuvinte, adevărul și, cînd îl află, este dezamăgit pentru că adevărul înseamnă pentru pacientul Cristescu moartea iminentă. Asistentul Dealatul, care trecuse nevinovat printr-o detențiune grea și e părăsit de femeile pe care le iubește, este însă de pă-

rere că, indiferent de consecințele tragice, adevărul trebuie căutat și găsit. Când studentul său Nicanor pune diagnosticul real, îi prinde degetele și i le sărută. O umilință, iarăși, simbolică. Nicanor, Dealatul, Tică Dunărințu, Dumitru Pop fac parte din aceeași familie morală și reprezintă în proza lui D. R. Popescu (cea din ciclul *F*) rațiunea inflexibilă într-o lume strîmbă, confuză, lovită, cum se sugerează în cea mai întinsă și cea mai bună narațiune din roman, de o boală teribilă (turbarea). Substanța cărții și forța epică a prozatorului se văd mai limpede în aceste pagini dense, scrise în două registre: unul realist, coborît spre zonele joase ale umanului, acolo unde vulgaritatea ia forme macabre, altul fantastic și simbolic, adunînd elemente din mistica populară și din folclorul slobod al satului.

Vînătoarea regală (povestirea de peste o sută de pagini cu acest titlu) începe cu descrierea unei morți false și continuă cu coșmarurile unui copil năzdrăvan, Nicanor, care asistă la scene de demență colectivă: în Pătîrlagele intră turbarea în cîini, în pisici, în șobolani, în vite și, mai ales, în mintea oamenilor. E vorba de una din acele molime simbolice (ciuma, holera), descrise deseori de literatură, și care sugerează un fenomen social grav, ca și comportamentul indivizilor, în astfel de circumstanțe. D. R. Popescu se referă la evenimentele și mentalitățile socio-politice din anii '50, transpunîndu-le într-o parabolă în stilul prozei sud-americane și, într-o mai mică măsură, în maniera Jünger din *Pe falezele de marmură*. Este vorba de turbarea (reală sau doar închipuită) a cîinilor din Pătîrlagele și de o boală mai feroasă decît aceasta, *turbarea fricii* care se instalează în oameni. La sfîrșitul unei vînători (vînătoare cu valoare premonitoare), cineva observă că un cîine numit Franz Iosif are ochii roșii și din gura lui curg bale... E primul semn al nebuniei care va cuprinde această mică așezare umană și, desigur, simbolul unei maladii sociale mai generale. Țăranii își omoară cîinii, Ciocănelea se distinge prin cruzimea și abilitatea lui de hingher, asistenta medicală Florentina poartă mereu la ea o seringă cu care înțeapă animalele, un gospodar, cuprins de panică, sucește gîtul găinilor din curte, un altul înjunghie vaca și, în spatele acestor fapte, se profilează o stihie socială cu efecte de schizofrenie colectivă. Un cîine puternic, roșcovan, întîmpină nepăsător demența satului și lichidarea lui anunță, spune naratorul, lichidarea lui Calagherovici și, apoi, a doctorului Dănilă.

Scena linșării acestuia din urmă este memorabilă. Se observă bine, aici, mâna sigură de prozator, abilitatea de a aduna faptele într-un mare simbol. Dănilă este un medic priceput și loial, el vrea să vindece satul nu numai de turbare, dar mai ales de spaima de turbare, înțelegând că sminteala oamenilor este o boală mai gravă. Doctorul este îndrăgostit de excentrica, demonica Florentina Firulescu care iese goală în curte să se spele și se lasă privită de piticul Țeavălungă și de Nicanor, băiatul care merge pe picioroange. „Domnișoara moașă“ organizează o vânătoare pentru a distruge viețuitoarele suspecte de turbare din pădurile învecinate și, apoi, ațîță ceata de oameni și de cîini împotriva doctorului Dănilă. Doctorul o surprinde scaldîndu-se în rîu și vrea să se apropie de ea, însă femeia, cuprinsă de inexplicabilă ură, îl dă pe mîna vînătorilor, declarîndu-l molipsit de turbare. Isteria moașei, mirarea, singurătatea bărbatului, frica și, în cele din urmă, nebunia generală sînt notate cu finețe. Doctorul încearcă să se apere, apoi renunță și este împins în Dunăre și sfirtecat de cîini. Imagine puternică a tragicului individual în inima coșmarului colectiv : „El se muiase și nu-i mai păsa de mușcături și nu se mai ferea de gurile lor negre și ori că era ca Ciocănelea, cum ziceau ei, și atunci tot îngrozitor era ce făceau ei, adică exact ce nu făceau ei, ori se lăsase hărtănit, ca să termine odată cu ce aveau ei în gînd cu el și ceea ce-i puteau face jăvrelle pînă atunci : fiindcă zbătîndu-se își prelungea de pomană durerile și nu-i mai folosea la nimic și nici nu-i convenea poate să-i vadă cum îl privesc la nesfîrșit. Doar îi privea. Dar spre plopul meu nu se uita, fie că mă uitase și atunci era turbat și nici nu mă reținuse în minte ca să mă uite, fie ca să nu-i ducă spre plop cu gîndul și să mă găsească acolo și să-și dea seama că-i văzusem și să mă creadă și pe mine ca pe el, sau de teama că am să-i spun să pună și pe mine cîinii. Nu știu ce era sau nu era în capul lui. Dar el chiar de era cum ziceau ei, ei îl lăsau pe seama jăvrelor cu strîmbătate și pe nedrept și orice s-ar fi întîmplat, de-ar fi murit el sau nu, bolnav sau nu, din capetele lor trebuia să fie răscumpărată pieirea. M-am gîndit că el putea muri atunci cînd s-a ridicat din nou în picioare și-a început să se bată cu haîta de cîini ; nu mai putea să-i vadă încolțindu-l și să mai asculte pocnetele de armă ce-i ațîțau și să stea de lemn. Dar era fără vlagă și cădea în genunchi și-i întărita și mai tare lovindu-i și încercînd să scape de ei, alergînd. Doamne, cum de la noi în sat înnebuniseră cîinii,

că prin alte locuri din împrejurimi își vedeau de mămăliga lor, n-aveau bale, ori îi duseseră din timp la injecții și-i priviseră în gura lor căscată, de ce la noi ? Și atunci m-am întreat : dar dacă el nu era turbat ? Dacă erau ei, cei care încercau să-l piardă ? Și ei asmuțiseră cîinii pe el și-l împingeau spre groapă fără vină. Dar atunci nici ei poate n-aveau nici o vină. Și era și mai groaznic, că ei aveau să trăiască și seara să meargă în sat și fără dreptate puteau și pe altcineva să-l pună în locul lui. Au tras cu armele în vînt, umplînd aerul cu miros de pulbere arsă și cîinii încălziți și sleiți și ei de vlagă l-au împins în Dunăre și el a început să se apere azvîrlindu-le apă în ochi și ei au năvălit pe el și l-au doborît la mal în apă și nu se mai vedea între valuri om de cîine, erau unul peste altul, ca un alt soi de animal : făcut din capete de cîine și din trupuri de cîine și avînd și un cap de om și mîini și picioare de om. În cîinii ce se speriau de apă și voiau să vină la mal ei trăgeau cu alice și-i forțau să nu păsească pe pămînt și ei se întorceau spre el și unii de-abia lingă el erau cuprinși de moartea dată de alice și începeau să plutească fără suflare în jurul lui. I-a luat apa și a început să-i înece învălmășiți și să-i ducă în jos, plutind și nu prea. Nu l-am mai zărit dintre ei și dintre schelălăiturile lor pline de apă. Îl băga Dunărea la fund și ce era formidabil era că soarele strălucea roșu în amurg și frunzele fremătau și răsărea luna.“

Asemenea scene, de un vizionarism negru, îi reușesc lui D. R. Popescu. Remarcabilă este sugestia de complicitate între crimă, nebunie și superstiție populară. Ciocănelea, hingherul, își mărită fata și, beat, începe să latre. Cei de față cred că a turbat, îl leagă și-l închid într-un coteț de găini, apoi se duc la spital, la Cîmpuleț, să verifice dacă n-au semnele turbării. Ciocănelea stă în coteț, apoi scapă și se aruncă în fîntină. Sinucidere sau crimă ? Ambele ipoteze sînt avansate. O întîmplare asemănătoare este povestită în *Un veac de singurătate*. Sînt și alte amănunte în *Vînătoarea regală* care sugerează isteria unei colectivități umane într-un mecanism istoric dereglat. Baba Sevastița îi taie pe pătîrlăgeni sub limbă și le schimbă numele pentru a nu fi identificați de demonul turbării. Pe Țeavălungă îl cheamă acum Chilipir, pe Moise — Cazan, Florentina devine Mia și prozatorul duce mai departe narațiunea folosind noua onomastică. Este, apoi, gustul pentru macabru și preferința pentru senzațional, bizar, grotesc, observate de toți comentatorii romanului. „E un preaplin de ciudațenii în *Vînătoarea regală*“, zice Va-

leriu Cristea (*Domeniul criticii*, 1975). Unele accente sînt, într-adevăr, excesive și abat narațiunea de la tema ei profundă (faptul se vede mai bine în *O bere pentru calul meu*), altele sînt, epic vorbind, pregnante și întăresc nota alegorică a cărții sau arată explozia imaginației țărănești. Vaca lui Țeavălungă înghite monezi, calul lui Belivacă „stă cu măciulia aprinsă de două zile“, i se ia sînge, apoi calul moare în aceeași condiție grotescă. Piticul Țeavălungă suferă de priapism, umblă toată ziua beat și atacă femeile disponibile. Margareta este o nimfomană amărită și este poreclită rușinos Cur de Fier sau Barza pentru că naște în fiecare an un copil fără identitate paternă. Țeavălungă, cuprins de streche, trage pe Bită în bozii și femeia cîntă poezie în timp ce păcatul se împlinește. Scena este dubioasă. Același Țeavălungă (Chilipir) merge prin sat cu luminarea aprinsă și intră gol în biserică, apoi se leagă de funia clopotului. Fetele dintr-un internat spionează casa administratorului Patriciu și văd lucruri care le ațîță simțurile și imaginația. Patriciu le ademenește în pivnița liceului printre butoaiile cu mustul în fierbere, și acolo se petrec fapte de spaimă (inclusiv, probabil, o crimă : omorîrea profesorului Haralamb). Apare din nou un armăsar, Irod, ca simbol al acestei frenezii sexuale. Irod este castrat și, apoi, ucis. Petra se îmbolnăvește de o boală ciudată de care n-o vindecă decît profesorul Haralamb prin metode magice, ceea ce trezește gelozia feroasă a soțului, Patriciu. O explicație a crimei ce se profilează. Petra rămîne însărcinată și credința ei este că are să-l nască pe Iisus Cristos.

În fine, scenariul polițist-fantastic se complică. Aurelia, naratorul din secvența *Orizontul ni se pare întotdeauna mai de parte decît zenitul*, își asumă uciderea lui Patriciu, dar Tică, procurorul, își dă seama la timp că este vorba de o crimă imaginară, de un act ritualic, explicabil prin psihanaliză. Fosta elevă (povestirea faptelor se face, și aici, mult mai tîrziu decît s-au întîmplat ele și acest decalaj de timp explică fabulația naratorilor, imprecizia datelor) duce din nou această istorie încurcată în preajma lui Moise și Gălătioan, iar ultimul narator, fost șofer al lui Gălătioan, acum pădurar, dă vești despre biografia personajelor principale (Calagherovici, Moise, Horia Dunărințu, Calistrat Peralta) în timpul războiului, în așa chip încît, la sfîrșitul romanului, știm multe lucruri despre intrigile lui Moise și despre cruzimea lui Gălătioan, dar nu știm încă adevărul integral despre dispariția (moartea) lui Horia Dună-

rințu. Cercetarea continuă. Căutîndu-și tatăl, fiul, Tică, dă peste o lume originală, trăznică, incapabilă să mai despartă binele de rău, strivită de istorie și terorizată de inși abili și diabolici ca Moise. D.R. Popescu introduce acest mozaic într-o parabolă, dar are iscusința să iasă mereu din ea, evadînd fie în fantastic (episodul din *Marea Roșie*), fie într-o descripție acut realistă a satului postbelic, cu spaimele, superstițiile și tragediile lui. Tema tragică stă în adînc, la suprafață este un carnaval de întîmplări ciudate. Judecată estetic, cartea este originală și are substanță. Alături de *F*, paginile de aici sînt cele mai bune publicate de D. R. Popescu și reprezintă, indiscutabil, un punct de referință în proza postbelică.

Formula epică și conflictele din *F* și *Vînătoarea regală* continuă în *O bere pentru calul meu* (1974). Personajele sînt cele cunoscute : Moise, Celce, Don Iliuță, Țeavălungă, Nicanor, Sevastița, Tică Dunărințu și, în planul îndepărtat, Gălătioan, Calagherovici și Horia Dunărințu. Nume noi în acest scurt roman sînt Oprică Mititelu, circiumarul satului, Gelu Fruntelată, un uriaș cu brațul vînjos și capul dur, nevasta lui, Pitulicea, moașa clandestină a satului, și calul Mișu care are har divinatoriu și darul vorbirii. Calul este proprietatea lui Moise, dar Iago din Pătîrlagele nu-i calupece limbajul. Singura care se înțelege cu năzdrăvanul Mișu și-i tălmăcește vorbele este baba Sevastița. Cartea, cu multe elemente rămase din narațiunile anterioare, se organizează ca o alegorie și are aceeași deschidere spre simbolurile existenței sociale. În pinza complicată a întîmplărilor și a vorbelor care se contrazic, descifrăm desenul cunoscut : Tică Dunărințu caută să descopere adevărul despre tatăl său și *spionii* săi (martorii sau numai comentatorii evenimentelor trecute) îi dau vești contradictorii. E dificil de precizat cine este naratorul pentru că, aici, mai mult decît în cărțile precedente, vorba trece din gură în gură, *istoria* este povestită de niște indivizi cu mintea sucită și febrilă. D.R. Popescu folosește, de regulă, următoarea schemă : „Nicanor : Sevastița mi-a spus : să mergem, i-am zis lui Moise, să-l vedem pe Celce“ sau : „Nicanor : nu întîmplător a venit Moise cu Mișu la circiuma lui Oprică Mititelu, mi-a zis Don Iliuță, și i-a spus și lui Țeavălungă ca să audă și Moise“..., de unde se vede că *a* (istoria, fapta, vorba spusă de cineva) nu ajunge la *b* (receptor, în cazul de față Tică Dunărințu) decît după ce trece prin imaginația și limbajul a trei sau patru intermediari. O caracteristică a indivizilor din

prozele lui D.R. Popescu este că toți fabulează, duc vorba de colo-colo, anunță dezastre (decese) și, apoi, le contestă, sar dintr-un timp în altul și spun rareori ce gîndesc cu adevărat. Adevărul iese, cînd iese, din suma acestor confesiuni sucite și neîncheiate. Personajele cele mai pregnante formează o familie de mitomani situați la jumătatea drumului între crimă și inocență.

În *O bere pentru calul meu* faptele ar fi următoarele : Moise cumpără un cal de la tîrg în scopul de a da de urma lui Horia Dunărințu pe care îl caută, se știe, și fiul său, Tică. Rațiunea lui Moise, suspectat de a-l fi lichidat pe colegul său, este simplă : să arate celor care îl bănuiesc de o crimă odioasă că nu are nici un amestec și, dacă descoperă cadavrul, să aibă, în fine, certitudinea că adversarul său e mort. Mișu, calul, vorbește și oamenii din Pătîrlagele și din împrejurimi se închină și fac rugăciuni în fața lui. Cartea se deschide, de altfel, cu înfățișarea unei procesiuni. O femeie sărută copitele calului, își pune țărînă în cap și se bocește („vai de mine ce păcătoasă sînt, vai ce nenorocită sînt“), alta își scoate hainele și le așterne, biblic, înaintea lui Mișu, socotit animal sacru. Mișu este, bineînțeles, un pretext, un oracol programat, manipulat, un simbol, în fine, luat din basm și adus în furnicarul de la Pătîrlagele. Baba Sevastița, vestala, traduce vorbele calului, dezvăluind, în felul acesta, istoria ocultă a satului, cu dispariții, crime, trădări, complicități nelămurite. Aflăm, acum, că Țeavălungă Costică a avut un frate geamăn, Liviu, și din pricina lui a stat nevinovat 13 ani la pușcărie. Ieșind de acolo, i-a tăiat gîtul cu secera. Moise îl scăpase de o nouă detenție și Țeavălungă este, acum, omul lui Moise. Apare ulterior bănuiala că, în fapt, Liviu omorise pe fratele său Costică, și, deci, cel care se dă drept Costică Țeavălungă este în realitate fratele impostor, delatorul, ucigașul Liviu Țeavălungă. Faptele trimit, din nou, la un mit biblic (Cain și Abel) degradat în circumstanțele existenței de la Pătîrlagele. Cine a ucis pe cine și din ce pricini ? Cine este supraviețuitorul ? Ucigașul ia, poate, identitatea victimei, Cain a devenit Abel.

Tema confuziei dintre inocență și culpabilitate este împinsă în acest plan. Linșarea doctorului Dănilă mai este o dată povestită, ca și istoria, mai veche, a omorîrii lui Păun, relatată în *F.* Celce nu poate să moară, putrezește în pat, are coșmaruri și, cînd Moise se duce să-l întrebe de mormîntul lui Horia Dună-

rințu, nu vrea să vorbească. Alt simbol. Celce este păcătosul nepocăit, blestemat să agonizeze la infinit. Sînt reluate și întîmplările din Cîmpuleț (dispariția profesorului Haralamb, dispariția gelosului Patriciu). Haralamb este un om onest, cu scaun la cap, din familia morală a învățătorului Horia Dunărințu. El se opune măsurilor represive luate de stîngista, fanatică Anișoara Caramalis împotriva elevelor de la școala hortiviticolă. Dispare după un timp fără urmă (toate acestea le știm din cartea precedentă) și cazul lui este din nou povestit. Se lămurește ceva ? Doar faptul (și aceasta va fi regula) că dramele mărunte, izolate duc spre același mecanism și că în centrul lui stă dorința sclerată de putere a unor indivizi ca Gălătioan. Don Iliuță vorbise de rău pe Guguștiuc (simbolul puterii dogmatice) și este urmărit, dar scapă ascuns într-un clopot (refugiu simbolic). Doctorul Dănilă aflase ceva despre omorîrea lui Calagherovici și așa se explică linșarea lui. Circiumarul Oprică Mititelu, aliat cu Moise, făcuse denunțuri împotriva lui Horia Dunărințu și se spovedește, acum, în fața preotului Izidor. El are un *maculator* în care a notat totul și acest fapt neliniștește pe prudentul Moise. Calul Mișu, care dezvăluie prin gura Sevastiței dedesubturile unei istorii tenebroase, devine primejdios și Oprică, Fruntelată și Moise vor să se debaraseze de el. Îl împing, întii, într-o mlaștină pentru a-i verifica puterile supranaturale, apoi îlucid și-i dau carnea la porci. Această mișcare a maselor superstițioase este bine sugerată în carte. Aruncarea în mlaștină (scena repetă într-o oarecare măsură pe aceea din *Vinătoarea regală* : uciderea doctorului Dănilă) are și ea o valoare simbolică. Imaginea epică, în datele ei materiale, este remarcabilă : calul e atacat de lipitori în apa stătută, putredă și, pe margine, indivizii care pînă atunci îl adoraseră și-i trimiseră scrisori în care notau păcatele și dorințele lor privesc acum cu bucurie chinurile animalului...

Romanul se încheie așa cum începuse : nici o revelație în privința conflictului central, doar o sumă de detalii care adîncesc secretul dispariției lui Horia Dunărințu. Întîmplările nu au ordine și nu au, totdeauna, nici semnificație. Prozatorul însuși recunoaște (printr-unul din naratorii săi) că nu faptele în sine contează, ci altceva și anume ceea ce cred indivizii despre ele. O idee pe care o întîlnim și în cărțile de pînă acum și în cele care urmează : „Toate astea sînt întîmplări, fapte — și întîm-

plările n-au nici o importanță, ele sînt cum ar zice Nicanor indiferente, niște mișcări, niște povești (și povești au mai fost și-or să mai fie), importante nu sînt aceste întimplări, că Horia e în cutare mormînt, că Țeavălungă Costică a băgat secera în gîtul lui frati-său : contează ce credem noi despre ele, de le uităm sau nu, de zicem că-s bune sau le blestemăm, de-o să asmuțim și noi cîinii pe doctori sau nu, de în sufletul nostru le trecem la bine sau la negru. Omul la urma urmei nu e decît o cruce de oase.“ Istoriile pot fi, atunci, verosimile sau nu. În *O bere pentru calul meu* ele sînt de toate felurile. Unele vor să sugereze demența colectivă, „haloimisul“ (zice naratorul) în care au intrat pătîrlăgenii. Nevasta lui Patriciu pretinde că l-a născut pe Iisus, niște țărani superstițioși sapă la temelia casei și, la apusul soarelui, cinci căței sar din groapă ; nevasta lui Fruntelată, Pitulicea, spînzură icoanele, apoi le aruncă în apă ; se bărbiește în fiecare dimineață și umblă cu fusul în născătoarea femeilor ; țigani fură părul calului Mișu și-l vînd, niște copii adună balega „sfintului“, baba Sevastița stă de vorbă, în rai, cu gîscanul lui Gelu Fruntelată, Țeavălungă suferă, în continuare, de satiriazis și suferința este amplu comentată în carte... Este o notă licențioasă în aceste pagini prolixе, indivizii spun prea multe *măscări* și nu totdeauna au haz și, în genere, nota pură, profundă a ființei lor nu se simte. Romanul pare uneori o însumare de anecdote și, atunci, tema gravă se pierde. Însă cartea trebuie judecată ca o secvență dintr-un ciclu care, deocamdată, nu s-a încheiat.

*

Două romane noi (*Ploile de dincolo de vreme*, 1976 ; *Împăratul norilor*, 1976) vin să completeze datele despre lumea semi-rurală din spațiul Pătîrlagele-Cîmpuleț-Turnuvechi-Lăzăreni, plasat undeva în apropierea Dunării de sus. Cronologia nu este nici aici liniară și criticul care vrea să pună faptele în ordine și să urmărească evoluția unor personaje este derutat de anacronisme, revenirile prozatorului cu informații contradictorii, la subiectele tratate anterior. A murit sau nu Moise, cum se spune în finalul romanului *F* ? A dispărut Tică, anchetatorul ? Este Horia Dunărințu mort, cum se sugerează de o sută de ori de către prietenii și dușmanii săi, sau trăiește sub altă identitate (călugărul Paisie) într-o minăstire, cum, iarăși, se spune în

mai multe rînduri ? Iată subiecte pe care martorii din prozele lui D.R. Popescu nu le epuizează.

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

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

Acțiunea romanului ia alt curs, regăsindu-l pe infatigabilul intrigant Moise spre care duc, s-a putut constata pînă acum, toate firele acestei vaste conspirații. Fostul învățător este într-o fază de declin. Gălătioan se debarasează lent de el, oamenii din Pătirlagele și Cimpuleț îl ocolesc. Tică procurorul n-a abandonat ideea lui de a afla adevărul, însă Moise nu-i o pradă ușoară. Noua lui victimă este Lilica, fosta soție a lui Calagherovici, eliminat de Gălătioan cu ajutorul aceluiași Moise. O victimă prin seducție. Lilica acceptă prietenia și, apoi, căsătoria

cu dușmanul fostului ei soț și toată lumea se întreabă, uluită, de ce ? ! În cartea de acum și în cea următoare (*Impăratul norilor*) se va da un răspuns, însă răspunsul este tot echivoc. Femeia însăși explică în mai multe rînduri hotărîrea ei, vorbind de ură, de slăbiciunea cărnii, de disperarea omului singur, de frică... Mai tîrziu (*Impăratul norilor*) aflăm că Lilica păcătuisese pe cînd era încă soția lui Calagherovici. Moise se folosise de ea pentru a căpăta date compromițătoare (fictive scrisori din străinătate trimise de dușmanii puterii populare, declarații false) despre omul pe care voia să-l *radă*. Fapt sigur este că, după moartea lui Calagherovici, Lilica dă pe față legătura cu Moise ; așteaptă un copil și, după o vreme, dispăre în condiții neclare (aceste *dispariții* au devenit aproape ritualice în romanele lui D.R. Popescu). Prilej ca ancheta lui Tică Dunărințu să se intensifice. Apar noi martori (naratori), indivizi care fac ipoteze, aduc probe, dau o versiune a adevărului, însă, ca și pînă acum, adevărurile nu concordă. Moise este, bineînțeles, cel dintîi suspect și declarațiile lui se contrazic. Lilica dispăruse, se pare, în apele Amireșului împinsă acolo de Moise. Tică, procurorul, ascultă pe toți (circularul Francisc, Vînturache, Anișoara Caramalis, Ghenadie, Moise) și nu crede pe nimeni. Incidentul de acum redeschide rana veche (adevărul despre dispariția învățătorului Dunărințu și despre moartea lui Calagherovici) și la voluminosul dosar se adaugă probe noi. Unele dialoguri (acelea, de pildă, dintre Francisc și Moise) sînt însă fără rost și, în genere, toată discuția despre presupusa moarte a Lilicai este lungă și fără justificare epică. Cititorul mai este o dată păcălit (alarmă falsă : Lilica nu fusese ucisă, Lilica trăiește, naște și, în romanul ce urmează, are un copil, copilul crește mare și e, la rîndul lui, răpit sau omorît), dar *păcălire*a și *suspansul* se prelungesc peste limitele surprizei.

Relația dintre Lilica și Moise, ca proces psihologic, este însă interesantă. D. R. Popescu examinează, în stilul său simbolistic-cazuistic, doi oameni care se urăsc și, totuși, se unesc sub puterea simțurilor, se pîndesc, se insultă și se instalează, în cele din urmă, într-o căsnicie infernală. Justificarea femeii care se împreună cu un om pe care îl detestă este dură și inconcludentă moral : „Ce chichirez avea această puturoasă lașitate a mea în fața unui criminal care se spunea că pe Horia Dunărințu îl... și poate și pe Calagherovici ?... De ce ? nu înțelegeam și-mi venea să urlu de ciudă. Poate pentru că... da, m-am uitat pe sub gene

la el, pe furis, era un ins obosit și rușinat și care nu mai era nici tânăr... Ei, da, Moise nu mai avea neobrăzarea să nu-i pese ca oricărui tânăr că stă sfârșit lângă o muiere goală, suferea ca un cîine, avea crețuri între pomeți și sprîncene și pete de ficat pe dosul palmei... Și ce cîștigase de fusesse un ticălos, doar o bucurie scurtă și pe furis, într-o cameră de oaspeți, la căpătii cu o cupă primită la oină... Dar fusesse el o lepră ? Ar fi îndrăznit el atunci... de-i făcuse un rău lui Calagherovici să ?... Ce-avea el cu Calagherovici, să zici că totul fusesse o răzbunare ? Și cu Horia ? Cînd lumea nu găsește un răspuns la o boală zice că e cancer, și la o întrebare, la o viață de om, că e vorba de crimă... De ce să-i dau eu cu vaza în cap și să-i urlu : 'criminalule' ? Cu ce drept ? Îi considerăm buni numai pe cei care ni se supun dorințelor și voinței noastre și-i distrugem fără milă pe cei care nu se lasă domesticiți ca niște oi... Moise a avut curajul să-l înfrunte deschis pe Dunărințu și să nu-mi spună nici mie minciuni, că e bine cu Calagherovici... Moise a făcut tot ce-a crezut el că ține de credința lui, are o conștiință și cine are conștiință nu e un ins prea simpatic, nu iartă... Ce a cîștigat el din ce-a făcut pînă acuma ?“.

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

*

Unele întîmplări se lămuresc într-o oarecare măsură în *Împăratul norilor* (1976), ultimul roman al ciclului *F*. Adrian, fiul lui Dinache și fratele Lilicăi, intrase la închisoare pentru că

Într-o noapte, pe cînd se întorcea de la o petrecere cu mai mulți tineri din sat, are loc o încăierare și, la urmă, unul dintre flăcăi este înjunghiat. Cine este criminalul ? Vina cade pe Adrian care n-are curajul să protesteze și, în consecință, stă nevinovat opt ani în detenție. Dolingă, al cărui fiu participase la cearta tinerilor, pare că a manevrat justiția și a înfundat, în chip abil, pe băiatul dușmanului său. Tot Dolingă este indicat ca ucigașul activistului Butiseacă. Într-o noapte, îl lovește cu o furcă în cap și-l aruncă într-o carieră de piatră, lăsînd să se înțeleagă că e vorba de un accident. Dar, cum se spune de mai multe ori în roman, „nimic nu e sigur, totul e ca o ceață care se îngroașă“ și „adevărul nu e unul singur“ și, tot astfel ; „dar care e adevărul adevărat cine poate spune ?“, „adevărul se pierde“... Aceasta este, cum știm, tema de profunzime a prozelor lui D.R. Popescu. În *Împăratul norilor* adevărul pare a ieși la suprafață (dovadă dezlegările de mai sus), dar nu de tot. Enigma esențială (Horia Dunărințu) rămîne nedezlegată, deși apar, și în legătură cu acest caz, elemente noi pe măsură ce biografia altui personaj, în relație strînsă cu cel dinainte, se completează. Este vorba de Moise, figura centrală a romanelor din această serie și, în mod premeditat, simbolul epocii dogmatice (obsedantului deceniu). Acțiunea din ultimul roman se situează la o oarecare distanță de timp față de cel precedent. În *Ploile de dincolo de vreme* Moise abia se însoară cu Lilica, în *Împăratul norilor* are deja o fiică, Anita, și fiica a ajuns la vîrsta adolescenței.

Intriga narațiunii (împărțită în 117 fragmente) se desfășoară în legătură tocmai cu această adolescență care-și judecă aspru tatăl și, în cele din urmă, dispăre (asasinată). Cine este autorul acestei noi și abominabile crime ? Cel dintîi suspect este Francisc, circarul care face să vorbească spiritele celor duși din lume. Se dezvăluie, acum, și biografia lui. Magicianul este fiul unei prostituate, crește într-o casă de toleranță printre hamali și gunoieri și învață de mic că nu trebuie să-i fie frică de sine. Ajunge tehnician dentar, dar este fascinat de lumea circului și face exerciții de iluzionism. Gurile rele din Cîmpuleț spun că Francisc, instabil sentimental și refractar față de căsătorie, este sadic și că el ar fi ucis pe fiica lui Moise după ce a sedus-o. Zvonul prinde și polițistul voluntar Ghenadie Manoilescu întocmește cu rîvnă un dosar voluminos. Circarul își asumă crima și este arestat, apoi renegă totul și dosarul se redeschide... Bă-

nuielile se opresc, în cele din urmă, asupra lui... Moise, tatăl cu un trecut încărcat. Acesta și-a pierdut puterea în Cîmpuleț, dar nu și deprinderile. Gălătioan l-a abandonat (știm aceste lucruri din cartea anterioară), Lilica — soția — îl detestă, oamenii care îl cunosc se feresc de el ca de un ciumat. Îl judecă, acum, cu mare severitate copiii săi, Ilarion și Anita. Ilarion, născut dintr-o legătură veche, crede că labirintul este în om și Moise, tatăl, nu poate ieși din el. Pe el, fiul, nu-l interesează adevărul, nu are sentimentul complicității în istorie și vrea să trăiască liber, departe de „labirintul de întuneric“ în care s-a înfundat tatăl său. „Eu nu visez ca tine să adun mărturii despre un adevăr — spune el lui Tică Dunărințu — și nici nu-ți spun să te lași păgubaș și să nu-ți mai pierzi toată energia și tinerețea ca să construiești o utopie pe care o știi de la început efemeră... Nu ești singurul, o să-mi spui, trebuie să mai fie și alții, fenomenul ce se întâlnește cel mai des trece întotdeauna aproape nebăgat în seamă. Utopia asta este pentru tine speranța ce te ține viu, ea e revoluția ta. Dar de ce speri tu că a spune adevărul e ceva minunat ? Cui, unor aiuriți, unor mînjiți, unor nepăsători ca mine ? A, mai ai o rezervă : viitorul. Dar dacă el va avea treburile lui ? Tu trăiești acum, bea, du-te la muieri, fii ca mine cu picioarele pe pământ.“

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

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

Sînt și alte destine care participă, ca martori sau ca actori, la această tragedie lungă, mocnită. Vechea cunoștință, Anișoara Caramalis, reapare și aflăm acum date noi despre tinerețea ei. Fusesse telefonistă într-un oraș ardelenesc, apoi activistă socială și, în această calitate, cunoscuse pe Gălătioan și participase, deloc inocentă, la evenimentele din Cîmpuleț. Viața ei erotică este o suită de eșecuri. A devenit, acum, bigotă, citește cărțile sfinte și caută mîntuirea. Se leagă afectiv de cățelușa Marga și cățelușa este strivită de un camion ; adoptă o iepuroaică, numită tot Marga și, cînd n-o mai poate ține în casă, o dă cu durere pentru a fi sacrificată ; cunoaște, în fine, o babă credincioasă care pretinde că a văzut pe Dumnezeu... Baba umblă însoțită de o găină pe nume Marga și moare fericită. Anișoara este în romanele lui D. R. Popescu un agent de legătură important, ea duce vorba de colo-colo, are intuiția răului și, în faza mistică, viziunea ei este apocaliptică. Un personaj de fond ce se ține minte, Ghenadie Manoilescu, fostul gardian, numit cu o vorbă rea „rahatolog“ sau „rahatometru“, s-a specializat în alcătuirea dosarelor mincinoase. El adună cu o răbdare inumană probele pentru a trimite la moarte pe nevinovatul Francisc. Știe să *ticluiască* bine dovezile, competența lui în a pune în mișcare *mecanismul minciunii* este incontestabilă. Unul dintre naratorii din *Împăratul norilor* numește acest fenomen „verșorismul“ : frică, mistificație, slugărnicie față de putere și cruzime față

de oamenii mărunți și fără relații... Ghenadie face parte din categoria morală pe care romanul și filmul politic din ultimele decenii au impus-o : aceea a *fanaticilor corupți*. Poetul Ion Logofet face curte lui Gălătioan (omul puterii locale) și cîntă sondele patriei. Prozatorul este neîndurător cu acest personaj, face din el o caricatură a necinstei și conformismului de speță joasă. Logofet cumulează prea multe vicii morale pentru a mai rămîne, în ordine epică, verosimil. E lingău, slinos, imoral, profitor... Pe nevasta lui, numită în deriziune Monaclisa și Osînzeana, o împinge într-o aventură trivială cu șeful pompierilor voluntari din localitate numai pentru că pompierul este rudă cu un om cu influență.

În roman este și un scenariu simbolic care, la sfîrșitul acestui ciclu epic întins și întortocheat, se înțelege mai bine. Am semnalat deja prezența cîtorva mituri degradate (cum sînt de regulă miturile în romanul modern). În *Împăratul norilor* trimiterile la textele sacre sînt mai frecvente. Prozatorul speculează, de pildă, asemănarea de nume dintre personajul său (malefic) Moise și Moise din Vechiul Testament. Istoria scoaterii din robia egipteană și a rătăcirii în pustiu este pe larg prezentată, în așa chip încît cititorul are bănuiala că este o legătură între parabola sacră și parabola profană pe care o urmărește. Care ar putea fi această legătură ? Moise, biblicul, moare înainte de a intra în pămîntul făgăduinței, iar toți evreii care cunoscuseră robia egipteană mor în pustiu. Moise, personajul lui D. R. Popescu, este, desigur, un corespondent derizoriu al părintelui spiritual și al legislatorului biblic. Învățătorul din Pătirlagele este un apostol al minciunii și pedeapsa lui este să nu poată ieși din labirintul (coșmarul) instalat în ființa lui. Neamul lui e blestemat să se stingă și el însuși nu va trece Iordanul, nu va cunoaște, cu alte vorbe, liniștea și iertarea oamenilor. Tică Dunărintu îl lasă să trăiască liber pentru că nu este o pedeapsă mai crudă pentru un individ care a avut puterea și-a exercitat-o în chip abuziv decît să simtă în orice clipă întorcîndu-se spre el ura și suferința pe care le-a provocat. Moise crede că „lumea e plină de nebulie“ și se apără dînd vina pe istorie. Însă copiii și soția lui nu-l cred și nu-i acceptă scuza. El însuși a semănat nebulia în lumea din Pătirlagele și Cîmpuleț, a fost în chip conștient instrumentul dezordinii și cruzimii și, acum, la bătrînețe, este prizonierul unui labirint murdar. Muntele gunoaielor care crește în Valea Plopilor este semnul acestei istorii impure

din care nu poate evada șiretul Moise. El este înfrînt (și aceasta este osînda cea mai grea pe care o primește) în existența intimă, fiind renegat de copii și de femeia cu care împarte patul. „N-ai impresia — îi spune Lilica într-unul din asprele ei rechizitorii — că trăim într-o luntre ciudată care nici nu merge înainte și nici nu pleacă înapoi, se leagănă pe loc între niște maluri negre ca de canal de sub oraș prin care zoaiele și împuțiturile și șobolanii morți par să nici nu mai curgă, atît sînt de la fel zilnic, și fără sfîrșit... O luntre cu două persoane, fără lopeți și fără cîrme, parcă prinsă într-un vârtej ce-o rotește sau o ține aproape în același loc ca spînzurată de o ancoră... Și cineva ne-a legat unul de altul ca pe niște frați gemeni : stăm de-același buric legați, luntrea fiind casa și buricul ce ne ține în viață pe apa asta de sodă și de pucioasă și grea de-atîta noroi ce o îngroașă...”

La capătul acestor cărți care fac o navetă imprevizibilă între un prezent nesigur și un trecut plin de enigme, putem să vedem mai clar scenariul epic și adîncimea simbolurilor. Este limpede, după felul cum se desfășoară narațiunea, că D. R. Popescu a scris, întîi, un roman (*F*) în care a concentrat un număr de destine și de întîmplări și a revenit, apoi, la ele cu noi amănunte, fără a mai păstra o cronologie strictă. Naratologii numesc acest procedeu bazat pe reluări succesive, reveniri, acumulări epice, *principiul serîlor deschise* (o bună analiză face, în acest sens, Mioara Apolzan în *Casa ficțiunii*, 1979). În limbaj mai simplu, asta înseamnă că nici o istorie narată nu este închisă și, în ansamblu, narațiunea se constituie prin acumulări nesfîrșite de mici narațiuni adiacente. Epicul proliferază în pagină și autorul nu intervine în text, nu ordonează și nu judecă faptele. Este vorba de o tehnică narativă și ea ar putea fi numită *tehnica proliferării dezordonate*, deliberat gîndită în acest sens și, din fericire, infidel aplicată în narațiune pentru că, altminteri, nu ar exista un sens major al faptelor și totul s-ar prăbuși într-o anecdotică mărunță. Principiul este că naratorii nu cunosc decît o parte din adevăr și punctul lor de vedere este fatalmente subiectiv. Este o primejdie în această înmulțire haotică a celulelor epice (vizibilă în *O bere pentru calul meu* și, în parte, în *Ploile de dincolo de vreme și Împăratul norilor*), însă, pe spații mari, narațiunea lui D. R. Popescu își fixează liniile și își impune temele, simbolurile și tipologia.

Cîteva se repetă. Este, înainte de orice, tema istoriei impure și a omului ca labirint într-o istorie în care valorile morale se amestecă în așa măsură încît „toate sînt văzute invers, întîi moartea și apoi viața“. Ideea *lumii pe dos*, veche în literatură, este urmărită într-o lume acut politizată, destructurată social și deusolată moral. Este, apoi, motivul pîndei și, în legătură cu ea, circulă în cărțile lui D. R. Popescu numeroși *observatori, spioni, martori mîncinoși ai adevărului*. Unul stă într-un pom, altul umblă pe picioroange, al treilea stă ascuns în ierburi, totdeauna este de față un *pîndar* care observă și înregistrează gesturile indivizilor... Impresia este că în spațiul de la Cîmpuleț și Pătîrlagele domnește suspiciunea și guvernează delatîunea. De aceea, toți indivizii sînt, potențial, criminali pentru că nici un comportament nu mai este normal și nici un semn nu mai este sigur. Romanele lui D. R. Popescu sînt pline de indivizi bizari de felul lui Francisc, circarul, oameni care par nebuni și, de multe ori, sînt înțelepți (Don Iliuță, baba Sevastița, bătrînul Gălătioan, Dimie, Nicanor, Solomon Pexa). Lîngă ei se află o altă categorie : ființele diabolice și brutale, micii fanatici corupți, intriganții de provincie, profitorii revoluției (Celce, Ică, Moise, Gălătioan, Florentina, Dolîngă, Brînzăș, Logofet etc.). Unii dintre ei *agonizează* la propriu și la figurat : Celce nu poate să moară, Moise este un strigoi într-o lume care nu-l primește... N-a trecut neobservată repetiția acestei teme (*tema priveghiului*), prilej pentru a studia tragicul și grotescul, căci, încă o dată, nici o noțiune nu rămîne pură, moartea (tragicul) suportă agresiunea trivialului și a mistificației.

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

AUGUSTIN BUZURA

Se poate observa că de la un roman la altul prozatorul extinde cîmpul de observație, încercînd să cuprindă tot spațiul vieții sociale postbelice. *Absenții* și *Orgolii* analizează cu predilecție moravurile lumii academice, *Fetele tăcerii* studiază tema violenței, culpabilității și a alienării (tema, în fond, esențială a literaturii sale și a generației din care face parte) în lumea țărăneasă, *Vocile nopții* (1980) este un roman despre noua generație de muncitori și despre relațiile dintre clasele politice în societatea postbelică. *Clasă* este impropriu spus. Clasele sociale tradiționale au dispărut, au apărut *categoriile* și ele sînt, de regulă, formate de grupuri centrifuge, cu mentalități, psihologii, interese care se ciocnesc și produc (cum e cazul în *Vocile nopții*) tensiuni, drame necunoscute de proza tradițională. Buzura este mai ales prozatorul acestor categorii sociale în formare, cu treceri rapide de la un cod de existență la altul. *Căminul* în care locuiesc personajele din *Vocile nopții* este un topos cu valoare simbolică. Sînt aici adunați tineri veniți de peste tot, unii trecuți deja prin pușcărie, alții abia despărțiți de sat, dar nu și de mentalitățile lui.

Ștefan Pinteș (personajul central), fiul unui miner care locuiește în mediul rural, părăsește facultatea pentru că nu se mai înțelege pe sine și nu-și mai acceptă profesorii și colegii, oameni dispuși să încheie, oricînd și oricum, un compromis cu ideile. El caută adevărul, caută o morală, vrea o certitudine, sentimentul că trăiește în derivă îl exasperează. Este eterna obsesie a personajelor lui Buzura, e tema meditației lui morale. Ștefan Pinteș reia, în condițiile și cu datele sale existențiale, drama doctorului Mihai Bogdan din *Absenții*, a ziaristului Dan Toma (*Fetele tăcerii*) și a profesorului Cristian din *Orgolii*. O familie de spirite (o familie, în primul rînd, morală) care nu acceptă compromisul (păcatul capital) în sfera socială

și morală. Ei nu trăiesc în afara păcatului, dar încearcă să-l stăpânească prin conștiință și nu-l acceptă ca model de existență. De aceea se judecă aspru pe ei înșiși și judecă, intransigent, pe indivizii care se folosesc de putere pentru a manipula conștiințele. Ștefan Pinteș are o vie senzație de vid, de inconsistență și de zădărnicie. Romanul se deschide cu descrierea unui vis și visul repetă la infinit aceeași imagine : „...o roată de moară suspendată deasupra unui pîriu sec, învîrtindu-se în gol, continuu, lent“. E unul din simbolurile unei conștiințe în stare de criză. Tînărul care trece prin acest coșmar s-a înstrăinat de familie, a fugit de Dana, colega de facultate de care era îndrăgostit, pentru că tînăra femeie așteaptă mereu vorbe frumoase și promisiuni de viață comodă, părăsește, în fine, mediul universitar deoarece i se pare impur, vrea să ia totul de la capăt, de jos de tot, refăcînd astfel drumul tatălui. Narațiunea nu este liniară și nu urmează un fir epic previzibil, ci fluxul unei memorii în care se suprapun faptele fragmentate, haotice ale trecutului și întîmplările dezordonate ale prezentului. Un mod de a marca în care introspecția și reflecția (dizertația morală și socială) se combină cu alte forme epice într-un roman masiv și profund.

Buzura nu are o preocupare specială pentru tehnica romanescă (după cum se vede și din eseurile sale — *Bloc-notes*), considerînd în chip just că esențial este să spui adevărul despre condiția omului prin mijloacele care convin artistului : „A căuta și a spune adevărul [...], a-l repeta cu încăpăținare, la nesfîrșit, pînă va fi auzit și înțeles, a depune mărturie despre un timp și un spațiu cu mijloacele artistice adecvate, la înălțimea performanțelor epocii, a fi vocea și gîndul oamenilor este o obligație de onoare [...], cărțile adevărate, sincere nu sînt decît un drum împotriva singurătății, durerii, agresivității și ignoranței (*Bloc-notes*, 1981). Prozatorul nu stă, totuși, departe de preocupările narațiunii moderne, dovadă structura și limbajul *Absenților* (concentrarea timpului epic, multiplicarea vocilor narrative, renunțarea la cronologia romanului realist tradițional, introducerea masivă a eseului) și alternanța, în cărțile ulterioare, între stilul auctorial și monologul interior. În *Vocile nopții* eroul (Ștefan Pinteș) apare închis într-un cerc de probleme și tot astfel părăsește și paginile romanului. În prima pagină, abia ieșit dintr-un coșmar, el întrebă : „Unde sînt ? Ce se întîmplă cu mine ?“, iar ultimul rînd al romanului

cuprinde tot o interogație : „Ce fel de ființe sîntem noi dacă renunțăm atît de ușor pînă și la viață ?“... Sugestia este că cercul rămîne închis, eroul n-a putut sau n-a voit să iasă din el, conștiința n-a reușit să găsească calea a adevărului sau a găsit-o, în planul speculației, dar viața nu se grăbește să i-o confirme.

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

Impresia este, la lectură, de masivitate, de adevăr, de intuiție justă a psihologiei sociale și de sensibilitate remarcabilă față de destinul unei colectivități umane. Cele mai bune pagini de pictură socială și de analiză a ceea ce critica veche numea „sufletul colectiv“ sînt acelea despre noua generație de mun-

citori, fragmente dintr-un roman social de anvergură. Stelică Goran, Vișan, Neluțu Ufederistul, Dumitru Șpan zis Linguriță, Gelu Neamțu, Droangă, Jimi Cotoiul, Radu Masculu, Mocanu, Sultan trăiesc după legile lor și, când n-au argumente, pun mâna pe cuțit sau lovesc cu pumnul. Căminul de nefamiliști e terorizat de Sultan, un șofer care suferise o traumă și ieșise din ea sălbăticit. Goran este inteligent și ironic, limbajul lui e un spectacol de aluzii fine și vorbe crude, gândirea lui este contestatară și atinge, uneori, subtilități surprinzătoare. E orfan și a crescut nu se știe unde. Circumstanțele dure nu i-au înrăit însă sufletul, e inteligent și săritor. Lucrează în afara orelor de serviciu și câștigă mulți bani pe care îi risipește apoi fără rost. Detestă pe „guriști“, „urechiușele“, „muncitorii cu gura“ și se ferește de cei care lucrează la cooperativa „ochiul și timpanul“. Prietenul său, Vișan, e un Ion al Glanetașului în mediul muncitoresc postbelic. Pune gând rău fiicei unui ștab local, trece la fapte și, după ce faptele se împlinesc, povestește aventura sa în acest limbaj pitoresc : „Intrăm pe întuneric în bucătărie, mi se lasă moale în brațe, jap, pleosc, mai departe toate pinzele sus, rapid, practic, n-a trebuit să-mi spună nimic !... [...] ...ca apoi să i se facă foame. Și scoate, bătrîne, niște friptură din pasărea noastră preferată și uitată, porcul, măslina, brinză, suc de ananas, îi dăm bătaie, căci unde mai găsești astăzi asemenea păsări ? Plus că de la un anume nivel înfloresc măslinii și ananașii ! Ea era numai zîmbet și soare, se lipea de mine ca marca de scrisoare, vorba cîntecului, și cînd să trecem iarăși la interes, apare ăl bătrîn în pijama și începe să mă ia la întrebări, ca la poliție, foc combinat, artilerie, infanterie, aviație, submarine, tot ce se poartă într-un război clasic. Firește, eu eram de vină, ea — nimic ! Dar merita, arbitrul fluierase sfîrșitul partidei, meciul omologat de federație, nu se mai putea face nimic. Și chiar dacă m-ar fi scos afară cu picioru-n fund, fata și porcul erau rezolvate, mai rămăsese ananasul, dar nu mi-am făcut probleme, apă se mai găsește încă și pe afară ! Tata, în tinerețea lui necooperatistă, omisese să cultive ananas ! Mai înapoiat, Dumnezeu să-l ierte ! Apoi, dă în mine cu trecutul și viitorul, ca la învățămînt politic, o mai pisălogește și pe ea, după care o trimite să se culce, și cale de o oră nu mă slăbește din focuri. Nici un erou în familie, nici un sfînt, nici un revoluționar, nici mama și nici babacu nu proveneau direct din Traian și Decebal, doar țărani fără nume și fără conștiință

de clasă. Decepție totală. Era foarte nemulțumit, după câte-mi dau seama, că nu-s măcar și eu doctor docent, deși aș fi în stare să jur că am cel puțin cu o clasă mai mult ca el ! În concluzie, ferm și categoric, mă sfătuiește să-i las fata în pace ! Ei, dacă dă Sfintul să se baloneze puțin, atunci o să mai meditez dacă-i acord audiență ! Încă din prima zi de viață visez o bucătărie ca aia, curată, largă, și o bucătăreasă... Oricum, pe asta n-o mai scap !“

Acești tineri violenți, lăudăroși, mefienți față de administrație și, în genere, alergici la noțiunea de putere, sînt, în esență, buni, omenoși. Cînd unul dintre ei, Mocanu, are un accident, toți sar în ajutor. Chiar brutalul Sultan plînge ca un copil și dă o parte din piele pentru a repara fața arsă a prietenului său. Prozatorul nu idealizează această clasă în formare, nu apasă nici pe laturile întunecate ale ființei lor. Minte lor este ascuțită și vorbele lor arată, s-a văzut, o mișcare rapidă a fan-teziei. În cămin este un „loc pentru urlat“, dar defulările tinerilor metalurgiști iau mai ales calea sarcasmului și a ironiei. Fostul student încearcă să trăiască după aceleași legi și, pînă la un punct, reușește. Se împrietenește cu Goran și capătă încrederea celor trei Vasii, țărani mai vîrstnici veniți în uzină să strîngă bani și să se întoarcă apoi la rosturile lor gospodărești. Însă destinul lui ia o altă direcție cînd întîlnește într-o zi pe Lena Filipaș, soția unui fost director. Se îndrăgostește fulgerător de ea și, după o vreme, părăsește căminul pentru a deveni chiriaș în casa adversarului său sentimental. Noul Julien Sorel are prilejul să cunoască și să judece moravurile birocrației locale. Filipaș și-a pierdut puterea și, în afara ei, nu-și află rostul. Inginer, el nu și-a cultivat spiritul, ci ambițiile. A ajuns în fruntea unui județ și a exercitat puterea cu o brutalitate și o samavolnicie fără margini. A împins oameni la moarte și a provocat nenumărate tragedii mărunte fără să aibă conștiința culpabilității. Romanul îl prinde în momentul în care și-a pierdut funcțiile și luptă să le recapete. Și-a luat, cu forța, o nevastă mai tînără și-o păzește cu strășnicie. Frumoasa Lena este o bovarică dezamăgită. Absolventă de conservator, a vrut să facă o carieră în profesiunea ei și n-a reușit. A ajuns fără voia ei soția unui individ trivial și fără scrupule, și singura ei formă de protest este adulterul. „Sînt o ordinară — spune ea cu feroarea unei eroine din literatura rusă din

secolul al XIX-lea — n-am absolut nimic sfînt, ceea ce ating se murdărește ! În fiecare zi mă adîncesc tot mai mult în murdărie, încît dacă mutrele ni s-ar transforma în funcție de faptele noastre, aş arăta ca un animal infect, inexistent încă pe pămînt.“ Doamna de Renal din *Rîul Doamnei* nu-i, într-adevăr, o sfîntă, nu-i nici o păcătoasă absolută, cum se crede ea. Victimă a unui individ imbecilizat de ambiția de a avea putere, femeia nu are voința de a se elibera. Cînd Ștefan Pinteș, îndrăgostit, îi propune să fugă împreună, ea protestează. Vocația ei este să trăiască în păcat, răzbunările ei sînt dosnice. Se învîrte într-un cerc de femei, în majoritate soții de foști și actuali diriguitori ai regiunii, și participă, dimpreună cu bărbații, la chefuri lungi și cumplite. Buzura este consecvent și la acest punct : descrie cu multe amănunte comportamentul indivizilor care exercită puterea în asemenea monstruoase petreceri. Scene de efect, manifestări barbare. Ura, violența, lipsa de caracter, sălbăticia simțurilor ies, libere, la suprafață. Femeile devin și ele cinice. Ioana Stoian, prietena Lenei și ocrotitoarea lui Ștefan Pinteș, se adresează cu aceste vorbe colorate unei doamne din înalta societate a orașului : „Dar ce ai, dragă ? Dacă pină ieri semănai cu juna Rodică a lui Alecsandri, azi îmi pari căzută sau pierdută dintr-o pictură flamandă ! Întotdeauna ți-am admirat țigetele, materialiste, solide, bune de făcut reclamă nivelului nostru de trai. Ale mele, din păcate, sînt ca apele Dunării la Calafat : în scădere, minus cinci centimetri pe zi. Nici măcar nu staționează !“

Buzura are o sensibilitate specială pentru asemenea scene colective (vînători, chiolhanuri) în care relațiile dintre indivizi se manifestă pe față, nemistificate de convențiile sociale. Filipaș urăște de moarte pe fostul lui adjunct care i-a luat locul, Isaia Stănescu, și, cînd se îmbată, își dă drumul la gură. Înaltele doamne ale județului se tăvălesc pe jos și vorbesc măscări, spirituala Ioana Stoian se bagă în patul tînărului Pinteș și se hotărăște cu greu să-l părăsească. Buzura descrie cu un ochi rău de realist necruțător manierele acestei categorii de parveniți, exagerînd în grotesc și caricatură. Indivizii sînt văzuți sociologic și judecați din perspectiva unui radicalism moral ce vine, probabil, și din tradiția prozei ardelene. Filipaș, Isaia Stănescu etc. sînt ambițioși și triviali într-un mod aproape neverosimil pentru că, de regulă, indivizii obsedați de putere au mai multă complexitate psihologică și au, în orice caz, tăria

de a-și ascunde și ambițiile și trivialitatea. Pictura lui Buzura este dură, pătimașă în așa chip încît conturul personajelor dispare. Rămîne doar sugestia bestialității fizice și a unei lamentabile căderi morale.

Personajul care vede și narează toate aceste lucruri suferă de un complex al omului cu conștiința ultragiată. Ștefan Pintea este, cum am zis, un revoltat, dar un revoltat care se îndoiește de sine și bîjbie în întunericul miniei. Critica lui este aspră ; aspră, inflexibilă este și judecata de sine. A călătorit, pe cînd era student, în Iugoslavia și acolo a cunoscut o jurnalistă (Violeta) cu care discută despre frică și pierderea sentimentului valorilor în lumea contemporană. Episodul este adiacent în roman și, la drept vorbind, fără rost în această puternică operă de observație. Alte mici istorii sînt însă de mare efect epic. Buzura umple spațiul epic cu personaje episodice, fapte de existență, întîmplări stranii (unele scoase din mistica populară) în așa fel încît impresia la lectură este că individul se mișcă într-o lume de cauzalități obscure și îndepărtate. Gavrilă, bunicul lui Ștefan Pinte, a fost persecutat în epoca dogmatismului și, după ce și-a pierdut pămîntul, are sentimentul inutilității. Vrea să-și pună capăt vieții, dar în somn îngerul îi spune că nu-i calea cea bună și atunci începe să propovăduiască în chip evanghelic adevărul printre țărani din cîmpia Ardealului. E nebun sau iluminat ? În *Fetele tăcerii* există, de asemenea, un bătrîn care are viziuni și anunță apocalipsuri. În *Refugii*, romanul ulterior, un sfînt retras în pustietatea muntelui face previziuni sumbre și oamenii locului, inclusiv primarul, îl consultă. Interesul prozatorului realist pentru acest strat al mentalității colective este mare. În *Absenții* este o scenă de vrăjitorie fărânească. În *Vocile nopții* un țaran întilnește noaptea un lup diabolic și lupul îi dă un avertisment, iar cînd țaranul încalcă legămîntul blestemul îl ajunge... Sînt foarte spectaculoase, epic vorbind, asemenea fapte care obsedează memoria colectivă.

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

Moare, surprins de ape, în timp ce sapă temeinic sub casa proprie în căutare de aur. Tortionarul Varlaam din *Absenții* este pomenit și în *Orgolii*, în fine, în mai toate romanele lui Buzura dăm peste tipul birocratului mărginit și crincen care, pierzându-și puterea, cade într-o stare de senilitate comică. Bătrînul Filipaș (*Vocile nopții*) construiește capcane pentru șobolani și dezvoltă, într-o oralitate dezordonată, o strategie complexă pentru reprimarea localnicilor șovăielnici. O țicneală simbolică. Sînt și altfel de simboluri, mai profunde, în această lume care își caută cu fervoare, cu disperare rosturi noi, după ce le-a părăsit pe cele vechi. Unul care se repetă este acela al *casei neterminate*. Profesorul Matei din *Absenții* vorbește mereu de o casă la țară și de o retragere miraculoasă, însă soția profesorului e sceptică. Ștefan Pintea vrea să-și ajute părinții să reconstruiască, în Arini, casa distrusă de ape. E pe punctul de a reuși, însă în ultima clipă intervin două obstacole (accidentul tatălui și inculparea fiului, suspectat de a fi furat banii țărânului Borș Vasii), așa încît casa rămîne, și în acest caz, neterminată. *Casa* este, desigur, simbolul ordinii, statorniciei într-o lume cum este aceea descrisă în romanele lui Buzura pe care istoria a scos-o din vechile tipare.

*

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

În spatele acestor teme sînt altele, legate în chip mai direct de substanța literaturii, cum ar fi iubirea, gelozia, sentimentul eșecului intelectual, drama femeii care îmbătrînește... Buzura *sociologizează*, dacă putem spune astfel, aceste sentimente etern umane, le vede, cu alte vorbe, în manifestările lor obișnuite de viață și examinează modul în care mecanismul istoriei determină, de pildă, dragostea dintre doi tineri. Procedeu fusese folosit și în cărțile anterioare. De la *Absenții* la *Refugii*, temele se repetă, ca și protagoniștii. Buzura are predilecție pentru conștiințele acute, traumatizate, lucide pînă la disperare. Ele primesc și judecă realul din unghiul unei subiectivități ultragiutate, incapabile să accepte compromisul. Între doctorul Bogdan din *Absenții*, Carol Măgureanu din *Fetele tăcerii*, Cristian din *Orgolii*, naratorul din *Vocile nopții* și Ioana Olaru din *Refugii* există o afinitate de psihologie și o similitudine de destin. Toate personajele își asumă, în sens sartrian, lumea în care trăiesc și, dacă nu pot împiedica degradarea umanului, au cel puțin orgoliul să n-o accepte în planul conștiinței. E o natură umană pe care Buzura a reușit s-o impună în romanul românesc de azi prin prozele lui masive, scormonitoare și justițiare.

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

buna credință, capacitatea de speculație și hotărîrea neclintită de a ajunge la esență. Romanul își stăpînește în cele din urmă tema și se impune.

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

Buzura aduce în descrierea acestui caz o competență de specialist — totuși trebuie spus că el nu abuzează de cunoștințele sale și nu transcrie dosarul unei nevroze. Boala este văzută ca un simptom social și, în anormalitatea individului, se caută semnele, modelele normalității (memorabil este personajul M.N.S., nebunul care vrea să reformeze lumea ; el are simțul catastrofei și trăiește un acut sentiment al urgenței). De altfel, Ioana Olaru nu reprezintă propriu-zis un caz clinic. Ea își revine repede în fire și, nevoind să comunice în afară, vorbește pînă la exasperare cu sine însăși. Romanul notează aceste infinite introspecții și, din cumularea lor, înțelegem adevărata dimensiune a dramei. Ioana fusese căsătorită cu un coleg, Iustin, spirit vioi și suflet moale. Repartizat într-un sat îndepărtat, se apucă de băut și cedează treptat unei frumuseți locale, Codruța, fiica preotului. E, în același timp, gelos, suspectează pe casta Ioana, are crize de disperare, fuge de la o femeie la alta. Scrisorile lui alcătuiesc un extraordinar jurnal : jurnalul unei progresive abrutizări și al unui inevitabil eșec.

Jurnalul cuprinde și numeroase întîmplări de viață. Măgura este o mică așezare în care tradiția și istoria recentă se ames-

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

Mai recalcitrant se arată Iustin, cel care transmite aceste observații sarcastice. El este suspicios și nehotărît, flușturistic, fără personalitate. Incertitudinea lui provoacă prin ricoșeu un rînd de eșecuri, cel mai grav fiind acela al Ioanei Olaru, soția rămasă la oraș. Părăsită, amenințată mereu de violentul și nestatornicul soț, aceasta caută ocrotirea unei femei cu mai multă experiență, doctorița Victoria Oprea, însă existența e mult prea complicată, dramele răsar de peste tot, doctorița intră ea însăși într-o încurcătură teribilă în care antrenează și pe fragila Ioana. Primind acest nou flux de întîmplări, unghiul romanului se deschide spre altă realitate socială. Doctorița Oprea are un prieten, inginerul Helgomar, tip justițiar, inflexibil, din familia morală a doctorului Bogdan din *Absenții*. Acesta lucrează într-o mină și intră în conflict cu directorul Cristescu, mic satrap local. Buzura împinge descrierea în această direcție și, în modul lui epic, aduce alte exemple de confruntare dură între adevăr și mistificare în plan ideologic și moral. Helgo, cum îi spun prietenii, este un maniac al justiției, se bate pentru adevăr și dispore, după un șir de peripeții, în condiții misterioase. Nu-i un personaj artisticeste memorabil și este de bănuț că autorul va reveni asupra lui în volumele următoare. În genere, paginile care înfățișează aceste aspecte mi s-au părut nesigure și mai puțin convingătoare (literar) decît alte spații ale romanului.

În centrul romanului de față nu este însă Helgo, spirit cu vocația martirajului, ci destinul unei femei tinere care eșuează în plan sentimental și încearcă să-și înțeleagă, după alte experiențe severe, propria condiție. Umilită de un bărbat slab,

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

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

DANA DUMITRIU

Migrații, volumul de debut al Danei Dumitriu (1943—1987), cuprinde în esență cam toate temele prozei sale : complexul adolescenței urite, nepotrivirea între destinul interior și întâmplările din afară, revelația identității ființei și conștiința duplicității limbajului, complexe ale femeii tinere, orgolioasă și lucidă, relațiile dintre copii și părinți, cu sugestii venite din câmpul psihanalizei, tema, în fine, a incomunicării și a ratării care revine în toate romanele scriitoarei. O proză de tip eseistic, surprinzător de bine scrisă, fixată în tradiția Camil Petrescu și, prin amploarea analizei psihologice, în linia Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban și, în genere a „proustienilor“. Dana Dumitriu are bune lecturi, eseurile (*Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, 1976) și cronicile publicate în *România liberă* arată intuiții fine și capacitate de expresie. În *Migrații* (1971) sînt patru confesiuni în care o tînără femeie încearcă să se înțeleagă și să judece întâmplările prin care a trecut, dar tot ea are sentimentul că mărturisirea integrală nu-i posibilă și, în genere, nu există o biografie coerentă, inteligibilă, există numai un lung șir de întâmplări care falsifică biografia individului. E tema, cum am zis, pe care prozatoarea o urmărește în mai toate cărțile ca pe un dat fundamental al naturii umane moderne și ca o sursă inepuizabilă de conflict epic : „O nepotrivire. Între noi și propriile noastre întâmplări, între noi și propriile noastre accidente de viață. Fiecare a avut, măcar o dată, senzația acută că ființa lui așa cum este (duh abstract și lut plămădit), și ființa lui așa cum se expune sînt două lucruri cu totul distincte. Întâmplările vin din afară și ne arată lumii un chip străin pe care cu greu ni-l recunoaștem și foarte anevoie îl acceptăm. Cine dintre noi ar putea, mînat de orgoliu, să creadă că și-a construit biografia prin voința sa și nu prin

voia hazardului ? Uneori te retragi și încerci să-ți refaci ființa, să migrezi spre tine.“

Această *migrare spre sine* este procesul care stă în centrul analizei. Naratorul, de regulă un om tânăr, trece printr-un moment de criză (o întâmplare ciudată, un rău de existență) și atunci se întrebă „cine sînt eu ?“ și tot el răspunde evocînd întâmplări vechi și analizînd cu aspră luciditate sensul lor. În *Madrigal*, prima nuvelă, femeia care se confesează are o criză de ficat și stă de vorbă cu medicul ei despre greața de viață, înstrăinarea de sine și alte simptome ale alienării („mă simt rău, doctore [...], parcă toate întâmplările s-au pus împotriva mea, parcă am nimerit din greșeală în propria mea biografie“). Ea face o descripție sumbră a familiei și imaginează fapte de groază : mama, văduvă, suferă de nimfomanie și fiica, o adolescentă timidă și urîță, îngrijește o bunică paralytică. Sînt date amănunte despre înfățișarea acestei bunici, cu o insistență stridentă asupra trupului atrofiat de bătrînețe : „Cînd o dezbrăcam s-o spăl și s-o îmbrac îi vedeam trupul gol, cu neobișnuite contracții grotesci. Sîinii ca pergamentul îi cădeau peste coastele foarte pronunțate și epiderma îngroșată, ridată ca un pămînt secetos, crăpat de arșiță. Era galbenă, galbenă și hidoasă, cu pielea foarte subțire și crăpată. Numai buricul i se vedea negru. Acolo nu-mi venea s-o spăl. Era de fapt ultimul lucru prin care se desprinsese de la neexistență la existență, ultimul lucru care ar mai fi putut s-o sufoce înainte de a fi“.

Modelul prozei din *Drumul ascuns* este reluat și dus mai departe. Dana Dumitriu nu face, totuși, o analiză de tip clinic și nu studiază decît accidental psihologia individului bolnav. Proza ei se ocupă mai ales de relațiile umane și, fugînd de categoriile psihologiei clasice, analizează complicațiile interioare ale ființei. Ea urmează, în acest caz, pe Camil Petrescu și, în genere, pe prozatorii moderni care vād în gelozie sau disperare un nod de pasiuni complexe. Nu trece neobservat, chiar în primele nuvele, efortul de a modifica tipologia tradițională. Adolescanta din *Madrigal* își detestă mama, mama isterizată este geloasă pe fiică și-o brutalizează. În casă apare în noaptea de înviere un bărbat beat cu haina jerpelită și adolescenta se îndrăgostește fulgerător de el și, tînjind după o mare aventură, fuge de acasă. Tot atunci moare și bunică paralytică. Aceste întâmplări provoacă nașterea conștiinței de sine. Fata urîță, abrutizată de suferință, se descoperă ca ființă

independentă. „Luam cunoștință de mine și nu-mi venea să cred“, zice ea. Aventura se încheie în chip bizar : bărbatul, pregătit pentru mamă, duce fiica într-o familie străină, apoi dispare pentru totdeauna. Adolescența ajunge pianistă și n-a uitat încă pe bărbatul aiurit care i-a cântat un suav madrigal... La urmă, aflăm că femeia este o mitomană, totul a fost inventat, ea s-a născut, în fapt, într-o familie burgheză și a făcut o carieră mediocră... Morala povestirii este că „întîmplările sînt mai presus de noi“ și că biografia reală se pierde printre ele.

O temă complementară în aceste eseuri epice este aceea a stărilor intermediare, nedefinite, care agresează ființa și-i determină comportamentul. Așteptarea, crisparea, orgoliul, sentimentul de vinovăție, aroganța, neputința comunicării și retragerea în sine (*migrarea*) formează, toate la un loc, o stare complexă pe care prozatoarea încearcă s-o analizeze. O femeie tânără este nemulțumită de Arghir, un actor pe care probabil îl iubește. Orgoliul ei este rănit de indiferența și prea marea siguranță de sine a bărbatului. E o nepotrivire între el și propriile lui gesturi și femeia, care observă aceste disonanțe, intră într-o stare apăsătoare de vinovăție și ridicol. Arghir ronțăie alune în timp ce discută despre propovăduitorul neamț Karl-Heintz (un simbol al libertății lor spirituale și al voinței de a ajunge la esențe) și femeia este enervată de nonșalanța partenerului. Ea aude voci interioare și vocile o trezesc din somnul concretului, amintindu-i de lucrurile ascunse și de ceea ce poate fi în „clișeele necugetate, negîndite“ ale existenței noastre. E limpede că tinerei femei, care despică așa de fin lucrurile, nu-i place scortșosenia distinsă a actorului și este pe pragul de a se despărți de el. Ea îl duce la un vechi conac, care aparținuse familiei, ca să revadă locul fericirii sale pierdute. Vrea să afle, cum mărturisește la urmă, „un lucru esențial și etern, un nucleu absolut de viață“ și se revoltă împotriva accidentalului (întîmplării).

Naratoarea din *Împotriva migrațiilor*, o tînără absolventă, consideră mișcarea un sacrilegiu, o impostură, ea vrea ca staticul să fie singura stare reală a lucrurilor. E o fire contemplativă, nu-și iubește tatăl (un complex care se repetă în proza Danei Dumitriu) și are o inerție, pe care o conștientizează printr-o cazuistică fină, față de timp. Convingerea sa este că pasivitatea îngăduie mai bine înțelegerea. Drama ei esențială ar fi,

în acest caz, nereceptivitatea duratei, indiferența la timp, imposibilitatea de a se supune — cum și zice — *ritualului formal al vieții*. Vrea să trăiască într-un timp superior în care să nu pătrundă zvonurile vremelnice („neliniștea pură a vremelnicei îmi este străină, nu pun preț pe ea și pot contempla totul cu indiferență ; pasivitatea mea nu era un somn al incapacității de activitate, de atitudine, ci atrofierea aceluși timp puternic al timpului“...), însă timpul din afară dă năvală peste ea. E secretara unui bătrîn amiral, pe jumătate șiret, pe jumătate senil , care-și scrie memoriile inventînd aventuri teribile. Amiralul trăiește într-o casă care adună o lume pestriță și moare în chip grotesc în chiar ziua în care tatăl naratoarei, fost judecător, este arestat. Eroina vrea să rămînă netulburată în fața întîmplărilor străine de firea ei, însă din monologul nervos, fragmentat de reflecții morale prăpăstioase, se înțelege că indiferența față de circumstanțele vieții este greu de suportat.

Un fapt este sigur : Dana Dumitriu aduce în cîmpul analizei epice aceste zone de penumbră ale psihologiei și definește individul printr-un șir de conflicte (stări) care angajează intens viața spiritului, chiar dacă spiritul nu reușește, pînă la urmă, să stăpînească încurcatele relații ale vieții. Totul este ca individul să fie conștient de existența lor. Analiza acestor relații obscure și a stărilor indeterminate pe care le provoacă în viața interioară a individului constituie substanța epică a narațiunii. Personajul din confesiunea *Firesc, prea firesc* are un destin mediocru și spaima lui (spaima ei, căci este vorba tot de o femeie, ajunsă la vîrsta de 40 de ani lîngă un bărbat cuprins deodată de vraja vulgarității) este să nu facă un gest care s-o îndepărteze de acest destin. Femeia descoperă într-o zi că tatăl, academician ilustru, trăiește cu o doică urită și primitivă. Cu aceeași infernală doică este încurcat și ginerele, soțul femeii care povestește rece și obiectiv aceste istorii obscene. Ea însăși, femeia care-și urăște tatăl și-și disprețuiește soțul, acceptă din răzbunare pe Tudor, prietenul familiei, apoi îl iubește de-a binelea și hotărăște în final să fugă de acasă, deși are conștiința că nimic nu se va schimba : „Voi face totuși acest gest gratuit, ininteligibil și fără semnificație, numai pentru a-mi demonstra mie că am dreptul să-l fac...“

Originalitatea acestei proze stă, zice Valeriu Cristea (*Domeniul criticii*), în „amestecul neobișnuit de sentimentalitate și răceală“. Un alt critic e de părere că determinant în epica

Danei Dumitriu este „dezacordul între conștiința de sine a personajelor și viața lor faptică“. Ambele opinii sînt exacte, una privește stilul epicei, cealaltă tensiunea din interiorul ei. Mai este, cred, o notă distinctă în această proză intelectualizantă, eseistică și anume efortul de a prinde în analiză stările obscure ale ființei, spaima de inconsistența cunoașterii, „căderile“ inexplicabile ale spiritului. Un bărbat citește *Traité du désespoir* și caută, apoi, intimitatea unei femei vulgare și proaste. O femeie încă tînără se teme de orice schimbare și își analizează cu luciditate mediocritatea condiției și disperarea în care s-a instalat. Alta nu poate suporta frumusețea și echilibrul bărbatului pe care îl iubește și-i urmărește cu exasperare gesturile mecanice, în fine, fiica este necruțătoare cu tatăl căzut și el într-o culpabilă vulgaritate. Toate acestea sînt notate într-o narațiune de tip confesiv, fără intrigă și fără o temă clar definită. Tema și intriga trebuie desprinse din analiza subțire care urmează fluxul unei conștiințe în stare de criză.

Criza izolează, în fapt, un proces de autocunoaștere. În eseu *Autoritatea personajului* (cuprins în volumul *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*) prozatoarea își justifică indirect formula, pornind de la conceptul lui Henry James. „Realismul psihologic“ pune accentul, spre deosebire de proza de analiză tradițională de tip Benjamin Constant, pe psihologie ca *proces*, nu ca *dat*. Evenimentul epic nu vine din afară, ci este chiar momentul de revelație interioară (*de implozie* a personalității) și efortul prozatorului este să urmărească teribila curgere a dezvăluirii („the terrible fluidity of self-revelation“). Urmînd această cale, prozatorul modern (de la Henry James la Virginia Woolf, două modele pentru Dana Dumitriu) creează nu personaje constituite, determinabile după categoriile psihologiei clasice, ci *realități sufletești* indeterminate. „În fața materiei haotice și imprevizibile a vieții psihice — notează Dana Dumitriu — romancierul simte nevoia nu să pună ordine și să explice fenomenele pe care le percepe, ci să le redea în procesul lor viu de interferare, să aducă în prim plan acele evenimente ale lumii interioare care individualizează o psihologie și un punct de vedere asupra lumii exterioare. Din această perspectivă, literatura nu mai poate avea dreptul de a elucida dramele umane, de a propune subiecte închise, soluționate într-un sens sau altul, de a fabrica personaje definite. Căci în

felul acesta realitatea pe care încearcă s-o clarifice se va reduce la imaginea subiectivă pe care scriitorul o are despre ea.“ Romancierul dispăre din text, locul lui este luat de ceea ce James numește o „inteligentă centrală“, un personaj-martor care își asumă sarcinile creatorului auctorial.

Masa Zarafului (1972), primul roman al Danei Dumitriu, reia atmosfera și personajele din nuvela *Împotriva migrațiilor*. Acolo era descris „bestiariul“, infernul „bine tapisat“ în care moare un amiral senil și mitoman. În roman, casa amiralului este un fel de Arnoteni în care se întîlnesc niște ratați superiori, fiecare cu justificările și fantasmalele lui. Cartea este bine scrisă și impune o tipologie originală. Tehnica epică este simplă : proza de tip confesiv este dublată de o proză auctorială în care se dă o altă imagine, mai obiectivă, a faptelor. Insistența asupra bătrîneții urite și acaparatoare amintește de proza lui Nicolae Breban, drama intelectualului, victimă a circumstanțelor și a propriei inerții, trimite, într-o oarecare măsură, la *Absenții*, romanul existențialist al lui Buzura. Însă Dana Dumitriu are un stil propriu de a trata aceste teme. Romanul cuprinde cinci confesiuni și cam tot atîtea comentarii ale confesiunilor într-o epică în care eseul romanesc se unește cu senzaționalul, melodrama și cu o foarte fină analiză a duplicității și a eșecului. Un dosar, la prima vedere, al unor existențe statice, sfîrșite, prinse în raza de influență a unui bătrîn demonic, amiralul. Amiralul, zaraful, numit „bătrînul Leviathan“, scrie de mulți ani o „Mare Enciclopedie Maritimă“, operă inutilă, tipică pentru un ratat. În casa lui se adună fiul său Alexandru, Marta, soția acestuia, Tamara, fiica anxioasă, și Tudor, descoperitorul unui medicament miraculos, medic altminteri păgubos, îndepărtat prin intrigi mărunte din institut. Fiecare personaj poartă o dramă pe care o mărturisește și drama mai este o dată sau de mai multe ori analizată în confesiunile celorlalte personaje.

Alexandru, fiul, este Marele Ratat. Născut din unirea întîmplătoare dintre amiral și o englezoaică, el își petrece viața scriind interminabile scrisori înstrăinatei sale mame. E alcoolic, face teoria demnității existenței precare și trece prin dese crize de vulgaritate. Este căsătorit cu Marta, o femeie cu mintea viciată de prea multă luciditate, și se refugiază periodic în brațele solide ale unei hoațe ciudate, pasionată de magia caldeeană.

Andreea (hoața) devastase un magazin de jucării și apoi le împărțise copiilor din oraș împreună cu fratele său, preotul Teofan. Alexandru este un bărbat singur și trîndav, suferă de oblomovism și se împarte fără patetism între Marta cea deșteaptă și rece, și Andreea cea slabă de minte și ademenitoare, cu simțurile sănătoase. Suferă de un complex de singurătate și iubește o femeie, evident superioară lui (Marta), de care nu este însă înțeles. Drama lui este că toți au dreptate. Se instalează lent în ratare și sfîrșește prin a prețui dulceața ei. Se preface, întâi, resemnat, apoi devine cu adevărat resemnat. Își inventează o melodramă, apoi nu mai poate ieși din ea. E obsedat să plece în Anglia, apoi, cînd plecarea devine posibilă (scrisoarea de la înstrăinata mamă ajunge, în fine, la el), devine șovăielnic, vrea ca alții să hotărască pentru el și, în cele din urmă, după lungi chibzuințe, hotărăște să nu hotărască nimic...

Alexandru nu-i, cu toate aceste semne de inerție, un ratat fără personalitate. Dana Dumitriu face din el o natură dostoevskiană. Marele Ratat își violează soția pe podeaua murdară a anticariatului (scenă dubioasă !) și apoi declamă : „Cenușă, cenușă, mai multă cenușă pentru creștetul meu păcătos“. Are un bizar gust pentru suferință și caută umilința pentru a-și dovedi libertatea. Un masochism de care este conștient : „M-am căsătorit nu ca să întemeiez o familie, ci ca să-mi dovedesc deplina libertate. Am întemeiat un cuplu sado-masochist ca să nu mai scape nimeni din încercuirea destinului. [...] Tragedia începe cînd toată lumea are dreptate. Și victima, și călăul, și martorul mincinos, și martorul onest, și asasinul, și cel asasinat, și judecătorul, și greșierul, și procurorul, și însuși Dumnezeu din cer care se supără pe noi și nu ne avertizează“.

Marta, soția, este femeia tînără și inteligentă pe care o iubesc toți : și melodramaticul Alexandru și tatăl său, bătrînul amiral, și Tudor, medicul nedreptățit. Este o femeie „puternică și disperată“, rece, o mucenică a adevărului, cum spune despre ea Alexandru. Morala ei este prudența : „În acest univers limitat, în această lume finită, dacă e să fim disperați, să fim disperați cu decență“. E îndrăgostită de Tudor și, pentru a ajunge la el, îi seduce întâi soția, pe sora Caterina. Se căsătorește, din motive similare, cu Alexandru și apoi se lasă cuprinsă de melodrama pe care, teoretic, o respinge. Iubește pe Tudor, dar dragostea ei, observă acesta, este plină de ură. „O

ură duioasă“. Are conștiința vinovăției, dar nu are tăria sau nu vrea să iasă din minciuna pe care și-a construit-o cu migală. „Eu mă știu vinovată de a-mi fi făptuit minciuna, de a-mi fi construit ipocrizia cu luciditate“, confirmă ea. Intră în casa amiralului ca să fie aproape de Tudor și spiritul ei tare se frînge : „Domnule amiral, merg spre dumneata, vin spre dumneata cu toate armele depuse, plîng ca o proastă și spun ca o proastă că ceva s-a dus de rîpă, m-am molipsit de la fiul dumitale de boala melodramei — eu, un om tînăr și plin de energia firească a tinereții mele. Vreau să mă pierd în liniștea bătrînă a lucrurilor dumitale“. Într-un moment de răzvrătire fuge, apoi, pocăită, se întoarce în acel „port al resemnării“... Curios personaj, curios tip de feminitate, îndoielnic caracter. Marta seamănă, pînă la un punct, cu eroinele lui Camil Petrescu (acelea din familia Doamnei T.), dar se desparte de ele prin amestecul neobișnuit de luciditate și inerție, libertate și gust pentru o „lentă și viscoasă agonie“. Jocul ei, în raporturile cu bărbatul din casa amiralului, este complicat și misterios. Se căsătorește cu Alexandru și se lasă curtată de bătrînul amiral, tatăl. Iubește pe Tudor și este necruțătoare, pînă la ură, cu el. De ce ? O explicație ar fi că valorosul medic, nedreptățit de confrăți, nu are curajul să lupte pentru adevărul lui și se resemnează. Însă Marta întretîne, ea însăși această inerție și recomandă prudenta și disperarea, judecă aspru „falsa tristețe canonică“ în care trăiește, dar nu se simte bine în afara ei. Personajul este lăsat de prozatoare în chip voit în această nedeterminare. Lucidă, puternică și disperată (cele trei atribute care revin în caracterizarea ei), Marta se simte bine în acest echilibru al răului, al nemulțumirii, al ipocriziei care este casa amiralului.

Tamara, fiica amiralului și sora lui Alexandru, este un produs al fricii. Agitația ei este sterilă și frumusețea ei este oboșitoare. Portretul moral se oprește aici. Un personaj de fond, schița unui tip de feminitate nevrotică, păguboasă. Tudor, al patrulea personaj, este mai interesant. El este intelectualul dotat, creator, învins de circumstanțe. Descoperă medicamentul unei boli îngrozitoare (nenumite în roman) și-l verifică pe un pacient, Paul, nu altul decît fratele Martei. Paul se vindecă, apoi, din motive necunoscute, se sinucide. Dispare proba și descoperitorul se pierde într-o hărțuială mărunță cu intrigantii lui colegi din institut, impostori abili. Iubește pe Marta cu un sentiment de culpabilitate și deznădejde, dar dragostea nu-i

dă tăria de a-și înfrînge inertiile interioare. Ca toate personajele din proza Danei Dumitriu, Tudor își pune singur diagnosticul : „M-am măcinat cu vremea și a rămas din mine doar o respirație bătrînicioasă, gîfuită“... Cînd i se dă formal dreptate, e prea tîrziu. Medicamentul miraculos fusese între timp descoperit de alții și Tămăduitorul își pierde obsesia, se simte gol pe dinăuntru și are un viu sentiment al zădărniceii...

Mai este amiralul, Marele Leviathan, personajul din umbră, zaraful la masa căruia eșuează aceste ființe fragile. Este, nu mai încape îndoială, un simbol. În preajma lui, toți se contaminează de o stranie amnezie, intră într-un timp încremenit, în *Nemișcare*. Însă amnezia, nemișcarea nu-i salvează. Ei își pierd energiile și își pierd, în cele din urmă, și sentimentele. Romanul se configurează, prin toate aceste elemente, ca o parabolă. În centrul ei stă tocmai acest misterios Amiral care păstorește discret peste niște tineri debusolați, loviți de circumstanțe și înfrînți, sufletește, de propriile slăbiciuni. El dă iluzia liniștii și nu oferă, în fond, decît soluția unei agonii. E sensul mai profund al acestui roman-parabolă care este *Masa zarafului*.

Romanul, ca roman, are unele cusururi. Invenția epică este minimă și tipologia, în datele ei, nu este suficient de expresivă. Rămîne încercarea de a schimba modelele prozei tradiționale și de a introduce (faptul se verifică și în cărțile ulterioare) un tip de feminitate care diferă de cele trei tipuri cunoscute din proza românească : (1) femeia virilă, ambițioasă, autoritară ; (2) femeia suavă, de o sensibilitate patologică, victimă predestinată a brutalității bărbatului și, în genere, a barbariei realului și (3) femeia ca produs obscur al simțurilor, fără acces la viața spiritului, roaba unei vulgarități agresive ; ea este, de regulă, mormîntul intelectualului preocupat de probleme metafizice. După război, prozatorii români, de la Preda la Sorin Titel, au încercat să modifice aceste modele și au și reușit în bună parte. Dana Dumitriu aduce varianta pe care o citam înainte : femeia cultivată, misterioasă, de o agerime remarcabilă a minții, nu lipsită de voință și orgoliu și, cu toate acestea, nefericită, candidată la ratare. Există totdeauna în preajma ei un Leviathan care înghite soarele din ea și un număr de bărbați fără spirit sau fără suflet, oricum inferiori ei, care-o prind în mrejele vanității lor și-o înfrîng...

Aceeași tipologie și aceleași teme sînt reluate în *Duminica mironosițelor* (1977), romanul cel mai epic al Danei Dumitriu. În spiritul lui Dürrenmatt și al altor autori moderni, prozatoarea folosește o intrigă de roman polițist (uciderea în pădure a doctorului Alexandru sub ochii soției sale, Dora Iatan) pentru a studia caracterele. Dora seamănă în multe privințe cu Marta din *Masa zarafului* și cu naratoarele din *Migrații*. E mai complexă, totuși, decît ele sau prozatoarea reușește să-i dea o expresie literară mai elocventă. Ca și Marta, ea este însoțită cu un medic înzestrat și risipitor (Alex), speță și el de ratat fără cauze precise. De altfel, personajul cel mai pregnant al cărții este acest spirit lenevos care are o filozofie de viață și este victima a trei femei : bunica, mama și soția. Bunica este autoritară pînă la cruzime, mama își iubește patologic fiul și își detestă nora, iar nora (Dora) ia ca model pe bunica (Sofia Antim, cercetătoare eminentă, pliabilă în fața circumstanțelor) și vrea să facă o mare carieră intelectuală, stăpînindu-și printr-o rațiune excesivă sentimentele. Alex este prins în capcana acestor ambiții, complexe, relații și, fără a fi lipsit de calități intelectuale, cade, se risipește, ratează... Moartea lui violentă este un prilej pentru ceilalți de a-i descoperi identitatea. Romanul caută, la suprafață, pe asasinii lui, în esență însă romanul analizează relațiile din interiorul unei familii și comportamentul indivizilor în fața unei întîmplări tragice. Motivul *întîmplării*, pe care l-am găsit și în scrierile anterioare, este formulat limpede de un personaj al romanului (Dora) : „Era părăsită, înjosită, 'nimerise' parcă într-un trup străin, căruia i se pot întîmpla fapte independente de voința lui. Fusese tîrită într-un vîrtej, absorbită de el și îi era greu să se smulgă. Văzuse ceea ce *nu voise* să vadă, trăise ceea ce *nu voise* să trăiască, i se întîmplase ceea ce *nu voise* ea să i se întîmple. Ce se alesese din independența ei, din forța ei, din viața ei de cristal ? Au tîrit-o, au chemat-o în vîrtej.“

Se înțelege că *întîmplarea* este în proza Danei Dumitriu o formă degradată a fatalității. În *Duminica mironosițelor* ia înfățișarea unei crime absurde : Dora și Alex merg să se plimbe în afara orașului, soții au o mică dispută, se despart pentru moment, apoi bărbatul este găsit înjunghiat lângă mașină... Maiorul George Alexandru Stănescu, tip isteț și mefient, analizează cazul și nu crede în varianta dată de Dora, soția trau-

matizată și discretă, suspect de discretă. Cine l-a ucis pe Alex și de ce? Acestea sînt piste politiste ale cărții. Dora dă un număr de elemente, apoi se dovedește că ea nu spuse adevărul. Ascunde un fapt care o rușinează (incercarea a doi tineri de a o viola) și faptul iese la lumină prin abilitatea maiorului: Alex murise apărîndu-și soția de o agresiune urită. Se purtase brav și, după moartea lui, mîndra, ambițioasa Dora descoperă că nu-și cunoscuse bărbatul. Povara ei va fi să-l inventeze de aici înainte din amintiri nesigure...

Romanul unește introspecția cu jurnalul (evident fictiv) al eroului și cu tehnica obișnuită de prezentare obiectivă. Însemnările lui Alexandru Iatan (tehnică folosită de Gide, Camil Petrescu, reluată apoi de romanul autoreferențial) fragmentează introspecția și fragmentează și narațiunea polițistă, bine condusă altfel. Eroii se autodefinesc (mai exact: își exprimă cu luciditate nesiguranța interioară, complexe) și sînt caracterizați de ceilalți martori care, la rîndul lor, trec prin același dublu proces. Abilitatea prozatoarei este remarcabilă. Ea nu ajunge să creeze, în stilul romanului tradițional, un număr de caractere memorabile, dar sugerează existența unor indivizi care se caută pe ei înșiși în întîmplările obscure de viață. Cîteva situații și cîteva naturi umane se repetă. Alex este ratatul din prea multă înzestrare (explicația Dorei), risipitorul strălucitor și leneș. „Vreau să fac din viața mea un lung șir de întîliri revelatoare. Atît. Eu nu pot face nimic constructiv...“, notează el în jurnal. Are și el obsesia eroilor lui Camil Petrescu („vreau să intuiască *totul*, să înțeleg *întregul*, ca întreg“), însă n-are energia de a duce cunoașterea pînă la capăt. Natura lui oblo-movistă îl trădează. Ca și Tudor din romanul precedent, Alex vrea să trăiască în melodramă și este atras de ceea ce e „fragil, perisabil, dulce-amar și narcotic“. Iubește pe indiferenta, orgolioasa Dora și trăiește, paralel, o aventură cu vulgara Aida (o situație care, iarăși, se repetă în proza Danei Dumitriu). Relațiile lui Alex cu mama ating, ca și în cazurile precedente, domeniul psihanalizei. Fiul își iubește și, în același timp, își disprețuiește mama, femeie fără umor, care-și dramatizează existența insignifiantă. Alex citește pe Proust și e la curent cu teoria lui Freud. Curiozitatea este că personajul psihanalizabil se întinde singur pe divan și își analizează complexe. Procedeu este curent în proza din ultimele decenii. Dana Dumitriu nu insistă în această direcție, dă numai o sugestie des-

pre complexitatea relațiilor dintre oameni cu o instrucție superioară și despre efortul lor de a-și stăpîni, prin analiză, datele obscure ale ființei.

Există în familia lui Alex și o bunică (Sofia Antim), autoritară, detestată de fiică (Nadia, mama lui Alex) și luată ca model de Dora Iatan, nora ambițioasă. Bunica sacrificase cîteva adevăruri pentru a apăra, într-o istorie confuză, știința pe care o slujește. Ea are o justificare morală pe care Dora i-o acceptă și vrea s-o urmeze, sacrificînd viața sentimentală. Cultivă discreția și, în relația cu Alex, e rece și incoruptibilă. Cînd i se întîmplă ceea ce i se întîmplă (tentativa de viol și uciderea lui Alex) dă, din pudoare, un alt curs anchetei pentru a-și ocroti viața interioară : „Nu suport ca viața mea să fie un loc de trecere pentru cine știe cine. Am crezut că-mi pot cîștiga demnitatea prin discreție și m-am convins că e o eroare.“ Însă minciuna n-o apără și indiferenta Dora, mucenic al ambiției, cum își zice singură, va fi roaba unei amintiri singeroase. De acest fapt își dă seama un alt personaj al romanului, Maria, sora anchetatorului George. Maria trăiește, în urma unei căsnicii ratate, într-o „amărăciune somnolentă“, ceea ce n-o împiedică să fie pasionată de cazurile cercetate de fratele său. Ea scrie un roman care ar putea fi chiar romanul care se desfășoară sub ochii cititorului (simbol textualizant)... Romanul este interesant și, din cîte a scris Dana Dumitriu, este cel care are construcția cea mai bună.

Întoarcerea lui Pascal (1979) este, pînă la un punct, un roman politic sau, mai bine zis, un roman care se folosește de o temă a romanului politic (tema adevărului și a culpabilității) pentru a studia relațiile în interiorul unei familii. Dana Dumitriu recurge aici la tehnica rememorării. Toată cartea este reconstituirea unor întîmplări vechi și a unor personaje absente (Clara, Pascal). Unele personaje sînt excepționale (scena reîntîlnirii dintre foștii pușcăriași, confesiunea lui Pascal în cîrciumă în fața unor necunoscuți), altele sînt uscate, inexpresive, cu multe clișee din proza curentă (descrierea vieții de redacție și a evenimentelor care preced retragerea lui Matei). Ca în toată literatura Danei Dumitriu analiza e măsura talentului său epic, ceea ce vrea să spună : vocația nuanței, capacitatea de a sugera o stare de spirit, o înstrăinare a ființei și prezența unei obsesii... Niște tineri (Matei, Petre, Ema) încearcă să

descurce sensul unor evenimente anterioare și, din succedarea acestor introspecții, confesiuni, iese la iveală istoria unei familii. Petra și Ema sînt fiicele Clarei, o pianistă frumoasă, femeie fără noroc, măritată în mai multe rînduri. La data cînd începe narațiunea, Clara murise de patru ani și cei care o cunoscuseră (fiicele, Matei, Zanet, Pascal) discută mereu despre ea. E absența care domină introspecțiile și evocările acestor indivizi care au sentimentul ratării.

Punînd încurcatele fapte din roman într-o ordine acceptabilă, deducem că pianista, văduvă cu doi copii, se îndrăgostise de Zanet, un universitar preocupat de problema sublimului. Zanet nu luase însă în seamă această iubire și Clara, femeia orgolioasă, suferise în tăcere. Se căsătorește cu Pascal, un inginer blind, prieten cu Zanet, spre iritarea acestuia din urmă. Pascal, specialist bun și onest, se opune unui proiect industrial aventuros și curajul lui îl costă mult : este arestat, judecat și condamnat la lungă detenție. La data cînd începe propriu-zis romanul, Pascal este în închisoare, Clara murise, iar fiicele ei, Petra și Ema, deveniseră adulte. Petra este o fire închisă și trăiește retrasă la marginea orașului ca menajeră a lui Matei, un fost jurnalist fugit și el de lume în urma unei grave crize de conștiință. Matei făcuse studii de pian cu Clara, urmasă, apoi, cîțiva ani de politehnică și se lansase, la începutul revoluției, în jurnalistică. În procesul lui Pascal el avusese un rol important. Articolul publicat de el despre grandiosul proiect industrial devenise o piesă la dosarul reticentului, „reacționarului“ Pascal. Cînd faptele iau o întorsătură tragică, tînărul jurnalist părăsește redacția și trăiește ca simplu muncitor la Contor, într-o izolare totală. I se alătură, din motive obscure, Petra. Ema, sora ei, este o fire mai deschisă, ea singură reușește să se elibereze de trecut (obsesia Pascal, moartea mamei). Mai există, în această încurcată istorie, cîțiva martori, unii culpabili, alții inocenți și misterioși : Ștefan, fiul lui Zanet, crescut de Clara, și tatăl său, Zanet, omul impasibil, egoist, retras în lumea cărților. Ștefan este morocănos, impenetrabil, mefient ; tatăl vrea să-i recîștige afecțiunea după ce trăise înstrăinat de el.

Aceștia sînt protagoniștii romanului. Criza lor morală este determinată de martirajul bunului Pascal și de relația lor cu pianista frumoasă, pasionată și nefericită. Petra, care are vocația umilinței, este tipul femeii tinere rău iubite. Inteligență și fără

noroc, Petra face parte din categoria cunoscută în proza Danei Dumitriu. E conștiința rea a familiei, rea în sensul că ține minte totul, e lucidă și despică la infinit firul întâmplărilor. Îl urăște și, în același timp, îl iubește pe Matei, cel care, prin romantismul lui necugetat, produsese o dramă în familie. Matei nu are conștiința culpabilității, dar este marcat de imprudența lui și vrea să afle adevărul. Face o vizită „eroului” său, inginerul Olariu, cel care deschisese șantierul și înfundase pe scepticul Pascal. Olariu este eroul predilect al literaturii proletcultiste. Convorbirea cu el nu lămurește nimic. Omul nu-și recunoaște vinovăția și continuă să trăiască în fantezmele lui... Cazurile rămân deschise. Nimic nu se încheie, nici un destin nu-și modifică traiectoria în această proză care analizează eșecurile morale ale părinților și, prin ricoșeu, ale copiilor.

Se remarcă, și în *Întoarcerea lui Pascal*, interesul prozatoarei pentru naturile complementare. Zanet și Pascal constituie un exemplu. Zanet este o variantă a Amiralului, manipulatorul de energii tinere și confuze. Tip superior de egoist, retras din istorie, cu premeditare rece și retractil, „sclipitor și superficial”. Pascal, dimpotrivă, e omul bun și blind care plătește în istorie. Este închis fără a fi vinovat și, când revine, dă peste o lume indiferentă și ostilă. Nu este un sfânt, e doar un om blind și fricos, martirizat de o istorie violentă și confuză. „Întoarcerea” lui este un eșec. Numai cu un fost camarad de detenție, Florescu Eustațiu, mai găsește un limbaj comun. Momentul revederii lor în cofetărie este, epic vorbind, memorabil. Pascal este un Ulise care nu-și mai găsește insula. „Itaca nu mai e, iar Penelopa, prietene, s-a aruncat în valuri”, zice el pregătit pentru o nouă suferință : aceea de a reintra într-o lume preocupată de mica ei fericire. „Dar unde e măcar mila, dom’le, mila ?”, întreabă Florescu Eustațiu.

Romanul are o intrigă mai complicată decât alte cărți ale Danei Dumitriu și o miză, cred, mai ambițioasă, numai în parte exprimată estetic în chip convingător. Multe observații sînt fine : acelea, de pildă, despre gelozia fetei urîte care privește cum mama atinge umărul tînărului pianist sau însemnările despre îmbrățișarea și plînsul eliberator al foștilor pușcăriași... *Întoarcerea lui Pascal* este, în subtext, un roman despre frică, eroare, vinovăție, adevăr în lumea românească postbelică. Mai toate personajele greșesc cu ceva și greșeala le determină destinul. Unii greșesc din exces de zel (Matei), alții din cinism, indi-

ferență (Zanet) sau din lașitate. Toți au „o purpură emoție a complicității“ și analiza complicității constituie chiar substanța prozei.

Tema incomunicării și a eșecului în relația sentimentală este tratată într-un mod mai direct în *Sărbătorile răbdării*, un roman care începe admirabil, în stil de mare proză, și sfârșește, neinspirat, într-o parabolă lungă și străvezie. Tipologia și toposurile se repetă. Este întâi cuplul care se destramă (Ghighi — Pavel), este, apoi, relația încordată dintre părinți și copii, există, în fine, și în această narațiune două surori care simbolizează două caractere și două morale ale feminității. În *Duminica mironositelor* austera Dora are o soră, Laura, frivolă, disponibilă — „ca o casă cu toate ferestrele deschise și viața ei fusese la îndemina tuturor“. Petra și Ema din *Intoarcerea lui Pascal* sînt, tot așa, naturi complementare. În *Sărbătorile răbdării*, Ghighi este intratabilă, o mucenică a răbdării și a adevărului; Lulu, sora ei, inimă alunecoasă, este ușuratică și cinică. Deviza ei este să trăiască, vorba lui Mateiu Caragiale, după pofta inimii ușoare: „Declar sus și tare [...] eu am cel mai înțelept fel de a trăi cu Stăpînul, cu Dictatorul, cu marele Belzebut. Viață modernă. Îl schimb cînd vreau și cînd îmi place, și mă simt liberă. Nu sînt duplicitară, îl înșel pe față, cu hărnicie și entuziasm! Orice înșelătorie din partea lui e binemeritată. Ne respectăm reciproc, ne urîm reciproc.“ Ghighi este, dimpotrivă, încoruptibilă (să se observe că în proza Danei Dumitriu categoria femeilor lucide, introvertite este foarte numeroasă), fixată într-un sentiment și, cînd sentimentul îi oprimă libertatea interioară, se revoltă. Este profesoară și viața ei se desfășoară între Cancelarie și Bucătărie, două instituții pe care le slujește cu devotament. Drumul dintre ele constituie libertatea ei. Libertate provizorie, condiționată. La școală este supravegheată de asprul, principalul Director, acasă o așteaptă, nerăbdător, irascibil, Stăpînul. Stăpînul este Pavel, medic (prozatoarea are predilecție pentru această profesiune, mai toate personajele ei sînt medici), om ambițios, dur, pus să facă o mare carieră. Își iubește forța și cultivă relațiile profitabile. Vocația lui adevărată este vanitatea. Cînd Ghighi, de regulă supusă, rezonabilă, nu mai acceptă autoritatea lui, o părăsește, dar, pentru a nu-și strica dosarul, nu divorțează. Este dotat în profesiunea lui, însă vrea să parvină și, în interiorul familiei, nu respectă femeia și nu acceptă

libertatea ei spirituală. „Problema ta — îi spune el lucidei Ghighi — nu este libertatea, ci alegerea justă a Stăpînului“.

Portretul bărbatului nu este foarte complex și nu se reține la lectură decât ca o nuanță a virilității autoritare și ambițioase. Ghighi, din familia morală a Martei și a Dorei Iatan, este, cum zice și titlul cărții, o preoteasă a răbdării, dar nu o sclavă. Femeie inteligentă, ea își acceptă destinul, apoi se revoltă și își judecă destinul. Libertatea ei interioară este dată tocmai de posibilitatea acestei judecăți. „Dacă nu putem fi eroi de anvergură, gîndește ea, măcar să ne jucăm bine rolurile mărunte ce ni s-au dat.“ Forța ei stă în absența ambiției de parvenire. E o bună profesoară și își face datoria fără să se lamenteze. Privește lumea cu ușor sarcasm, atît cît să n-o împiedice să se bucure de existență. „Să mă bucur lesne și direct“ e deviza ei. Nu-i ceea ce se cheamă o femeie tare, nu-i nici o femeie misterioasă, impenetrabilă. Dana Dumitriu sparge, în continuare, schemele tradiționale ale literaturii. Ghighi este o femeie obișnuită, capabilă, repet, să-și înțeleagă destinul și să se revolte împotriva circumstanțelor. Nu suferă de mizandrie, dar nu acceptă nici relația tribală în familie. „Nu lupt pentru emanciparea femeii — spune ea mai în glumă, mai în serios —, ce's nebună ? Lupt pentru liberul ei consimțămînt la sclavie.“ Cînd Pavel, contrariat de revolta sclavei, pleacă de acasă, Ghighi nu se bucură, nu disperă. Este liberă, dar libertatea e limitată. Are o fiică, Monica, și fiica dă semne că-și urmează tatăl : e capricioasă, voluntară, ambițioasă, vrea să fie cea mai bună în clasă... Mama, profesoară, înțelege ce-o așteaptă. O nouă și lungă răbdare. Eliberată provizoriu de un bărbat neîngăduitor și autoritar, Ghighi intră în posesiunea fiicei. Posesiune pe viață. Își înțelege condiția, o judecă și-o urmează : „Rabd cu nerușinare, rabd cu speranță, rabd cu devotament“.

Sînt, apoi, părinții. Tatăl, domnul Șogolea, este un tiran la pensie. Stahanovist, el a muncit cu dușmănie, în chip absurd, terorizîndu-și familia. Mama, slabă și plîngăcioasă, își urăște soțul și dorința ei cea mai mare e să rămînă văduvă. „Un an de văduvie, atît“, se roagă ea. Părăsită de Pavel, Ghighi reintră automat sub tutela părinților. Nu-și poate trăi, deci, libertatea, condiția ei este să depindă totdeauna de cineva și să se sacrifice. Se revoltă, dar revolta nu-i anulează sentimentul datoriei. Ca eroii lui Camil Petrescu, vrea să analizeze totul, să-și tră-

iască lucid suferința. Își detestă părinții, pe mamă pentru „despotismul [ei] lăcrămos“, pe tată pentru despotismul lui violent, primitiv, absurd.

Romanul mai are un episod : călătoria profesoarei Ghighi la Moina, satul natal al tatălui. Aici Ghighi, însoțită de domnul Șogolea, asistă la o nuntă turistică, plină de episoade burlești. O parabolă nu prea reușită, oricum fără legătură cu tema esențială a romanului.

În *Prințul Ghica* (1982, 1984, 1986) prozatoarea încearcă să împace realismul psihologic cu exigențele romanului istoric. O experiență pe care o încercase, în *Un om între oameni*, și Camil Petrescu înlocuind concretul psihic cu concretul istoric. Efectele epice sînt, se știe, discutabile. Dana Dumitriu alege o variantă nouă răspîndită în proza din ultimele decenii, și anume aceea care ia istoria ca obiect de reflecție și face din romanul istoric o parabolă și o cercetare spirituală. Multe din mijloacele prozei tradiționale reintră, pe această cale, în roman, în primul rînd cronica evenimentelor exterioare. Perspectiva „inteligenței centrale“ nu mai este, în acest caz, suficientă și prozatoarea revine fără complexe la romanescul tradițional. Faptele sînt văzute *din afară* (din perspectiva creatorului auctorial) și cu *ochiul interior* al personajului-narator, în cazul de față un om politic și un scriitor cunoscut. Romanul urmărește biografia lui între 1858 și 1866, de la întoarcerea din exil, pînă la detronarea lui Cuza. Și, cum biografia lui Ion Ghica se leagă puternic de unele fapte istorice cum ar fi Unirea Principatelor, alegerea lui Cuza, luptele dintre conservatori și liberali și rotirea guvernelor, reforma agrară inițiată de Kogălniceanu, în fine, conspirația oamenilor politici și abdicarea domnitorului, prozatoarea narează aceste evenimente și prezintă, în situațiile cele mai variate, pe oamenii care le-au animat. Care este, în aceste condiții, șansa realismului psihologic, a notării fluxului interior ? Foarte mică, dacă prozatorul ține să dea o imagine a lumii din afară. Dana Dumitriu o face chiar cu un exces de erudiție, lărgind enorm sfera de cuprindere a romanului. Ea prezintă principalele personaje ale momentului (Cuza, C. A. Rosetti, Barbu Catargiu, Bolintineanu, Bălăceanu, Alecsandri, Costache Negri, Grigore Alexandrescu, Kogălniceanu, Brătianu, consulul Béclard etc.), narează desfășurarea evenimentelor și le evocă pe cele deja petrecute, face, pe scurt cronica epocii, ținîndu-se foarte aproape de documente.

Inventează, probabil, unele personaje și schimbă, iarăși posibil, datele interioare ale unor personalități cu o biografie ce se poate verifica. Într-un loc (vol. II), prozatoarea intervine în text pentru a-și justifica procedeele : „Ne putem permite, este în dreptul oricărei povestiri (clasice sau moderne), chiar dacă este vorba de o istorie adevărată, să comprimăm sau să extindem timpul trăit — unii au descris pe zeci de pagini doar mișcarea leneșă a unui braț spre un raft al bibliotecii (orice s-ar spune, când deschizi o carte te invadează atâtea impresii din viață și din alte lecturi încît printr-un efect magic copertile ei ar trebui să se topească între degete), gest care n-a durat în realitate decît un minut sau mai puțin. Obligația noastră este însă a nu uita nici unul din evenimentele importante pe care Istoria, în marea ei generozitate, ni le-a dăruit — fapte de toată mîna sau fapte mari cărora trebuie să le găsim locul și semnificația.“

O face, cum se vede, în stilul romancierului tradițional care își asumă rolul de narator obiectiv și care, din cînd în cînd, se confesează cu prudență și ironie candidă. Ea mai iese o dată din anonim (în volumul al III-lea) pentru a explica, în aceeași manieră, de ce este nevoită să facă istoria orașului pentru a putea explica atitudinile eroilor. Este, aici, și puțină parodie a romanului tradițional, dar, cum se știe, în orice parodie este și o recreare a modelelor parodiate. Așa că, scuzîndu-se, Dana Dumitriu continuă să scrie istoria în funcție de obiceiul marchizei de a ieși la ora cinci în oraș și istoria sentimentală a marchizei în funcție de desfășurarea evenimentelor : „Ce să facem ? *Marchiza* se încapățînează să iasă la ora cinci. Și în funcție de acest obicei al ei se scrie istoria... Ei bine, să zicem că pe maulurile sârmanei și murdarei Dimbovițe, soarele se ridică încet, molatec, cu acea orientală lipsă de grabă avînd o strălucire ascunsă, abia perceptibilă...“

Elementul cel mai reușit în *Prințul Ghica* mi se pare meditația epică. Romanul narează o istorie confuză, precipitată, eroică și teatrală în același timp. Prozatoarea, prezentînd faptele, reflectează în marginea lor și își pune eroii să gîndească. Sînt, mai toți, oameni cultivați și au o filozofie de viață și o viziune asupra istoriei. Pasiunea lor este politica. Toți fac politică și, am putea spune, văzînd atîtea exemple, că politica pătrunde pînă și în budoar. Autoarea nu-și idealizează personajele. Ghica este un diplomat fin, melancolic, contemplativ și,

totuși, un om politic abil, ambițios, cinic, nici conservator pe de-a-ntregul, nici liberal. E atras de putere și, totodată, dezgustat de vanitățile puterii. Sprijină la început pe Cuza, e prim-ministrul său, apoi conspiră împotriva domnitorului și e principalul artizan al detronării lui. Convingerea sa este că Valahia are nevoie de o revoluție morală. „Cîrpin mereu istoria și nu construim nimic“, zice el, „e atît de greu aici simțul acțiunii, aici unde orice gest eroic are latura lui comică“, „noi nu avem tragedii, avem probleme“... Sînt numeroase, în roman, asemenea propoziții inteligente și, probabil, juste. Toată lumea judecă, de altfel, Valahia și Moldova și are păreri despre specificul nostru. Consulii străini, boierii care vor să mențină *tocmeala veche*, liberalii impuri, pragmatici ca Brătianu și C. A. Rosetti, visători și vizionari ca Bolintineanu, toți vorbesc despre destinul latinilor de la Dunăre și fac previziuni asupra lor. Francezul Le Clerc remarcă „pitorescul nesățios“, alții sînt uimiți de fatalismul nostru vital și de inerția, resemnarea noastră guralivă... Ghica justifică în acest fel ritmul nostru încetinit în istorie și gustul nostru pentru compromis : „Națiunea nu e lașă, nu e imorală, nu e coruptă, nu e lipsită de vlagă, e doar istovită, domnule Le Clerc, istovită. Am ajuns să nu mai avem tragedii, ci doar probleme... Acest popor a ținut piept sute de ani Orientului, invadatorilor de tot felul și unora chiar din occident, cum sînt austriecii. Ei l-au chinuit, l-au hărțuit pînă cînd coarda prea mult întinsă s-a frînt. Celebrele noastre capitulații, adeverate sau nu, au reflectat o mentalitate oboșită și care ține să păstreze intact doar instinctul de conservare. Nu acuzați națiunea de bolile căpătate în ultimul veac și jumătate, ștergînd cu buretele istoria ei anterioară. Ce-ar fi să-i judecăm pe romani după metehnele epocii lor de degradare ? Frumusețea antică ar părea iluzorie“.

Asemenea reflecții sînt foarte nimerite într-un roman care prezintă, într-o moment crucial pentru istoria noastră modernă, pe oamenii care fac această istorie. Ghica este, ca personaj, un amestec de reverie și ambiție, spirit subțiat de cultura clasică și graeculus abil, cam așa îl prezintă și G. Călinescu. Romanul îi dă o viață sufletească mai complexă, punînd accente pe crizele lui de tristețe într-o lume nestatornică, smintită de o retorică imposibilă. Mai toate personajele din *Prințul Ghica* sînt emfactice, vorbesc în fraze aiuritoare, caragialești și fac gesturi teatrale. C. A. Rosetti e un Rică Venturiano într-o epocă eroică,

Brătianu e mai sever, dar discursurile lui bat spre absurd, Cuza este duplicitar, afemeiat, prins de jocurile politicii. Dana Dumitriu demitizează epoca, fără a coborî, totuși, în caricatură. Ideea ei este că schimbările rapide au făcut să explodeze pasiunile și să le corupă. „O conștiință curată și statornică nu se mai potrivește acestei a doua jumătăți de secol“, spune unul dintre personajele cărții. Și, totuși, acum se produce un fapt istoric extraordinar (Unirea), acești tineri retorici, emfatici, cu evoluții spectaculoase, contrariante (C. A. Rosetti) pun bazele României moderne. Cum ? Este una din temele de subtext ale romanului. Această lume guralivă și nesățioasă este animată de un sincer sentiment național, oamenii aceștia locvaci s-au logodit cu nația română. Kogălniceanu, căruia îi plac mesele copioase și femeile cu sînii mari, are o minte ageră și pune la cale reforme capitale. Discuția dintre el și Ghica, într-o noapte bucureșteană onirică, este bine reprezentată epic în roman. Se discută de altfel mult în aceste cărți documentate și discuțiile nu sînt împovărătoare. Dana Dumitriu are talentul de a le face acceptabile introducînd o notă discret ironică.

Reținem, în roman, și figura Sașei, soția lui Ion Ghica, femeie statornică și răbdătoare într-o istorie grăbită și schimbătoare. Scenele de interior, micile drame de familie sînt prezentate cu finețe. Sașa este pregătită și ea pentru sărbătorile răbdării și se plînge, fără convingere, de „biata mea fidelitate“. Păstorește peste o familie numeroasă și este pasionată de muzică. Atmosfera unui concert într-un salon valah, pe la jumătatea secolului trecut, este bine sugerată. Tot astfel mesele lungi, taclalele, birfa și interminabilele combinații politice sînt puse cu talent în scenă. Unele sugestii trimit spre lumea secolului nostru.

Prințul Ghica este, în fapt, un substanțial roman de moravuri, printre cele mai bune scrise la noi pe o temă istorică. I s-ar putea reproșa absența unui conflict epic pregnant, a unei istorii care să structureze puzderia de mici istorii care acaparează cartea. Dana Dumitriu vrea să reconstituie cu cît mai multă exactitate această lume în prefacere, dar mă întreb dacă un cititor, care nu cunoaște istoria noastră, se descurcă în acest carnaval în care se rotesc atîtea măști și se vorbește așa de mult. Este, în fapt, riscul oricărui roman istoric de a fi judecat nu numai în funcție de ficțiunile pe care le propune, ci și de

obiectul de la care pornește. Oricît de esteți am fi, nu putem rămîne netulburați cînd vedem că, în fața noastră, se prăbușesc miturile și se întunecă legendele cu care, încă din școală, am fost hrăniți. Luăm cazul lui Cuza. Dana Dumitriu îl înfățișează cu o severitate care e, probabil, justificată de documente. Domnitorul, ajuns un simbol al românilor, păstrează nesațiul erotic al pîrcălabului de Galați și duce, în carte, o viață frivolă, nepotrivită cu noua lui condiție. E vanitos și se lasă pradă lingușirilor. Puterea corupe spiritele slabe și împinge eroii în comedie — asta vrea să spună romanul Danei Dumitriu.

PROZA AUTOREFERENȚIALĂ. METAROMANUL. JURNALUL DE CREAȚIE

RADU PETRESCU

Un destin ciudat are în literatura postbelică Radu Petrescu (1927—1982). A debutat la 43 de ani cu un roman (*Matei Iliescu*, 1970) care n-a trecut neobservat, dar nici nu l-a impus în conștiința criticii, și a devenit după moartea lui prematură (la 55 de ani) un model pentru prozatorii tineri. Publicul larg continuă să stea departe de proza lui estetică, obsedată de scriitură, foarte puțin implicată în dramele existențiale ale omului postbelic. „Ciudatul caligraf“, cum a fost numit, s-a dorit un *flaubertian*, un artist, cu alte cuvinte, pentru care o frază valorează mai mult decât un individ și pentru care problema esențială a romanului este stilul. Mai este ceva neobișnuit în destinul acestui prozator : el și-a scris cărțile într-o izolare totală de viața literară, cu mult timp înainte de a le tipări, și cărțile lui cele mai bune nu sînt operele de ficțiune propriu-zise (*Matei Iliescu*, *În Efes*, *Sinuciderea din Grădina Botanică*, *Ce se vede*, *O singură vîrstă*), ci jurnalele acestor opere. El repetă, în acest chip, în literatura română cazul lui Gide și al altor autori care au supraviețuit literar nu prin romanele sau poemele lor, ci prin jurnalele lor. Cu o deosebire, totuși, importantă : în timp ce pentru Gide sau Green jurnalul este cronică existenței individuale (în toate implicațiile ei, de la politică la sexualitate), pentru Radu Petrescu *existența* reprezintă lumea cărților și *destinul* nu este altceva decât un mod de a scrie. De aceea jurnalele sale nu vorbesc decât despre lecturile și despre relațiile lui cu scriitura, considerată ca actul fundamental al existenței. Cînd lumea din afară pătrunde, totuși, în însemnările zilnice, ea pătrunde, am putea zice, mai ales, prin *literaritatea* ei : frumusețea unui nor, caracterul fantastic al unei neguri, expresivitatea unui chip de țaran etc... Lumea nu există pentru acest împătimit caligraf decât ca literatură și pentru literatură...

Omul era modest, ființa lui părea fragilă și speriată, în contrast cu fermitatea și consecvența ideilor sale. Acest fapt se vede și din jurnalele sale. Se născuse în București într-o familie de intelectuali (mama profesoară, tatăl contabil) și își petrece o parte din copilărie și adolescența întreagă la Tirgoviște. Aici urmează Școala nr. 1 de băieți și Liceul „Ienăchiță Văcărescu“. Jurnalul prietenului și colegului său, Mircea Horia Simionescu, îl arată ca pe un tânăr provincial cultivat și ambițios, nemulțumit de literatura curentă, hotărît să impună un nou program în literatura română. Este șeful necontestat al unui mic grup literar și membrii grupului țin jurnale, redactează publicații (în manuscris), ascultă muzică, participă la dezbaterile din cenaclurile literare. Radu Petrescu este fascinat de personalitatea lui G. Călinescu (faptul se vede și din jurnalul său) și în 1946 reușește să publice versuri în *Națiunea*. După absolvirea Facultății de Litere din București este profesor în satul Petriș din Bistrița Năsăud și, apoi, la Prundul Bîrgăului. În 1953 vine în București, abandonează învățămîntul și intră, ca modest funcționar, la Direcția generală de statistică și, din 1957 pînă în 1967, ca bibliograf la Institutul de cercetări hortiviticele de la Băneasa, schimbat, ulterior, cu Institutul pentru valorificarea legumelor și fructelor din București... Notează în timpul liber în caietele lui (de aici ies, mai târziu, jurnalele) și scrie prozele sale, reluate și acestea în mai multe variante. În 1965 îl cunoaște, cu ocazia expoziției de pictură a lui Paul Ghe-rasim, pe Miron Radu Paraschivescu. Scrisese un mic articol în Catalogul expoziției și articolul place poetului. Tot acesta îi publică în *Povestea Vorbii*, suplimentul revistei *Ramuri* (nr. 8, 15 iulie 1966), un fragment de proză. Este capitolul al VIII-lea din romanul *Matei Iliescu*. Același Miron Radu Paraschivescu îl prezintă publicului în *România literară* (din 17. dec. 1969), zicînd că „de la descoperirea talentului lui Marin Preda nu mai cunoscusem o asemenea bucurie“. Peste un an, cînd apare romanul *Matei Iliescu*, îl mai recomandă o dată într-o tabletă tipărită pe copertă, remarcînd construcția modernă a cărții („un tip de construcție pe care l-aș numi al simultaneității“), finețea și, totodată, fermitatea notației. Cariera literară a lui Radu Petrescu începe astfel, la 43 de ani, sub auspicii favorabile. Peste 12 ani o va încheia...

Matei Iliescu este un roman de dragoste și mai ales despre dragoste. Din *Părul Berenicei*, unde sînt multe însemnări din

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

Tema este aceea a romanului din secolul trecut și un model ar putea fi *Roșu și negru*. Matei, un tânăr în preajma bacalauratului, detestă lumea provincială în care trăiește și se împacă în chip miraculos cu ea îndată ce descoperă iubirea pentru Dora, soția tină și plictisită a avocatului Jean Albu. Romanul face analiza nașterii, devenirii și morții acestei iubiri și este, în egală măsură o cronică a vieții de provincie. Autorul mărturisește (în jurnal) că încercase, anterior, să scrie un roman special pe această temă, *O moarte în provincie*. Nu știm ce conține el, dar *Matei Iliescu* este într-o bună parte o descriere a vieții și a moravurilor din N., oraș cu ritmuri încetinite, exasperante pentru un adolescent venit din Capitală. Erosul schimbă însă această stare de anxietate și intoleranță proprie naturilor în formare, nemulțumite de mediul în care i-a aruncat istoria. Matei, venit cu familia în N., nu se poate împrieteni cu nimeni, la școală este refractar, detestă profesorii, acasă este retractil, numai cărțile și convorbirile cu tatăl său (cît timp acesta trăiește) îi dau sentimentul libertății și al identității proprii. Însă tatăl moare și adolescentul rămîne singur într-o lume aparent fără viață spirituală. Unele fapte s-au petrecut înainte de a începe propriu-zis romanul. Stilul de a nara este la prima vedere cel din romanul tradițional. Naratorul se situează în afara personajelor, prezintă obiectiv (chiar cu exces) micile evenimente, face ample descripții ale străzii și ale interioarelor, fixează portretele indivizilor, comentează vorbele și dezvăluie în propoziții ample gândurile lor. Cronica nu este totuși liniară. Prozatorul amestecă planurile, concentrează timpurile narative, trece fără de veste de la întâmplări din copilărie (întîlnirile cu fetița Marta) la evenimentele recente, unele scene se petrec în imaginație (discuțiile cu tatăl, după moartea lui), altele s-au

petrecut întocmai și sînt readuse în mintea eroului de un amănunt, un gest, o reflecție făcută de cineva. Impresia este, pînă la urmă, că în schema narațiunii realiste tradiționale prozatorul a introdus elemente noi, în primul rînd o conștiință modernă a romanescului.

Matei Iliescu intră secretar în casa avocatului Jean Albu, prieten al tatălui său, și aici descoperă pe Dora. Amănunt semnificativ : privirile lor se întîlnesc în *oglinză*. Acest simbol va reveni în mai multe rînduri în carte. Soția avocatului e plictisită ca Emma Bovary și tînărul se îndrăgostește fulgerător de ea. Cade în genunchi și-i spune cu solemnitate : „Sînt fericit. Dispuneți cum vreți de mine“. Analiza se pierde în amănunte. Dora poartă, întîi, o rochie vișinie, are părul negru înfioat și părul coboară astfel pe ceafă, poartă în mînă o eșarfă albă care ajunge aproape de podea, trage sertarul unei comode și prozatorul dă detalii despre comodă... În acest stil al preciziei (Radu Petrescu vorbește de o „mistică a obiectivării“) e scrisă toată narațiunea. Dora detestă, ca și Matei, provincia și vrea să evadeze. Cîntă la pian *Preludiile* lui Chopin, citește nuvelele lui Gautier, merge la vie, ascultă ca o eroină romantică natura și se descoperă pe sine, ca femeie, prin iubirea imprevizibilului Matei. Acesta se hotărăște să facă un act curajos și disperat, ca Julien Sorel, bătînd în puterea nopții în fereastra Dorei. Altă dată, cînd tînăra femeie cîntă la pian, îi sărută degetele de la picioare. Se simte un „mizerabil ins inconsistent“ și această dragoste îl întemeiază, îi dă personalitate și-l face să primească lumea. „Căci dragostea aduce totul la sine“, spune naratorul care știe tot și căruia nu-i scapă nimic, nici un pliu al rochiei, nici o nuanță a norilor...

Analiza sentimentului erotic, în toate fazele și formele lui (de la explozia simțurilor tinere pînă la gelozie și înstrăinare) este fină. Eroul se urcă într-un copac și urmărește cu ocheanul tînăra femeie ce se află dincolo de rîu. Pe lentilă se prinde un desen vaporos : „Mișcările calme și decise ale ființei ei în care grația și puterea se împerecheau uimitor cu morbideta, vîntul care îi răscolea uneori părul negru îl îmbătau, toate aceste evenimente mute de pe lentila măritoare a binocului se legănau în cadențe cerești“... Prezența *lentilei* (variantă a *oglinzii*) vrea să marcheze din nou natura purificată și abstractă

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

Astfel de reflecții și gesturi acuzat livești nu sînt cu totul deplasate, artificiale în analiză. Ele intră în stilul narațiunii și au o justificare în comportamentul unui tînăr care trece direct din bibliotecă într-o dragoste puternică. El va aduce în chip inevitabil cu sine spiritul cărților și va încerca să imite marile scene de iubire. Matei și Dora citesc aceeași carte (*Chérie*) și lectura lor (o *lectură îndrăgostită*) reface o scenă celebră din Dante. Ca să explice emoția de care este cuprins, Matei Iliescu ține un discurs complicat, amestecînd savant noțiunile și cău-tînd comparații de preț : „Nu pot renunța la nimic din tot ce îmi arată extraordinara ta frumusețe, îi spunea el în sine, — ori mai degrabă extraordinara ta realitate, căci ce mă împinge acum spre tine este sentimentul amețitor că totul e o pulbere nediferențiată și rece de atomi agitată fără sens într-un gol nemărginit, afară de tine“. Dora, mai lucidă, coboară în existența imediată și pricepe că această iubire n-o să dureze. După un moment de extaz, ea plînge : „— De ce plîngi ? De ce plîngi ? — Pentru că dragostea noastră nu poate dura, ar fi vrut să-i

strige, pentru că ești un copil și nu bănuiești nimic, n-ai să știi niciodată prin ce am trecut după plecarea ta la București, cit am suferit și cit sînt de nefericită pentru că te iubesc !“

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

Mișcarea epică este redusă în roman și originalitatea lui nu trebuie căutată în neprevăzutul situațiilor ca în romanul de dragoste tradițional. Personajele se întîlnesc într-un amărit oraș de provincie pe care, s-a văzut, îl urăsc în comun, merg la București, apoi la mare (unde se produce trădarea bărbatului și, în fapt, despărțirea), apoi se revăd întîmplător în Capitală după oarecare vreme și asta este tot. Subtilitatea prozei constă în analiza micilor evenimente ale iubirii, cum ar fi o întîlnire neprevăzută, o îmbrățișare, căderea luminii pe chipul femeii îndrăgostite, nuanța unei priviri, mișcarea grațioasă a mîinii, respirația pămîntului după ploaie... Radu Petrescu arată un mare talent epic în a nota aceste inefabile care însoțesc iubirea și romanul lui se impune, la lectură, mai ales prin această infinitate de *semne* („o mie de nimicuri importante“) într-o cronică vastă, notată cu rafinament. Prozatorul a dat mai tîrziu într-un articol (*A treia dimensiune*, 1972) justificarea acestui procedeu, luînd ca model realismul lui Joyce. Eroul modern, zice el, *re-trăiește* lumea și toate miturile ei, iar lumea îl definește chiar și prin materialitatea ei. Descripția obiectelor intră, în acest caz, în studiul caracterelor. Viziunea aceasta e însă mai veche, o întîlnim, de pildă, la Flaubert. *Madame Bovary* cuprinde un șir nesfîrșit de descripții care fac parte din subiectul romanului (viața și pasiunile lumii provinciale). *Matei Iliescu* poate fi considerat, din acest punct de vedere, cel mai flaubertian dintre romanele românești. Pe lîngă precizie, el aduce în prezentarea

vieții provinciale și un mic suflu liric, o iubire pentru ceea ce critica veche numea efectele de stil. Vântul mișcă ușor „mătăanii de praf“, cerul se „impalidează“ (un cuvânt care se repetă, ca și „a parveni“)... Descrierile, în sine, sînt probe de virtuozitate și este de bănuț că autorul le-a rescris pentru a le da această strălucire. Iată bărzăunii : „mari, sticloși, onixuri bizuitoare în aerul de vară, deasupra florilor sălbatice“ sau cîmpul cuprins de flăcările verii : „De multă căldură cîmpul părea că a luat foc cu flăcări albe, îndesate unele într-altele și pîlpîind de sub iarbă spre cer, frenetic, într-un fel de dans pe loc, și altădată limbile transparente, prin transparența cărora și planurile mai din fund ale peisajului păreau apucate de aceeași bruscă și violență nevoie de locomoție, se aplecau pe-o parte, în dreapta sau în stînga, blind culcate de un vînt atît de ușor încît Matei nici nu-l simțea, și atunci tot cîmpul curgea în paralel cu iazul, rostogolind pe un pietriș invizibil valuri iuți, scurte și săltătoare, făcînd toată prîveluștea să fugă spre o țintă apropiată. Pe șoseaua dinspre orizontul stîng, pe care apunea soarele, acolo unde pădurea se oprea, treceau căruțe, uneori cite un camion, și cerul juțua atunci de pe spatele șoselei o lungă masă de praf pe care o trăgea către el și care, înainte de a dispăre în albastru, flutura zbătîndu-se peste întinderi și albind arborii“.

Asemenea paranteze se deschid mereu în spațiu naratuunii. Un animal marin eșuat pe plajă, o cutie de conserve, un pepene de celuloid, rochia doamnei Aron, cadavrul unei pisici sau al unui cîine, rochiile Dorei, străzile orașului N. și străzile Bucureștiului, casa de la vie și, din nou, casa Dorei și simbolica oglindă sînt înfățișate în infinite nuanțe într-o proză cu respirația înceată.

Romanul are și alte teme, între ele una (observată și de Mircea Zăciu într-un articol din *România literară*) de ordin psihanalitic. În Dora, Matei vede mereu pe Marta, fetița din parcul Ioanid cu care se jucase în copilăria lui bucureșteană. O fantasmă care-l obsedează și pe care o suprapune peste imaginea femeii tinere de acum. Este, apoi, aversiunea față de mamă, doamna Iliescu („cu ochii de praf“), inexpresivă și mediocră, compensată de adorația pe care tînărul o are pentru tată, victima unui complot pus la cale de oameni proști și răi. Matei își iubește părintele și moartea lui, de mai multe ori înfățișată în roman, este pentru adolescentul încolțit de lumea obscură a provinciei o veritabilă tragedie. Dragostea Dorei îl vin-

decă de acest complex și-i dă sentimentul independenței... Alte figuri din romanul provinciei nu se rețin. Nici chiar imaginea orașului N. nu este memorabilă, în ciuda atîtor descripții. Lipsese din ele elementul social și lipsește, în genere, o tipologie specifică fără de care un mediu nu se poate impune în literatură.

Matei Iliescu este, s-a spus bine, romanul unei „educații sentimentale“ în lumea provinciei românești dintre cele două războaie. În jurnalele sale, Radu Petrescu a dat modelele pe care le-a urmat (de la *Daphnis și Chloe* la Camil Petrescu) și a notat gândul lui de a depăși schema romanului de dragoste, întîi printr-o structură nouă și, în al doilea rînd, printr-o intelectualizare a emoției. Ar fi vorba de o metodă nouă care i-a scăpat și lui Joyce. Metoda constă în „a relua scene *din carte* prin elementele lor fundamentale, în supraimpresiune. Joyce reia scene din *Odiseea*, *Matei Iliescu* se parafrazează, se reia pe sine însuși, romanul își conține modelul, originea, își este simultan tată și fiu.“ (*Părul Berenicei*, 266). Prozatorul dezvoltă, în această ordine, și unul din simbolurile romanului : „tatăl lui Matei, domnul Iliescu, a murit și a fost înhumat în paginile cărții, cartea își conține părintele, *the pattern*, modelul, și devine astfel timpul mitologic, viu, al defunctului [...]. Părintele lui Matei devine, după moartea domnului Iliescu, romanul în care el, Matei, este personaj, romanul care se produce pe sine dar îl produce și pe Matei ca personaj. Includerea lui Matei în *Dora* este imaginea *declarată* a acestei situații...“ Proiectul este interesant, inedit, oricum, pentru proza românească, însă trebuie spus că în roman asemenea gânduri nu capătă totdeauna substanță literară și nu se impun. Însă simplul fapt că un prozator este tulburat de asemenea idei și vrea să redimensioneze epica este important și se cade, în această situație, a aprecia eforturile lui Radu Petrescu de a regîndi structura narațiunii și a face din ea un spațiu vast, complex, care să primească totul, de la concept la inefabilele erosului.

Matei Iliescu nu-i un mare roman, nu-i o capodoperă, cum o gîndea și-o dorea autorul acesta îmbolnăvit de subtilitățile literaturii. Este doar o carte neobișnuită în proza contemporană, produs al unei inteligențe laborioase și cultivate, o carte dificilă la citit, cam monotună și artificială pe alocuri, cu ritmuri prea lente, incapabilă să valorifice estetic toate „nimicurile impor-

tante“ pe care le transcrie. Romanul se remarcă și este, realmente, profund ca „document al respirației“, atunci cînd analizează imponderabilele experienței erotice.

*

Ordinea editării cărților lui Radu Petrescu nu corespunde cu ordinea în care ele au fost scrise. În *Părul Berenicei* (1981) prozatorul dă o cronologie reală a scrierilor : începe cu *Matei Iliescu* (primele pagini sînt din 1950—1951), scrie *Sinuciderea din Grădina Botanică* (1951, editată de-abia în 1972 în volumul *Proze*), *Didactica nova* (1952, publicată tot în *Proze*, 1972) și în 1954 *Ce se vede* (tipărit în 1979)... Ordinea jurnalelor este și mai curioasă. O lăsăm pentru moment deoparte. Să urmărim felul în care se configurează opera de ficțiune. Și aici sînt unele curiozități, reluări de pagini vechi sub titluri noi, continuări ale narațiunilor după ce acestea păreau a fi încheiate. Volumul de *Proze* din 1971 conține, în afară de *Didactica nova*, *Sinuciderea din Grădina Botanică*, un număr apreciabil de pagini din *Jurnal* și o narațiune în stil obiectiv intitulată *În Efes*. Narațiunea este reprodușă fără nici o modificare în primele 86 de pagini din romanul *Ce se vede* (1979), iar *Sinuciderea...* este continuată, cu aceleași personaje, în scurtul roman *O singură vîrstă* (1975), scris, în mod evident, mult timp după narațiunea inițială. Acest amestec de stiluri și vîrste de creație intră în viziunea prozatorului decis să facă o sinteză epică și să multiplîce unghiurile de vedere printr-un fel de *sîncrētism* care să adune mai multe tehnici narative. Citise, indiscutabil, pe Gide și meditase la ideile lui Camil Petrescu despre *Noua structură*. Mai tîrziu, cînd a luat contact cu noile orientări și a putut constata unele preocupări comune, a căutat să se pună în acord cu ele și și-a redefinit în termeni teoretici mai preciși formula romanescă bazată, s-a văzut, pe *parafrazarea* unui model fixat în interiorul cărții și pe *construcția simultaneistă*...

Narațiunea *Sinuciderea din Grădina Botanică* este subintitulată *roman urmat de alte scrieri ale naratorului*. Romanul are 23 de pagini, iar scrierile adiacente însumează aproximativ 30 de pagini. Roman parodic, inventar de stiluri epice, s-a spus la apariția cărții. Prozatorul nu este de acord cu acest punct de vedere și în *Părul Berenicei* dă propria justificare estetică : „nu e vorba de parodie nici în intenție, nici în rezultat, ci de un

unghi de vedere cu foarte largă deschidere, care a dat spiritului toată libertatea și, liber, spiritul este tensiune spre totalitate verticală și orizontală, dacă nu chiar prezență a acestei totalități.“ Impresia de parodie a stilurilor romanești este însă evidentă în scurta narațiune urmată, după formula romanului ca dosar al unor destine (Camil Petrescu), de un număr de fișe despre caracterul și existența personajelor. Povestirea începe în stilul romanului de aventuri (un tânăr salvează în timpul războiului o fată pe nume Eliza, cade prizonier, evadează în chip romantic, ajunge la un conac...), continuă pe spații reduse în stil obiectiv balzacian (descrierea interioarelor), trece la formula romanului popular (*Misterele Parisului*) și intercalează câteva scene urmuziene bine lucrate. Nu lipsește intriga romanului monden, *burghez*, după cum nu este ocolită nici tehnica suspan-sului din romanul polițist... Naratorul (al cărui nume îmi scapă) este salvat din închisoare de „o făptură în voaluri negre“, cu voce „divin de limpede și ușoară“ și, când obrazul lui întâlnește buzele puternice și răcoroase ale călugăriței, leșină de fericire. Parodierea povestirii romantice este limpede. Eroul trece, apoi, printr-un șir de întâmplări crude și senzaționale în stilul povestirii picarești, ajunge, probabil, în America, apoi la Paris și, în fine, la București. Profesor într-o familie de nobili, cunoaște o fetiță demonică, Pamina, care-l atrage în camera ei, dar tocmai atunci armatele vrăjmașe năvălesc și eroul mai cade o dată prizonier... Regăsește la Paris pe Pamina, devenită artistă și membră într-o organizație secretă... Pamina este însoțită de cincizeci de detectivi și de trei prieteni (Candide, Alphonse și Renegat), coborâți din proza absurdului : „Cel dintii se investimînta pe sub haină cu hîrtie roșie pe care pictase o cravată albastră și purta barbă falsă, în fiecare zi, de altă culoare și alt format. Și ideea sa originală era că femeia e un copac ce trebuie udat cu regularitate la rădăcină. Pe acesta Pamina îl venera din primul moment. Al doilea era un saxofonist cinic căruia i se zicea Candide și care neavînd bărbi își schimba numai dinții și ochii ; Alphonse, cel din urmă, susținea însă cu ferocitate că toate noutățile sînt banale și, urcînd la banalitatea primordială, mai puțin banală, apărea pretutindeni, în localuri, pe bulevarde, la teatru și acasă, nud, cu o nepăsare de pađișah, dar nu fără să observe că o escortă permanentă de cincizeci de detectivi în pături bune, cu mitraliere ușoare, îl însoțea discret.“ Umorul negru, urmuzian, se vede și mai departe. Eroul este atras de o so-

cietate, se pare, rivală și devine frate în *Ordinul Lunii*, e răpit de Pamina, dus pe un yacht și scapă pe timpul unei furtuni teribile (tiparele romanului de aventuri și tiparele romanului de spionaj). Narațiunea se întrerupe, aici, și este reluată în spațiu autohton în alt moment din existența acestor personaje care trec, uluitor de repede, dintr-o schemă romanescă în alta. Renegat, „scîrbit și mizantrop“ se retrage în munți. Alphonse a intrat în Academia Goncourt și se întoarce la civilizație. Infernala Pamina a făcut, între timp, carieră politică și, cînd este reluat firul povestirii, se anunță cooptarea ei în cabinetul austriac, ca ministru al Educației Naționale... Naratorul însuși se lansează în viața politică, intrînd, pentru început, ca secretar pe lângă ministrul Aurel B. Îi seduce în primele două zile nevasta, pe nume Tanți, uneltește și contribuie la căderea lui, apoi îl împușcă pe noul ministru... Este căsătorit cu Alise, „cea mai elegantă, cea mai liberă și cea mai timpită femeie din Capitală“, dar iubește pe Marta, mătușa Elizei și se gîndește, cu extaz, la Odețe din *Ordinul Lunii*...

Parodia nu arată prea multă imaginație epică și nici o ironie (instrumentul esențial în astfel de exerciții) care să lumineze și să învieze această adițiune de clișee. Narațiunea pare a fi scrisă pentru a antrena spiritul epic. *Sinuciderea* sugerează un model negativ construit din însumarea convențiilor din vechile romane, de la romanul galant la romanul de consum. Documentele de la sfîrșitul romanului ironic sînt mai interesante prin încercarea de a justifica formula narațiunii. O *Notă a editorului* explică și corectează *memorialul oniric* dinainte. E reluat, și în acest caz, un stil epic tradițional, acela al manuscrisului găsit. De pe urma „marelui bărbat“ (narratorul, eroul aventurilor) au rămas, care va să zică, fragmente de jurnal, scrisori, note marginale și, în legătură cu viața lui, mai sînt însemnările „bietului om de lângă mînăstire“, un martor ciudat, fără nume, abandonat într-o iubire fără speranță... Erou romantic, personaj kafkian? Documentele reiau fraze întregi din *Memorial* (retranscrierea, textualizarea ca procedeu epic va fi justificat teoretic în *Ce se vede* și în jurnale), ca variațiuni la un motiv central. Portretele sînt reproduse în aceeași notă de umor absurd. O *glumă de atelier* (formula aparține autorului, mai exact personajului Alphonse din *O singură vîrstă*), executată în stilul meticulos al unui mic maestru.

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

Cartea, prezentată sub forma unui lung și fragmentat interviu cu romancierul Alphonse, cuprinde, în fapt, trei discursuri: 1) dialogurile despre artă, 2) biografia personajului central și, în chip fatal, biografia poetei Emily Both (simbol al poeziei) și 3) discursul naratorului sub formă de comentarii (mici eseuri, reflecții) despre pictură, formele și stările creației, formele și, cum am zis, stările realului... Mai întii epica. Puțin stranie, cu o tipologie ce prelungește pe aceea din vechiul roman al artistului și al mediilor boeme, paradoxală și pitorescă. Radu Petrescu vrea să sugereze sublimul ei. Alphonse, care duce o existență scandaloașă, este, ni se spune, un creator autentic, un mare romancier și ideile lui despre artă sînt originale. Vine dintr-o familie cu stare și duce viața unui artist pentru care esențială este doar opera. În afara ei, ne avertizează el, nu-și recunoaște existența reală. Naratorul, pe urmele lui, îi reconstituie, totuși, parțial biografia, urmîndu-l la Roma, la Paris, în Scoția, aducîndu-l la București... Aici îi prezintă cărțile prietenului Mircea Horia Simionescu și-l duce la expoziția lui Paul Gherasim. Alphonse, care primește totul cu interes și face reflecții inteligente (reproducînd, se va vedea, ideile din jurnalele și articolele lui Radu Petrescu !) despre pictură și statutul personajului în romanul modern, este un tip vital, iubește pe infernala Aurelia Verdet, senzuală și escroacă, și se purifică în dragostea spiritualizată pentru scoțiana fizică Emily întîlnită în casa mătușii sale, doamna N... Transpare în proza lui Radu Petrescu ceva din atmosfera saloanelor lui Proust, cu personajele lor fascinante și depravate, cu inteligența și rafinamentul lor în relații.

Emily, în slujba doamnei N, vine dintr-o familie săracă din nord cu moravuri oribile, și trăiește numai pentru poezie. Moare în brațele lui Alphonse și narațiunea vrea să străpungă, prin mărturisirile celor care au cunoscut-o, misterul existenței ei. Cronologia nu este, nici aici, liniară, rupturile de nivel sînt frecvente. Ca să-i reconstituie biografia, naratorul stă de vorbă cu Alphonse, cu Berbin, jurnalist parizian, cu o prietenă din timpul școlii, merge în Scoția și-i cunoaște părinții (tatăl alcoolic și pasionat jucător la cursele de cai), notează, în fine, propriile impresii. Emily este poetă și vîrsta ei scurtă e vîrsta misterioasă („o singură vîrstă“) a poeziei. Ceea ce, sub o formă mai abstractă, spune prozatorul în jurnalele sale, despre realismul lui Joyce și despre metoda simultaneității, este reluat, aici, într-o operă de ficțiune. De pildă, aceste însemnări despre *simultaneitatea magică* : „— Nu personajul s-a compromis, ci un fel de a-l face devenit, prin repetiție, anost ! E vorba, apoi, și de o altă viziune despre om. Invenția lui Joyce, ca romancier, constă în a fi pus în lucrare adevărul că insul care ne stă în față nu este doar cel cuprins în aria propriei lui mărginiri corporale cu ce știm despre el, cu ce știe el despre sine și despre noi, cu lecturile, cu maladiile, cu grijile clipei, ci și el ca semn al tuturor lucrurilor care-l înconjoară cînd ne stă în față, arbori, ape, ziduri, voci din stradă, titluri în gazete de pe masa de alături, gunoiul măcinat mai încolo de mașina salubrității, norii, stelele. Într-o simultaneitate magică, omul devine, lărgindu-se astfel infinit, univers, și universul la rîndu-i se umanizează.“

De la Proust îi vine ideea de a introduce în opera literară creatori reali, cu o operă notorie, lingă alții, fictivi, cărora li se atribuie o operă și un sistem de gîndire (Alphonse, Emily). În *Ce se vede* e vorba, sub numele de Dumitru Avram, de copilărie și opera lui Brîncuși, în *O singură vîrstă* de Moore, de Racine, dar și de cîțiva contemporani din lumea artei, cu numele și opera lor. Este limpede că epica propriu-zisă nu-i decît un pretext pentru a comunica teoriile asupra epicii. În *O singură vîrstă* epica nu-i foarte profundă și, ca și în alte scrieri de ficțiune, se dovedește că prozatorul acesta cult, cu o scriitură impecabilă, se realizează pe spații mici, în broderii fine, portrete... Astfel de notații sînt autentice și arată un ochi pătrunzător și o mină dibace. Sînt, și aici, infinite nuanțe de *gri cretos*, de *zîmbete scurte*, scurse ca un ulei pe fața mare și fru-

moasă, dar cam neglijată, de culoarea brizei și de transparența aerului marin... Reproduc descripția unei plute sub care așteaptă, nerăbdătoare, o femeie : „Promenada și-o făcea în perimetrul de umbră al unei plute găunoase ce înfunda în tot aerul frunze și frunze, împinse în dreapta, în stînga, în sus și în jos, înainte și îndărăt, în toate părțile, au palme larg deschise, lemnoase, într-un vizibil efort de a curăți locul, de a expulza cît mai departe exfoliațiile verzi, licăritoare ca niște hîrtii aglomerînd străzile la o suflare de vînt, ale trupului hidropic, cu pielea plesnită în fișii circulare, paralele, mustind ici de umezeală, colo de furnici, de praf în cealaltă parte. Un sînge impalpabil luminos se scurgea de sus, din frunzele rănite de înghesuiala în care păreau să-și dea sufletul, și tremura pe aleea neagră, sub pașii celei care se plimba, pe brațul ei, în cocul amplu ce-i ascundea în parte ceafa delicată.“

*

Tema creatorului „constructor de ipoteze în jurul constanțelor umane“ și tema personajului sînt reluate în romanul *Ce se vede* (1979) care, se știe, continuă narațiunea *In Efes* publicată, întii, în volumul de *Proze* din 1971. Sînt, în fapt, două spații epice și două structuri narative în *Ce se vede* : prima treime, cuprinsă de vechiul text (*In Efes*), are o temă dominantă (tema moștenirii și tema incompatibilității) și un stil de a nara care reia, nu fără o discretă ironie, modalitățile tradiționale. Romanul își schimbă, în ultimele două treimi, stilul și problematica. Modificare, evident, semnificativă. Povestirea de început, scrisă prin 1954, are o construcție mai limpede și o cronologie care, nefiind liniară, nu pune, totuși, cititorul în dificultate. Textul publicat 25 de ani mai tîrziu renunță la aceste comodități epice, amestecă planurile temporale, cultivă neconcordanțele și deplasează acțiunea ba în trecut (1907, 1916), ba în viitor (1977). Pretextul este în *In Efes*, cum am zis, o problemă de moștenire și o încurcătură amoroasă. Eleonora, o femeie înstărită, moare și soțul ei, căpitanul pensionar Orleanu, o moștenește prin testament cu condiția de a nu se însura. Zizi, sora, și mai ales cumnatul Leon Marcu, chiristegiu, urmăresc cu vigilență evoluția Căpitanului care se îndrăgostește întii de casta Maria Bogdan („entitate luminoasă“) și, după oarecare vreme, de înflăcărata și experta Marieta Kraus, coafeză, cu un

trecut dubios și cu moravuri și mai dubioase. Mai există un personaj, Mihai Orleanu, nepotul căpitanului, tânăr care scrie versuri, însă tema lui se va revela de-abia în noua formulă a narațiunii. Căpitanul, amator de experiențe erotice, om, altminteri, slab de înger, fără voință, iubește platonic pe distinsa Maria Bogdan, o aduce în casa de pe strada Orizont, îi dăruiește un petic de vie la Valea Călugărească, însă frica de a pierde moștenirea și, mai ales, rezerva și delicatețea femeii îl împiedică să facă pasul hotărâtor. Marieta Kraus, de farmecele căreia cade răpus, este însă aprigă și știe ce vrea. Ea are o biografie scandaloaasă, a trecut de la un patron la altul, de la patroni la ucenici și trăiește, acum, cu o brută, Lupeanu, pe care îl recomandă drept vărul său. Relația dintre ei este aceea din *Legăturile primejdioase*. Lupeanu este introdus în casa Mariei Bogdan în scopul de a o seduce și, astfel, a hotărî pe nehotărîtul căpitan să rupă relațiile cu ea. Însă luminoasa, casta Maria Bogdan se apără ca o fiară și agresorul este desfigurat... Problema moștenirii rămîne deschisă.

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

În *Efes*, citită separat, pare o narațiune în stil auctorial neîncheiată. Există intenția de a parodia romanul tradițional? Unii interpreți au judecat în acest fel notele ironice, însă trebuie spus că ironia este foarte discretă și parodia nu se simte. Că Radu Petrescu pornește, în felul său de a scrie, de la modele epice determinabile este sigur. Modelul este, aici, acela al romanului de moravuri (bărbatul matur prins între două tipuri de feminitate, comportamentul indivizilor în lupta pentru moștenire), văzut dintr-o perspectivă complexă. Faptele sînt urmărite în raport cu lumea obiectivă (mediul) și prozatorul dă și aici un număr apreciabil de descrieri elocvente ale orașului București, cu pomanagii, cerșetorii de la Sfînta Vineri și paradisul detritusurilor din Valea Plîngerii.

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

Tinerii, preocupați de retorică, sînt suspectați de autorități și pe urmele lor se află mereu *omul umbră*, numit într-un loc Carameta. Unul dintre ei, Daniel, este rănit. Evaziunile în timp,

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

Estetic vorbind, scrierile acestea foarte elaborate, cu pagini eseistice sclipitoare, sînt ca opere de ficțiune fără pregnantă.

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

O primă idee, inspirată de Croce, este că o operă, indiferent de formula ei, iese dintr-o cronologie a vieții interioare. Citim în *Oceanul întors* : „Orice carte de literatură este un jurnal, în realitate, al duratei noastre inefabile“. Formula *durată inefabilă* îndepărtează ideea că între operă și biografie este o legătură mecanică. Radu Petrescu rămîne pe poziții proustiene, e interesat de *eul profund*, *eul creator*, nu de determinările din afara creației. Biografia scriitorului este biografia operei sale, spune, s-a văzut, Alphonse, personajul central din *O singură viață*. „Între sevă și ceea ce se cheamă *viață* nu e nici o legătură necesară și ce se poate spune despre viața unui scriitor rămîne o vorbă goală“, notează prozatorul în *A treia dimensiune*. Despre jurnal, ca gen literar, opiniile prozatorului sînt schimbătoare. Într-un loc îl minimalizează : „Jurnalul, ca istorie a vieții, e o iluzie. Rămîne un mic exercițiu pur de componistică“ (*Oceanul întors*). Și în altă parte : „Jurnalul este pentru cînd nu poți scrie“ (*A treia dimensiune*) sau : „Jurnalul e un fel de debara, ca și romanul, altfel situată însă, în care nu intră decît cei care au plăcerea de a răscoli prin multe lucruri anodine pînă să ajungă la micul obiect prețios“. (*Părul Berenicei*). Jurnalul mai fusese și altădată comparat de către Claudel și Călinescu cu o debara sau o ladă în care se adună vechiturile. Radu Pe-

trescu își leagă, totuși, unele speranțe de acest bric-à-brac. Îl scrie, mai întâi, cu gândul că este singurul lui lector (în clasificarea lui Jean Rousset : *cazul jurnalului cu un singur destinatar !*) : „acest jurnal e tot mai mult scris doar pentru mine, ceea ce mă mîngîie“ (*Oceanul întors*) și „nu mă jenează ce am scris aici, dar ar jena pe un străin care ar citi ; mi-e indiferent, *jurnalul e doar pentru mine*, o oglindă montată între celelalte foi ale mele în așa fel încît să mărească spațiul lor cu sugestia unei alte dimensiuni, mai adînci...“ În acest fel îl gîndea, între alții, și Benjamin Constant. Însă destinul jurnalului intim este să ajungă, dacă nu este distrus pe măsură ce este scris, în mîinile cititorilor. Radu Petrescu îl pregătește în acest sens, schimbîndu-i statutul și destinația. *Debaraua*, *exercițiul componistic* (laboratorul de fraze de care vorbește Barthes) încep să aibă un sens major. De exemplu : „jurnalul ca formă de cunoaștere a limitelor“ sau jurnalul poate da o sugestie despre „arhitectura existenței mele“.

Arhitectura existenței ? Frumos spus. Și foarte exact în ceea ce privește substanța jurnalului ca gen literar. Numai că Radu Petrescu nu vrea ca jurnalul său să creeze un personaj și să-l impună printr-o *ficționalizare* (să-i spunem astfel) involuntară. Vede în acest proces, esențial, în fond, pentru destinul jurnalului ca literatură, o primejdie și avertizează în două rînduri asupra ei : „Pericolul jurnalului. Autorul inventează un personaj, apoi începe să semene cu acel personaj. Este foarte explicabil *de ce*. Însă artistul ca om se confundă cu opera, ori nu mai are de ce face artă. Să facem, deci, jurnal, însă distrugîndu-l mereu, pe toate căile, instalînd, printre altele, peste tot, oglinzi ca aceea de la Operă. Personajul se ivește mereu și trebuie șters de fiecare dată cu acizi, astfel încît să nu depășească nivelul cărții. Eu voi scăpa de pericol și fără precauții, pentru că nu am timp să mă ocup de scumpa mea existență, nici atît cît să trag cu ochiul la eroul care se formează, dacă se formează !, în aceste caiete și să-l copiez pentru a-l purta prin lume.“ Prozatorul are dreptate într-o privință („personajul se ivește mereu...“), dar se înșală în alta : personajul din jurnal nu se lasă șters sau, dacă se lasă, apare în locul ei altă ficțiune și anume aceea a personajului pe care autorul (cel care ține jurnalul) n-o acceptă ca personaj. Și, apoi, am dovedit în altă parte, sînt

două personaje într-un jurnal : unul pe care îl comunică autorul și altul care se comunică singur, fără voia autorului. În cazul lui Radu Petrescu primul personaj, de la suprafața narațiunii, ar putea fi definit astfel : un intelectual care citește enorm și care nu mizează decât pe scriitură ; el suprimă în mod conștient din însemnările zilnice existența lui, împiedicînd astfel nașterea unui personaj. Dar există, se va vedea, în aceleași însemnări un alt personaj care scapă operației de suprimare. Un caligraf care se teme de existență, pierdut într-o epocă violentă, retras ca melcul în sine, animat de o singură voință și construit, ca destin, pe voința de a scrie. Acesta este foarte pregnant în caietele lui Radu Petrescu.

Dar să revenim la ideea jurnalului. Prozatorul nu are propriu-zis o poetică (cum are o poetică a romanului) și nici nu se gîndește prea mult la ea. El avertizează ca aceste *caiete* să nu fie citite ca beletristică. Paradoxul este că orice jurnal profund este citit ca *beletristică* pentru că în el există totdeauna un scenariu epic, un destin, un *roman indirect*, cum îi zice, se știe, Eliade. Chiar și atunci cînd viața este programatic eliminată și jurnalul nu vrea să înregistreze decât Ideile, așa cum gîndește Radu Petrescu : „Căci nici nu cred că viața mea e atît de interesantă încît să merite o cronică zilnică și nici nu intenționez cumva să transform aceste foi ușurele în tribună de pe care posteritatea să asculte lecțiile mele postume. Caietele de față sunt cutii de sticlă, în care bag fluturi cu speranța că, odată, uitîndu-mă la ele, voi avea surpriza agreabilă de a vedea că fluturii sunt tot vii și zboară între pereții de sticlă agitîndu-și aripile colorate, trompele delicate și ingenioase. În scurt : jurnalul nu e o carte de idei, ci de Idei.“ Trebuie precizat că prozatorul a desfăcut în mai multe rînduri aceste cutii de sticlă și a verificat soarta fluturilor închiși acolo. Jurnalul lui nu este spontan, frazele nu sînt lăsate, cum se zice, la prima mîină. Sînt, dimpotrivă, scrise și rescrise, lucrate *cu disperare*, cu aceeași grijă cu care sînt redactate narațiunile. Ele pierd valoarea spontaneității, dar cîștigă în perfecțiune și elocvență, în „mica transparență“, cum îi zice autorul.

Didactica nova, scrisă în 1952, retranscrisă în 1961 și publicată în 1971, e „un modest catalog doar, pentru mine însumi“. Nu-i doar pentru sine și nu-i numai un modest catalog. Cînd se apucă să-și scrie autobiografia, prozatorul doarme sub pernă cu două modele ale genului, Cellini și Rousseau. Acesta din

urmă pornea la drum (în *Confesiuni*) cu ideea că viața lui este reprezentativă, că destinul lui e unic în lume. Prozatorul român se minunează, ca Sfântul Augustin (pe care îl citează în mai multe rînduri), de propria existență și nu crede că viața lui prezintă interes. Existența lui este o suită de fotografii, „un șir de imagini“, „părelnice ca aburii unor nori pe oglinda uitată în iarbă“... Știm prea bine că această îndoială de sine poate ascunde o conștiință puternică de sine. Nu se apucă să-și noteze amintirile cine nu are, într-un chip sau altul, sentimentul că viața lui prezintă interes, că existența sa reprezintă un destin. Faptul se verifică și în *Didactica nova*. Acest șir de imagini „care se clădesc unele peste altele și unele în spatele altora într-un aer care este și nu este aerul comun și căroră, laolaltă, le dau numele meu și știu că totuși n-au a purta vreun nume“ sugerează un destin și anume pe acela al unui individ matur care caută în imaginile trecutului o identitate, propria identitate. Cum zice Proust : „à côté de ce passé, essence intime de nous-même“. La această esență intimă vrea să ajungă Radu Petrescu pe altă cale decît aceea utilizată de regulă de memorialiști. El nu vrea să povestească, să reconstituie o viață (în cazul de față copilăria), vrea să facă o „plimbare imaginară“ în trecut, comentînd un număr de fotografii îngălbenite. Comentariul se extinde asupra mediului, așa încît *Didactica nova* cuprinde un număr mare de descrieri (de străzi, clădiri, interioare, portrete), imagini, pe scurt, care închid în ele copilăria naratorului. Prozatorul nu va face, în consecință, obișnuita evocare stil Creangă, ci o prezentare obiectivă a imaginilor care populează universul copilăriei. El întocmește în acest scop un repertoriu de fișe, adună documente, organizează amintirile. Cînd le transcrie în carte, nu uită să noteze senzațiile pe care le are cînd transcrie („acum însă e ciudată senzația mea evocînd aceste lucruri demult întîmplate, în mitologie“), suprimînd lirismul obișnuit în astfel de situații. *Didactica nova* nu-i o carte lirică, e una obiectivă, acaparată de prezentări minuțioase. Trecutul se prezintă ca un număr de *scheme goale* pe care cel care-l evocă trebuie să le umple cu reflecții și sentimente străine de aceste tipare. *A trăi*, așadar, schemele. „Dar iluzie ! — zice Radu Petrescu — în realitate este inadmisibil să memorăm sentimente și gânduri încercate lîngă un lucru sau într-o întîmplare a trecutului, chiar și a celui mai apropiat, actualitatea, adică existența noastră însăși, fiind garantată tocmai de posibi-

litatea de a uita". Trebuie adăugat că Radu Petrescu reduce enorm conținutul sentimental al *orei prezente*, nu se lasă năpădit de nostalgii, nu e obsedat, cum sînt memorialiștii, de timpul ce se duce. El înfățișează cu maximă obiectivitate *schemele* copilăriei sale și are credința că „timpul nu poate fi regăsit”. Ce se poate obține e doar ritmul în care se desfășoară imaginile noastre despre noi înșine și pe care prozatorul îl numește, în glumă, „ritm luminos”.

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

Devine, cu adevărat, o ficțiune, nu prea atrăgătoare, e drept, la lectură, pentru că prozatorul nu urmărește destinele și nu elucidează întîmplările. Însă, indirect, se fixează o atmosferă și un mediu uman prezentat prin succesive descrieri. Copilul stă pe strada Mihai Bravu, în București, într-o curte mare, casa nașei este situată pe lîngă Grădina Botanică și are o terasă cu stîlpi groși, nașul, un bărbat mare și gros, seamănă izbitor cu Flaubert, camera Maichii-Mari se află lîngă o săliță, iar lîngă săliță e camera de serviciu în care sînt depozitate lucrurile vechi din gospodărie. Prozatorul face recensămîntul lor. Vine în minte bucătăria. Urmează o descriere detaliată a crătiților, tăvilor, lingurilor, piulițelor și cuțitelor de tăiat carne și oase... Copilul este interesat și de Any, de care se îndrăgostește cu violență, apoi de Coca, pentru care compune prima poezie, se gîndește și la Reta, dar Reta refuză să apară în lumina textului. Un capitol (al XVII-lea) începe mai provocator: „Sub fustele bonei am privit în pod”, dar ceea ce urmează nu este de natură să scandalizeze cititorul. E o lungă, amănunțită prezentare a podului. Sînt, apoi, prezentate alte case, alte interioare, călătorii (la Buleta, la Mangalia) în același stil precis și uscat. Peisajul e văzut cu o privire mirată și reflexivă. Iată cîmpul dinspre

Viforita : „Cîmpul de la marginea iazului mă făcea fericit cum te fac fericit lucrurile în vis, fără să-ți dai prea bine seama de ele, impresionat mai mult de vagul din ele, de intuiția că formele lor atît de precise și palpabile sînt goale pe dinăuntru și umplute cu noapte, cu o ceață, cu o materie imponderabilă dar de mii de ori mai puternică decît orice imaginație, care le umflă și le ține pe loc dar crustele vizibile pot crăpa și această materie să se elibereze și să cucerească aparențele. De aceea probabil vibram atît la *delicatețea* verdelui ierbii, a albastrului cerului, la *preciziunea* conturilor și a volumelor, preciziune care mi se părea un miracol și din a cărei pricină am preferat multă vreme picturii desenul“. Este clar că peisajul lui Radu Petrescu nu mai este o *stare de suflet*. E un obiect al naturii, o fericire a privirii.

Sînt în *Didactica* și elemente mai senzaționale și o tipologie în rezumat. Tatăl, mama, Maica-Mare, nașa, nașul intră și ieș fără a lăsa imagini memorabile, în această confesiune interesată mai mult de ritmurile ei decît de lumea pe care o exprimă. Adolescentul citește din Fénelon și se plimbă pe dealul dinspre Viforita. Intră în biserică și vede o călugăriță frumoasă și după aceea patru luni de-a rîndul o caută. Din întîmplarea de atunci nu rămîne, în text, decît imaginea frigului sticlos și chipul palid al călugăriței luminat de făcliile de ceară... Prin 1946—1947 trece printr-o mare criză interioară... Citește, cam tot atunci, *Cousin Pons* și *Madame Bovary* și perfecțiunea lor îl sperie : „îmi dă emoții insuportabile și trebuie să abandonez lectura“. Citește și traduce *Confesiunile* lui Augustin cam în vremea în care doamna D. îl învață să tricoteze : „Ghemul de lînă verde aluneca dintre genunchii mei în poalele ei și andrelele mi s-au părut niște obiecte halucinante, pe care ea a trebuit să mi le ia adesea din mînă, alarmată și de nepriceperea, dar și de entuziasmul meu de neofit al unei arte în care, ce-i drept, s-a ilustrat și Heracle.“ *Didactica nova* e, într-adevăr, un repertoriu de teme, un catalog de imagini din copilărie și adolescență, dar este, în rezumat, și cronică unui destin care nu pune preț pe evenimente și își refuză, principial, destinul în latura lui existențială.

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

Ce surprinde, întii, la lectura jurnalului este nota existențială redusă. Autorul, tînăr intelectual, e preocupat de literatură. Destinul lui e literatura, iar literatura este, înainte de orice, o *scriitură*. Iată adevărata temă a creatorului și, deci, a jurnalului. „Sufletul meu e hirtia aceasta“, notează prozatorul în *Oceanul întors*, dînd să se înțeleagă că pe el nu-l interesează decît *omul de hirtie, ființa gramaticală* de care vorbește și Barthes. Această abstragere nu-i, totuși, posibilă integral. *Hirtia* nu poate face abstracție, la infinit, de *sufletul* celui care-și notează zilnic ideile. În orice *ființă gramaticală* este, voit sau nevoit, și o *ființă existențială*, un spirit, cu alte cuvinte, care-și judecă propria condiție în raport cu lumea din afară. Dovadă chiar caietele lui Radu Petrescu în care surprindem, din loc în loc, accente ale vieții lui morale și sociale.

Putem distinge patru categorii de teme în jurnalul său. Cea dintii sugerează în o mie de feluri dificultatea de a scrie. Puțini scriitori români arată atîta interes pentru problemele scri-

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

Cealaltă lume, socială, nu este absentă din jurnal, dar semnele ei sînt mai slabe. Ușoare aluzii, cîteva notații indirecte și atît. Epoca (anii '50 și începutul anilor '60), cu tragediile ei, nu solicită pe prozator. Radu Petrescu n-a putut sau n-a voit să lase prin jurnalul său un document de epocă. Pune viața politică între paranteze deși politica domină, în aceste timpuri, viața spiritului. Prozatorul face însă abstracție de ea și notează în caietele sale în chip sistematic impresiile de lectură, obsesiile și proiectele literare. În fine, există în jurnal și o temă a autorului care își caută o identitate, o temă de natură, în primul rînd, existențială. Mai slabă în primele caiete, mai pregnantă în ultimele însemnări. Cel care notează zilnic poate ignora, dacă poate, lumea din afară, dar nu se poate ignora mereu pe sine. Chiar obstinția detașării indică un proces existențial ce poate fi analizat. Radu Petrescu are față de această temă, fundamentală în orice jurnal intim, o atitudine curioasă. Din citatele date pînă acum s-a putut constata că nu-i găsește, teoretic, nici o justificare și, în consecință, o elimină din preocupările lui. Dar o elimină într-un mod și mai curios : vorbind mereu despre inutilitatea ei. E un alt mod de a o introduce în jurnal și a-i sugera importanța.

Toate cele patru categorii de teme sînt importante și, luate împreună, definesc un spirit care ia lucrurile în serios și vrea să-și construiască cu orice preț o operă. Jurnalul anticipează sau merge paralel cu opera, justificînd-o estetic în toate fazele redactării. A scrie este pentru Radu Petrescu o bucurie și, tot-

odată, un chin. El nu face excepție de la regula generală. Citim în *Oceanul întors* : „de pe acum plăcerea de a scrie o egalează pe aceea pe care o am privind copacii pe dealuri“. O relație pe care trebuie s-o ținem minte între *a scrie* și *a privi*. Scrisul este pentru prozator o *fericire a ochiului*. Modelul lui este Pallady, pictorul pe care îl prețuiește cel mai mult. „A scrie cum pictează Pallady“. Dar plăcerea se câștigă greu. În 1952 prozatorul se jură să se călugărească în noaptea de 31 august (cînd împlinește 30 de ani), dacă pînă atunci nu va izbuti să scrie „o singură pagină, măcar, nemuritoare“. Citește în acest timp pe Flaubert și Proust, marile modele epice, și remarcă la primul „mirajul muzicii de precizie meticuloasă și lustruită“ și, la al doilea, „inflorescențele late“. Cînd se uită la paginile proprii, vede o uscăciune dezesperantă. Proiectul lui este să exploateze această uscăciune, „să o ridic la demnitatea artei“. „Un vis de infern“, mai zice prozatorul. Din alte notații deducem că voința de a scrie ceva grandios este împiedicată de „o presiune extraordinară, epuizantă, senzația de a fi sub strînsoarea și apăsarea unei coroane prea scunde, prea strîmte, de a avea în torace un incendiu...“ Un mic roman al scriiturii se profilează în aceste caiete. Romanul, indirect, al unui caligraf care își analizează eșecurile și succesele. Uneori caligrafia îl încîntă, a scris zece rînduri și e fericit. Oricum, nimic nu-i iese din prima lovitură. În *Oceanul întors* dăm peste această propoziție stranie : „Scrisul meu s-a uitat de două ori la mine“. Din jurnal înțelegem că Radu Petrescu se uită de zeci de ori la scrisul său. Se uită și-l ascultă. „Ascult foile scrise“ (*Părul Bereniceii*). E cînd mulțumit („astăzi scrisul a fost o plăcere“), cînd exasperat („scriu înnebunitor de prost“, „n-am deloc talent, sunt cel mai greoi tip cu putință“). Sînt și momente de delir („poate sînt pe cale de a avea geniu“) urmate de prăbușiri, negații radicale : „eu, de altfel, nu sunt scriitor ; totul este o întîmplare și o confuzie“. În fine, o concluzie care ascunde resemnarea și bucuria secretă a unui martir : „sunt rob destinului de a scrie“... Jurnalul lasă impresia că nu-i vorba, aici, de o figură de stil. Radu Petrescu *trăiește*, cu adevărat, *arta* ca un galerian al nuanței, ca un sclav al frazei. El vrea să atingă amplitudinea frazei proustiene și să egaleze precizia prozei lui Flaubert, conștient că nu are geniul lor. Caietele sale arată cum se face un scriitor care nu-i înzestrat, trebuie să spunem, cu un mare dar al creației. Lectura intră, ca un element important, în procesul de

formare a scriitorului. Jurnalul lui Radu Petrescu este plin de reflecții pe marginea cărților. Citește enorm și meditează la ceea ce citește. Lectura lui Joyce este un mare eveniment în viața lui. G. Călinescu e marea iubire spirituală. Flaubert e prozatorul de căpății. De la el învață *mistica obiectivării*. Citește, apoi, multe jurnale intime, preferința lui merge spre frații Goncourt. Dăm peste o definiție bună a jurnalului lui Amiel : „o scriere mediocră, o fină scriere mediocră“. Jurnalul lui Camil Petrescu îl dezamăgește pe drept cuvânt („acest fel de a privi lumea îmi este cu desăvârșire străin și antipatic“). Nu-i place, apoi, *Război și pace* fără a da o explicație, și nici *Ciuma*. Citește pe italieni (Dante, înaintea tuturor), pe istoricii latini și vrea să aibă severitatea stilului lor. Dacă înțeleg bine, Thomas Mann nu-i spune mare lucru, *noii romancieri* francezi îl interesează, dar se desparte de ei în câteva puncte esențiale. Importantă este priceperea lui de a diseca un text și de a prinde nuanța exactă atunci când descrie *împrejurările lecturii*. Fapt ciudat, când aceste reflecții pe marginea cărților sînt strînse într-o carte (*Meteorologia lecturii*, 1982), ele nu mai sînt atît de interesante. Au fost eliminate *împrejurările* care le dădeau culoarea și farmecul. Ele arată un lector fin și un teoretician obședat de o construcție nouă în roman.

Dintre ideile lui Radu Petrescu privitoare la roman câteva merită a fi semnalate. Opinia lui, mai întîi, că *toate operele parodiază*, idee pe care o întîlnim și în gîndirea postmodernistă. Credința, apoi, că „operele sînt monografiile ale ideilor“ și că romanul modern trebuie să *obiectualizeze* personajul în sensul realismului joyceian. Peisajele nu sînt elemente adiacente într-o carte de proză, sînt „statuile eroilor, organele lor aeriene, sublime“. Romanul este nu o imitație a vieții, ci „un mod al vieții, cum moduri ale vieții sînt arborii, caii“. De aceea : „romancier este nu cel care cunoaște bine viața, ci acela care o inventează cum trebuie“. Propoziție memorabilă. Radu Petrescu se desparte, aici, de realismul tradițional (romanul ca reproducere a realului), se desparte și de *estetica experienței*, susținută de Camil Petrescu și eseistii din anii '30. „Ideea de a da preeminență vieții asupra creației mi se părea ridicolă“ (*Oceanul întors*)... Nu-i place nici proza poetică („m-a pus totdeauna pe goană“), Mateiu Caragiale nu-i pe gustul său, Ghica are mai multă culoare și forță („frază virilă, robustă, decisă, patriciană,

făcută cu bravură ; gîndește drept și sever, se simte țăranul“)... Astfel de disocieri, opțiuni sînt interesante și arată finețea spiritului. Creatorul este urmat mereu, în jurnale și în opera beletristică, de un desociator subtil de idei. Scenariile lui sînt complexe, ambițioase (operele ca monografiile ale ideilor, jurnalul ca „machetă a universului“), dar opera propriu-zisă nu le traduce decît parțial. Jurnalele arată mai multă fluentă și, chiar sub raport literar, multe pagini sînt superioare scrierilor beletristice. Sînt atîtea propoziții memorabile aici, atîtea fragmente care arată finețea desenului.

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

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

Profesorul de română citește, evident, și gîndește la ceea ce citește. Cînd deschide *Adolphe*, gîștele de pe poiana din fața casei îi zboară pe la urechi. Astfel de imagini de contrast revin în jurnal. Este o tehnică, am putea zice, de a uni nesemnificativul în ordinea realului cu semnificativul în planul spiritului. Citești opera unui mare filozof și te doare măseaua sau scrii zece pagini bune despre realismul lui Joyce și după aceea scoți pantofii de la cizmar. Nu inventez nimic. Preiau elemente din aceste caiete. Deșteptat la ora 4 cu durere de cap, de măsea, cu junghiuri în gît și în umărul drept, profesorul își citește însemnările intime și nu-i satisfăcut. Disperare delirantă. Se gîndește să ștergă unele rînduri („însemnare regretabilă“), dar renunță („nu vreau nici să șterg, nici să rup“). Nu va proceda totdeauna așa. Mărturisește chiar el, de mai multe ori, că își revede notele vechi, le rescrie. Cînd se întoarce într-o zi de la Dipșa, recitește foile scrise chiar în timpul călătoriei și este îngrozit. Le transcrie (o primă operație de selecție, polisare) cu gîndul că într-o zi va reface caietul. Pînă una, alta, face cronica vieții rurale. E iarnă și afară crapă pietrele de ger, porcii grohăie și prozatorul citește, în casă, din *Madame de Staël*. Descoperă o frază care-l încîntă. *Ea stă pe pat și genunchiul piciorului stîng se vede, rotund și curat, ca o piatră prețioasă*. De pe fereastra școlii observă trecerea unui cîrd de rațe și e „zguduit ca de un mare și mut semn peste miracole“. Notează altă dată tot cu emoție în fața unei femei cu picioarele albe și fusta roz care șade pe malul *verde* de lîngă turnul bisericii săsești. „Jurnalistul“ pictează în caietele sale. Ele conțin un album fantastic al cerului, al norilor, al ploilor, al transparențelor aerului. O proză picturală, foarte fină, un peisaj halucinant văzut de un ochi subțiat de cultură : „Munți lungi și înalți, cu două-trei creste marcate și cu falduri bărboase care, cînd lumina dulce a serii le bate dinspre apus, amintesc somptuoasa materialitate a rochiei Estherei lui Rembrandt. Și, de sus pînă jos și-n toate părțile, o oglindă nemărginită pe care norii par aburii respirației apropiate a unui personaj despre care, știu eu, mult aș da să pot spune vreodată ceva mai mult. Nu lucrurile însele ale acestui loc, ci culoarea și forma pe care ele le trimit prin aer pînă la mine, ochiului meu, pot fi pipăite ca niște delicate jucării pe care, pe toate, să le pun în poala ei.“

Radu Petrescu vede nu numai aerul, vede și frazele. În timp ce trece pe cer „un nor subțire și lung, ca un bumerang violaceu“, îi vine în minte o frază din *Madame Bovary* și o vede „ca un voal străveziu, colorat magnific și delicat, pe care două mâini îl întorc în toate felurile, făcând să-i strălucească apele și culorile...“

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

Profesorul de limba română are și preocupări mondene. Își pune costumul alb și nu uită să strecoare în buzunar micul său Rimbaud. Sînt clipe de răsfaț, rare. În genere, nu-i mulțumit : „Viața mea, vai, e făcută din elanuri și bilbieli, din ignoranță și veleități“. Jurnalul nu ocolește momentele penibile : durerile de măsele, indigestiile, „stările de încenușare“, golurile ființei, melancoliile „de neputincios incult și aventurier maniac“. Citește ceea ce scrie și este revoltat. Vanitatea artei îi pare insuportabilă. Are 26 de ani, e îndrăgostit și notațiile lui erotice sînt foarte pudice. O scenă de intimitate : „după 10 noaptea, în timp ce ea îmbrăcată doar în furoul roz, ședea pe marginea patului și se spăla pe picioare, am pus haina bleumarin peste pijama, fularul și am ieșit să iau apă de la puț“. Este pre-

zentarea unui tablou, e o descriere statică, rece. Astfel sînt înfățișate toate momentele intime. Se simte peste tot obsesia, respirația artei. Chiar și în cronică viselor. Radu Petrescu visează că citește pe Dante, că este fugărit de statui sau că ascultă muzică de Wagner.

Însemnările din *A treia dimensiune* și *Părul Berenicei* sînt mai rapide și mai acut existențiale. Prozatorul întoarce ochea-nul spre sine și caută să cunoască adîncurile ființei. Descoperă „bilbliala originală“. Citind ceea ce a scris, constată că, de teama de a nu fi emfatic, a lipsit cărțile lui de „poezia viguroasă, de farmecul imaginației mari“. Ia, atunci, o hotărîre radicală : „E timpul să intre în caietele tale Tragedia“... A revenit, între timp, la București și trece prin stări de informă disperare. Se judecă aspru și se resemnează în destin : „O mare energie se înăbușă în mine, fără ca cineva s-o bănuiască și fără s-o pot manifesta, în timp ce alții dispun de puțința care mie mi-e refuzată. Dar nu li s-a dat tocmai pentru că nu le este utilă ? Ce este de făcut ? Înghite-ți disperarea, lucrează ca o cîrțiță, nu spera, nu aștepta nimic. Așa va fi totdeauna, nu-i nimic de făcut. Lucrează pentru tine, pentru singura ta satisfacție, cu pămîntul pe cap, cu un veșnic perete lipit de ochii tăi. Închi-de-ți ochii, astupă-ți nasul, nu te mișca și moartea, cînd va voi, să te găsească așa, drept și orb. Asta e tot. Nicăieri — nimic“. Asemenea notații severe alternează cu altele din zona vieții viscerale. Pe 3 noiembrie (1957) nu are digestie bună și din această cauză visează urît. Altă dată pîntecul lui este umflat și faptul e trecut în jurnal. Simte înțepături în zona inimii și jurnalul înregistrează și acest amănunt. Radu Petrescu, care a citit multe jurnale intime și a citit și comentariile sarcastice ale criticii în marginea lor, nu elimină totuși asemenea detalii. Trece printr-o sală de expoziție și are un sentiment de „silă și urît, un gust de morgă.“ Se privește în oglindă și își vede fața palidă și mototolită. Lucrează ca mic funcționar cu 500 lei pe lună, e amenințat să fie scos din schemă și se gîndește să ceară un post de paznic în preajma capitalei. Primește, în fine, postul de bibliograf la un institut și primește 900 lei pe lună. „Desființat și strivit“, îi rămîne noblețea decenței. Sînt pagini amare, caligraful își taie un profil tragic. Jurnalul nu mai are acea frumusețe literară, puțin artificială, stilul e mai nervos și mai direct. Prozatorul devine părinte și notează cu delicatețe mișcările, sunetele lui Iorgușu. Acum apare și numele femeii

care trece ca o făptură de aer prin aceste caiete : Adela. Își privește destinul în față și își explică tăcerea : „Nepotrivirea, care sper să nu-l contrarieze prea mult, este că împrejurările au făcut ca eu să nu exersez alte arme decât ale tăcerii, ale surisului, ale retragerii. Viața mea practică a fost aspirată de mult în alt plan, ce mi-a mai rămas sunt niște rudimente care nu au cum nutri nici măcar o umbră de onestă agresivitate indispensabilă“.

Notele continuă în *Părul Berenicei* în aceleași registre : unul sus (mișcarea ideilor), altul jos (viața cotidiană). Într-un loc aflăm că prozatorul vrea să-și pună eroii „la cheia cerului“, în altul că este persecutat de muște și de migrenă. Vede pe stradă o blondă superbă, „subțire și aromată, cu rochie roșu stins, de vară“ și se minunează. Altă dată copiază buletinul meteorologic. „Zi excepțional de îmbâcsită“. Îi curge nasul, i se scoate o măsea, suferă de stomac... Geamătul vieții mărunte se aude acum mai limpede în caietele care, bineînțeles, n-au încetat să prindă sunetul ideilor mari. Sint reflecții inteligente despre cărțile pe care le scrie (am semnalat deja multe dintre ele) și despre poetica romanului. Jurnalul este acum mai complex, nu mai are, e drept, strălucirea și densitatea din primele caiete, dar aceste salturi, rupturi, treceri de la artă la proza cotidiană dau o notă de mai mare autenticitate. Personajul (acela care se arată și acela care se bănuie) se definește mai bine. El vrea „să-și lărgescă ființa“ prin literatură și crede că va intra în scena lumii mai târziu. Ceea ce s-a și întâmplat.

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

MIRCEA HORIA SIMIONESCU

Într-o însemnare din *Toxicologie* aflăm că liceanul tirgoviștean Mircea Horia Simionescu (n. 1928) jură, dimpreună cu prietenii săi Radu Petrescu și Costache Olăreanu, să nu publice nici un rînd înainte de a împlini vîrsta de patruzeci de ani. S-a ținut de cuvînt în ce privește literatura. Publică prima carte în 1969, la 41 de ani, iar de atunci încă treisprezece, grupate în două cicluri : pastișe, colaje, fantezii livrești (*Ingeniosul bine temperat, Dicționar onomastic, Bibliografia generală, Jumătate plus unu, Breviarul, Toxicologie sau dincolo de bine și dincoace de rău* etc.) și un ciclu romanesc (*Nesfîrșitele primejdii, Invățături pentru delfin, Redîngota, Licitația...*). Diferența dintre ele este importantă, totuși nu hotărîtoare. Stilul este același și scriitorul însuși l-a definit cu destulă exactitate într-o însemnare din *Bibliografia generală* : „împletirea de fantastic și vulgare cotidian, de ironie și inocență, de acid și lirism apăsătoare unora o slăbiciune barocă, abstractă în esență, plicticoasă în desfășurare. Proza lui este însă matematică ; [...] investigați cu grijă în proza lui și vă veți convinge cîte fotografii a putut să strecoare în paginile sale și veți vedea cum observația critică se răstoarnă de cîteva ori într-o frază“...

Ce se remarcă, într-adevăr, la lectura prozelor sale este precizia construcției într-un scenariu de regulă fantezist și parodic, „ferfenițit“ cu bună știință. Idealul prozatorului este să scrie o carte „mînăstirească“, quattrocentescă, o carte frumoasă prin formele ei, suficientă astfel sieși, indiferentă față de orice conținut sau, mai bine zis, atentă doar la conținutul formelor sale. Cartea este un obiect estetic în sine, iar scrisul este un ritual care prelungește rafinamentul alexandrin : „Scrisul de mînă, egal, discret, cuminte ca însăși bătaia inimii, înaintează liniștit, măsurat, pune pedală ispitei unei alergături nepotrivite,

cuvîntul se-așează în rînd ținînd seama de vibrația celorlalte din șir și din fraza întreagă, tremurînd înaintea celor ce urmează să se ivească pe negîndite, literele se-adună parcă pe platanul unei balanțe de spițerie, stele umede pe-un cer de curînd plouat. Serii, peste timp, cu singele încercat în adolescență, un o hohotește precum valul în peretele falezei, un i tremură ca tulpina grîului mîngîiat de zefir, un și sau un an răspîndesc miresme de cîmp sau aromele jucăriilor de Nürnberg, culori de circubeu se insinuează în spațiul dintre cuvinte și dialoguri, simți cum majusculele desfac decis văzutele-nevăzutele, cum se aleg apele de uscat, lumina de întuneric, ca-n Cartea Facerii și a Prefacerii. E o treabă atît de a ta, un secret atît de pecetluit, o funcție atît de intimă și de exclusiv personală, că te îngrozește numai ideea intervenției mașinii, a ștampilei oarbe maculînd cu tușul altui continent albastru și veșnicia“.

Ingeniosul bine temperat (1969) și *Jumătate plus unu* (1976) cuprind un dicționar onomastic fantezist și ironic, cu fișe caracterologice și definiții paradoxale care arată un spirit cultivat și un bun observator al comediei umane. Moralîstul vede lumea din unghi comic și spiritul cultivat aduce dovezi erudite și false pentru a da o notă de verosimilitate *caracterelor* sale. Tradiția lor e veche în literatură și, dintre exemplele românești, am putea cita *fizionomiile* din secolul trecut, falsul tratat de vînătoare al lui Odobescu, însemnările lui I. L. Caragiale, portretele de un umor absurd din proza fanteziștilor moderni (Urmuz). Mircea Horia Simionescu pune seriozitate și imaginație epică în descrierea acestei utopii (onomastice, geografice, literare) cu accente cînd lirice, cînd sarcastice. Primul volum al dicționarului începe cu un personaj fictiv, Aarne, dintr-o operă de asemenea fictivă, *Elocuțiuni și elucubrațiuni*, de un autor, se înțelege, inexistent, H. Thindham, și se încheie, în stil de roman polițist, cu intrarea personajului Irimia în cabinetul scriitorului și confiscarea a 3500 de fișe (*nume*). Numele sînt, cele mai multe, inventate, altele sînt luate din cărți reale și redefinite ironic, o parte dintre ele, în fine, devin personaje într-o serie de schițe demonstrative. Cartea, în totalitate, este o parodie a stilurilor și a tipologiei din literatura serioasă. Ideea mai generală ar fi că între numele unui individ și psihologia (caracterul, temperamentul) lui este o potrivire. G. Ibrăileanu a făcut o demonstrație în acest sens în marginea operei lui

I. L. Caragiale. De ce n-ar putea fi extinsă demonstrația și în viața de toate zilele? În realitate nu există o legătură cauzală între nume și caracter, numai creația (opera) poate să stabilească o relație între Lefter Popescu și psihologia individului ghinionist, jucărie a soartei. Lefter Popescu poate fi în existența comună un comandant de oști, poate fi, tot atât de bine, poet sau sihastru. Literatura l-a fixat însă într-o categorie morală și i-a dat o identitate a cărei emblemă este numele. Mircea Horia Simionescu speculează în jurul acestei relații și inventează o tipologie de cele mai multe ori comică. Caragiale întocmea o listă de nume imposibile (gen Napoleon Gătej sau Septimius Gogoasă), ironizînd mania latinizantă a românilor de peste munți. Autorul *Dicționarului onomastic* reia procedeul combinînd numele profane și numele sacre, întocmind fișe psihologice din care nu lipsesc jocurile de cuvinte, paradoxurile.

Este de apreciat în acest gen de literatură eseistică inventivitatea imaginației și calitatea ironiei. Prozatorul pretinde că a descoperit în cartea de telefon un Absolon Pop, că la gospodăria agricolă din Țigănești (Iași) există un inginer cu numele Conachi Manoliu, că în orașul T. a trăit avocatul și colecționarul de pictură Hercule Frâncu, că o fată sportivă, pe nume Dora-bella Stratulat, se plimbă zilnic pe bicicletă pe Mihai Bravu și că Elizarie Dascălu, de profesie critic literar, ne învață cum să trăim comod, cum să facem economii, să tundem oile și să preparăm fără cusur vinurile fine etc. *Elisabeta* e „pufosă, palidă, masivă, măreață ca un pod de cale ferată“, *Agenor* este „agent de asigurări, ingenios, ager, genial, gentilom, generos, germanofil etc. etc.“, *Alf* e „consumator de orez, făinuri, sosuri și idei albe: un bărbat albicios cu regim de lăuză“... Am tras la întâmplare câteva fișe din acest enorm dosar în care jocurile distractive, cambalbururile (de felul: „Agafi, fiul Gafei“ sau „Aba Aba (t) Jour“), pastișele, portretele arată un ochi ager și o fan-tezie borgesiană. *Caracterele* sale suferă, de regulă, de maladiile civilizației moderne. *Fotinia* vrea unicitatea absolută și sfidează opinia publică: „*Rara avis!* Mîndră, robită într-atît opiniei străzii, încît, prin exagerare și replică, poartă veșminte țîpătoare, se fardează șic și, la ironia lumii, își sporește îndîr-jirea de-a fi unică. Stilul ei este, de altfel, desăvîrșit: Fotinia e o catedrală în care pietrăria înflorită și vitraliile au fost înlocuite de panglici și piepțeni de bagă, de sticlele geometrice ale ochelarilor de soare“. *Fortunata* e melancolică și amorală:

„Buza de jos e lată, senzuală, ochii rotunzi, de pisică blindă. Picioarul cărnos, în fusta strinsă. Deosebit de feminină, de mîngioasă, melancolică pînă la inconștiență. Nemulțumită de primul ei soț, învață temeinic înșelăciunea, îi găsește scuze și reușește să-și înșele bine soțul de-al doilea. Citește romane, plînge la filme de dragoste, nu poate suporta ideea morții. Dar sfîrșește în accident înainte de patruzeci de ani“ ; *Colhida* este o variantă autohtonă a gigantei baudelairiene : „Extravagantă, cu mari căptușeli anatomice : gușă, pîntec, sîni mari, pulpe masive și altele. Vorbește tare, își invidiază vecinele pentru soții lor cuminți, bea multe lichide. E o adevărată uzină. Dar poartă decolteu. Calcă strîmb. Plînge ușor. Se aprinde repede. Ia parte la înmormîntări. Adesea leșină. Uneori geme. Una dintre acele femei pentru care carnea proprie pare o povară, dar este în realitate o cochilie pe care elasticitatea universală n-o contaminează.“

Multe din asemenea fișe caracterologice rezumă romane necrise (Creata, Febronia, Dulippo), altele capătă proporțiile și structura unor schițe literare. Doamna T. vrea să vîndă o casă și misitul Stark îi prezintă un client grosolan și pragmatic, pe nume Crizante. Cumpărătorul are fruntea mică și pălăria tare, pipăie pereții, se îndoiește de calitatea grinzilor, bate cu degetul în cada de la baie și își sugă plictisit dinții. Bătrîna doamnă se înfurie și-l dă afară (*Intimplare*). Mircea Horia Simionescu pretinde a detașa schița de mai sus din inexistentul autor F. Ordys (*Casa proprietarilor*). Mistificație în stil Borges. Un moment în genul Caragiale este pus pe seama lui Amerigo Sena (*Rivalitățile domnului Simion cu fanarioșii*), un portret este reprodus din *Cămil Bengescu* (combinație facilă !), alte însemnări sînt atribuite eruditului bucureștean *Nicolae Colentina*, personaj fantezist care reapare și în alte scrieri ale lui Mircea Horia Simionescu.

Sînt pastișate și tipurile de narațiune. *Geo sau ridicarea la păirat* este o povestire picarescă în care se face istoria unui ghinionist, la numele *Luca* (Byron) este inventat un mic roman epistolar (*Somnul lui Marte*). Personajele lui sînt Solange și Luca, doctor în aerodinamică. Este cronica unui amor ilicit prezentată pe un spațiu de aproape jumătate de secol. Bărbatul este perfect duplicitar, iar femeia este naivă și statornică. Este pastișat cu inteligență și stilul aforistic. În felul umoriștilor,

prozatorul introduce în propoziții elementul subversiv, dinamizând conceptele mari. Este tehnica isteță a calamburului, a jocului de cuvinte, a glumei inteligente : „Autorul e atît de prolix, încît unele fraze îi ies din carte și atîrnă ca ațele unei cuverturi fără tiv“ sau : „Ce e Omul, dar ce e Oma?“ „proza asta mi se pare puțin cam umedă“, „are albumină. De aceea scrie versuri albe“, „Bonjour, Una Muno“, „în ultimul război mondial el ținea cu tracia și ilirii“, „Matei Basarab și Vasile Pupu, roman“, „Un om și jumătate poartă trei pantofi?“ etc. Unele sînt cu haz, altele nu. De efect sînt și listele de străzi cu nume ciudate sau pomelnicul cailor care se cheamă Grigri, Atelaj, Salcîm, Poznaș, Țintar, Traian, Oituz, Set, Doi, Pamflet, Hanibal, Pămătuț, Sulfat, Merçi, Scirbă Mică, Bucefal, Irod, Spurcat, Siphon, Socrate, Codana, Chiriaș, Iod etc., întocmit după modelul *La Moși...* Să cităm și cronica subiectivă a unui scriitor serios și pedant, gelos pe vecinul său Gentile, tot scriitor, boem, imprevizibil, nepăsător față de reputația lui morală. Gentile, învelit într-o pătură, sare de pe acoperiș ca să cunoască senzația de vid, reeditînd astfel gestul lui Icar, își lasă barba să crească, bate cîrciumile, provoacă scandaluri, apoi zile de-a rîndul nu iese din casă. Vecinul lui, cronicarul invidios, urmărește totul cu atenție și consemnează în jurnalul său mișcărilor adversarului. Cronică este scrisă în două registre și are o viziune maniheistică. Proza „stereoscopică“ este remarcabilă ca invenție și sugerează un conflict real între dogma morală și spontaneitatea creatorului...

Dicționarul onomastic este scris cu inteligență și talent. Singurul lui cusur este, au remarcat mai toți comentatorii, excesul în caricatură și mistificație. Prevăzînd obiecțiile, prozatorul le-a răspuns într-un dialog imaginar cu un critic îndărătnic : „Bună ziua, îmi va spune criticul, ți-am citit Dicționarul (dacă un dicționar poate fi citit, în loc de a fi consultat) și mă surprinde îngrămădeala îngrozitoare de observații nelegate între ele“... „Să trăiești, îi voi răspunde, lucrurile disperate sînt, de fapt, raporturi. Cartea nu intră în categoria eseului, ca să aibă o logică a demonstrației, e o literatură, fără alte preocupări. Îmi pare rău că n-ai înțeles“...

Mircea Horia Simionescu continuă dicționarul onomastic cu volumul *Jumătate plus unu* (1976), după ce publicase *Bibliografia generală*, o ingenioasă — și aceasta — mistificație în maniera Borges. Irimia, hoțul de fișe, ajuns popicar vestit, cu

performanțe internaționale, restituie autorului prețiosul manuscris. *Caracterele* sînt, acum, mai epice. Dicționarul este, într-o bună măsură, o culegere de povestiri insolite și de eseuri epice, fragmente — și unele și altele — dintr-un roman-mosaic al cărui narator este un specialist în „bazonii“, doctor în linii strîmbe, erudit al mistificației. Totul este, bineînțeles, un joc inteligent al spiritului care născoceste dovezi (situații) pentru a justifica un personaj ce trăiește în bizarerie. Unele narațiuni sînt remarcabile. Felix-Jesus Dobrogeanu primește zeci, sute de ilustrate de la prietenul său, Panaitescu, de profesie scriitor. *Vederile* continuă să sosească și după ce amicul se întoarce acasă. Farsă? Chestionat, amicul neagă orice implicație în această dubioasă afacere. Mergînd pe firul istoriei, Felix-Jesus descoperă pe autorul misivelor trimise din toate colțurile lumii : Mateo Cavalli, agent de publicitate al firmei Hilton. El își construiește o biografie fabuloasă de picaro modern. Luase adresa din cartea de telefon și plastografiase, apoi, scrisul prietenului Panaitescu, descoperit și acesta într-un dicționar de autori... Hazul este că plastografiile au valoare literară (*Jesus sau dublul de peste mări*). Naratorul întîlnește pe stradă pe Jules Renard, dar, în fapt, nu-i Jules Renard, ci Anton Pann care tocmai se urcă în troleibuzul de Berceni („aducea cu Jules Renard, dar din spate era ceva mai spătos“). Pann (Renard) vorbește în dodii și sucește cu dibăcie proverbele : „Și : spune-mi cum te numești, ca să-ți spun eu ce mînînci... Căci : tot ce visează el ca un pașă, îmi strică mie somnul, cînd vine ora culcării. Însă : dintre sute de catarge, unele au nevoie de reparații neîntîrziate. Dar : știe să mă refuze ucigător de politicos. Pentru că : face economii la faptă și se justifică printr-o mare risipă de vorbe. Apoi : nimic din ceea ce e inuman nu-i e indiferent. Fiindcă, distrat, dă buletinul meteo după închiderea programului la radio ; cînd revine, de dimineață, vremea s-a schimbat. Ca acela care luptă pentru o cauză fără motiv. Sau : ca acela care preconizează trecerea numelui prin toate zăburile, preferînd vocativul. Sau : ca acela care își făcuse din diletantism o adevărată profesiune. Și se vede cît de colo : poetului ferice nu-i plac versurile feroce. Că : viața nu-i un vagon, de vreme ce n-are linie de-ntors“...

Prozatorul dă, în continuare, o listă cu nume înveselitoare, biografii grozave (ca aceea a Ledei, sora domnului Postecă, femeie fatală, pătrunsă în marile cancelarii ale Europei și în

intimitatea oamenilor de stat), face studii despre păpușoaiice și reproduce dintr-un catalog voluminos nume de dubleți silabici, tehnici, telefonici și telegrafici, cifrici, spre a înveseli ochiul și a flata auzul : Zarzaran, Gogonescu, Săsărman, Motorcea, Sifonescu, Telemescu, Pătrățel, Deciu, Sextil etc. Sint, apoi, obișnuitele jocuri verbale, definiții care răstoarnă sensurile grave (dovadă : „scrisul e un exercițiu zilnic pentru definitiva plecare“) și, la urmă, un pseudojurnal filozofic (*Wanda sau Sindromul de interpretare*) din care deducem, de exemplu, că pentru a înțelege bine muzica e necesar a sta prăvălit pe dreapta...

Bibliografia generală (1970) continuă această „comedie livrescă“ (cum îi zice cineva) în același stil meticolos parodic. Este un dicționar de opere fictive, rezumate în limbajul sufocat de clișee al criticii literare. O dublă parodie, așadar, a literaturii și a metaliteraturii. Parodia începe de la titlul cărților recenzate : *Papa Clement al XII-lea și lovitura după ceafă, Cu Luther în furculiță, Povestiri cu maioneză, Textile și incertitudini, Constipația viageră și întreținerea ei, Principii morale la întemeietorii fanfarei și Regimentului 85 infanterie, Regularizarea fecioarelor mânăstirești, Nudismul sub Mihai Vodă Vițeazul, Revoluțiile se fac simbăta, Gîndacii mor pe spate, Sufărințele unei sulfamide, Inchiziția caută inhibiția, Generozitatea mortului etc.*, combinate în așa chip încît să producă rîsul. Un umor practicat de adolescenții isteți care parodiază titlurile din manualele școlare. Bolintineanu și Alecsandri sint autorii predilecți. Generații întregi au caricaturizat baladele istorice și au născocit titluri scandaloase introducînd vorbe derizorii în sintagme celebre. Mircea Horia Simionescu nu se limitează însă la o proză umoristică. El imaginează o literatură a nimicurilor, derizoriului, absurdului, dînd un număr de rețete epice care parodiază modelele cunoscute. Opera lui Michel Job Michaels (*Două paranteze*) e varianta comică, în rezumat bineînțeles, a romanului sentimental. *Oameni în pijama* de Jacob Therme reproduce schema romanului caracterologic și, pentru a face plauzibilă mistificația, prozatorul citează un pasaj dintr-o inexistentă scriere a lui G. Călinescu, *Istoria lucrurilor și a opiniilor*. Romanul-eseu este ilustrat de opera *Hai la groapa cu furnici* de onorabilul Esmée Lemoine. Olivier Kirpatrick folosește procedeul „romanului în roman“ în cartea *Strănutul președintelui*, și Mircea Horia Simionescu arată în ce chip. Un exemplu de roman polițist este

narațiunea lui Gottfried Bürger, „Fantasticele întreprinderi“, Antonio Cesalpina este citat cu o scriere care romanțează istoria etc. Sînt parodiate în acest fel și scrierile documentare (*Jupuirea de viu în relațiile dintre puterea otomană și satul Tătăraști* (Județul Covurlui de Nicolae Rață), memorialistica, scrierile filozofice (*Topioca și Maieutica*), proza aforistică și proza didactică dimpreună cu critica doctă și schematică. Cîteva exemple de aforisme „temporale“ (noțiune, asigură autorul, care derivă din cuvîntul „tîmplă“ !): „A privi pe interlocutor în ochi însemnează a-i cerceta pînă în adînc buzunarul.“ „Măsoară din creștet pînă în tălpi pe oricine te solicită, ca să nu greșești locul unde urmează să intervii, cînd vine vremea să dai un răspuns.“ „Cînd începi să tratezi cu partenerul de afaceri, caută întotdeauna să-l așezi într-o situație nefavorabilă. Oferă-i un fotoliu care scîrție la cea mai neînsemnată mișcare, dacă se poate sub candelabrul care stă să cadă, servește-l cu coniac din cel care provoacă iritația pielii, asigură-l că soția dumitale, Crețina, îi păstrează cea mai constantă afecțiune. Poartă-te extrem de politicos, dar imaginează-ți în timpul tratativelor cum îl tragi jos pe podea, cum îi terfelești în picioare hainele, cum îți rezistă, încercînd să te muște de pulpă : argumentele cîștigului de cauză îți vor veni în minte automat...“

Mircea Horia Simionescu introduce în insolita lui *Bibliografie* (variantă comică și balcanică a *Bibliotecii* borgesiene) și nume reale de scriitori cu opere, de bună seamă, fictive. Sadoveanu este citat cu „În tîrg la Tananți“, istoricul Oțetea cu lucrarea „Noi contribuții privitoare la năvălirea goșilor și ale credulilor“, volumului *Plumb* de Bacovia i se face o recenzie... metalurgică, versurile lui Arghezi sînt atribuite altcuiva și comentate într-un stil care afectează cretinismul... Autorul însuși își întocmește fișa bibliografică în această manieră impresionistă : „*Mircea Horia Simionescu : Cartea despre femeia esențială și lumile anexe* (Două volume : I, *Anatomia* ; II, *Fiziologia*). Din păcate, scriitorul n-a reușit să încheie pînă astăzi decît primul volum. Este un tratat impresionist al raporturilor dintre femeile „depozitate în inima sa romantică de-a lungul anilor, cu lucrurile cele mai diferite. O idee genială, însă stîngaci tratată. Notația grăbită nu convinge. Totuși, cartea se susține prin cîteva pagini inspirate, care, la o reluare, ar putea fi mai bine construite. Scrisă, dacă nu mă înșel, la douăzeci de ani, *Anatomia* urmează să fie completată cu un teatru de hîrtie, în

care tipurile feminine se mișcă, gîndesc, iubesc, suferă și triumfă (*Fiziologia*). Autorul a declarat că va scrie cartea aceasta (e vorba de *Fiziologie*) după patruzeci de ani, cînd va fi cunoscut bine cum funcționează femeia“.

Bibliografia generală arată, ca și celelalte scrieri, fantezie ironică și capacitatea de a construi cu rigoare în parodie. După un număr de pagini, curiozitatea cititorului pentru asemenea inteligente drăcovenii începe însă să scadă. Noi metri — după vorba lui Călinescu — din același sul de stofă.

Din ciclul *Ingeniosul bine temperat* face parte și *Breviarul* (1980), o *Historia calamitatum*, cu punct de plecare în numeroase alegorii și basme culte, parabole (stil Swift), utopii satirice, apărute în mai toate epocile. Mircea Horia Simionescu imaginează un colocviu al animalelor, păsărilor și insectelor într-o carte care are trei rînduri de texte (trei discursuri) : este, întâi, cronică (falsă, bineînțeles) a unui Anonim, sînt, apoi, notele editorului în care sînt intercalate mici eseuri în stilul *Bibliografiei* și al *Dicționarului onomastic* despre caracterul și psihologia iepurelui, despre plutirea în gol și despre scări și, în fine, în cuprînsul notelor (care însumează jumătate din carte) este introdus un alt text, atribuit tot Anonimului, un text complementar cu funcție explicativă. Textul din urmă, tipărit cu aldine, nu are nici o legătură cu cronică propriu-zisă.

Alegoria folosește și procedeele obișnuite ale textualizării : citate din opere fanteziste, însemnări despre narațiune și despre presupusul scriptor, repetarea fragmentelor de text etc. Trebuie multă imaginație și știință a discursului pentru a organiza în acest chip eseurile epice. *Breviarul* începe, cum am zis, cu un straniu colocviu, un șir, în fapt, de discursuri ținute de animale care se cheamă Eusebius, Procopius, Pompiliu, Lepidus... urmat de altul în care se exercită retorica păsărilor Rara Avis Avivena, Myriapodus Tancredini, Aquila Reale Tramontani, greierele doctor docent Violon da Gamba, Curzio Erede și altele. Toți participanții la acest banchet platonician au fost cîndva oameni și, printr-un proces complicat de metamorfozare, au devenit, prin propria voință, animale, insecte, păsări. Timpul gramatical la care discută aceste ființe fabuloase este „mai mult ca perfectul doi răspetrecut“. Ele își amintesc de pe cînd erau ființe umane și fac speculații despre noua lor condiție. Iepurele Lepidus vorbește doct despre intoxicarea cu știri și discursul

lui este în stilul abil al politologului. În al doilea text (la *Note*) este comentat discursul lui Lepidus și este amendat pesimismul lui în acești termeni : „Numele iepurelui care a vorbit grăiește de la sine despre defetismul și extrema lui prudență, și un spirit ferm, înarmat cu o bună umbrelă sau pelerină cauciucată împotriva intemperțiilor, își poate da seama lesne că lucrurile nu sînt chiar așa de triste și amenințătoare. În sprijinul fermității, se dă ca exemplu un italian din Cagliari, care a ascultat — pe vremea lui Mussolini — absolut toate emisiunile radio și a citit absolut toate ziarele vremii fără să fi căzut victimă știrilor îngrijorătoare. Italianul cel doct a murit la o vîrstă înaintată, senin și lăudat de semenii, demonstrînd și pe patul de moarte o superioritate morală fără umbre. Era miliardar, citea gazetele și ascultase radioul numai în stare de profundă ebrietate.“

În acest stil de analogii absurde sînt scrise toate notele, încît este mai bine ca ele să fie citite separat de primul text (cronica așa-zis anonimă). Cartea, în totalitate, parodiază edițiile academice, cu comentarii fastidioase, interpolări, note la note în scenariul unei alegorii textualizate în care putem surprinde și modelul Cantemir (*Istoria hieroglifică*). Sensul alegoriei (istoric, politic, moral) era, acolo, limpede. În *Breviarul* sensul se dispersează în aceste discursuri învățate și absurde. Procopius vorbește despre optimizarea condiției și prezintă, în limbajul specialiștilor, aparatul care transformă omul într-un animal complex : „Metamorfoza, optimizarea condiției trebuie să includă printre scopurile lor atingerea stării de obiect. Combinațiile de pînă azi au dus ființa la sinteze nevisate ieri, însușirile încruciate și virtuțile asamblate au produs hibrizi cu înalte randamente. Dar ne putem condamna la rămînerea pe loc, mai ales că zilnic ne dăm seama de unele neajunsuri neglijate la început ? De pildă, șiretenia vulpii, în trup masiv de bour și cu frunziș de stejar pe întreaga epidermă, nu izbuteste să prezerveze ființa superioară de mizerabilele virusuri...“

Sînt de reținut, aici, verva urmuziană, ironia ascunsă, rigoarea în desenul absurd, în fine, retorica perfectă a vorbelor goale. Al doilea text (cel din *Note*) folosește aceeași artă a divagației. Ea se bazează pe falsele cauzalități și face proba că se poate discuta despre orice fără a spune ceva precis. Umorul provine din anacronismele voite, legăturile imposibile în planul

realului. Comentînd toponimia imaginară din cronică Anonimului, editorul informează cititorul că Florența este așezată pe riul Ialomîța, iar Laurențiu Magnificul este agent veterinar și iubitor de feronerie. O dizertație are ca temă construcția și folosul scărilor lungi cu trepte putrede, alte însemnări tratează despre natura povestirii și, la un moment dat, ni se oferă și o metaforă textuală în termeni, bineînțeles, umoristici : despre dificultatea de a face un coc. Cititorul inteligent și avizat în problemele scriiturii înțelege că este vorba despre dificultatea de a compune discursul scriptic, textul... Pentru ca iluzia să fie și mai convingătoare, prozatorul (editorul cronicii) afirmă că l-a întîlnit pe stradă pe Matei Iliescu, personajul lui Radu Petrescu. Este vorba, de asemenea, în aceste închipuite explicații la o mistificată cronică anonimă și de personajele din cărțile lui Mircea Horia Simionescu, cum ar fi doamnele Precup sau Jenică Brustureanu. În fine, într-o notă aflăm că Anonimul pare a fi unul și același lucrător care a întocmit altădată un dicționar onomastic și o bibliografie generală... În alegorie pătrund, în acest fel, procedeele prozei autoreferențiale. Autorul se insinuează în text și-i definește structura.

Al treilea text din *Breviar* cuprinde fragmente din alte discursuri interpolate în notele explicative care, și ele, s-a văzut, duc fantezia cititorului pe tărîmuri necunoscute. Discursurile de acum sînt ținute de un jurnalist, un brutar din Ferrara, un topometru, dar mai ales de un *Vorbitor* mesianic, cu o identitate nedeterminată. Ele par a avea ca temă esențială condiția omului în epoca industrială și relațiile lui cu animalele. Sălbatic, singeroase altădată, animalele s-au civilizat și, în curînd, spune un orator, își vor oferi de bunăvoie blănurile lor în schimbul pungilor din material plastic... Sînt narate istorii abominabile în stil ironic, sînt laudate comoditățile civilizației și spectaculoasele mutații promise de secolul care vine... La urmă se înțelege că este vorba de un congres care vrea să pună bazele unui secol „de nobilă și ascendentă tehnicitate“. Domnul Pretext de Barcelona aduce salutul inventatorilor din Canare, un tînăr întreabă cum va fi organizată dragostea în epoca tehnocrației și din răspunsul celor în drept deducem că dragostea va fi și ea computerizată, iar copiii vor fi crescuți după un program strict. Modelul utopiei orwelliene se vede limpede în asemenea previziuni : „Introduși în etuve speciale, sever suprave-

gheați de educatori și polițiști cu mânuși albe, copiii vor folosi condițiile și se vor dezvolta repede, avându-se grijă să li se formeze, cu lovituri scurte, dese și pline de tact pedagogic, capul și latul minii, în așa fel încât aceste instrumente să reziste cât mai bine la șoc și la dexterități universale.“

Breviarul pregătește cititorului — intrigat de atâtea discursuri și de o tehnică epică bazată pe prea multe interpolări, fragmentări, ruperi de nivel — o surpriză : alegoria nu-i, de fapt, o alegorie. Banchetul animalelor, păsărilor, insectelor, este, în realitate, o discuție într-un spital de nebuni, între indivizi bizari care se cred mutanți. Un alt nebun, care se dă monarh absolut peste pavilionul nr. 3, face un raport asupra colocviului și a dezordinii care a urmat. Raportul este contrasemnat de Ecaterina de Medicis, de marele Clemenceau, de doi laureați ai premiului Nobel și de Gheorghe, omul de serviciu... O utopie neagră narată de un dement, o historia calamitatum povestită de un simulant, o alegorie care se transformă într-o parabolă. Șirul închipuirilor, falselor metamorfoze continuă...

În încheierea ciclului de colaje, pastișe, istorii livrești, Mircea Simionescu publică o curioasă autobiografie, *Toxicologia sau dincolo de bine și dincoace de rău* (1983), în care mai amestecă o dată genurile. Caracteristica autobiografiei este, se știe, identitatea dintre autor, narator și personaj. *Eu* povestește despre *sine*, iar cel care narează nu este altul decât numele de pe copertă. O narațiune, după formularea lui Gérard Genette, *autodiegetică*. Mircea Horia Simionescu, părăsind schema tradițională, introduce în confesiune mai multe voci narative și fragmentează discursul epic prin intercalarea unui mic roman picaresc și alte scurte narațiuni care nu au nimic de-a face cu biografia propriu-zisă. O *autobiografie*, s-o numim astfel, *textualizantă* cu următorul scenariu : un autor identificabil își povestește viața într-o cronologie neliniară și doi sau mai mulți *martori* nuanțează, completează confesiunea. Autorul are spirit critic și face reflecții despre structura narațiunii pe care tocmai o scrie (text autoreferențial), dar să nu ignorăm faptul că narațiunea însăși are ca obiect viața, opiniile și scrierile autorului. Două oglinzi, așadar, reflectante, două rînduri de comentarii într-o determinare neobișnuită : comentarii la autocomentarii făcute de același subiect. Jocul epic nu se oprește aici. Apare altă categorie de comentatori care intervin în textul au-

tobiografic și de două ori autoreferențial : ei întăresc sau contestă însemnările dinainte, dînd, în cele din urmă, o altă dimensiune personajului care se confesează. Dar, atenție ! martorii, comentatorii nu sînt indivizi cu o stare civilă precisă, vecini sau cunoscuți de-ai autorului, martorii sînt personaje din opera de ficțiune a scriitorului. Așadar, o mistificație. Și, pentru a încurca definitiv ițele narațiunii, prozatorul începe de la un punct să vorbească despre martorii săi fictivi (Helga, Cella) ca și cînd ar fi persoane reale.

Ideea ar fi că biografia unui scriitor nu mai poate face abstracție de ficțiunile scriitorului, *creația* devine o formă a *existenței* și, de la un anumit grad de fuziune, plămăuirile imaginației acaparează spațiul intim al creatorului. Un adevăr pe care Mircea Horia Simionescu îl complică în chip deliberat, amestecînd ficțiunea cu biografia și schimbînd de mai multe ori în text naratorii și cronologia. De altfel ideea lui este că o confesiune nu-i, în realitate, decît o serie de radiografii ale unei stări prezente : „se poate imagina o autobiografie în suită, cu mereu alte variante, în fiecare piesă închisă accentul căzînd pe-o altă întîmplare, din întîmplările istoricește aceleași“... Observația este, pînă la un punct, exactă. Scriem totdeauna în anumite circumstanțe și cu o stare de spirit care influențează în mod indiscutabil confesiunea. Există, cu toate acestea, posibilitatea obiectivării pentru că există într-o biografie un număr de date fundamentale care nu pot fi schimbate în sensul lor esențial de umorile noastre și de circumstanțele în care scriem.

Toxicologia începe, în stilul tratatelor serioase, cu un tabel cronologic (*Date și coincidențe*) care combină în chip parodic informațiile. La un an după nașterea viitorului scriitor e consemnată, ca eveniment important în urbea Tîrgoviște, cearta dintre doamna Țălăngescu și doamna Mailat din cauza unui ginsac. În 1942 cunoaște „în sfîrșit“ pe Radu Petrescu. „Malherbe sosise“... În 1935, în februarie, copilul avusese prima criză anxioasă „cu sindrom de interpretare“ și tot atunci trecuse pe stradă un iaurgiu care semăna cu un portret dintr-o pînză de Van Gogh... În 1939, doamna Vrăbiescu își găsește calul pierdut, iar peste un an bunul prieten Bibi inventează praștia multidirecțională cu săgeți...

Lămuriți asupra evenimentelor care au marcat viața scriitorului, trecem la lectura autobiografiei propriu-zise. Ea are, la prima vedere, două linii epice : istoria pregătirii unui prînz

cu friptură de iepure și sarailii, bucatele preferate ale defunctului tată, și istoria scrierii memorialului ca atare. Cea dintii este un pretext pentru a vorbi de familie și despre copilăria autorului, cea de a doua e tema de profunzime a cărții. Informațiile despre familie (pe cele mai multe le regăsim în jurnalul publicat în 1987, *Trei oglinzi*) nu sînt spectaculoase. O bunică, Venera, învățase la Azilul „Elena Doamna“ și avusese ca profesori pe Ana Maiorescu și Ioan Slavici. Cînd s-a căsătorit, Maioresții i-au fost nași. Un alt bunic, în linie paternă, s-a căsătorit cu Maria, fiica lui Ioan Brătianu, de unde rudenia autorului cu Ion Pillat. Tatăl, militar, moare la 41 de ani, mama la 70. Toate rudele (mătuși, unchi, veri...) au o „caligrafie de îngeri“ și au vocația epistolară. Cu excepția tatălui, care este un răzvrătit, toți ceilalți au o bună cuviință față de rînduiei... Cam acestea sînt, în rezumat, datele despre familie. Mai numeroase și mai semnificative sînt acelea despre formația scriitorului, însă nici ele nu sînt prezentate sistematic. Adolescența citește, scrie poezii, se împrietenește cu alți adolescenți interesați ca și el de literatură, se înscrie la Facultatea de Litere din București pentru a audia cursurile lui G. Călinescu și, cînd acesta e scos de la catedră, părăsește demonstrativ Facultatea (? !), intră, apoi, la un mare cotidian (*Scînteia*) și ajunge, mai tîrziu, director al Operei Române... Autorul ar avea multe de spus despre această epocă (obsedantul deceniu !) dar trece repede (doar cîteva rînduri) peste ea. Își face, mai în glumă, mai în serios, o fișă a caracterului : tip digestiv, urăște somnul, umorile anxietății îi vin în clipele dinainte de culcare, pierde o săptămînă în căutarea unui titlu de povestire, are un gust pronunțat pentru straniu, îi plac „bazaconiile“ (asta știm și din opera propriuzisă), cînd era copil dorea să devină medic sau sfînt... Urechea îi este mai receptivă decît ochiul, e, deci, un tip auditiv, captivat de „metamorfozele sunetului“... Fișă începe să înregistreze datele spiritului, iar spiritul e preocupat de scriitură... *Toxicologia* fugе mereu spre ficțiune, și ficțiunea înregistrează ideile despre literatură și, mai ales, despre modul în care se face literatura. Cînd citește, prozatorul e atent la *frazare*, nu la viața din fraze. Clasicii, dacă e să-l credem pe cuvînt, îi *dau crampe* : „Citesc cu crampe pe clasici, cu temerea că atenția, dereglată, nu va descoperi nimic [...] Nu citesc cărți întregi, rar rezist pînă la capăt. Dacă totuși izbutesc să duc la bun sfîrșit un roman, în

afara sublinierilor asupra cărora revin (procedee, invenții etc.), uit tot ce s-a petrecut în el.“

Mărturisirile din această direcție sînt foarte interesante și cartea trăiește, estetic, prin ele. Ea arată cum se face un scriitor și cum se poate trăi în și prin scriitură. Existența din afară nu-i decît o pauză între două pagini de roman, istoria nu are altă rațiune de a fi decît aceea de a pregăti apariția *Cărții* (propoziție celebră). Mircea Horia Simionescu și prietenii săi țirgovișteni fac din această propoziție tema esențială a literaturii lor și lasă să se înțeleagă că existența lor nu are o justificare mai profundă în afara acestei cauzalități. „Martorii“ citați în *Toxicologie* nu aduc vești de altă natură. Helga, personaj din *Nebănuitele primejdii* și din alte romane, denunță pe autor că citește pe Montaigne, ascultă un cvartet și expune unui amic conceptele gîndirii freudiene. Cella confirmă că prozatorul scrie greu, intră zile întregi în panică cînd e vorba de o descriere banală, face teorii ciudate despre ploaie și despre descărcările electrice și crede că medicamentele influențează Poetica. Elogiază perfectul simplu „ca instrument al accelerației optime“ și gerunziul „ca mijloc de simultaneizare a acțiunilor paralele“. Ca și prietenul Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu — aflăm din aceleași surse — are vise culturale. Visează, de pildă, că stă de vorbă sau ascultă un concert de Toscanini... Și-a construit, ca Ioanide, o casă la Pietroșița și dă cu autoritate sfaturi gospodărești...

Biografia imaginară a creatorului este, în cele din urmă, mai pregnantă decît biografia omului social. Unele amănunte din spațiul din urmă mimează acea sinceritate crudă, gidiană a autorilor de jurnale și memorii. Naratorul consemnează, de pildă, că stă pe closet, „chinuit de crampe violente, de greață“ (p. 79) sau că, adolescent fiind și văzîndu-se des cu amicii săi, e suspectat de răuvoitorii și obtuzii țirgovișteni de viciul turcesc. Este concesiia, programată și ea, pe care prozatorul o face biografiei tradiționale. Datele de acest fel, pătîne și neesențiale, nu tulbură cealaltă biografie, a „omului de hirtie“, esențială în *Toxicologie*.

Confesiunea cuprinde, cum am zis, un mic roman fals picaresc sau, mai bine zis, voit și livresc picaresc, *Întoarcerea fiului risipitor*, scris, în prima variantă (după mărturiile aduse de Helga și Cella) în 1953. Cartea ar fi fost pierdută în troleibuzul 82 și numai două fragmente, trimise în copie prietenului Radu

Petrescu, s-au păstrat. O ficțiune, probabil, și aceasta. Costache Olăreanu a scris și el un roman (*Ficțiune și infanterie*) pe tema romancierului care și-a pierdut manuscrisul... *Întoarcerea fiului risipitor* pare o replică la *Sinuciderea în Grădina Botanică* : o adițiune ironică de clișee epice, un șir de întâmplări senzaționale, treceri rapide de la real la imaginar și, la urmă, sugestia discretă că totul este o închipuire, un vis livresc. Felix Iacob, eroul, este un tânăr soldat care ajunge în casa unui general, Dinu, și se îndrăgostește fulgerător de biblioteca și de soția generalului, Clementina. Naratorul (prieten, aflăm, cu Radu Petrescu) adnotează în parantezele strecurate în text faptele eroului. Stimulat de iubire și de lecturi, acesta scrie repede o *Metafizică la îndemâna bicicliștilor*, un *Tratat de muzică nesonoră*, o *Istorie a îngerilor*, un *Manual pentru cultivarea psihopatiilor productive* și alte asemenea tratate erudite și utile. Apare însă la timp tatăl, care curmă aventura fiului și-i arde manuscrisele. Felix încheie ca farmacist la Vințu-de-Jos cariera lui sentimentală și culturală. Micul roman pare dezvoltarea unui capitol din *Dicționarul onomastic* sau *Bibliografia generală* cu mijloacele obișnuite ale lui Mircea Horia Simionescu.

Toxicologia nu-i, s-a înțeles, o autobiografie, ci o ficțiune despre autobiografie. Mai exact : ficțiunea prozatorului care încearcă să-și scrie biografia și care-i mai interesat de destinul scriiturii decât de existența lui ca destin.

•

Mircea Horia Simionescu a publicat și fragmente (*Trei oglinzi*, 1987) dintr-un jurnal ținut în adolescență. Curios, prozatorul care folosește des în scrierile sale ficțiunea jurnalului intim pare a se îndoi de utilitatea și valoarea jurnalului ca literatură : „A ține jurnal... La ce bun ? [...] ; pe cine din posteritatea mea îl mai poate interesa felul cum am pipăit și înțeles eu lucrurile ? [...] Ca să ții jurnal trebuie să ai în cap o imagine despre tine grav deformată, să te consideri buricul pământului...” Am selectat câteva propoziții din jurnalul (*7 zile precum atunci, și azi întocma*) publicat de Mircea Horia Simionescu în *Caiete critice* (nr. 3—4, 1986). Întâmplarea face ca prozatorul să publice tot atunci pagini dintr-un jurnal intim, scris pe când era licean (1946) și revăzut, probabil, mai târziu. Ca dovadă este și însemnarea de la pagina 174 („în 1970, să verific

dacă am greșit pe undeva“) și alte precizări din corpul jurnalului din care se poate deduce că autorul recitește ceea ce scrie, judecă și transcrie schițe vechi.

Uneori jurnalul îi pare „un depozit“ (ceea ce, în fapt, este orice jurnal care nu trădează legea spontaneității), altă dată se gîndește să facă din caietul în care notează noaptea, ferindu-se de cei din casă, un fel de *Monitor oficial*, un „corp de mărturii“, un registru de „comerț“, cu intrări și ieșiri, cum descoperise în biblioteca familiei. Prietenul Radu (Petrescu) îi dă sfaturi, pe cînd se aflau la cules de prune, despre tehnica jurnalului : „paginile, filele nu trebuie să fie egale, într-o zi albastre ca întinsul cerului, într-alta cenușii, într-alta fără culoare, dezvoltare a unui conflict“... Sfaturile sînt acceptate și autorul jurnalului le întărește scriind într-un rînd că, fiind vorba de însemnările unui *artist*, „cerințele estetice trebuie să primeze“. Și tot el, invocînd o altă lege a jurnalului ca literatură : „cum să faci ca să aperi drepturile sincerității ?“... În fine, dezgustat de unele pagini din caietele sale, adolescentul vrea să le arunce în foc.

Mircea Horia Simionescu este, totuși, mai rezervat în această privință. El notează timp de un an de zile ceea ce se întîmplă în familie, în cercul său de prieteni și în orașul său, cu sentimentul că *face* în acest fel literatură. Ceea ce este, într-o bună măsură, adevărat. *Trei oglinzi* constituie, indirect, un roman de familie și, tot indirect, un roman despre adolescenții de provincie în primii ani după război. L-am putea compara, prin substanța și chiar prin formula lui, cu romanele scrise în aceeași perioadă de Dinu Pillat, cu deosebirea că, pentru adolescenții țirgovișteni, modelul intelectual nu este Gide, ci G. Călinescu. Ei citesc cu regularitate „Lumea“ și „Națiunea“, consultă pentru orice subiect literar *Istoria literaturii române* și unul dintre ei, amicul Radu (Petrescu), șeful autoritar al grupului, merge într-o zi la București să întîlnească pe marele critic și e trist că nu reușește. Elevii din Țirgoviște scriu versuri și au oarecare simpatie pentru suprarealism. Se adresează lui Sașa Pană la *Orizont* și acesta îi îndeamnă să dea publicității *Manifestul* lor. Proiectează mai multe reviste și, una dintre ele, „Carnet literar“, redactată de Costache Olăreanu și M.H. Simionescu, propune, ca program artistic, „finismul“. Prietenul Costache trăiește într-un oraș din Moldova și pregătește romane serioase, cum ar fi *Motanul și chitanța*, și cultivă o poezie de tip „nikelist“. Radu, care este mai auster, recomandă un *nou clasicism* (după G. Călinescu)

și face teoria jurnalului ca gen literar. Un alt amic, Popescu-Saxa, redactează (în manuscris) revista „Salt”, iar M.H.S. întocmește programul unei publicații de sinteză culturală („Colorado“).

Adolescenții vînează cărțile noi sau edițiile rare din clasici, se instruiesc, discută între ei, țin jurnale și fac schimb de jurnale, citesc pe Urmuz și ascultă muzică de jaz. Se reține, din aceste pagini, figura lui Radu Petrescu, tînăr apostol al unui nou estetism literar. Iată un portret reușit al lui : „L-am văzut azi pe Radu. Figura limpede, însă sub ea clocotește : un posedat, un revoltat care își scoate în răstimpuri singele spre a ști ce idei îl macină în adînc. Are niște ochi cenușii înspăimîntători, o privire definitivă de om mare. E mare, fără nici o îndoială“. Revoltatul, posedatul vorbește într-o ședință de cenaclu despre Victor Hugo și este sublim, citește jurnalul lui M.H.S. și face adnotări, are o idee precisă despre evoluția și despre destinul său în literatură, nu-și pierde inutil vremea, trăiește mereu în preajma cărților... Amicul Costache are mai mult umor și proiectează scrieri în stil urmuzian... Și-a făcut un costum malagambist și curtează prin corespondență o adolescentă refractară. Cum știm, acum, ce-au devenit adolescenții obsedați de literatură, citim cu interes aceste notații. Faptele și gîndurile tinerilor din Tîrgoviște nu ies, altminteri, din comun.

Mai interesant, ca literatură, este jurnalul vieții de familie. Notația este, aici, mai sigură și observațiile despre mica lume provincială sînt mai profunde. Naratorul crește într-o familie modestă, tatăl său (militar de carieră) moare de tuberculoză, mama este excedată de nevoile gospodăriei și, din cînd în cînd, „clămpăne“ la pian. Fratele, Tityre, este turbulent, irascibil și, cînd mama vrea să se căsătorească în timpul războiului cu un profesor polonez, intră în panică, lovește din gelozie cu picioarele în ușă. M.H.S. este mai înțelept și înțelege mai mult din complicațiile existenței. Notațiile despre aceste fapte sînt fine și anunță un posibil romancier în linia Hortensia Papadat-Bengescu. Ecouri din Gide și din alți prozatori moderni se văd în fragmentele despre relațiile delicate dintre fiu și mamă. Seara, fiul își spionează mama și face reflecții despre înfățișarea ei. Despre această curiozitate juvenilă vorbește și Sartre în *Cuvintele*. M. H. Simionescu evită limbajul psihanalizei, notează doar în cîteva fraze sobre impresiile sale despre trupul frumos

al mamei. Altă dată, aduce în discuție un fapt grav din existența familiei: moartea tatălui. Mama ar vrea să-i mărturisească într-o seară că, în înțelegere cu medicul, a pus capăt printr-o injecție chinului insuportabil al tatălui... însă fiul nu vrea să primească mărturisirea și expediază evenimentul tragic în trei rînduri : „Lașitatea, neputința de-a mai suporta zilele degradării bietului meu tată sau curajul, luciditatea ? Eu ce-aș fi făcut dacă m-aș fi aflat în asemenea situație ?“...

Descrierea familiei, cu numeroasele mătuși, unchi, veri și verișoare, arată un ochi pătrunzător. Bunica (Mamama) ține să se respecte vechile reguli. O mătușă dă bani tînărului și tînărul se grăbește să-și cumpere o ediție din Rimbaud. Frecventează noaptea pe Viorica, servitoarea unui avocat, și ziua, la școală, în loc să fie atent la ablativ, se gîndește la coapsele femeii. Se îmbolnăvește de o boală rușinoasă și caută disperat sulfamidă, dar nu află. Mama aduce în casă o Sabină și expedițiile nocturne ale elevului se îndesesc. Nimic însă în jurnal despre descoperirea sentimentului erotic și, în genere, despre iubire, inevitabilă la această vîrstă. M. H. Simionescu înregistrează stenografic faptele, lovit de pudoarea pe care o au, în fapt, toți autorii de jurnale români, cu excepția, poate, a lui Eliade în *Șantier*.

Trei oglinzi înregistrează, în fine, și evenimentele de ordin social și politic, dar fără tragere de inimă și fără preocuparea de a da o imagine (o mărturie) despre epocă. Jurnalul vrea să fie și rămîne ca atare o cronică a vieții trăite și gîndite timp de un an de zile de un tînăr provincial într-o istorie tulbure de care instinctiv fuge. Este ceea ce se întîmplă și în jurnalele publicate de Radu Petrescu : istoria nu pătrunde decît rar și palid în paginile jurnalului și chiar marile evenimente ale existenței trec în plan secund. În prim plan rămîne aspirația spre literatură și jurnalul se constituie ca o cronică a lecturilor. M.H. Simionescu dă mai multă importanță faptelor de existență, dar nu se desparte nici el prea mult de ideea că pentru un creator literatura este actul fundamental de existență. Observația este adevărată, curios este doar s-o aflăm în însemnările unui băiat de 18 ani. „Foarte puține lucruri — scrie el la sfîrșitul jurnalului — din cîte le-am trăit au încăput în aceste pagini. Înseamnă că : 1. ori (multe din) ele n-aveau nici o importanță pentru formarea mea 2. ori formula mea de jurnal este pe cale de a se mulțumi cu partea, disprețuind întregul.“

Citind jurnalul lui M.H. Simionescu — bine scris, cu multe observații pătrunzătoare — regret că el a lăsat deoparte unele „lucruri trăite“, pentru că tocmai acestea dau, de regulă, substanță și culoare notațiilor intime. În *Trei oglinzi*, romanul familiei și cronica adolescenței provinciale sînt mai reușite, literar vorbind, decît romanul formației intelectuale.

*

Nu-i greu de aflat ideile lui Mircea Horia Simionescu despre roman, e mai greu de urmărit felul în care prozele sale urmează aceste idei. În *Dicționarul onomastic*, în *Bibliografia generală*, *Toxicologia* etc. se fac mereu teorii, la modul fantezist sau la modul serios, despre tehnica romanului modern și aceleași teorii le aflăm în forme mai coerente în romanele propriu-zise (*Nesfîrșitele primejdii*, *Învățăături pentru Delfin*, *Redingota*, *Licitafia*). Să mai spunem că romanul însuși, fiind tot mai puțin o metaforă a lumii, tinde să devină o teorie a romanului și că, în cazul expres al lui Mircea Horia Simionescu, romanul narează de regulă modul în care un personaj (narratorul) scrie un roman în care ficțiunea se amestecă și se confundă cu existența într-o succesiune năucitoare pentru cititor. Un procedeu pe care îl folosește și Costache Olăreanu și îl imită mulți alții. Ideile lui M. H. Simionescu despre epica modernă merg în sensul meta-romanului sau al romanului autoreferențial. Ele s-ar putea rezuma în chipul următor : spre deosebire de scriitorul tradițional care dă o cronologie liniară a evenimentelor și vorbește limpede despre gândurile, trăirile individului, scriitorul modern pune o mare inventivitate în a descoperi procedee tehnice în așa chip încît „să ascundă intențiile și să dejoace tendința de continuitate mecanică a expresiei“ ; cititorul este atras în această aventură și rolul lui este de „dispecer și limpezitor al lucrurilor“ ; romanul are ambiția să facă „inventarul complet al tuturor situațiilor și obiectelor universului“, romanul nu poate fi decît o parodie a altui roman și, în genere, cine zice roman zice spirit polemic, iar orice roman propune fără voia lui „o altă rețetă de roman“...

Vin, apoi, numeroasele însemnări despre tehnica de a scrie un roman. Mai toate personajele lui M.H. Simionescu, de la bătrîna mătușă Henrieta pînă la George Pelimon, inginer energician care se decide într-o zi să scrie romanul vieții sale, au păreri despre genul romanesc și fac sugestii despre felul în care

poate fi compus un roman. Unele opinii sînt citate, evident, ironic, cu precădere acelea care cer o narațiune coerentă, o istorie cu început și sfîrșit și o tipologie determinabilă (caracteristicile romanului tradițional). Recunoaștem aici și în celelalte notații idei care circulă în eseistica postbelică (de la teoreticienii *noului roman* pînă la Radu Petrescu și tinerii prozatori *textualiști*).

Luăm cazul romanului *Nesfîrșitele primejdii* (1978), cea mai complexă dintre scrierile de ficțiune ale lui M.H. Simionescu. Romanul este de la un capăt la altul un joc al aparentelor, un spectacol de măști, o fugă din real în ficțiune și, se înțelege, din ficțiune în real, dar, spre a întări și mai mult sugestia de simultaneitate, este și o deplasare din ficțiune în altă ficțiune. Scenariul se lămurește într-o privință la urmă, cînd dai ultima foaie a cărții : un inginer energetician, pe nume George Pelimon, scrie un roman și, încercînd să-și nareze viața, introduce fantasmale sale în biografie. Procedeele ar fi relativ simplu și cititorul s-ar descurca mai ușor cu aceste treceri dintr-un plan în altul dacă n-ar fi în interiorul scenariului un sistem de oglinzi care se privesc una în alta. Radu Petrescu a sugerat în *Ce se vede acest mecanism care reflectă la infinit imaginile obiectelor* : „Ar fi să ne imaginăm că lumea în întregimea lor este alcătuită din oglinzi care, privindu-se mereu una pe alta, ar privi nimicul... Dacă însă numai în una dintre aceste oglinzi, cea mai retrasă și mai neînsemnată din toate, se uită altceva decît o oglindă, un chip, atunci, trimis de o oglindă la alta, acel chip va fi chipul însuși al lumii, deși lumii cu desăvîrșire străin“... Chestiune, totuși, deschisă pentru că prozatorul nu spune în ce fel acel chip marginal devine, trecînd prin labirintul de oglinzi, *Chipul însuși al lumii*. Rămîne sugestia de purificare a obiectului, de multiplicare a punctelor de vedere, de relativizare a adevărului care depinde, totdeauna, de acest șir de martori imprevizibili. M. H. S. și-a creat, pornind de la această idee răspîdită în arta modernă, o schemă tactică pe care o aplică invariabil în toate scrierile de ficțiune. Ea este ingenioasă și încearcă să unească într-un discurs cu multe paliere *omul de hîrtie* al flaubertienilor cu *omul existențial* al romanului auctorial.

Revenim la structura epică din *Nesfîrșitele primejdii*. Un prim capitol aduce în scenă un personaj care circulă în toată proza lui M. H. S., Jenică Brustureanu, din familia morală a lui Pirgu. Rolul lui este să colporteze. Întors proaspăt din străinătate, află de moartea dușmanului său, un anume George Peli-

mon, tip, se pare, excepțional și indezirabil din cauza comportamentului său. Martorii se contrazic în privința lui, sigur este doar faptul că tânărul iubise platonice pe Helga, ființă fantomatică pe care, de asemenea, o întâlnim mereu în prozele lui M.H.S. Destinul lui George Pelimon se încheie aici (prinț-o înmormintare prezentată în stilul călinescian din *Scrinul negru*: cronica evenimentelor, portrete satirice, bîrfă subțire, mondenitate) și, în partea a doua a romanului, un alt George Pelimon îi ia locul. Acesta din urmă este inginer energetician, e însurat cu o Despina, femeie inteligentă și tolerantă, și are o iubită imaginată care se cheamă, culmea coincidențelor, Helga, balerină. Cu ea călătorește în Italia pentru a săvîrși logodna spirituală și, după mai multe întâmplări bizare, Helga moare în chip misterios, la Veneția. Apoi re apare sub chipul unei luptătoare tinere angajată în rezistența antifascistă alături de un alt George Pelimon (al treilea ?), soldat fără vocație, intrat și el, din dragoste pentru Helga, în mișcarea de rezistență. Acest ultim George Pelimon este omorît de un personaj diabolic, Marin Cofetaru, devenit ulterior responsabil cultural în raionul Tudor Vladimirescu și traficant de tablouri... Într-un tîrziu ne dumirim despre ce-i vorba : George Pelimon, inginerul, tipul pragmatic, scrie un roman autobiografic în care, cum am zis, amestecă realitatea cu imaginația. Personajele lui se cheamă George Pelimon, Despina, Helga etc... Încurcătura mare pentru cititor, care nu mai știe cine vorbește în roman și despre cine ; care George Pelimon merge în Italia, cine este această Helgă care luptă în timpul războiului și pe cine ucide cinicul Marin Cofetaru, în fine, cine este George Pelimon care, după ce aflasem că tocmai murise, discută tandru, gospodărește cu numita Despina ?... Cînd cărțile sînt date la urmă pe față (p. 508), înțelegem că prozatorul a încurcat înadins itele și că idila dintre ziaristul George Pelimon și Helga, călătoria în Italia, logodna în spirit și toate celelalte nu avuseseră loc decît în romanul pe care îl scrie, supravegheat de inteligenta Despina, inginerul energetician George Pelimon. El și-a construit o biografie fabuloasă și a adus în ea pe Despina însăși, pe sine sub altă ipostază (ziarist, turist cultural, cuceritor de femei străni și filozof în genul lui Ioanide) și pe Helga, arhetipul femeii, schimbîndu-i de mai multe ori identitatea, profesiunea și caracterul. N-a ținut seama de logica obișnuită a faptelor, de cauzalitățile istoriei și de determinările raționale ale narațiunii, și-a ucis și a înviat, după voie, personajele, le-a dus

de colo-colo, acceptînd cu curaj anacronismele, inadvertențele, incongruențele, falsele identități... Strategie complicată, discutată ca atare chiar de personajele romanului. Iată un dialog dintre George Pelimon (inginerul prozator) și vigilenta Despina, care-i citește manuscrisele : „...Aș vrea ca eroii tăi să nu moară...

— Cine ți-a băgat în cap că ei mor ?

— Am citit cu ochii mei... Ai scris cît se poate de limpede...

— Ai citit superficial. Ei n-au murit niciodată. S-au prefăcut că mor... Dealtfel, nici n-ar fi putut face atîtea dacă ar fi sfîrșit... George din roman a fost ucis, dacă nu mă înșel, în primele luni după încheierea războiului... Ar mai fi călătorit el cu avionul, ar mai fi iubit-o pe Helga balerina, pe Helga biologul ?

— Și Helga a murit ! Mi se pare că la Veneția...

— Se prea poate... Nu știu... Dar personajele mele sînt idei, numele lor convenționale nu trebuie să te deruteze... Dealtfel, cînd vei citi întreaga carte, vei afla și cîteva nepotriviri de timp. În realitate, George din roman n-a trăit evenimentele războiului, era prea tînăr ca să fie luptător... Specie a posibilului, romanul a înseriat fidel dorințele lui, ceea ar fi vrut să trăiască și anii nu i-au permis... Totul e posibil...“

Să reconstituim. Un autor (M. H. S.) publică un roman (*Nesfîrșitele primejdii*) în care prezintă, întîi, destinul lui George Pelimon care moare tînăr și care iubise o femeie discretă și fină, Helga (e prima oglindă, prima ficțiune) fără să știe nimic de existența nefericitului Pelimon, un alt individ, cu același nume, fiul unui fost ofițer, care caută să restabilească adevărul în privința tatălui său, nedreptățit în anii '30 și mort prematur ; cercetează în acest scop arhivele și stă de vorbă cu martorii întîmplărilor de atunci pînă descurcă întreaga intrigă pusă la cale de un colonel, Andone : a doua oglindă, a doua ficțiune care poartă în interiorul ei, ca mama pruncul nenăscut, o altă ficțiune, a treia, deci : George Pelimon cel care caută să determine circumstanțele morții tatălui său, scrie un roman în care, fără să știe de existența primului Pelimon și de iubirile sale, vorbește de o imaginară femeie, Helga, cînd balerină, cînd biolog, cu o fire duplicitară, imprevizibilă, cînd sublimă, cînd gîscuțică ca suava Cucly din romanul lui G. Călinescu. A treia oglindă primește evenimentele din două surse de ficțiune (ficțiunea biografiei personajului și ficțiunea personajului care creează o ficțiune nouă)... Am ignorat faptul că, în acest timp, al doilea Pelimon (narratorul și personajul narațiunii) visează, ca să spun astfel, în afara ma-

nuscrisului său și are viziuni onirice pe care un alt narator le notează. Alt rînd de complicații pentru lector, altă întrerupere a cronologiei epice. Imaginea se mai tulbură o dată și cronologia narațiunii originare se destramă în așa chip încît, dacă am traduce într-o schemă gramaticală această sintaxă epică extraordinar de complicată, am obține o rețea de subordonate la subordonate care, împreună, se subordonează altor propoziții. Propoziția regentă, aproape insesizabilă, stă ascunsă în acest labirint de determinări infinite. O imagine îmi vine în minte : aceea a păpușilor rusești îngropate una în alta. Păpușa-mamă (*Matrioșa*) poartă în pîntecele ei un șir de alte păpuși-mame din ce în ce mai mici și, teoretic, șirul lor n-ar trebui să se întrerupă niciodată. Proza lui M. H. S. urmează această schemă, cu observația că frontierele dintre compartimente nu sînt așa de sigure. Iscușința prozatorului e de a da cititorului iluzia că a intrat, ca Iona, în burta unui pește și, voind să iasă, intră în burta unui pește mai mare și tot astfel pînă iese la lumină (varianta Sorescu).

Dar cînd ieșim teferi la lumină, autorul (M. H. S.) ne mai pregătește o surpriză : după discuția citată dintre Pelimon și Despina, în care se dezvăluie, în fine, identitatea personajelor și se delimitează într-o oarecare măsură spațiile ficțiunii, apare o veche cunoștință, Jenică Brustureanu, colportorul bine informat (rol de „libero” în narațiunea lui M. H. Simionescu) care afirmă cu tărie că tocmai s-a despărțit de... Helga, o balerină a cărei biografie seamănă uluitor cu biografia eroinei omonime din romanul lui George Pelimon... Surpriză, derută, sentimentul că prozatorul acesta inteligent și inventiv se joacă mereu cu noi și că în chip deliberat nu ne lasă să ieșim din narațiune lămuriți bine asupra raporturilor dintre real și ficțiune, istorie și scriitura istoriei... Cînd am dat la o parte toate învelișurile și am ajuns la cea mai mică *Matroșcă*, prozatorul deschide o altă perspectivă și ne silește să facem drumul înapoi...

La lectură toate aceste ficțiuni în ficțiuni, rupturi de nivel, false identități, omonimii, jocuri epice se amestecă și, din cei trei sau patru George Pelimon, lectorul face unul singur, din cele două Despine identifică o nevastă îngăduitoare, cu picioarele pe pămînt, iar din multele Helga ce apar și dispar prin această carte-palimpsest rămîne la urmă ce imaginea unei femei care face din iubire adevărata ei vocație. Tipologia lui M. H. S. pornește în mod evident de la modelele epice ale lui G. Călinescu din *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. George Peli-

mon face, ca Ioanide, teorii despre iubire și oscilează sentimental între *selenara Helga* și *solara Despina*. Pe Despina o iubește cu devotament și statornicie, de ea îl leagă „aceeași muzică și aceleași cărți”. Despina înțelege, ca și Elvira, complicațiile creatorului și se retrage discret din fața lui, dându-i libertatea de a experimenta: „Tu inventezi în fiecare zi atâtea lucruri, că ai nevoie de câteva luni spre a duce la capăt pe fiecare dintre ele [...]. N-ai de ce să-ți faci probleme : mă retrag pentru o vreme din viața ta... Fii liber... Evadează, regăsește-te“... Helga este himera femeii ideale, e chiar *ideea* de feminitate și ea urmărește din adolescență pe George Pelimon, „un calin, un degustător al apropiierilor înfrigurate, înjumătățite de ezitări și veghe, un bărbat dezolat de sistematica erosului, un însetat de echivoc și de nesigur, o antenă sbîrniind pe margini de prăpăstii“... Helga e sublimă, e *ideea* pură, „feminitatea absolută“, „amețitorul parfum al libertății“ și „gustul incredibil de seducător al neliniștii“..., dar ideile ei despre bărbați bat spre mizantropie : „n-am întîlnit ființe mai teatrale, mai interesate să-și facă din profesiunea lor o trambulină [...]. Cu fluturătoarele lor titluri de doctor, profesor, laureat, diplomat [...], bărbații se aruncă în societate (de fapt în unghiul de observație al femeilor) ca să joace la rîndu-le scenele clamoroase ale stilurilor superbe...“

Pelimon și Helga discută în pat, ca eroii lui Camil Petrescu, filozofie și fac teorii despre iubire ; Pelimon și Despina discută despre roman și fac teorii despre structura narațiunii... Romanul, în totalitate, reprezintă un efort impresionant de creație în sensul prozei autoreferențiale. Căci este o construcție inginerescă, meticuloasă, în această proză *deconstructivă*, fragmentată, cu atîtea coincidențe și legături subterane. Impresia generală e de dificultate calculată. Însă multe pagini (acelea despre Italia sau însemnările despre război) n-au consistență. Și, apoi, fuga permanentă de cronologie și de *lizibilitate* (lizibilitatea fiind întîia caracteristică a textului epic zis tradițional !), excesul în parodie obosesc la lectură și diminuează sensul jocului subtil.

Schema epică din *Nebănuitele primejdii* e reluată, din alt unghi, în *Învățăture pentru Delfin* (1979), un roman mai cursiv, cu respirația mai liberă. Regăsim în el personaje și situații epice din cărțile anterioare. Un individ, dactilograf la Cooperativa „Deservirea“, dă sfaturi unui tînăr, numit simbolic Delfin, povestindu-i cum a scris la comandă biografia unui escroc celebru și ce i s-a întîmplat lui, scribului, în această împrejurare... Del-

fin Protopopescu (receptorul) trimite cartea lui M. H. S. cu justificarea că în manuscrisul dactilografului sînt citați eroi din scrierile prozatorului... Pretext cunoscut, orientat de M. H. S. în sensul teoriei sale epice : producătorul de text este de meserie copist (dactilograf) și el face, nu istoria unei iubiri romantice, ci cronica scrierii unei biografii ; există, apoi, un receptor desemnat (Delfin) care ar trebui inițiat în tehnica și în morala scrisului, însă receptorul nu arată interes și trece manuscrisul plin de învățături unui al treilea personaj (editorul), scriitor cunoscut, preocupat de „bazaconii“, bizarerii... Și încă un amănunt : în opera cronicarului anonim vine vorba, ca din pură întâmplare, de personajele lui M. H. S. și de prietenii săi literari (Radu Petrescu), citați ca indivizi cu o stare civilă precisă...

Romanul scriiturii în variantă parodică (tema lui este scrierea unei biografii mistificatoare !) intră în acest chip în schemele — și acestea mișcate — ale romanului polițist. Narratorul (cronicarul anonim plătit zilnic cu *două mese calde*) acceptă să scrie biografia unui escroc, Gri Macedoneanu, și după cîțiva ani de trudă este pe punctul de a o încheia. Un borfaș îi fură însă manuscrisul și cronicarul îl rescrie repede sub amenințarea beneficiarului, combinînd stilul eroic cu stilul sentimental. Gri, pe numele adevărat Spiridon, fratele geamăn al lui Marin Cofetaru, este un escroc ajuns la vîrsta vanității. El vrea o biografie senzațională și cronicarul său i-o scrie, inspirîndu-se din viețile celebre (iubiri mari și tragice, fapte răsunătoare, bărbăție, înțelepciune...). Gri nu are studii, dar își fabrică diplomele necesare. A stat la închisoare pentru găinării de toată mîna, iar biograful lui vorbește de atacuri senzaționale, copiind scene din filmele la modă. Spărgătorul a fost, apoi, însurat cu o Grete și a abandonat-o după ce i-a tocat banii. Biografia dă însă o variantă eroică și sentimentală. Iată stilul : „Mă odihneam puțin, ca să-mi trag sufletul, însă așa, așezat pe un colț bătut de vînturi, pierdut în cețuri și, de la o vreme însetat, aveam prilejul să gîndesc asupra soartei omului, pasiunilor care-l frămîntă, gîndurilor care-l înfierbîntă, zădărniceii de-a se pierde în cîmpii și pustiuri nefertile. Căci ce e omul ? Mai slab decît furnica cea în veci neobosită, mai fragil decît coletul poștal pe care scrie fragil, mai dezarmat decît soldatul strîngînd palmele pe-o pușcă de tip vechi, într-o bătălie modernă, cu tancuri și avioane cu reacție, mai șovăitor decît cîrțița răscolind solul și subsolul, în căutare de hrană, căldură și lumină !“

Deviza lui Gri este „dă-o-n pisici de viață“. Are acum o amantă, mai tinăra Galina, cu care petrece în localuri scumpe, de preferință la „Bordei“. Galina are aspirații literare și patro-nul ei, spre a-i face hatîrul, înființează o societate literară în Crîngăși, „Energia“. Aici citește, între alții, George Pelimon fragmente dintr-o carte intitulată *Ingeniosul bine admonestat*. Pelimon este redactor la o editură bucureșteană și se împotri-vește tipăririi biografiei romanțate a lui Gri Macedoneanu. Des-pre el aflăm, de asemenea, că iubește o femeie pe nume Helga. Reapar în romanul de acum și alte personaje din cărțile lui M. H. S. : Agamemnona Precup, Jenică Brustureanu și, bineîn-țeles, Marin Cofetaru, sprijinitorul dubios al artei. Intriga ro-manului se precipită. Galina, care intră și în grațiile biografului, fuge cu bunurile materiale ale lui Gri și, pentru a scăpa de re-presalii, biograful simulează nebunia și se internează în spital. Cînd este eliberat, află că Gri Macedoneanu fugise în străinătate și că biografia lui fusese între timp încheiată și editată de George Pelimon... Editorul neagă însă orice amestec și naratorul nu dă, în final, de „firul misterios al afacerii“. Abandonînd totul, se în-scrie la o școală de stenodactilografie și, după ce învață grama-tica, începe să redacteze, ca Neagoe către fiul său, Teodosie, *în-vățăturile către Delfin*...

Se înțelege că această istorie rămîne la suprafața romanului și că adevărata lui temă este alta și anume modul în care lite-ratura falsifică adevărul. Un model posibil al cărții lui M. H. S. ar putea fi *Relatarea despre regele David* de Ștefan Heym. Bio-graful anonim din *Învățături pentru Delfin* este un Ețan Ben Hosaiă nevoit să scrie (citește : să mistifice) de frică nu viața unui rege, ci viața unui escroc bucureștean. Scriind-o, el ia în rîs clișeele biografiei tradiționale (a doua temă a romanului) și sugerează felul în care ele pot fi folosite, ca prefabricatele, în construcția unei cărți. Cronicarul are un registru voluminos în care se află notate situațiile, temele, personajele posibile și se folosește de el pentru a înfrumuseța literar biografia patronului în așa fel încît, în final, Gri spărgătorul, borfașul apare ca un „ginere al Renașterii“... Filozofia lui este că „acțiunea este mama întreprinderii, după cum intenția este ruda săracă a reali-zării“. În corespondența intimă, stilul lui Gri este mai verde : „Melanio, îți rup carnea de pe tine dacă nu încetezi cu scri-sorile“...

Sînt, apoi, narate cu umor necazurile năzdrăvanului dactilograf, devenit fără voia lui un Procopiu (simbolul se repetă în proza lui M. H. S.) care dă despre același individ două imagini opuse : una eroică, măreață în biografia pe care o scrie, alta reală, defavorabilă în romanul care povestește felul în care este fabricată biografia. Modelul ficțiunii în ficțiune este reluat, astfel, într-o parabolă inteligent construită, cu o morală ce poate fi ușor determinată la lectură. Cu un scenariu mai simplu și mai epic, cu o tipologie mai pregnantă și un stil mai direct, *Învățăturile pentru Delfin* constituie romanul cel mai izbit pînă acum al lui Mircea Horia Simionescu.

Mircea Horia Simionescu a scris și narațiuni scurte (*Banchetul*, 1982) în care desenul este mai simplu și mișcarea epică mai rapidă. Există precedentul celor douăzeci de proze din volumul *După 1900, pe la amiază* (1974) unde apar personajul Helga și, într-o viziune parodică, o Marie-Françoise-Robertine Giță, femeie fatală pornită din delta dunăreană și ajunsă la München. Personajul din urmă este scos din pasta *dicționarului onomastic*. Mai ingenioase și substanțiale sînt povestirile din *Banchetul*. Între ele, una, fantastică în stil Voiculescu, se cheamă *Lucefărul de seară*. O fată își așteaptă pe terasă logodnicul plecat să-și aducă țigările, scrumiera și bricheta... Logodnicul vorbește cu ea din camera vecină despre muzica lui Ramaux, despre Platon și recită terține din Dante. Tînărul nu mai apare pe terasă și, dimineța, cînd logodnica lui se trezește, dă cu ochii de un moșneag ponosit... Este chiar logodnicul. Pe cînd bătrînul logodnic adoarme, fata deschide micul *Larousse* și-i află acolo numele, cu anul nașterii (1928) și al morții (1987). Narațiunea este splendidă și poate intra în orice antologie a fantasticului românesc. Faptul că personajul absent rescrie o pagină imperfectă dintr-un manuscris neîncheiat trimite la tema de adîncime a literaturii lui Mircea Horia Simionescu : tema scriiturii care absoarbe existența.

Interesantă ca invenție epică este și povestirea *Frunze galbene, toamna*. Aici apar personajele cunoscute, George și Cella. George ține în sertar manuscrisul unui roman vechi și Cella insistă să-l citească, dar tocmai cînd să desfacă manuscrisul apar, la miezul nopții, oaspeți în casă. Aceștia nu sînt decît amicii Eliade, Poenărescu și Ojescu, adică (prozatorul nu dă pe față mistificația) personajele unui roman de Radu Petrescu... Cella caută capitolul 16 din romanul-manuscris dar, cînd e să pună

mîna pe foi, foile se fărîmă ca un pachet de frunze uscate... Ficțiunea este din nou sursa ficțiunii și, împreună, destramă imaginea realului.

În *Redingota* (1984), Mircea Horia Simionescu reia tehnica oglinzilor reflectante și, într-o oarecare măsură, procedeul ficțiunilor suprapuse în rama unui roman de aventuri. Un profesor din München, Eric von Vogelbach, vag opozant al regimului nazist, călătorește în timpul celui de al doilea război mondial în România și, în drum, cunoaște o idilă sentimentală cu poloneza Ana, apoi intră în societatea unor tineri țîrgovișteni (Dorel Iliescu, Andrei Wild, Adrian Florin Antohi). Unul dintre ei, Adrian, care suferise un accident, are halucinații și poate *citi* viața profesorului... El vede în spatele lui Eric „un bărbat cu ochii verzi și fața prelungă“ care-i scrie viața și în spatele bărbatului-scriptor un alt scriptor și așa mai departe. Bărbatul cu ochii verzi nu-i altul decît Mircea Horia Simionescu, scriitorul care tocmai scrie viața personajului Eric von Vogelbach... E prima oglindă. În spatele ei stă alta care-l scrie (reflectă) și tot astfel într-un șir nedeterminat. Chiar Adrian, vizionarul, este scris de cineva, alt bărbat cu ochii verzi, și nu numai el, ci toate ființele și lucrurile din univers ascund un scriptor. Lumea este un manuscris uriaș și viața nu face decît să imite un model livresc. În acești termeni s-ar putea rezuma viziunea textualistă a lui Mircea Horia Simionescu. În interiorul ei există și o dramă existențială. Profesorul german simpatizează un tînăr, Rudi Ursache, nepotul lui Sadoveanu, ajuns la München. Tînărul o ia însă razna după oarecare timp și locul lui, în afecțiunea profesorului, îl ocupă Adrian, tînărul cu harul premoniției (o referință posibilă este, în acest caz, proza lui Mircea Eliade). Modelul Thomas Mann (*Moartea la Veneția*) este și mai limpede. Personajele însele vorbesc de Thomas Mann, iar într-o *Addenda* la roman prozatorul mărturisește că a transcris fraze întregi din nuvela maestrului german și, în persoana lui Eric von Vogelbach, el a sintetizat trăsături ale unchiului său Pavel, ale profesorului de filozofie din liceu și ale lui Paul de Marenne, personajul din *Zodia Cancerului*... Filiațiile, modelele, copiile sînt acceptate, astfel, pe față și, ca și în romanele precedente, intră în substanța epică a narațiunii. Nu lipsesc în *Redingota* nici straniile coincidențe. Adrian are aceeași vîrstă cu Rudi și o biografie într-o oarecare privință asemănătoare. Profesorul Vogelbach scrie un roman despre războiul de 30 de ani (ficțiunea personajului care

serie un roman se repetă) în timp ce el însuși se lasă scris de altcineva (omul cu ochii verzi). Adrian îi prevede sfârșitul (după manuscrisul scriitorului care stă în spatele personajului) și destinul se împlinește întocmai. Eric moare de inimă. Sfârșit prevăzut de omul care-i scrie viața.

În *Addenda*, M. H. S. publică un număr de documente, fragmente de jurnal, convorbiri, precum și o scrisoare a aceluiași M. H. S. către cititorul său Alexandru Dumbravă, spirit crescut în cultul romanului tradițional... Un dosar, așadar, al romanului în care prozatorul explică teoriile sale privitoare la roman și, în genere, la relația dintre literatură și istorie. Ideile sînt cunoscute din scrierile anterioare, nouă este în *Redingota* justificarea lor epică. M. H. S. extinde aici, într-o oarecare măsură, spațiul epic și pune un mare accent pe istorie (mica și marea istorie). Paginile despre viața bucureșteană în anii războiului sînt bune. Remarcabilă estetic este și scurta poveste de dragoste dintre Eric și Ana. Valeriu Cristea observă în chip just (în *Fereastra criticului*, 1987) trecerea prozatorului de la meta-roman la roman și „o miraculoasă baie de prezent istoric“ în paginile *Redingotei*.

Sînt de reținut în *Redingota* cele două imagini care trimit la o tehnică de a nara : aceea a palimpsestului și aceea a șirului de oglinzi care reproduc un obiect originar... Palimpsestul este reprezentarea în alt plan și cu alte mijloace a păpușilor îngropate una în alta, recte a ficțiunilor care se însumează și se condiționează. Viața individului este figurată, în acest fel, printr-o suprapunere de scriituri, iar autorul (marele scriptor) este el însuși un produs al altui scriptor... În romanul lui M. H. S. acționează o unică lege : legea cauzalităților scripturale... Existența, istoria, individul trebuie să treacă prin schemele ei abstracte.

În *Licitația* (1985), Mircea Horia Simionescu revine la meta-roman, dar nu singur, ci însoțit din nou de un roman polițist, ca în *Învățăture pentru Delfin* și de un alt roman, de tip fantastic. După *Nesfîrșitele primejdii* este cartea lui cea mai complicată. Ea dă o idee despre ce reprezintă, în condițiile literaturii noastre, *romanul ca artă a fragmentului*. Înainte de orice, el reprezintă o căutare a sensului într-un ansamblu de non-sensuri. O căutare prin intermediul unei caligrafii polisate și a unei compoziții care tinde să dea o sugestie despre ordinea haosului. Dacă înțeleg bine proza lui Mircea Horia Simionescu, ea se configurează ca o adițiune de de-compoziții într-un timp și un spațiu în care glasurile și cronologiile se suprapun și, bineînțeles se con-

fundă. Cititorul este chemat să le dezlege și să le orînduiască după cum se pricepe. Naratorul îi dă oarecare ajutor prin precizările de ordin critic pe care le face în timp ce se confesează. Lectura nu-i ușoară și bucuriile cititorului sînt condiționate. El trebuie să fie mereu cu ochii în patru și să observe la timp cînd scena se rotește, cine vorbește și despre ce, dacă faptele se petrec, cu adevărat, în realitate sau sînt, după obiceiul prozei literare, ficțiuni în ficțiune, proiecții ale unui spirit care nu mai face nici o deosebire între literatură și existență.

Primul capitol din *Licitatie* se cheamă „Deunăzi către ziuă visasem că murisem“ și el începe în modul unui roman realist din secolul al XIX-lea : „Niciodată nu mai alergasem atît de grăbit spre casă, mînat de ideea că numai acolo — în camera burdușită cu cărți, unde îmi petrecusem cei mai frumoși ani ai tinereții și dezlegasem atîtea taine ale științelor și ale sufletului omenesc — aveam să aflu, într-un sertar cu hîrtii vechi, în însemnarea fugară pe marginea unui articol de dicționar sau în înfățișarea unui obiect familiar rămas multă vreme tăcut și inexpressiv, explicația întregă a acestei curioase, dramatice întorsături a destinului meu.“ În stilul și, totuși, nu în sensul modelului realist. Romanul secolului trecut caută explicația faptelor epice în viața ce le provoacă și le determină, romanul modern caută de multe ori justificarea întîmplărilor epice în literatură. Epicul este determinat de un șir de alte experiențe epice, romanul (inclusiv cititorul care citește romanul și participă la destinul lui) iese în chip fatal dintr-o vastă bibliotecă. Naratorul din romanul lui Mircea Horia Simionescu cunoaște această lege a esteticii moderne și se grăbește s-o anunțe în primele rînduri ale cărții. În „camera burdușită cu cărți“ va dezlega el tainele destinului său, acolo și nu în altă parte. Camera cu cărți este, în fapt, un topos ce se repetă. După peripeții numeroase într-un timp cu deliberare indeterminat și într-un spațiu pe care nici personajul și nici cititorul nu-l pot fixa cu hotărîre, naratorul revine grăbit în „camera burdușită cu cărți“, singurul loc sigur în această desfășurare nebună de întîmplări imaginare.

Naratorul (personajul) din *Licitatia* nu are nume sau, la primă lectură a romanului, nu l-am reținut eu. Să-l numim, convențional, *Naratorul*, așa cum au procedat comentatorii lui Proust. Naratorul lui Mircea Horia Simionescu este scriitor (fapt semnificativ) și, vorbind despre existența sa, el vorbește

în chip firesc despre cărțile lui. În mintea sa, femeile pe care le-a iubit se identifică după oarecare vreme cu personajele feminine pe care le-a creat. Nici el (și, bineînțeles, nici cititorul) nu cunoaște granița dintre fantezie și istorie, faptele n-au cronologie sau intră într-o cronologie a imaginarului. De la Borges știm că lumea este o amplă bibliotecă și că omul este produsul lecturilor sale. Romanul românesc este tot mai des ispitit de această viziune și, în cazul lui Mircea Horia Simionescu, romanul are ca temă tocmai lumea ca labirint de cărți și existența (destinul) ca aventură într-un labirint livresc. Este imposibil de a reconstitui această aventură și, la drept vorbind, ea nu are nici o importanță în desfășurarea epică. Faptele sînt sistematic oprite, planurile se schimbă de la un capitol la altul și, de cele mai multe ori, chiar în interiorul unui fragment. Nu este nevoie, vrea să sugereze prozatorul, să înfățișeze pe larg și în toate cauzalitățile un fapt pe care cititorul îl pricepe de la primele fraze. Este suficient doar începutul sonatei, continuarea se înțelege de la sine.

Pentru a simplifica lucrurile și a introduce un fir în acest labirint de paranteze și fragmente să spunem că, după toate probabilitățile, Naratorul (eroul principal din *Licitația*) a suferit un accident de tren și, șocat, pierde noțiunea timpului și, în genere, pierde sensul realului. Are sentimentul că a devenit invizibil sau i se pare că, murind, a trecut la starea de invizibilitate și imponderabilitate. Mai sigur este că visează că a murit și că morții continuă să-și ducă, nevăzuți, existența dinainte. Premisă absurdă, întreținută de sugestia că totul este o proiecție onirică și că, în realitate, moartea Naratorului nu este decît o amnezie delirantă. Sînt mai multe simboluri, parabole aici și peste tot în acest roman în care nu există legături cauzale și indivizii nu sînt decît produsele fanteziei lor. Reținem, totuși, faptul că Naratorul este prozator și, ca și autorul de pe copertă, a scris o *Bibliografie generală* și face teorii despre roman, parodiază narațiunea de tip realist, vorbește despre narațiunea la persoana a III-a (specifică romanului de secolul al XIX-lea) și despre avantajele estetice ale narațiunii la persoana întâi, apără livrescul în proză și ia în rîs (de zece, de o sută de ori) pe cititorul comod care așteaptă să găsească într-un roman o intrigă, o tipologie și o descripție rațională a întîmplărilor... Din toate aceste eseuri introduse în materia epică și devenite, eie însele, fapte epice, înțelegem că romanul nu se

mai mulțumește să relateze un șir de întâmplări semnificative și un număr de destine (ambițiile romanului tradițional), romanul dă o explicație estetică a întâmplărilor și, mai înainte de orice, se înfățișează pe sine în etapele devenirii într-un haos de fapte reale și imaginate. Totul în lume este aranjat după „ordinea haosului” — spune Naratorul din *Licitafia* și, dacă este așa, scriitorul nu are altă responsabilitate decât aceea de a inventaria haosul. *Stilul* (faimosul stil) nu reprezintă decât ritmurile muzicale ale acestui abis de vălmașaguri. Există, totuși, o ordine muzicală în acest fragment de fragmente (universul accesibil romancierului), există o geometrie în „îngrămădeala monstruoasă” a obiectelor și în dezordinea vieților, și romanul poate dibui mecanismele labirintului. Cum ? Făcându-i inventarul. Voi cita pasajul care mi se pare că exprimă mai bine această idee ce se repetă în *Licitafia* : „Setea noastră de absolut întilnește în înfățișarea lumii o îngrămădeală monstruoasă, dar are un ajutor în științele exacte, rînduirea seriilor și conturarea indivizilor e o treabă a lor, lucrurile devin clare și lectura ne conduce relativ ușor la înțelesuri. Spiritul nostru nu se mulțumește numai cu atât, resimte și o sete de echilibru între forțele zmucite ale informațiilor și îngrămădirilor ce devin în interiorul ființei un adevărat bazar. Cineva care ar putea să ne deschidă capacul țestelor ca să citească ce scrie acolo s-ar îngrozi de ce ar vedea : totul 'aranjat' după ordinea haosului, dar aranjat, mecanismele nu trebuie disprețuite, ele lucrează, ce se alege e o (dez)ordine desăvîrșită (citește : foarte bine pusă la punct) care, nu mă îndoiesc, are rațiunea sa, probabil sita vederii noastre, colorată anume, reține cu părtinire, la o cheie prea subțire... Setea aceasta se numește nevoia de stil. Artistul, scufundător specializat în adîncul propriului ocean, n-are altă mai înaltă îndatorire decât să descrie ce se află în/pe fundul abisului în care plonjează, să facă un inventar cît mai amănunțit a ceea ce se vede, în nădejdea că, pe un promontoriu al depozitului, din înălțimea unui turn al cetății scufundate, va putea privi într-o zi fericită întregul și fiecare detaliu, obținînd în sfîrșit articularea universală, un înțeles final al rostului, și, of, Doamne, liniile desăvîrșite, nezdruincinate ale Frumosului etern. Setea aceasta de inventar ne împinge spre confesiune și de aceea romanul nu moare. Romanul reface mereu inventarul, nimeni nu-i reproșează că repetă o

operațiune pe care au făcut-o pînă acum mii de scufundători. Ai reținut, Cella, că prin roman înțeleg toate despletirile narațiunii... chiar și fragmentul !“.

Aici teoria romanului ca artă a fragmentului este formulată mai abstract, în alte locuri naratorul spune mai direct că proba unei bune literaturi se face pe fragmente și prin fragmente, într-o indeterminare calculată, sugestivă. Numai cititorul prost, zice el ridicînd vocea, „cititorul nărvit și prost nu suportă tăietura, oprirea, rămînerea la cotitură de unde nu se întrezărește o rezolvare, o pedeapsă, un succes, o recompensă“. Cît de nărvit și prost este un astfel de cititor (cititorul lui Balzac, Tolstoi și Dostoevski) rămîne de văzut. Nu-l putem combate pe Naratorul din *Licitația* deoarece, ca personaj (și încă personaj-scriitor), el are dreptul să creadă și să spună orice. Autorul nu-l aprobă, nu-l respinge, politețea lui este să fie absent din carte, iar cartea se constituie, repet, dintr-un șir de fapte care se întrepătrund, se contrazic, se leagă și se dezleagă într-un vîlmășag de alte fapte... Într-un loc naratorul vorbește de păpușile rusești care intră una în alta. Aceasta mi se pare chiar tehnica romanului scris de Mircea Horia Simionescu : un număr nelimitat de paranteze care se înghit una pe alta, de fragmente care se lasă cuprinse de alte fragmente. Există, desigur, un scenariu ce poate fi determinat în confesiunea premeditat haotică. Un scriitor, dat dispărut sau doar amnezic, asistă la inventarul (tot un inventar) al scrierilor sale. O comisie înregistrează manuscrisele rămase și organizează o licitație la care participă, deghizat, chiar autorul (personajul, naratorul)... Din comisie fac parte Leon Făinaru, escroc cu veleități estetice, Vasile Ionescu-Godot care face teorii despre roman, incoruptibilul Jugănarul și alții... Un amator de literatură, Locusteanu, apare la urmă și dă cheia realistă a romanului. S-ar părea că Mircea Horia Simionescu vrea să sugereze, prin el, pe cititorul „nărvit și prost“ care vrea totdeauna o explicație rațională și o succesiune inteligibilă de date în roman. Locusteanu este suspectat, de altfel, de crimă și anume că el l-ar fi omorît pe Narator (bineînțeles în vis) și tot el i-ar fi redat luciditatea... În interiorul romanului există și altă narațiune, mai coerentă, scrisă în stilul romanului vechi : o istorie de dragoste, în Italia, între Narator și Maria-José, fiica unui vestit țesător de mătăsuri din Lyon. Totul nu-i, bineînțeles, decît o fantasmagorie a Naratorului, pornită, probabil, de la faptul că pe strada

Lemnea, în apropiere de casa „burdușită cu cărți“, exista o „Casă a italienilor“... În descrierea povestirii sentimentale dăm peste aceeași ironie fină și erudiție parodică. Personajele se cheamă : Aku Punktata, mătușa Versatila, Alla Sanguisuga și surioara ei, Vermiforma... Ele se amestecă, într-un mod isteț și pitoresc, cu altele venite dintr-o lume mai profan bucureșteană : Ionescu Fluture, Ionescu-Godot, Caloveanu, Niculina Buzdugan, îmblinzitoare de tigri și lei, legătorul de cărți Suligă... Iluzia pe care vrea s-o creeze prozatorul, dispunând astfel planurile narațiunii, este că există mai multe nivele ale ficțiunii : unul în care trăiește naratorul (eroul) și altul pe care și-l imaginează el.

Licitația este o carte admirabil scrisă, complicată (ca tehnică narativă), cu o intrigă polițienească (un accident de tren, un posibil asasinat, un om invizibil, o evadare din timp, o revenire în real, o tentativă de crimă...) tratată într-o carte ce face teoria romanului fără intrigă și fără personaje. Un roman, în fine, constituit ca un riguros colaj de fragmente, greu de urmărit la lectură, cu observații ce se deschid și se închid într-un număr imprezvizibil de paranteze erudite și fals erudite, parodice... Ce este, așadar, romanul azi ? O narațiune, când solemnă, când ironică despre felul în care ea se compune. Prozatorul modern tinde să devină tot mai mult un caligraf maniac care vrea, într-adevăr, să descrie ordinea haosului.

COSTACHE OLĂREANU

Grupului țirgoviștean se alătură și Costache Olăreanu, un moldovean înzestrat cu umor și cu un remarcabil dar de poet-vestitor. Născut la Huși (1 iulie 1929), el a urmat o parte din studiile liceale (primele cinci clase) la Țirgoviște, apoi (din 1945) din nou la Huși, unde familia (tatăl — avocat, mama — casnică) revine după refugiu. Ca elev, participă la redactarea revistelor-manuscris ale elevilor țirgovișteni (*Cîntece noi, Carnet literar, Cloșca cu pui, M³, Colorado, Spada*), publicînd mai ales versuri. Din jurnalele de mai tîrziu deducem că adolescentul Olăreanu are proiecte urmuziene (*Lupul și chitanța, O moarte în patul conjugal, Reflecții la o călugăriță, Calul unchiului Costică, Străzi și parazi, Amelica + 2 gangsteri* etc.) și vrea să lanseze un nou curent poetic, *nikelismul*. În 1948 vine la București și, la insistențele lui Mihai Ralea, prieten al tatălui *, se înscrie la Facultatea de Pedagogie-Psihologie. Frecventează în acest timp și cursurile lui G. Călinescu și în *Ucenic la clasici* (1979) face cîteva portrete reușite ale scriitorului profesor, idolul tineretului universitar umanistic. Ultimul an de facultate (1951—1952) îl urmează la Cluj. Stă cîteva luni în gazdă, împreună cu violonistul Mihai Constantinescu, la Lucian Blaga (pe strada Martinuzzi). Revine, după încheierea studiilor, la București unde face boemă timp de aproape doi ani. În 1954 găsește un post de ajutor mecanic caloriferist la Școala Tehnică „Iosif Rangheț“, apoi (în 1956) e angajat la Biblioteca Centrală de Stat. Doi ani e profesor de pedagogie și psihologie la o școală tehnică de activiști culturali, apoi revine la Biblioteca Centrală de Stat și, de aici, se transferă ca referent de specialitate la Ministerul Învățămîntului, iar după un timp devine cercetător la Institutul de Cercetări Pedagogice. În 1982 trece muncitor

* Iau aceste date dintr-o scrisoare adresată mie de autor.

necalificat (găuritor) la Uzina „Timpuri noi“, secția Prelucrări la rece, apoi documentarist principal la Oficiul de documentare al Ministerului Educației și Învățământului, unde este și astăzi.

Hărțuitul pedagog debutează în 1946 cu o poezie în *Glasul armatei* . Trimite versuri la *Lumea* și G. Călinescu îi răspunde la Poșta redacției. După 10 ani (1966), *Gazeta literară* îl prezintă la rubrica „Debuturilor“, iar în 1971, la 42 de ani, publică *Vedere din balcon* , o culegere de schițe, portrete provinciale, fragmente de jurnal, dialoguri fanteziste... Costache Olăreanu prezintă din unghi comic instituțiile, personajele și toposurile tradiționale ale provinciei (banca, centrul, pompierii, atelierul fotografic, tînăra bovarică, seducătorul și încornoratul, funcționarul maniac etc.), întrerupînd cursivitatea expunerii prin trimiteri la subsolul paginii unde creionează alte destine ale țîrgului. Nu lipsește în aceste evocări nota lirică, după cum nu e absentă acea simulare a inocenței pe care o aflăm în textele umoriștilor mai vechi. Locotenentul de pompieri Stănică e un pasionat pocherist și, cum nevasta îi incuie hainele pentru a-l împiedica să iasă din casă, el pune la cale un simulacru de incendiu și reușește să scape astfel din detenția conjugală... În zori, bravul locotenent se întoarce acasă sleit de puteri, cu tunica prăfuită cu grijă de fidelul plutonier Pamfil pentru a înșela vigilența nevestei... Domnișoara Cecilia ajunge la Paris cu ocazia Expoziției Internaționale și, sedusă de italianul Raffaele, călătorește cu el prin Asia pînă ce, îmbolnăvit de friguri, logodnicul moare... E varianta sentimental-exotică a dramei trăite de tînăra provincială. În realitate, Cecilia fugise la Constanța cu un oarecare Gică Dimancea și, după ce acesta o părăsește, se întoarce acasă și deschide un salon de coafură și permanente reci...

Un număr de portrete, miniaturi și fantezii (*Animale, Ape, Lucruri*) arată putere de imaginație și un umor de bună calitate. Costache Olăreanu se preface că scrie o istorie a pisicilor și că întocmește un studiu tehnic și literar despre *Cum se pompează apa* . Pentru tema din urmă, el anunță un proiect grandios, începînd cu o introducere erudită în știința apei și continuînd cu o cercetare diacronică a apei în Antichitate, Evul Mediu, apa în timpul Restaurației, școala de apologie de la Weimar etc. Parodia studiului academic cuprinde un capitol savant despre *robinet* , un altul despre *neptunologie, nereido-*

logie, amalgamologie și alte asemenea științe pretențioase și himerice. Stilul este acela din *Dicționarul onomastic* al prietenului Mircea Horia Simionescu, care-i și recomandă, de altfel, *Vederea din balcon*. Costache Olăreanu nu întârzie însă în caricatură și nu suprimă în el plăcerea de a povesti nici atunci când întrerupe cronologia epică și introduce schemele romanului autoreferențial. În fragmentele de *Jurnal* (un jurnal parodiat) dă definiții și probe de notații intime de felul : „Jurnalul este o listă a zilelor inutile“, „mai ai o speranță, tinere : scrie jurnal“, „Dacă Homer ar fi scris jurnal, *Odiseea* ar fi fost o simplă erată“, „Mai am câteva minute de trăit. A venit la mine preotul. Crampe la stomac. Mi-e poftă de caș cu piine caldă și ridichi de lună“... Prozatorul încearcă și o parodie, nu prea reușită, a romanului exotic, a romanului de acțiune etc., în stilul folosit și de Mircea Horia Simionescu.

A doua carte a lui Costache Olăreanu, *Confesiuni paralele* (1978), e un roman de tip autobiografic, cu date, probabil, fictive, dar și cu unele amănunte biografice care revin în jurnalul *Ucenic la clasici*. După mărturisirea pe care o face autorul, cartea ar fi plăcut lui Marin Preda. Stilul confesiunii este acela întâlnit la toți prozatorii țirgovișteni. Eroul romanului îl definește bine : „Întîmplările mele sînt ca acele cutii care ascund alte cutii mai mici.“ E vorba de tehnica ficțiunii în ficțiune pe care Costache Olăreanu o folosește cu mai puțină rigoare. Povestitorul o ia mereu, în proza sa, înaintea teoreticianului și constructorului epic. Un tînăr, T., vrea să se angajeze într-un institut de cercetări și, ajuns în fața șefului de cadre, dă mai multe variante biografice, revine asupra declarațiilor anterioare, *fuge*, cum zice, din *poveste* (amintire) și amestecă planurile temporale. T. este un copil blind și un elev rău. Colegii îi spun Bleguță. Cînd ajunge la vîrsta erotică, fetele îl încurajează și-l trădează repede. Bleguță nu se supără și se lasă mereu păcălit. Se îndrăgostește de Lenuța, activistă U.A.E.R., și într-o noapte este bătut de alți concurenți la grațiile fetei. Tatăl este arestat pentru că face propuneri de guverne himerice și fiul, ca să-și poată continua studiile, schimbă datele biografiei. Tatăl este, în aceste variante, ba muzicant, ba sobar. T. face indirect o cronică a țirgului de provincie în epoca postbelică și cronică, în stil decent ironic, este colorată. Se reține figura vicleanului Nea Jenică, zarzavagiul. Profesorul Wax predă, la facultate, pedagogia „în două pîrți“ și se arată interesat dacă

studentii săi practică sau nu viciile solitare. T. reușește să termine studiile și este o vreme fochist, lucrează cu ziua — taie lemne, bate covoare sau mătură curțile pentru câțiva lei —, apoi stilizează și înfrumusețează biografia unei cîntărețe, Hélène Calypso. Mircea Horia Simionescu va scrie o carte cu o temă similară. Personajul lui Costache Olăreanu nu ignoră viața sentimentală și confesiunea lui dezordonată cuprinde relatări savuroase despre Didina, croitoreasă în Străulești, Mimi, Marioara, Clara... Clara este măritată și bărbatul, prinzînd fiarele trădării, vrea să afle de la adversarul său ce face soția în momentele de intimitate. Îl terorizează timp de opt zile și opt nopți cu întrebări stupide. Episodul va fi reluat într-o formă amplificată în alt roman. Din cel de față reținem replica : „Și ce făceai dumneata prin '52 ? — Tremuram de frică“...

Ucenic la clasici (1979) este un jurnal superior estetic cărților anterioare. Formula narativă este mai simplă și substanța epică mai densă. Nu putem ști dacă autorul a inventat situațiile și personajele (de altfel necunoscute cititorului), dar impresia este de adevăr. Puțină ficțiune există, se știe, în orice jurnal intim. Ficțiunea sincerității și a spontaneității. Jurnalul lui Costache Olăreanu cuprinde o perioadă de cinci ani (1949—1953) și are, ca personaj narator, un tînăr provincial venit la București să-și continue studiile. Naratorul are idei despre literatură și încearcă el însuși să facă literatură. *Ucenic la clasici* nu-i, cu toate acestea, un jurnal livresc și tema lui nu-i scriitura. Costache Olăreanu se desparte, la acest punct esențial, de prietenii săi țirgovișteni pentru care a citi și a scrie sînt actele de existență cele mai importante. În însemnările tînărului hușean importante sînt, întîi, faptele simple de viață (o vizită la mătușa Despina, un amor nefericit, audierea unui curs universitar, discuțiile cu prietenii Dinu și Pascal, primirea unui pachet de alimente etc.) și stările de spirit, umorile naratorului. Cum începe jurnalul său ? Conspectul unei zile : „La ce oră m-am trezit ? N-am ceas, nu-mi pot da seama [...] Plec pe jos la Anton [...]. Mănînc la tanti Despina (14, 25). Bucate prea dulci (supă dulce, sos dulce, cafea dulce) [...] Revin la Anton și, împreună cu Dinu, facem o vizită lui Ștefan, în Ducești. Urcăm o scară de lemn și, într-o odăiță plină de cărți, găsim pe Lidia, prietena acestuia, fermecătoare [...] Ștefan,

pletos ca un cleric, ne invită să mîncăm plăcintă cu vanilie și gogoși (21, 30)“... Stil telegrafic, prozaic, ironic. Autorul notează toate acele nimicuri, automatisme care dau culoarea unei zile : deschide *Amphitruon* de Plaut, Coloneleasa (gazda) îi aduce un pahar de lapte și o felie groasă de pâine, colegul Andrei își freacă mîinile, Dina și-a schimbat coafura, naratorul se întoarce acasă și își spală cămașa și ciorapii ; pantofii lui au o stare jalnică etc... Rareori cîte o propoziție lirică („în cap, muzică de cristale“, „azi am atins lucrurile doar cu respirația“), mai numeroase sînt însemnările care caută paradoxurile gîndirii și introduc în comunicare o notă de umor suprarealist : „toamna a venit pe la orele 17,30“, „Ce-ar fi să descoperim că Dumnezeu nu este altcineva decît primul violonist de la Filarmonică ?“ sau : „am visat că mă luptam cu o reptilă enormă și că încercam să-i casc gura pentru a o scuipa“, „luna ca un cap de bețiv adormit“, „din balcon privesc luna ; culmea-culmilor ; seamănă cu un glob de aur“, „focuri mari pe cer, săriți, arde Casiopia !“, „Stea Polară, îmi acorzi un dans ?“...

Jurnalul, cu accentele lui umoristice, dă imaginea unei epoci și impune indirect un personaj. Personajul din *Ucenic la clasici* admiră pe G. Călinescu, scrie „pe rupte“, merge în Crucea de Piatră în prospectare, se întâlnește cu amicii Dinu, Anton, Pascal, Olga, Dina, Toma, notează inscripțiile din cimitirul Ghencea și iubește un șir de fete (Claudia, Camelia, Mona, Mariana, Ioana) de care, apoi, se desparte și începe alte aventuri. Personaj simpatic, verosimil. Nu-i ros de vanitate (cum sînt, de regulă, eroii de jurnale intime), nu face mare caz de lecturile lui, nu e un spirit tragic sau nu o arată, cînd o femeie îl părăsește se consolează repede. Strigătul lui de luptă e „uitare și zăpadă“. În amfiteatru e atent la spectacolul dat de G. Călinescu, dar trage cu ochiul și la Anca, tip de femeie părăsită, sau la Olga care își compune o față de femeie fatală. G. Călinescu vorbește despre „flota“ lui Kogălniceanu și studentul-admirator gîndește că profesorul este modelul generației. Merge și la cursurile lui Vianu și i se pare că frazele aulicului profesor „au cea curgere a untdelemnului dintr-o sticlă într-o salată frumos ornată“... Comparație puțin flatantă și, la drept vorbind, inexactă. Portretele lui G. Călinescu sînt mai reușite. Cînd, la seminar, un student vorbește de poezia lui Călinescu, acesta se irită numaidecît : „Eu nu sînt poet. Sînt profesor.“

Profesorul vrea să fie elegant, dar hainele nu-i vin bine nici-odată. Lîngă statuia lui Lazăr îl vede pe Ion Barbu sprijinit într-un baston gros, „electoral“. Schiță inspirată de portret : „Pare un Neptun falnic, cu mustăți de Clemenceau ; în ochii albaștri sau verzi tremură o lume răsucită în fuioare de fum“...

Însemnările, revăzute probabil mai tîrziu, cînd autorul le-a pregătit pentru tipar, trec de la una la alta, de la concertul Boccherini la prostituata Antoinette al cărei trup miroase a cărămidă udă. Impresia că viața este un amestec de sublim și derizoriu și că destinul individului tînăr se revelează trecînd prin aceste cercuri iese limpede din jurnal. Tînărul împlinește 21 de ani și, în loc să se întîlnească după cum era convenit cu Claudia, preferă să citească *César Birotteau*. Citește *Iliada* în 50 de ore și 41 de minute și, pentru oarecare vreme, simte nevoia unui mare amor, „ceva ca din cărți“. Visează pe N. Iorga (iarăși visele livrești ale tîrgoviștenilor !), conduce pe Héloïse la gară și trece pe la familia Tănase, unde e servit cu colivă... Se plictisește de Maiorescu și ia din raft pe Boileau. Mama îi trimite de la F. un purcel de lapte fript pe care fiul infometat și amicul Dinu îl lichidează repede... La cămin, unde între timp s-a mutat, un Corcodel îl terorizează. Se plimbă seara cu Rodica prin Floreasca și, cînd sufletul lui e mai liric, fata îl trage de mîneacă : „n-ai vrea să ne pupăm puțin ?“... Naratorul nu e indignat și continuă aventura lui. Citește în altă zi *Amores* (Ovidiu) și după aceea anunță solemn : „autori de jurnale, nu uitați ! Mîine, 17 februarie, orele 14,30, va avea loc, într-un cadru festiv, intrarea soarelui în nori“... Altă dată face logoiul borșului mătușii Profira : „Oricum ai fi, trist sau nefericit, obosit de drumuri sau necăjit de propriile-ți neîmpliniri, bolnav de lingoare, înfuriat sau numai mîhnit, supărat pe te miri ce, abătut, ros de invidie sau de furie, țîfnos sau sceptic, speriat pînă și de umbre sau numai plictisit, indispus, săturat a mai vorbi sau demonstra, om în toată firea sau adolescent necopt, medic sau zidar, cu sau fără studii, cu sau fără dinți, contorsionat, încruntat sau numai amărît, deci, oricum ai fi, oricare ți-ar fi starea, dacă ai ocazia, și trebuie, mă-nțelegi ? trebuie să ai o asemenea ocazie, fă tot posibilul și soarbe un borș făcut cum scrie la carte de buna și sfînta mătușă Profira !“

Jurnalul face asemenea salturi și se configurează la urmă ca o narațiune picarescă în mediul studentesc postbelic. Personajul ei principal este un timid (mai vechiul Bleguță) cu mici

crize de teribilism juvenil, înregistrate cu un umor de bună calitate. Autorul introduce în jurnalul său și fragmente din jurnalele prietenilor săi, semn că își organizează confesiunea ca o operă de ficțiune. Sau face, în stilul *Ingeniosului bine temperat*, un recensământ al circiumii lui Butta : „Circiuma lui Butta arată, mai ales seara, ca o tavernă. Aici vin camionagii, hornari, vânzători de haine vechi, spălători de geamuri, cărăuși, samsari, tinichigii, vidanjori, paracliseri, spălătorese de morți, birjari, fierari, hingheri, curelari, florărese, jochei, chivuțe, pantofari, tăietori de lemne, gunoieri, un soi de oameni nici vii nici morți, care își poartă unica trăsătură de caracter în numele ce poartă : Mielu, Fălosu, Maț, Băsică, Fusăloaia, Opăritu, Damblagiu, Cucu, Belitu, Găoză, Speriosu, Labă, Firfircă ș.a.m.d. Gigi îmi spune că vine în unele dimineți și joacă cu patronul table, o sută, linia. Și completează : Se joacă la cuțit !“

Ucenic la clasici cuprinde, în afara jurnalului, și un număr de *Portrete și alte scrieri*, compuse în stilul I. L. Caragiale și Urmuz. Iată câteva telegrame sentimentale : „Singur și părăsit. Lumea pustie. Fără tine suflet fugit. Te rog întoarce-te ! Promit totul. Inclusiv cerul.“ „Primit scrisoarea ta. Imposibil a răspunde altfel. Numai telegrame.“ „Vreme frumoasă. Baie riu face bine. Soare. Liniște. Vino. Nu viclean. Doresc binele tău.“ „Te iubesc. Răspunde urgent. Viață sau moarte.“ „Nu-mi place să vorbesc despre mine. Azi rup tăcerea. Place la nebunie pilaful.“ „Gonește-mă omoară-mă dar nu mă chinui. Prefer călău.“ „Îngrășat mult. Mănînc din lipsă activitate serioasă. Te rog slăbește-mă.“ „Săturat așteptare. Minte român de pe urmă. Adio.“

Ca orice autor de jurnale, Costache Olăreanu are opinii despre jurnal ca gen literar. Rețin că, după el, jurnalul trebuie să consemneze „numai amănunte“ și să fie „un fel de joc“, ceea ce este într-o oarecare măsură adevărat sau că jurnale nu scriu decît timizii, „vanișoșii scriu ori memorii, ori telegrame“... Fiind timid, prozatorul ține un jurnal și își face socoteala că jurnalul ar putea deveni formidabil cu o condiție : să ajungă celebru. Iarăși adevărat, deși s-a dovedit că și jurnalele oamenilor obișnuiți pot fi interesante. Autorul se gîndește, în fine, la un *jurnal paralel* în care să treacă evenimentele pe care nu le-a notat în jurnal... Dintre definițiile jurnalului rețin urmă-

toarea : „jurnalul este o listă a zilelor inutile“. Ea merge în sensul opiniilor lui G. Călinescu și Camil Petrescu. S-ar putea replica faptul că, făcând cronică zilelor inutile, jurnalul le salvează de la uitare și le dă o utilitate într-o ficțiune care imită spontaneitatea. E ceea ce se întâmplă, în fond, cu aceste însemnări intime care sugerează bine stilul dezordonat și haotic al existenței comune.

Ficțiune și infanterie (1980), întâiul roman al lui Costache Olăreanu, folosește toate schemele prozei autoreferențiale, dar într-un chip special : povestindu-le. Temele și mijloacele sînt cele cunoscute : romanul unui roman, ficțiunea unui șir de alte ficțiuni, autorul care pierde manuscrisul romanului și, refăcîndu-l, amestecă realul cu imaginația etc. Mircea Horia Simionescu a devenit expert în acest tip de construcție. Costache Olăreanu se apropie de metaroman cu temperamentul și mijloacele epice ale unui povestitor. El nu scrie atît despre felul în care se scrie un roman, scrie istoria unui autor care încearcă să compună un roman și nu reușește. Istoria are haz, fantezia prozatorului este remarcabilă. Iată intriga : un autor de schițe și povestiri, Victor Testiban, pierde o geantă în care se află manuscrisul romanului său ; încearcă să-l recompună și, în acest timp, un alt narator observă și notează ceea ce gîndește și face autorul care și-a pierdut manuscrisul. I se întâmplă, de pildă, să-și întîlnească personajele pe stradă, să meargă împreună la plajă, să stea de vorbă cu ele despre tehnica de a scrie un roman și o eroină, Matilda, să-l întrebe dacă ea poate fi sau nu personaj de roman... Autorul cunoaște, apoi, un oarecare domn Panaitescu, de meserie avocat, și avocatul îi vorbește de fostul lui coleg, Jean Lalescu, care nu-i altul decît personajul din pierdutul roman al lui Victor Testiban... Coincidențe stranii și semnificative. Ov. S. Crohmălniceanu remarcă (*V. Rom.*, 7, 1987) imaginația ludică a romanului și indică un posibil model : *Le vol d'Icare* de Queneau. *Ficțiune și infanterie* cuprinde, în fapt, trei rînduri de istorii : (a) istoria reconstituirii unui roman pierdut, (b) fragmente din manuscrisul reconstituit și (c) reflecțiile naratorului (Victor Testiban) și ale prietenului său, psihologul Safiu, despre romanul auctorial și romanul heterodox... În prima categorie de fapte intră și o cronică a existenței naratorului (Victor Testiban) care se încruciează cu cealaltă cronică (a scriiturii).

Cu alte vorbe, romanul narează metaromanul, scriptorul are, în spatele lui, un alt scriptor care-i notează micile evenimente ale vieții. Personajul central capătă în această circumstanță oarecare consistență. Victor Testiban visează să fie un „anatomist al vieții“ și vrea să facă recensământul faptelor, dar nu reușește niciodată să construiască un roman solid, verosimil. Idealul lui, ca prozator, este romanul obiectiv, limpede, bine construit, cu o tipologie distinctă, pe scurt, romanul tradițional, auctorial. Însă cărțile pe care le scrie sînt fragmentare, fără o tipologie recognoscibilă. Teoretic, el combate noul roman („prea a devenit romanul un maidan în care arunci ce vrei și nu vrei“), dar, cînd e să scrie, transformă narațiunea într-o debara în care introduce de toate : și fragmente din povestiri vechi, și opinii despre literatură, și fapte mărunte de existență (cearta cu prietenul Condeiescu, disputa cu un cititor în tren din cauza greșelilor de gramatică...). Această discrepanță dintre aspirație și vocație este notată, evident, ironic. Testiban este un publicist de 40 de ani, a scris un jurnal pe care l-a împrumutat prietenului Condeiescu, a început un alt roman, *Dragoste cu vorbe și copaci* din care reproduce cîteva pagini, și a încheiat altul pe care tocmai îl pierde. Refăcîndu-l, schimbă datele, complică relațiile dintre personaje, face caracterizarea lor și fixează locul acțiunii. Pretext ingenios pentru a face o teorie a romanului și a amesteca ficțiunea cu infanteria (realul) într-o ficțiune mai întinsă, scrisă cu abilitate și umor. Personajul (narratorul) se întîlnește cu eroina din romanul său și poartă cu ea acest dialog : „Ați mai scris ? Iertați-mă că vă întreb.

— Da, oarecum...

— În fond, ce scrieți ? îl întreabă pe un ton și mai decis. Sînt curioasă. Un roman ?

— Ar putea fi și un roman. Încă nu m-am gîndit. În orice caz, ceva comprimat.

Ea nu înțelegea.

— Știți, continuă el, dacă cititorul nu ar găsi alte calități cărții, să poată spune că cel puțin este scurtă. Am propriile mele păreri în această privință.

Dar ea nu se mulțumea cu puținele cuvinte pe care i le spusese. Vroia să afle mai mult :

— Desigur, are o acțiune și personaje, dacă spuneți că scrieți un roman.

— Cîteva personaje.

— Se petrece în timpul nostru sau mai de mult ? veni o altă întrebare.

— Nu, în zilele noastre, chiar acum...“.

Un alt personaj, Lalescu, există — cum am precizat — în realitate și, după ce a făcut pușcărie, scrie „drame pe linie“. Testiban are coșmare și pe unul dintre ele îl trece în roman. Un alt roman, un mic roman oniric tenebros în această burtă enormă care este cronica metaromanului. Trebuie să spun că paranteza onirică este fără interes epic și nu sugerează nimic într-o ordine mai profundă a simbolurilor. Nici însemnările despre „Saturnalele țăranilor“ nu mi se par inspirate. Fină, în schimb, este încheierea romanului. Testeban nu poate reconstitui manuscrisul pierdut și hotărăște să abandoneze totul. „Nu voi mai scrie romane [...], nu merge ! și nu sînt făcut pentru așa ceva“, spune el soției. Vrea să rămână la locul lui, adică autor de schițe și povestiri, nimic mai mult. Rupe, în consecință, foile pe care le-a scris. Apare în acest moment amicul Condeescu care anunță că, stimulat de întîmplarea lui Testiban, a scris un roman (*Ficțiune și infanterie*) care povestește tocmai istoria manuscrisului pierdut. Prima propoziție din romanul lui Condeescu este chiar propoziția cu care începe romanul lui Costache Olăreanu : „La început am crezut că e vreun milițian îmbrăcat civil. Da' pe urmă mi-a spus că e scriitor“... Mai trebuie spus că în metaromanul lui Condeescu (alias Costache Olăreanu) povestirea primează. Povestirea și umorul.

Avionul de hîrtie (1983) este un roman epistolar. Formă epică veche, rareori reluată în proza modernă. Costache Olăreanu, care explică în chip obișnuit structura cărților sale, notează într-un loc că *scrisoarea*, ca tip de comunicare, stă la baza romanului, citind pe Doamna de Sevigné și Ion Ghica. Trebuie precizat că în *Epistole către o femeie sau Avionul de hîrtie*, titlul exact al romanului, prozatorul reia modelul epic vechi într-un registru parodic. Dar, cum se întîmplă adesea, parodia nu distruge total fondul liric grav. Romanul parodic al lui Costache Olăreanu este, în egală măsură, și un roman sentimental. Tema lui morală este justificată în acești termeni : „*Epistole către o femeie* sau despre îndeletnicirea unui profesor de română dintr-o primăvară friguroasă, A. D. 1981, cînd s-a apucat să-i scrie iubitei sale lungi epistole în care să-i explice cît de mult o iubește dar o și urăște, în același timp cu o largă panoramă a altor chipuri întîlnite de el de-a lungul ani-

lor și reflecții asupra unor mai mărunte sau mai mari evenimente însoțite de ilustrări care vor fascina pe prea bunul cititor. Și cum, câteva luni mai târziu, femeia aceea vine la dînsul și-i cere iertare și astfel ei trăiesc fericiți pînă în ziua de astăzi.“ Justificarea nu spune, totuși, adevărul. Femeia arțăgoasă nu vine să ceară iertare întristatului profesor de română și eroii nu trăiesc deloc fericiți. La sfîrșitul romanului ei sînt iremediabil despărțiți în urma unei clare dovezi de trădare din partea femeii. Epistolele sînt scrise de bărbatul sentimental pentru a omori în el imaginea femeii rele și necredincioase. Dar pînă să ajungă aici, se desfășoară romanul sentimental ca atare. El începe în camera femeii plictisite de un vizitator indezirabil. Vizitatorul este chiar profesorul de română îndrăgostit de o funcționară de la întreprinderea de construcții și reparații... Trezită din somn, femeia îl admonestează pe profesorul inoportun și readoarme, iar profesorul îi scrie o epistolă, prima dintr-o lungă serie. În ele narează istoria amorului său nefericit, face comentarii despre *gelozie*, despre *păr*, despre *spațiul erotic*, despre strategia omului îndrăgostit și armele lui, introduce, în fine, istorii adiacente și face mai multe portrete ale femeii iubite și urite în același timp. Mai sînt de semnalat în structura epistolară a romanului : introducerea unor fragmente din jurnalul pe care profesorul de română îl ține în timp ce se desfășoară romanul lui de dragoste cu funcționara de la construcții și prezența în text a reflecțiilor despre *scriitură*, *lectură* etc. Existența, cu alte vorbe, a elementelor de meta-roman în interiorul romanului epistolar.

Dar mai întîi protagoniștii lui și mica lor istorie. Personajele n-au nume și, într-un loc, unul dintre ele (profesorul îndrăgostit) explică de ce : nu o numește pe infidela dulcinee de la construcții ca să nu afle nimeni adevărata ei identitate. Din gelozie, deci, dintr-un sentiment disperat și contrariat de posesiune. Ca toate reflecțiile croului, justificarea este jumătate serioasă, jumătate ironică. Acesta este stilul general al textului. Femeia doarme nesimțitoare în pat și profesorul, contemplîndu-i trupul tînăr, gîndește că semnul suprem al iubirii este *dormitul împreună*, trezirea și lunecarea comună în somn. Discută, apoi, serios, cu citate din lucrări savante, despre simbolistica părului lung. Părul lung captează energiile cosmosului, puterea lui Samson de aici vine, forța lui Iisus Cristos

n-ar fi fără legătură cu părul său lung : „o anume stare de transă, chiar de hipnoză, *apatia* pustnicului, ca și tenacitatea propovăduitoare de noi religii își află originea în lungimea și sensibilitatea acestor antene“. Tot atât de serioasă este opinia profesorului despre oratorie ca armă eficientă în amor. Teoria lui este că un bărbat se impune în fața femeilor dacă are o elocință bună. Teoria e infirmată, totuși, în cazul lui, căci funcționarea de la construcții se lasă cu greu cucerită și, după scurtă vreme, îl trădează în felul eroinelor lui Caragiale. Profesorul o urmărește timp de patru ore și notează totul într-un reportaj. Femeia se întâlnește pe ascuns cu șeful ei, antipaticul Neagu, și, când are proba infidelității, bărbatul îndrăgostit se refugiază în literatură. Scrie, astfel zis, aceste epistole în care înregistrează amănuntele derizorii, micile evenimente, convins (cum și zice într-un loc) că un bun roman de dragoste este o *descriere cu precădere a banalului* : „A descrie, cu alte cuvinte, concretul de fiecare zi al unei existențe normale [...] E, dacă vreți, mai poetic stîrvul unei pisici moarte la malul unei gîrle în timp ce eroul îndrăgostit privește printr-un binoclu fereastra iubitei așteptînd ca perdeaua să se miște, decît un morman de metafore sau descripții, oricît de inspirate, ale stării amoretzilor. Cu cît cei doi vorbesc lucruri mai indiferente ori sunt mai aparent atenți la obiecte fără importanță din jurul lor, cu atât efectul pentru cititor este mai mare.“

Romanul epistolar cuprinde și alte reflecții despre artă (nu prea interesante, trebuie să spun), citate din autori contemporani (din Mihail Șora, de pildă), cam fără rost, o istorie de dragoste în stil romantic („Fata cu placheuri de argint“) și un alt roman epistolar, acela al prietenului George îndrăgostit simultan de două femei, Paula și Magda. Reținem ideea că ficțiunea este mai puternică și mai semnificativă decît obiectul ei, cel puțin în cazul relatat de profesorul de română. Sugestie fină. Voind să scape de un coșmar, naratorul își creează, prin scriitura, o himeră (o ficțiune) care-i tulbură mai aprig spiritul. Eșec neprevăzut, mărturisit ca atare : „Să-ți explic despre ce e vorba. Descătușindu-mă, prin scris, de tine (sentiment pe care l-am avut mai ales la începutul acestei scrisori), deci, cu alte cuvinte, încercînd să te descriu pentru a te *distruge*, pentru a scăpa de obsesia chipului tău real, ți-am creat, fără să vreau, un alt chip, o altă imagine, cu mult mai puternică decît cea dintîi.“

Fără a fi profundă, parodia romanului epistolar este acceptabilă în *Avionul de hîrtie*. În afară de sugestia notată mai înainte, sînt neconcludente elementele de roman autoreferențial.

Costache Olăreanu publicase mai înainte un *Fals manual de petrecere a călătoriei* (1982) în care găsim aforisme paradoxale, jurnalul unui ciine, un număr de portrete în stilul *Dicționarului onomastic*, mai multe schițe-eseuri pe tema călătoriei și un reportaj amuzant : *Ocolul Bucureștiului în 15 ore*, cu nume de străzi curioase și mici scene de viață notate în stilul lapidar și ironic al lui I. L. Caragiale. O narațiune de aici (*Sancho Panza al doilea*) a fost reluată în romanul *Cu cărțile pe iarbă*. Vocația parodică a prozatorului se vede și în *Introduceri* unde dă mai multe feluri de a începe o narațiune, imitînd scriitura prietenilor tîrgovișteni Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu și Tudor Țopa... De ei, Costache Olăreanu vorbește și în romanele propriu-zise. În *Cvintetul melancoliei* (1984) dăm peste această mărturisire care nu pare deloc ironică despre Mircea Horia Simionescu : „e un scriitor pe care îl invidiez pentru originalitatea lui. Are darul de povestitor al lui Ghica, stilul Odobescului, imaginația unui Urmuz. Și ce prieten ! Tu înțelegi mai bine decît oricine cînd spun că e un prieten *modelator*. Ca și Radu, de altfel. Am învățat de la ei mai multă artă literară decît dacă aș fi citit sute de cărți !” (pag. 221). Nu vreau să tulbur acest frumos sentiment de admirație, destul de rar între scriitorii de aceeași vîrstă, dar trebuie spus că o sută de cărți bine alese pot da, totuși, o idee superioară despre arta literară.

Cvintetul melancoliei este o carte inteligent gîndită și scrisă cu talent, după un program pe care, în parte, autorul îl prezintă în jurnalul ce însoțește opera de ficțiune propriu-zisă. Sînt cinci naratori care se exprimă și fiecare susține o partitură (o istorie) a sa. Istoriile sînt la rîndul lor fragmentate, se suprapun, se adună și se confundă de mai multe ori, pînă ce intervine autorul și le lămurește. Dar le lămurește ? Tehnica este a nu spune nimic precis. Mai mult, există în interiorul unei confesiuni (istorii) o fugă continuă în alt plan temporal și existențial. Domnul bătrîn, adus de spate, care ascultă cvintetul lui Schubert și își rememorează viața, trece fără să ne avertizeze (nici el, nici autorul) din prezent în trecut și din nou în prezent. O cronologie a memoriei, deci, ceea ce înseamnă o anu-

lare a granițelor temporale și o unificare a vîrstelor. Procesul are o justificare psihologică și toți prozatorii moderni îl folosesc. Romanul, în totalitatea lui, a devenit o memorie infidelă care amestecă glasurile și confundă planurile.

Din cele cinci voci ale romanului lui Costache Olăreanu (Leontin, fetița cu ciinele, domnul adus de spate, tînăra întilnită la etajul 5 și autorul) se exprimă, în fapt, trei : autorul, Leontin (sub forma unei confesiuni scrise, reproduse și adnotate de autor) și autorul care apare ca personaj și, anume, personajul autorului care scrie un roman (*Cvintetul melancoliei*) și ține în acest timp un jurnal inclus în interiorul textului. Celelalte două sînt episodice, rolul lor este să întretină dialogul și să stimuleze confesiunea naratorilor cu o existență mai bogată și o disponibilitate de a povesti mai mare. Cea mai coerentă și mai obiectivă din aceste istorii este aceea a lui Leontin. Ea este relatată în modul narațiunii tradiționale : prezentarea familiei, amintiri din copilărie, anii de școală, studiile universitare, viața lui ca magistrat, evenimentele postbelice... O existență normală și o biografie (autobiografie) fără culoare și semnificație. Este, desigur, *vocea banalității*, simbolul existenței modeste și oneste într-o istorie care unește dramaticul cu derizoriul. Figura lui Leontin este ștearsă și faptele lui nu se rețin la lectură. Rămîne sugestia, de data aceasta semnificativă, despre construcția romanului. Să recapitulăm : un scriitor pregătește un roman și, într-o zi, întîlnește pe Leontin, un om fără destin. Ce face scriitorul ? Introduce, desigur, omul fără destin în carte și caută să facă din viața lui fără semnificație o semnificație a existenței individului comun. Mișcarea epică este bine gîndită și, pînă la un punct, faptele vin în sprijinul acestei idei. Ar fi trebuit, totuși, să existe mai multă expresivitate (în sensul creației) în această existență inexpressivă.

Al doilea narator (bătrînul înalt, adus de spate) este fixat asupra a trei momente (stări, imagini, obsesii) : audierea în condiții precare a cvintetului lui Schubert, imaginea bulboanei din copilărie și întîmplarea din casa pădurarului. Toate acestea revin în confesiunea lui ruptă, incoerentă și, totuși, mult mai sugestivă decît cea dinainte. Este o delicată tristețe și o frumoasă poezie în desenul acestui personaj fumuriu. Un om în crepusculul vieții ascultă într-o zi de decembrie un cvintet de coarde și își re trăiește, deodată, toate timpurile și toate senza-

țiile. Reflecțiile lui au substanță și stilul este potrivit. O pregătire de stingere, o percepere neobișnuită a muzicii ca un element unificator și salvator : „Așa ar trebui să ne naștem, ca dintr-un fluviu, printr-o simplă țîșnire a capului afară, la lumina unei zile de vară ca cea de care își amintește atît de bine și la o vîrstă pe care fiecare să și-o potrivească după voie, numai fragedă să fie. Să nu trebuiască să bîjbîim, să nu trebuiască să așteptăm ca cineva să ne ia de mîna și să ne conducă ci, singuri, fără alt sprijin decît propriile picioare, să descoperim născîndu-se lucrurile fără seamăn ale acestei lumi, lucrurile cele mai simple, cele mai simple dar și cele mai frumoase. Iată-l privind din nou cerul de decembrie, cu nori din ce în ce mai amenințatori. Mai coboară cîteva trepte cînd, deodată, nu știm de unde, izbucnește furtunos o muzică. Liniștea chinuitoare de dinainte e sfîșiată în mii de bucăți. Aerul, pînă atunci greoi, compact, se face subțire, transparent, o lumină nouă îl transformă în ceva colorat, învăluindu-i ființa slăbită, tremurîndă.“

Faptele rămîn și în acest caz într-un plan nedeterminat. Poate fi în intenția lui Costache Olăreanu și o sugestie luată din muzică, pentru a fi în acord cu titlul romanului. Asprimea realului nu pătrunde în text. Concretul istoriei intră într-un flux al amintirii și își pierde din asperitate. O poezie discretă învăluie aceste existențe modeste, prezentate într-o proză ce se desfășoară în ritmuri domoale și muzicale.

Factorul activ, unificator în acest cvintet este autorul care își întîlnește întîmplător personajele. El scrie de cinci ani un roman și, se pare, fără spor (schemă epică reluată, cum se vede, în toate cărțile țîrgoviștenilor !). Zărînd într-o zi pe domnul în vîrstă, adus de spate, se gîndește să-l introducă în carte, idee pe care ne-o comunică într-o paranteză : „el ar putea deveni un personaj foarte interesant într-o carte pe care mă tot silesc s-o scriu de vreo cinci ani...“ Și cum precizarea apare în primele rînduri ale romanului, asta înseamnă că romanul despre care este vorba nu-i altul decît acela ce se constituie, acum, sub ochii noștri. Un artificiu care dă iluzia autenticității în planul tipologiei și al scriiturii. Costache Olăreanu folosește des asemenea abilități și, trebuie să spun, prin ele își construiește personajul cel mai interesant al cărții : autorul care are o viață dublă (funcționar la un institut de științe umanistice și, în orele libere, autor de romane) și scrie acum cu dificultate o carte.

Dificultățile sînt notate, separat, într-un jurnal, iar jurnalul intră în substanța cărții.

Autorul recitește pe Pascal și reține o propoziție pe care ne-o comunică. Se întâlnește cu prietenul M.S. și merge cu el la Bacău. Sînt prinși de inundații și ajung cu greu la București. Telefonează altui prieten, Mircea, care este și el scriitor și, cînd nu-l găsește la telefon, îi trimite o scrisoare pe care o transcrie, în prealabil, pentru a o plasa în romanul la care ostenește. Scrisoarea nu-i memorabilă, dar ca document al unei existențe chinuite poate fi acceptată. Jurnalul vorbește, apoi, de Radu (Petrescu) și de cărțile lui și, din cele notate, înțelegem că prietenul Radu este un model literar : „O proporție desăvîrșită a elementelor, calculul precis al efectelor, dozarea amănuntului, anvergura descrierii.“ Mai puțin anvergura descrierii, acestea sînt și dimensiunile prozei lui Costache Olăreanu, intrat — pe față — în roman, ca personaj-autor ghinionist, sicîit de viață, nedreptățit de contemporani. Trebuie să plece, ca specialist, la un congres internațional la Hamburg și se pregătește cu înfrigurare. În ultimul moment pleacă însă un coleg cu relații mai bune. Autorul transcrie cîteva pagini din *Didactica* prietenului Radu și se plimbă, seara, cu cățelușa Chirița. Citește pe Canetti, I. Lăncrăjan și pe Dinu Săraru (*Niște țărani* — „foarte bună după primele 30 de pagini“), primește un chestionar de la Mircea Zăciu și stă de vorbă cu Marin Preda...

Jurnalul ca jurnal nu este prea interesant. Ici, colo cîte o propoziție ce se poate reține („Nu cumva acestei lumi turbate îi lipsește un cîine turbat?“), în rest obișnuitele amănunte de viață. Ne putem face cu greu o idee despre viața spirituală a creatorului care amestecă în chip așa de bizar (în plan intelectual) valorile. Dar să nu nedreptățim pe Costache Olăreanu : jurnalul său este o formă de ficțiune într-o ficțiune mai amplă : romanul. O voce într-un cvintet care are ca temă esențială tocmai nașterea (scrierea) romanului. Livrescul este în chip deliberat amestecat cu realul, personajele trăiesc în același plan cu autorul, indivizii cu o identitate precisă (ei înșiși scriitori cunoscuți) au în carte același statut ca personajele inventate. Procedeu a fost utilizat întîi de Proust. L-au folosit, apoi, mulți romancieri, voind să întărească ideea că viața spiritului este o formă a realului și cultura constituie o parte a existenței individului. *Cvintetul melancoliei* este un roman notabil care

transformă tema creației într-o temă epică și face din dificultatea de a scrie o sursă pentru fervoarea de a scrie.

Cel mai bun roman scris de Costache Olăreanu este *Cu cărțile pe iarbă* (1986) și el aduce în actualitate un cunoscut mit românesc. Un om în vîrstă și cu multă imaginație, însoțit de un șofer mai tînăr, pornește într-o călătorie lungă și imprecisă cu o mașină veche de aproape un secol. Omul învățat nu are nume (șoferul, ucenicul său, îi spune *Dumnealui*, eu îi voi spune *Înțeleptul*), șoferul se cheamă Anghelache Gh. Sotir, iar mașina hîrbuită, readusă în stare de mers, este botezată, în amintirea unei femei frumoase pe care Înteleptul o iubise pe cînd era tînăr de tot, Felicia Imaculata. Mai există un personaj, Scriitorul, cel care notează peripețiile celor dinainte, relatate după multă vreme de șoferul Anghelache. Rolul scriitorului este, la început, modest (rol de grefier), apoi în finalul povestirii vedem că grefierul docil se pregătește să ia locul Înteleptului dispărut și să relanseze aventura...

Romanul în care e povestită această aventură este scris de un om cu umor și fantezie. Autorul lasă deoparte subtilitățile prozei reflexive și imaginează un mare mit (mitul Don Quijote) în lumea românească de azi. Căci, nu mai încapе îndoielă, Înteleptul este în ficțiunea lui Costache Olăreanu *El ingenioso hidalgo de la Mancha*. Anghelache Gh. Sotir, mecanicul priceput, prefigurează pe empiricul Sancho Panza, iar Felicia Imaculata reprezintă varianta modernă a costelivei Rosineta. Parodie? Este, în romanul lui Costache Olăreanu, și puțină parodie (în spiritul modelului, de altfel); ea nu strivește, însă, lirismul discret al povestirii și nu anulează viața interioară a unor indivizi care se poartă în viața de toate zilele așa cum ei se imaginează că sînt. Imaginația lor e luată în rîs de cei din jur, faptele sînt judecate cu asprime de bunul-simț (mai bine-zis, răul simț) comun. Însă tocmai această nepotrivire între ceea ce vrea să fie omul cu mintea înfierbîntată de cărți și ceea ce alții nu acceptă să fie constituie tema romanului. Temă veche de cel puțin patru sute de ani, reluată de atîtea ori în construcțiile epice moderne. Costache Olăreanu o gîndește, repet, în circumstanțele și cu elementele lumii actuale. Fabula lui este verosimilă, aventura Înteleptului visător și a scutierului său, Anghelache, se desfășoară în limite normale și cuprinde un număr de peripeții povestite cu haz și interpretate în cel puțin două moduri: o dată de Anghelache (primul

narator) și, a doua oară, de Înțeleptul care dezvăluie partea ascunsă (simbolică și profundă) a lucrurilor în caietele sale.

Spre a înțelege mai bine structura cărții lui Costache Olăreanu să spunem că există în ea mai multe nivele temporale și mai multe rinduri de naratori. În momentul în care începe romanul, faptele sînt încheiate de mult. Martorul lor, Anghelache, povestește unui scriitor ceea ce își amintește, iar povestirea lui e confruntată cu însemnările făcute chiar în timpul călătoriei de Înțelept. Și unul și altul se referă, însă, și la întâmplări trăite sau auzite de alții, așa încît romanul se constituie dintr-un șir de mici narațiuni (unele luate din cărți) trecute de la un povestitor la altul și repovestite de un individ cu mintea isteată și vorba plină de miez. Stilul lui de a traduce faptele este, pînă la un punct, acela al personajelor lui Creangă : „vorba aia“, „cum ar veni“, „un om ca mine care nu caută înțelepciune dacă n-are unde-o pune“, „Cuzistu, deh ! întrecuse măsura sau, cum vine vorba, înghițișe un ac și scosese un fier de plug“...

Cu cărțile pe iarbă nu-i, totuși, o carte de snoave și vorbe înflorate, e un roman, cum am zis, ingenios construit care reactualizează un mit livresc și-i dă o substanță epică nouă. Un om care trăiește toată viața lui în bibliotecă și are convingerea că în spatele faptelor neînsemnate se află esențele, marile modele, fuge de acasă împreună cu un șofer care nu crede în fantasmagoriile învățatului, dar are atîta înțelepciune în el încît să le respecte și să se lase, în cele din urmă, cucerit de ele. Cei din jur îl consideră pe omul de bibliotecă ticnit și umblă să-l aducă acasă. Înțeleptul nu se lasă însă înduplecat, lumea este pentru el un miracol, în lucrurile simple trăiesc esențele divine, într-o țărancă artăgoasă se ascunde o Laura sau o Beatrice. Drumurile pe care umblă ingeniosul hidalgo nu sînt drumurile Castiliei, ci șoselele desfundate ce duc spre Lunca Banului și Tupilați. Echipat, ca și înaintașul său, cu o armură adecvată timpului (pelerină veche, șapcă de pilot și ochelari de motociclist), Înțeleptul fuge de coana Despina, sora rea și posesivă, și întilnește în cale doi bicicliști care rid de *magaoaia* lui (mașina Felicia Imaculata), însă Înțeleptul explică liniștit că el și prietenul său merg pe calea virtuții și că sufletele noastre tulburate au nevoie de „zăbava unui vis“. Bicicliștii, oameni cu spiritul mai dur, înțeleg altfel lucrurile și, crezîndu-l nebun, îl lovesc cu pompa în cap. Înțeleptul nu este descurajat și, în-

ținând mai departe un măgar și un copil de țară, vede în ei întruchiparea personajelor mitice ale lui Apuleius. O țărăncă îi aruncă însă o căldare în cap și-l amenință cu alte represalii. Când, peste puțină vreme, o ceată de săteni infuriați îl întîmpină, Înțeleptul le vorbește despre puterea desăvîrșirii noastre și le citește dintr-o carte scrisă de un moralist. Un bețiv, zis Cuzistu, intervine în dialog și dialogul se tulbură. Filosoful nu-și pierde nici acum cumpătul și predică ideea că în fața violenței și prostiei trebuie așezate *arsenalele de cărți*. Lumea, explică el scutierului Anghelache, este o carte „în care fiecare semn te trimite la altul” și în spatele lor stă o altă realitate, măreață. Viața imediată îi arată însă altceva : noul hidalgo și ucenicul său sînt ciomăgiți și alungați de colo, colo, o gazdă de la periferia orașului N. nu înțelege bine vorbele filosofului și vrea să-l contrazică prin lovituri de pumni, doi veri și sora Despina îi prind pe fugari și-i bagă în saci, dar ei reușesc să scape din nou, în comuna Codalbi, un doctor le arată un laborator de împăiat păsări și animale, șoferul Anghelache este înspăimîntat și îngreșat de ce vede, dar Dumnealui are și pentru aceste fapte o explicație surprinzătoare...

Sînt însă și oameni buni și întîmplări fericite în călătoria spre Tupilați. Un pădurar povestește ce s-a întîmplat altui pădurar, Panaite, care a întîlnit o fată frumoasă și fata era, în fapt, o vrăjitoare. Neamțu' Costică, fost marinar, joacă într-un film de război și explică pe larg subtilitățile profesiei. Un altul, fost crupier, a devenit vinător și îi este frică să tragă cu pușca. Într-un sat Înțeleptul descoperă o Felicie trupeșă și cu mustăți, soția unui veterinar, dar el o găsește frumoasă și-i spune vorbe sublime. Dulcinea le primește și se simte din nou tînără. Un pensionar, Părăluță, face ceasuri din cocă și fiecare ceas arată altă oră. Un mod de a tulbura cronologia și de a da ființei sentimentul că trăiește în afara timpului. Un student-militar face considerații despre comportamentul cailor, dar mai priceput se dovedește omul fugit din biblioteca sa. A făcut armata la cavalerie și a trecut prin întîmplări de neuitat pe pe care le talmăcește, acum, în termenii unei filosofii accesibile. El aduce mereu exemple din cărți și citează autori pe care Anghelache (narratorul) îi înțelege în felul său. Auzind, de pildă, de Platon, el își amintește de Platonii din satul său și-i aduce

și pe aceștia în discuție, amestecînd planurile și încurcînd într-un mod amuzant personajele. Iată conținutul unui cunoscut dialog platonician în interpretarea lui Anghelache Gh. Sotir : „Dar să vă spui ce-a zis dumnealui de ălalalt Platon, în timp ce stăteam pe marginea șanțului și-l ascultam cum povestește. Aia, dom'le, deși bărbat luminat, unu' dintre cei mai mari pe care i-a văzut omenirea, cînd s-a apucat să facă o constituție, cum ar veni, constituție la un stat pe care el îl tot plănua, a zis mai întii că din acel stat să fie alungați toți poeții. Mă rog, asta, să zicem, adică, zic eu, n-ar fi fost nimic, dar a prevăzut și că oamenii să se închine mai departe la zei. Și că cine dă dovadă de necredință va fi pedepsit frumușel la cinci ani de pirnaie pînă se lămurește în chestia cu zeii. Dacă nici după cinci ani nu se îndreaptă, atunci va fi condamnat la moarte. Culmea e, zicea dumnealui, culmea e că Platon ăla învățase carte de la un altul, adică de la un alt filosof care, tot pe chestia zeilor, fusese condamnat să-și deie singur moartea, să se spînzure sau să bea otravă. Deci, cum ar veni, orzul îl ară boii și-l mîncă caili.“

Însă Anghelache e cuprins de nebunia Înțeleptului și, după cum atestă jurnalul celui din urmă, șoferul nu mai este satisfăcut de numele său și vrea unul de filosof. Se arată mulțumit cînd i se propune numele de *Aeropagitu*. Finalul romanului ni-l arată pregătindu-se pentru o nouă fugă, în tovărășia, de data aceasta, a scriitorului care a ascultat și a notat aventurile miraculoase din timpul călătoriei cu Felicia Imaculata. Final admirabil, soluție epică ingenioasă pentru a încheia un roman care se constituie dintr-un șir de povestiri pline de fantezie și înțelepciune. Căci Imaculata pe care o tot apără Anghelache este simbolul *mașinii de spus povești*. „Ați observat, spune Înțeleptul ucenicului său, că mai toți, cînd se ating de ea, se pornesc pe povestit ? Fiecare vine cu ce are, întâmplări obișnuite sau mai puțin obișnuite, chestii cu urși, cu zepeline, cu lei și cu mai știu eu ce. Dar alții, l-am întrerupt eu, n-au povestit nimic, ba, din contra, au vrut să ne facă rău. Cei care povestesc, a zis, sînt oameni buni, ceilalți...“ În ultima pagină a romanului, Anghelache reia cu vorbele lui ideea existenței ca narațiune : „C-așa e omul făcut, să povestească, nu să tacă sau vorba aia, să cumpere, să taie și să bage-n el. Păcat că n-am eu talent“... Are sau face prozatorul să aibă. Sancho Panza

preia nu numai visele Cavalerului sublim, ia asupra lui și povestirea faptelor sale.

Cu cărțile pe iarbă este, înainte de toate, un roman care redescoperă povestirea pe măsură ce redescoperă un mare mit : mitul omului care se încapăținează să vadă viața obișnuită nu altminteri decât o gândesc și-o înfățișează cărțile. El trăiește o iluzie și se comportă în așa fel încît iluzia să fie forma de existență a sufletelor mari. O carte frumoasă, una dintre cele mai substanțiale cărți de proză apărute în ultima vreme.

În *Dragoste cu vorbe și copaci* (1987), Costache Olăreanu revine la formula romanului epistolar. Parodia romanului epistolar, de bună-seamă. Revine și la alte teme și situații epice tratate deja în cărțile anterioare. Unele amănunte, care au, bănuiesc, o rădăcină biografică, sînt reproduse întocmai (despre viața politică și sentimentală a adolescentului, despre situația școlară, episodul Clara și disputa — acum epistolară — cu soțul ei etc.). Chiar titlul romanului este anunțat într-unul din jurnalele autorului. Narațiunea epistolară de acum cuprinde, în fapt, două romane : (1) unul de formare (un Bildungsroman) și (2) un roman care narează modul în care se poate construi un roman. Costache Olăreanu are un fel special de a vorbi de aceste teme serioase și felul său ține în bună măsură de darul lui de povestitor. Povestitorul are, în plus, umor și știe la nevoie să imite stilul inocenței. Mai este ceva : parodia stilului epistolar nu este, pînă la capăt, o parodie. Ca orice creator autentic, prozatorul știe să iasă din loc în loc din parodie și să prezinte în chip serios o situație delicată de existență, un moment care cere altceva decât ironia. Aceste schimbări de ton sînt de efect în narațiune.

Construcția romanului este simplă : un narator, al cărui nume nu e dezvăluit, scrie colegului și prietenului său Pavelicu, din copilărie pînă la deplina maturitate, despre evenimentele mari și mici ale vieții sale. Scrie, în același timp, femeilor pe care le iubește. La urmă dăruiește mapa cu scrisori (păstrate în ciornă) prietenului Pavelicu ajuns romancier reputat. Suggestia este că acesta le publică fără nici o modificare și că romanul *Dragoste cu vorbe și copaci* se constituie din aceste epistole amoroase. Un școlar scrie, așadar, cu o ortografie aproximativă, vecinei sale Lena scrisori înflăcărâte declarîndu-i iubire eternă. El citește pe Pittigrili, vede filme cu Alida Vali și Lilia Silvi și compune versuri despre „Marea sărbătoare a Firii“.

Scrie, separat, amicului Pavelicu despre aceleași evenimente, oferind o imagine mai obiectivă. Școlarul are un adversar sentimental, Aurel, și-l provoacă la duel : „Or eu or el pînă la distrugerea finală.“ Iese bătut măr din Grădina cu Duzi (locul disputei), dar nu se lasă, își lărgește cîmpul de acțiune și schimbă obiectul erotic, îndrăgostindu-se fulgerător de Cecilia, fată în casă — dacă înțeleg bine — într-o familie de proaspeți îmbogățiți. Elevul compune un *poiem* pe care, evlavios, îl trece în *Le cahier bleu*. E parodia versurilor pe care le citește prin revistele vremii : „Sărutăm oglinzile trecutelor toamne/ privim cum băcanul rîde printre smochine / ca un filozof athenian / și nu ne mai săturăm cetind pe Maupassant. / Desfă-ți retina și tot ce ai pe sub ochi / părul aruncă-l în lacul desmoștenit / chiar umbra ta de semiurbană / du-o acum oriunde să cînte / pentru noi toți sau pentru Dantiști.“

La inima Ceciliei aspiră și elevul Nelu Ionescu de la școala de cavalerie și naratorul îl somează, într-o scrisoare dură, să-i lase calea liberă. Mutat în orașul A., epistolarul descoperă o altă muză, Lelioara, și declară că vrea o iubire mare și damnată : „Vreau o iubire mare care să mă distrugă [...] sunt un damnat.“ Costache Olăreanu imită acum clișeele amorului romantic. Naratorul lui trece, de altfel, printr-o fază negativistă. Citește pe Romain Rolland și, identificîndu-se cu personajele din *Eroii*, neagă filozofia, muzica, viața materială și pe el însuși. Lelioara îl decepționează, ea reprezintă latura *terestră*, pe cînd el așteaptă absolutul universal în iubire. Inventează în poezie *nikelismul* (știre pe care prozatorul o dă în toate cărțile sale !) și gîndește la o formă wagneriană a versului, „de ceață londoneză“. Poetul nikelist intră în mișcarea politică a elevilor și ajunge curînd lider local. Ține conferințe la sat și dă sfaturi țăranilor privitoare la munca agricolă. Nu-și neglijează, în acest răstimp, obligațiile sentimentale. E atras de mai vîrstnica doamnă Tărăpoacă, văduvă de căpitan, și păcătuiește cu ea trupește. E duplicitar și nu are prea multe remușcări. Se îndrăgostește și de domnișoara Zaharel, profesoara de franceză, apoi de Simina, funcționară la prefectură. „Zile fatale. A fi sau a nu fi“, scrie el prietenului Pavelicu. Compune, după modelul Ariosto, un lung poem, *Simina furiosa*, în care femeia este sublimă. Simina de la prefectură este mai puțin. Ea compătimizește în ascuns cu Romică Scurtu și naratorul, prinzînd

de veste, e întristat rău. „Sînt însuși Pustiul“ — anunță el pe Pavelicu...

Epistolarul se întrerupe aici și este reluat cu „Fragmente pentru Maria“, o narațiune adiacentă, apoi naratorul revine la epoca studentiei și dă alte date despre expedițiile lui erotice (Catiola, Ioana, Clara, Reasilvia Trifon, Geta, Marie). E veșnic amorezat și trece prin situații tragi-comice. Îndrăgostit de Ioana, este ispitit într-o zi de mama ei vitregă. Studentul provincial nu are tăria să se împotrivescă simțurilor și duce experiența pînă la capăt. Modelul melodramei este transparent în acest capitol al cărții. Alte episoade din acest roman sentimental îl înfățișează pe narator (erou) după 30 de ani, cînd scrie din nou Lenei, cerîndu-i ajutor medical. Pavelicu a ajuns romancier și, împrumutîndu-i mapa cu scrisori, naratorul îi dă și sfaturi privitoare la psihologia individului îndrăgostit și, indirect, la tipologia romanului sentimental. Iată *decalogul* său în limbaj, se înțelege, umoristic : „(1) Nu descrieri prea amănunțite ale ființei iubite. Lasă pe cititor să aleagă talia, culoarea părului sau ochilor etc. Anatomia distruge fotogenia. O descriere în general e ca un joc de umbre care poate să dea cele mai neașteptate efecte. (2) Patul e o situație-limită, după care nu urmează mai nimic. Amînă cît poți această situație. Madame Arnoux îi cedează lui Frédéric doar cu cîteva pagini înainte de final. (3) Orice om e frumos cînd iubește. Cu o condiție : să nu fi fost frumos și înainte de a iubi. Frumusețea — ce dezastru în dragoste ! (4) Amorezii au o onomastică secretă, numai de ei știută. Cîteodată, caraghioasă, dar care face parte din universul lor. De ce Flaubert nu i-a pus pe amorezii Emmei să-i spună : Pui-Pui, Păăăpșică, Misi-pisi-din-comisii, Mușcă-Pușcă-Piripușcă etc. ? Și pe Emma să-și cheme adorații : Ciuțulică, Motănel, Gălușcă, Mișchi-Pișchi, Lache-Lache-Pufulache ș.a.m.d. ? (5) Cele mai patetice declarații de dragoste sînt cele făcute la telefon. Dar, obligatoriu, la un telefon prost, pe o linie care să interfereze alte convorbiri. Să se audă doar niște țipete pe vuietul unui ocean. (6) De ținut seama, neapărat, de aceste vorbe cunoscute dar prea des uitate : femeia e fizică, bărbatul, metafizic. Deci, nu instalezi un telescop pe terasa locuinței unei femei ca să se uite la stele și nici n-o faci să converseze despre Școala de la Marburg. (7) După o noapte de dragoste, eroul descoperă că în odaia alăturată s-a comis o crimă cu un satir. Își cheamă iubita să vadă oroarea. Ce gre-

șeală de psihologie ! Primul și, poate, cel mai sincer act într-o dragoste este cel de ocrotire. Când nu ocrotim, nu iubim ! (8) Să nu-l faci prea inteligent pe eroul tău ! O anumită inocență prinde bine. Eventual, un zăpăcit care, din când în când, o brodește. Șmecheria e strict interzisă. (9) Dragostea e nesimțire. Nu e un paradox ! O epidermă de pachiderm, tocmai pentru a apăra cât mai bine focul interior (10) Fă dialoguri cât mai banale ! O pojghiță de gheață, dar cu pericolul ca oricând să se rupă“...

În partea a treia (de numai patru pagini), naratorul revine la anii de școală și mai dă o dată amicului său Pavelicu amănunte despre nefericirile lui de îndrăgostit și de poet. Romanul se încheie în această notă comică. El este de la început la sfârșit, cum am zis, o parodie a romanului sentimental în schema unui roman epistolar, complet desuetă azi. Parodie reușită prin verva umoristică, gustul pitorescului și al anecdoticii, în fine, prin capacitatea prozatorului de a imita stilurile romanești.

TUDOR ȚOPA

O proză interesantă de natură eseistică și confesivă face Tudor Țopa (n. 1928), atașat și el grupului de caligrafi țirgovișteni. E, totuși, o deosebire importantă între jurnalele de creație, programatic livrești, textualizante ale lui Radu Petrescu și Mircea Horia Simionescu și însemnările intime din *Încercarea scriitorului* (1975) și *Punte* (1985) unde *existența* prevalează, ca temă de reflecție, asupra *scriiturii*. Este și o deosebire de stil. Polisat, cu respirația lentă în fraze arborescente în *Părul Berenicei* sau *Toxicologie*, stilul urmează în chip mai firesc pulsația precipitată, aritmetică a gândului și succesiunea haotică a impresiilor în caietele lui Tudor Țopa, mai apropiat, prin toate aceste însușiri, de stilul jurnalelor lui Kafka, Pavese și, în genere, de stilul celor care vor să elimine convențiile literaturii din jurnalul intim. Notațiile din *Încercarea scriitorului* și *Punte* au, totuși, o anumită pregnanță literară și bănuiesc că autorul le pregătește cu migală. O spontaneitate, așadar, elaborată. Un stil gândit ca o lipsă de stil în sensul anticalofiliei lui Camil Petrescu. Dovadă discursul acesta gîfîit, rupt, propozițiile ca niște arici, fraza oprită la jumătate pentru a face loc unei paranteze, la rîndul ei segmentată de altă paranteză, nuanțările la nuanțe, amestecul de elemente sublime în ordine intelectuală (muzica, literatura) și elemente derizorii (bordeiul, *gîdilitura*).

E limpede că Tudor Țopa își gîndește jurnalul ca o narațiune încăpătoare în care să intre, într-o devălmășie, cum am zis, ușor regizată, zilele lui de grație și zilele lui slabe. Se îndepărtează totuși de legea jurnalului (legea identității dintre autor, personaj și narator) atunci cînd introduce un narator (Teofil) cu alt nume decît acela de pe coperta cărții. Modificare fără însemnătate, în aparență. Ce importanță are, în fond, dacă naratorul se cheamă Teofil și nu Tudor, cum ne-am aștepta și

cum este normal, de altfel, într-un jurnal intim ? Esențială este, desigur, substanța însemnărilor intime, indiferent de pavilionul sub care navighează. Nu este, totuși, fără însemnătate faptul că personajul și naratorul unui jurnal au o altă identitate decât autorul. Din clipa în care descoperim că în notațiile intime ale unui adolescent vorbește un personaj necunoscut — o ficțiune, deci —, sîntem nevoiți să acceptăm ideea că notațiile tind să se constituie, în fapt, într-o povestire. Așa și este *Încercarea scriitorului* : o povestire biografică, o narațiune la persoana întii. Cei care cunosc îndeaproape biografia scriitorului Tudor Țopa pot descoperi probabil similitudini între *viața trăită* și *viața scrisă*. Mie, cititor îndepărtat, obiectiv, îmi este accesibilă doar *viața scrisă* și ea se prezintă sub forma unei ficțiuni autobiografice sau, cum îi spun unii naratologi (Philippe Lejeune, de pildă), *autoficțiune*. Eu nu cunosc pe Teofil, n-am auzit de Gherase și Radu Mironescu și n-am nici cea mai vagă idee despre alți indivizi care apar și dispar în aceste caiete. Eu am impresia că citesc un roman sub forma unui jurnal intim și, neavînd posibilitatea să cîntăresc faptele și să despart ceea ce este *trăit* de ceea ce este *scris*, caut să determin doar calitatea notației și să judec capacitatea de invenție a autorului. Maurice Blanchot atrage atenția în *Le livre à venir* că deosebirea dintre povestire și jurnal nu stă în faptul că povestirea narează evenimente extraordinare, iar jurnalul fapte obișnuite („extraordinarul face parte, de asemenea, din ordinar“), ci în altceva : „se povestește ceea ce nu se poate raporta ; se povestește ceea ce este prea real pentru a nu ruina condițiile realității măsurate care este realitatea noastră“. În situația dinții pare a intra și jurnalul-narațiune scris de Tudor Țopa. El a introdus o ficțiune (un narator, Teofil, și un număr de personaje) ca să noteze ceea ce probabil nu poate raporta direct. Este posibil că a mișcat puțin fotografiile realului pentru a putea vorbi, în libertate, despre existența lui și a prietenilor săi, ascunzîndu-se în spatele unei minime ficțiuni. A voit, într-un cuvînt, să elibereze discursul său de obișnuitele constrîngerii morale, numeroase și severe în această parte de lume, și să ocrotească (*să nu ruineze*) o realitate interioară delicată și vulnerabilă. Dar, încă o dată, eu cititor din afara cercului său nu pot controla aceste intenții și, la drept vorbind, nici nu am un mare interes să știu unde sfîrșește *viața trăită* și unde începe *viața scrisă* din moment ce autorul s-a hotărît să nu intre în jurnalul său cu fața

descoperită, ci sub masca unui personaj. Jurnalul său nu mai este, în acest caz, un roman *indirect*, ci un *jurnal indirect*. El trebuie analizat și judecat ca atare.

Inercarea scriitorului înregistrează evenimentele mari și mici (mai ales mici, neînsemnate) din viața lui Teofil, un tânăr bucureștean care, în primii ani după război (1947, 1948), se cultivă cu sîrg și fără metodă și vrea cu disperare să scrie. El notează zilnic într-un caiet, apoi recitește și comentează critic ceea ce citește, fiind mereu nemulțumit de imaginația și, în genere, de existența sa. Nu selectează faptele, dimpotrivă, face o cronică amănunțită a întâmplărilor fără destin, schițează portretele cunoscuților și se judecă pe sine cu asprime: „nehotărîre, lene, haos“, „sînt înjosit și invidios“, „sînt îmbîcsit“... Teofil nu-i un personaj idilic. Grija lui cea mai mare este că nu poate scrie, iar dacă scrie să nu scrie prost. Merge la concert, apoi la femei. Dimineața e la Academie și seara se duce iar „la o fată“ (la bordel). Interesantă este în acest jurnal prezența masivă a micilor fapte insignifiante. Teofil se plimbă cu barca, e frig, măsoară temperatura apei cu degetul, apa e călduță, norii sînt uscați ca o coajă și cel care vede și notează toate acestea este singur și fragil în fața lucrurilor din afară. În altă împrejurare, Teofil își amintește de o senzație de gîdilitură sau de „un rîs fără haz“ și face în chip meticolos cronică acestor senzații cu o acuratețe și o meticulozitate de prozator autentic. Un prozator din familia analiștilor, încă nesigur pe el, nesigur și altminteri, ca *scriptor*. Notează, deocamdată, fără selecție tot ce-i trece prin minte și tot ceea ce i se întîmplă, chiar și faptul că seara trebuie să se spele pe picioare. Faptul e anunțat ca o fatalitate: „trebuie să mă spăl pe picioare“... Are „o stare blestemată“, e irascibil, prietenii din „grupul de nebuni“ se uită la el strîmb. Vrea să scrie o operă mare, își face un program și programul începe printr-un act de revoltă: „Dacă vreau să fiu un adevărat scriitor trebuie să sparg toate geamurile (sic !). Fii limpede, direct.“

Teofil are 18 ani, n-a avut încă o femeie neplătită, e dornic de prietenie și de iubire, dar prietenii nu-l iau în serios, iar femeile (Letiția, Tereza, Geta) sînt curioase și imprevizibile: îl acceptă și apoi îl părăsesc. Merge la clubul „Papuga“, unde cunoaște alți tineri cu preocupări literare (Rapiță, Veniamin) și pe drum se gîndește să facă, într-o sincronie totală, cronică

impresiilor. Scoate caietul din buzunar și notează mergînd : „să scriu umblînd. Greu, dar totuși... Soare mare. Groapă în dreapta drumului ; galbenă și bună pentru temelia unui căsai ; tăiată cu un cuțit parcă. Am ajuns în cîmp. Umbră și, dincolo de apropiatul orizont, spinări mari cît gardul sînt pline de o lumină care foșnește în iarba uscată. Rare păsări. Căldura o ții pe ceafă ; te apasă din cînd în cînd asemeni unui drug lat. Cerul e supt. Nori albi cu genunchi grași. Vînt binefăcător. Trec mai departe. Alte gropi la fel de mari. În mijlocul uneia, o piramidă de pămînt uscat. La stînga, în josul cerului, un mare nor des și alungit. Va ploua ? Cărarea a coborît pe nesimțite în groapă și sînt aproape de piramidă : stă pe un fel de cub, în care intră pe jumătate coloane groase și netede. Mai în adîncul gropii, un om numai în pantaloni, cu trunchiul roșu de soare, în mîini cu o lopată, urnește (de ce ?) nămolul dintr-o baltă cachie. Umblu iar. Gropile în care cobor pe rînd sînt din ce în ce mai deschise și mai adînci. Atacat de muște verzi.“ Iese o stenogramă care, pe spații mici, este interesantă. Prozatorul însuși este nemulțumit : „prea mult suflet, prea puțină pană“, și încă o dată : „sînt îmbîcsit“...

Are numai pe jumătate dreptate. Jurnalul dă o sugestie despre această nemulțumire de sine și, prin aceasta, el și-a atins scopul. Teofil merge și la cenaclul „Sburătorul“, condus acum de Vladimir Streinu, citește și comentează pe Diderot, Kant (pe Proust „încă nu“ și nu uită să noteze acest refuz în caietele sale), se îndrăgostește de o pianistă franțuzoaică, merge des la concertele de la Ateneu și, mai ales în *Punte*, are observații subtile despre muzică. Dimineața curăță cartofi și citește din Platon. Se lansează în comparații dubioase : „țuica e kantiană, vinul alb — plotinian, vinul roșu — nietzschean“, în stilul bășcălios al tinerilor. Expresive, bine lucrate sînt portretele. Aici se vede mai bine decît oriunde mîna fină a prozatorului. Portretele sînt executate în stilul sarcastic, rece și penetrant al lui G. Călinescu. Iată două dintre ele : mai întîi amicul Rapiță : „subțire, cap mic și blond, cu o cînepă anemică peste fruntea îngustă uneori intenționat încrunțată pînă la spargerea smalțului ; vorbește grav și gros pentru cum e el tot, și greu, de parcă s-ar împotrivi ceva ieșirii vorbelor ; i se ivesc dinții, prea mulți dintr-o dată pentru fața mărunță ; e mereu într-o convulsione foarte înceată și aparent elastică a corpului, acesta însă alcătuit din nenumărate segmente puse pe ață (ca croco-

dilii de lemn pirogravat de la moși) și, oric-ar face, smulgându-se parcă dificil din ceva ; când se ridică de pe scaun prinde mai multă viteză, totuși păstrînd proporția ; din spusele cu dese paranteze (nici una încheiată) nu înțelegi nimic“ și, apoi Celu (Marcel) Zweiwoch : „părul, curios lucru, nu era răzvrătit, ci zăcea roșu ca un lemn de acaju învălurit ; din fața cu piele subțirică și albă îi ieșeau tot roșii firele bărbii nerase ; ochii de un albastru palid i se bulbucau la fiece atac de elocvență (asta după ce începu o discuție), încrețindu-i și înjumătățindu-i fruntea ; fața, ca și întregul trup, îi era prelungă și osoasă ; în sus era îmbrăcat într-o flanelă prin care i se zărea burta albă presărată cu un păr ceva mai decolorat ; pantalonii, sfîșițați, îi ajungeau pînă la jumătatea pulpelor (mai degrabă debilelor lui fluiere de os), care își trimiteau labele în niște bocanci enormi și cu șiretele desfăcute ; în unul din bocanci îi răsărise un cui și, cînd umbla, schelăria lunganului se rezema toată într-o cîrjă pentru a-și feri — nu ca alții — călcîiul cel vulnerabil. Era un fel de...”

Ca Radu Petrescu, Tudor Țopa face și el în jurnal o cronică a cerului și, în genere, o cronică mai puțin lirică a stării timpului. Unele buletine sînt curioase : „aer cu jug“, „cer senin. Vîntul bate din vale, rar și încet. Miroase a sulf — vreun izvor [...] Pînă mai adineauri sclipea roua ; o batistă de vînt a șters-o“... Radu Petrescu trece pe hîrtie culorile aerului, autorul *Încercării scriitorului* se cercetează mai mult pe sine și pictează mai ales stările sale umorale în funcție de starea vremii. E, de regulă, trist, îndoit, suferă de *otium*, are, probabil, o nevroză rebelă, încearcă odată să se spînzure și este împiedicat în ultima clipă, cînd un prieten (Scarlat) îl bănuiește de furt e pur și simplu torturat... Nu-i lipsește ironia, însă mai tare este în el teama. Îi este mereu frică să nu înnebunească, are stări ciudate, confuze pe care le notează cu fidelitate în jurnal. Gîndul lui înalt este să scrie, însă scrisul nu-i o joacă, scrisul lui este o „turbare“. Merge din nou la bordel și acolo dă peste o poloneză care-i ține un discurs despre cauzele prostituției. Teofil are propriile idei despre femei și despre bărbați și, într-un paragraf, face în stil călinescian (stilul Ioanide — preluat aproape de toți tîrgoviștenii) cîteva considerații despre psihologia sexelor : femeia se teme de lucrurile mari, critică anticipat totul și e panicată cînd n-are ce spune, dar, de regulă, găsește ce să spună ; bărbatul — „...e genial, imbecil (etimologic, zic eu, deși frecvent i se atribuie epitetul acesta în sens peiorativ — de către femeile pripite sau de

către emasculații trecuți prin școala lor și ajunși motani de buduar) —, bărbatul e așadar genial, imbecil și îndurerat. Femeia e cu totul străină de utopie ; ea ar putea prea bine întruchipa idealul gânditorilor pozitivisti : la pensée au bout des doigts.“

Unele pagini au valoare epică. Însemnările despre bombardament sau amintirile din refugiu par a fi fragmente dintr-un roman nepublicat. Întreg jurnalul, în fapt, arată un simț epic remarcabil. Este vizibilă, mai ales, capacitatea de a descrie o stare de spirit nedeterminată (tristețea, disperarea sau o clipă de exaltare, de panică în fața unei femei...), un gest al mâinilor, o mișcare a ochilor... Elemente subtile care atestă un prozator veritabil, refugiat deocamdată în jurnalul care consemnează obsesia operei de anvergură.

Punte este un jurnal cu o regie mai complicată decât primul. Autorul vorbește la subsolul paginii de „copistul de la Vaslui“ care interpretează, dă explicații la text, pierde un caiet și apoi, spre finalul cărții, îl află, introduce pagini vechi (călătoria și vacanța la Săliște), organizează, pe scurt, jurnalul ca literatură. Naratorul (și personajul central) este, în continuare, Teofil, student la Filozofie și, apoi, la Psihologie-Pedagogie (între 1948—1953), însă de două sau trei ori intervine în text un alt narator (naratorul din romanul auctorial ?) care comentează jurnalul lui Teofil. Asta dovedește că Tudor Țopa scrie, în fapt, un roman (sau, mă rog, o narațiune de tip confesiv) folosind ficțiunea jurnalului intim. Este metoda (ficțiunea) la care recurge și Drieu la Rochelle în *Journal d'un homme trompé*. În spatele lui Teofil, tînărul care încearcă să fie scriitor, se află ochiul vigilent al autorului tradițional. Rar și discret el iese la suprafața textului și se justifică, precum în fragmentul ce urmează : „Scriind aici, aleg datele, întâmplător, cele mai de-aproape. Aș muri, dac-aș putea însă numai atât. Ce voi lucra ? Aparent, nu mă interesează decât persoana mea (cuvinte care mă îngreșează). Dar eu nu exist ! Obiectiv ! Obiectiv ! Obiectiv ! (alt cuvânt îndoielnic). Oțioasă e și problema. Ce ascunde ? Căci la mine nu e o furie estetică. Sunt altceva decât un *Journal* francez [...] Dar știu prea bine că nu sunt un documentarist. Atunci ? Ipoteză : e un fel *indirect* de a *nara*. Am fost poate excesiv de precaut spunînd ipoteză. Când un personaj face o țîmpenie, o crimă, o gafă, naratorul e dator să ascundă ? Și dacă — te pomești !... — eu narez istoria lui Teofil și prin felul lui de a scrie ? (Întrebări retorice, dar utile — lui, mie, ție — ; nu glumesc.)“

Reținem din această intervenție două mici propoziții : „e un fel *indirect* de a nara“ și „eu narez istoria lui Teofil prin felul lui de a scrie ?“, care lămuresc într-o oarecare măsură formula romanului ca jurnal indirect pe care a construit-o Tudor Țopa și, în al doilea rînd, intenția de a sugera *istoria* (un destin existențial și intelectual) prin *felul de a scrie*. Autorul care, de regulă, este preocupat de neputința lui de a scrie „rotund“ și de destinul lui de scriitor pare a gîndi, aici, literatura ca aventură a scriiturii, în sensul prozei autoreflexive. Este doar o sugestie, în rest Tudor Țopa e atent la alte chestiuni legate de destinul personajului său. Teofil A. (acest A. apare, dacă rețin bine, doar în *Punte*) este un tînăr dornic să se instruiască și hotărît, în stilul eroilor existențialiști, să cunoască viața în esența ei. Iar esența se află în banalitatea existenței. Jurnalul pe care îl ține și în care introduce, ca într-un sac încăpător, impresii de lectură, stări de spirit și stări de suflet, evenimente din istoria imediată (mica istorie), eseuri pe teme variate, buletine meteorologice, scene pur epice (în fapt scurte narațiuni independente), îl arată fragil și bănuitor, cuprins de mari elanuri sau, dimpotrivă, foarte anxios, un personaj, pe scurt, care caută în *scris* un echilibru, o soluție de existență. Notațiile n-au ordine și, în continuare, nu evită momentele penibile sau clipele acelea inutile din existență pe care prozatorul realist le omite de regulă. Teofil își amintește, de pildă, în prima pagină a jurnalului că la Săliște s-a spălat pe picioare într-un lighean și apa era călîie sau că amicului său, Paul Fotescu, tocmai i-a ieșit un furuncul teribil între „fesse“. Aceste nimicuri dau culoarea unei vieți și, indirect, culoarea unei proze care sfidează excepționalul din viață, în ideea, justă în principiu, că proza autentică prezintă existențele banale și împrejurările care nu participă la istorie. Totul depinde, bineînțeles, de calitatea observației și de calitatea expresiei. Percepția golurilor de existență, a nimicurilor care ne acaparează viața poate susține, — dacă în spatele ei este un spirit reflexiv pătrunzător, — o proză substanțială despre destinul individului în aceste circumstanțe. Proza modernă (Joyce în primul rînd) a descoperit valoarea acestor spații vide.

Revenind la jurnalul din *Punte* și la personajul lui : Teofil A. are acum 20 de ani, suferă, în continuare, de otium, citește pe Kleist, transcrie fragmente din Xenofon, se simte „violat de

nervi și aproape nebun“, vede culoarea sterilității și, în genere, vede stările de anxietate și le descrie cu minuție. Își propune singurătatea și ordinea, e „bolnav de scris“. Scrisul merge, totuși, mai bine („scrisul mi-e drag“). Când nu scrie are dureri fizice și deviza lui în această spinoasă chestiune e „mereu scriu prost că scriu prost“. Citește caietele și arde un număr de foi pentru că sînt prea afectate. „Voi arde caietul“ decide el cînd descoperă că e vorba de „o simplă adunătură“. N-o face, bineînțeles. Are sentimentul, în altă ordine, că devine, în fine, bărbat și face bilanțul iubirilor sale : „...1) pentru o doamnă, despre care nu știu astăzi cine era, în copilărie ; 2.) pentru o bonă nespuse de gingașă (suferința mea cînd a trebuit să plece) ; 3.) pentru o prietenă de-a mamei, la pubertate și chiar mai tîrziu ; în același timp (4), la 15 ani, pentru o fată de 16 ; apoi (5), după nici un an, pentru una de 18 (despărțire lungă cu urmări de lungă durată ; e vorba de Geta — reluarea a fost altceva) ; (6), (7) etc. — pentru altele, neenumărate, dintre care mai cu seamă pentru Letiția (lucru grav, nevindecabil, cu răni încă nu de tot închise)... D-na F. e femeie ; îmi va și fi.“

Bilanț modest. Iubirea pentru Letiția este bine figurată epic chiar în jurnalul pe care îl scrie. Letiția este o fată inteligentă și evazivă, încurajează sentimentele lui Teofil, se plimbă cu el și discută despre muzică și pictură, e melancolică și imprevizibilă, apoi îl părăsește pentru Paul Fotescu, prieten comun. Teofil suferă de „boala Letiția“, se vindecă greu, apoi boala reapare... Descoperă între timp pe Tereza, tipul fetei consolatoare, dar și Tereza optează în cele din urmă pentru Dezideriu, alt exemplar din „grupul de nebuni“. D-na F., care lucrează la biblioteca unde se angajează Teofil, este femeia matură și subtilă. Eroul se îndrăgostește fulgerător, ca de toate celelalte, și recurge la o strategie complicată ca să poată s-o conducă acasă. D-na F. este măritată și tinărului impavid îi este greu să înfrîngă rezerva femeii stăpîne pe simțurile și sentimentele ei. Reușește într-o oarecare măsură, dar cînd e să înceapă idila cu Doamna Bovary de la Așezămînt, personajul (narratorul) părăsește cîmpul... Paginile care înfățișează aceste stări de așteptare, de pîndă, de eșec și de speranță prin care trece un tînăr neexperimentat și năvalnic sînt, ca proză, de o remarcabilă finețe. Teofil are un mic complex erotic, femeile îi plac, nediferențiat, „cu totul și neîntrerupt“, fete, femei, de-a valma, îl „ard din toate părțile“... Scrisul și femeia sînt cele două ob-

sesii ale lui și, în amândouă, se simte un diletant. Un diletant care are conștiința eșecului, a golurilor de viață. Boala lui adevărată este răul de existență prin care trece periodic și pe care îl conștientizează în notele din jurnal. Naratorul din umbră, acela care apare rar în text, numește această stare „lunecarea lui Teofil pe o nouă poziție“. Trebuie spus că ceea ce este mai interesant în *Punte* este descrierea acestei maladii subtile prin care trece, în niște vremuri tulburi, un intelectual tînăr decis să nu se piardă în „exterioritate, inexistență“, și să fie el însuși. Un personaj, repet, din sfera tipologiei existențialiste, colorat în nuanțele noastre bucureștene. El nu caută absolutul în iubire și nu are o vocație a tragicului. Gîndește la o muncă de artist, „pe temeiul poeziei“, dar munca lui nu e clară și nici sistematică. Iubește religios muzica și dă judecăți subțiri despre un concert Beethoven sub bagheta lui Silvestri. E atras magnetic de toate femeile pe care le întîlnește și iese înfrînt din aproape toate expedițiile sale.

Această sinceritate place la lectură, eroii cărților noastre sînt, de regulă, triumfători și bovarici. Autorul îi protejează și, cînd e să se înfățișeze el însuși în jurnale, memorii, corespondență, are totdeauna la îndemîină culori regale, tari și luminoase. Tudor Țopa a gîndit un personaj mai modest, marginalizat social, în luptă cu excesele și inaptitudinile ființei sale, bolnav, cum am citat deja, „de scris“ și incapabil să construiască în chip satisfăcător o narațiune. Se agață de lucruri, se holbează la ele, le descrie cu o iritantă migală, apoi, nemulțumit, le părăsește brusc și invită cititorul să abandoneze jurnalul : „Și acum, drag cititor, adio, adio, retrage-te din cartea aceasta și privește în lume, unde o vei regăsi“... Are totdeauna la îndemîină un citat (precum cel dinainte) pe care îl parafrazează, se oprește din scris și pipăie neîncrezător pînza frazei. Cînd își cercetează viața — e iarăși nemulțumit : „galanteriile mele, 'delicaturile' mele... — să termin. Să mă arăt așa cum sunt și să mă fac mereu mai om. Nici măcar aerul acesta nu-mi aparține. Eu sunt un ins îndreptățit“... Autentice, sugestive aceste căutări, revolte, *îndreptățiri* ale eroului „aruncate pe hîrtie“ (precizarea există în text). Ele impun, în cele din urmă, un personaj de-o anumită complexitate și originalitate în literatura noastră de tip confesiv.

Judecat ca literatură, jurnalul acesta indirect nu este ireproșabil. Să încep prin a spune că nu metoda lui este greșită, ci excesul în metodă. Tehnica divagației, de pildă, numărul mare de paranteze care fragmentează aproape toate propozițiile și năucesc ideile. Tudor Țopa, care mi se pare un prozator autentic, cu acces la profunzimea ființei, își desfigurează pagina ,o rupe în bucățele, o agrează cu citate și referințe culturale, în așa chip încît unele fragmente par ieșite de sub mîna unui bibliotecar maniac. Nu prezența ideilor (și, deci, a cărților) este, aici, în discuție, ci prea marea apropiere de cotoarele lor. Un jurnal, chiar un jurnal românesc, cum este cel de față, trebuie să respire liber și să înfățișeze existența individului în lumea ideilor sau, mai bine zis, felul în care ideile devin acte de existență pentru un individ pregătit să le primească și să le trăiască. Cultura lui nu se judecă după cîte titluri citează într-o discuție, ci după puterea lui de a înțelege și după calitatea observațiilor sale. Ultima parte din *Punte* mi, se pare excesiv livrescă și lungile citate din G. Călinescu (ele umplu tot „caietul al VI-lea“) sînt fără rost. Nici demonstrația de la sfîrșit (începutul unei ficțiuni *rotunde, sferice*), cu o nuanță, probabil, ironică, nu are o justificare în construcția jurnalului și, la drept vorbind, ea este, estetic, sub nivelul prozei *nerotunde, nesferice* din interiorul narațiunii confesive, cu adevărat substanțiale.

Nu știu ce-a mai scris și ce scrie acest prozator discret, dar de la el poate veni oricînd o carte excepțională.

POEZIA FIINȚEI ȘI A ROSTIRII. NEOEXPRESIONISMUL. GRUPUL „ECHINOX“. PROZATORI

Poezia anilor '70 este confundată de multe ori cu „poezia echinoxistă“, deși, e limpede, mulți debutanți din deceniul al VIII-lea vin din alte spații de cultură și cu alte modele lirice. Apropierea nu este lipsită, cu toate acestea, de justificare. „Echinox“, publicație studențească (an. I, nr. 1, dec. 1968), a adunat în jurul ei un număr mare de scriitori tineri și a impus un stil poetic. Este a doua grupare literară importantă care apare în Transilvania după cel de al doilea război mondial. Prima, formată în jurul revistei „Steaua“, a respins spre sfârșitul anilor '50 proletcultismul, pășunismul, triumfalismul și a impus un nou limbaj poetic pornind, în esență, de la modelele modernității. „Echinox“ nu are propriu-zis un program literar, dar programul poate fi dedus din poezia pe care o încurajează și, într-o oarecare măsură, din articolele critice. „Noi nu înțelegem printr-o revistă o școală, un stil, o direcție — scrie, după 20 de ani, unul dintre inițiatori (Petru Poantă) — ci, pur și simplu, expresia unui nou fenomen cultural. Nu voiam să ne delimităm de nimeni, ci să începem. Nu polemizăm, eram un limbaj, puțin naiv poate, dar sincer, coerent, vital [...]. El [Echinox] nu reprezintă doar o revistă. Reprezintă în primul rând imaginea spiritului auroral, aflat într-o permanentă stare de geneză. De aceea mai degrabă a catalizat decât a format și chiar dacă unii dintre scriitorii tineri clujeni, astăzi afirmați, nu au trecut prin redacția sa, într-un fel sau altul au fost contaminați“...

Revista trilingvă (română, maghiară, germană) are ca prim redactor-șef pe Eugen Uricaru, secondat de Rostas Zoltan și Petru Poantă. De la numărul 2 (martie 1969), Ion Pop preia con-

ducerea publicației, iar pe coperta numărului 4 (aprilie 1973) el figurează ca director, Marian Papahagi ca redactor-șef, Peter Motzan, Eugen Uricaru, Ion Vartic, Petru Poantă ca redactori-șefi adjuncți... Printre colaboratori întâlnim, încă de la primele numere, numele lui Ion Mircea, Adrian Popescu, Mariana Bojan, Grigore Zanc, Horia Bădescu, Aurel Sasu, Olimpia Radu, Ovidiu Moceanu, Marcel Constantin Runcanu, Franz Hodjak, Ion Cristoiu, Vasile Igna, Vasile Sălăjan..., mai târziu (1973) semnează Ion Buduca, Alex. Cistelean, Ion Boloș, Ștefan Borbély, Virgil Podoabă, Ioan Simuț, Ioan Cristofor, Radu Țeposu, Radu Țuculescu, Radu Săplăcan, Alexandru Vlad (cu o proză, *Minciuna*, recomandată de Eugen Uricaru în nr. 7—8, iulie-august 1975), Ion Marcoș, Ioan Groșan etc.

„Echinoc-ul a fost prima noastră angajare literară, vroiam să facem ceva, dar nu orice“ — mai scria Petru Poantă. Revista publică un text de Heidegger (*Ce este filozofia ?*), versuri de Cesare Pavese și Jean Jouve (în traducerea lui Marian Papahagi), apoi niște „Note critice privind gândirea lui Heidegger“, însemnări despre pop-art și despre structuralism, poeme de E. E. Cummings, Hans Magnus Enzensberger, Paul Celan, eseuri de Erza Pound, Louis Althusser, comentarii critice despre Hermann Broch, Rilke, Camus, Eugène Ionesco etc. Voința de sincronizare este evidentă. Studenții și profesorii citeau cărțile pe care nu le-au citit la timp și le comentează fără complexe. Deschiderea este de altfel generală în presa literară românească. Deceniul al VII-lea este, între altele, un deceniu al recuperării, refacerii handicapului cultural. Sînt repuse în discuție conceptele înghețate de gândirea dogmatică. Autorul *Existenței tragice* și traducătorul lui Hegel în limba română, D.D. Roșca, pune accentul, în articolul *Ce este filozofia ?* (nr. 3, aprilie 1969), pe condiția existențială a omului și pe posibilitatea lui de a umaniza realitatea : „filozofia ni se înfățișează nu numai ca imagine de ansamblu a existenței luate ca totalitate, ci și ca *reacție axiologică* a omului concret, a conștiinței umane integrale, deci și afective, în fața existenței ; reacția concentrîndu-se în fond în jurul mării probleme pe care o ri-

dică condiția omului în lume. Înțelegem aici prin 'condiția umană' nu numai condiția unei ființe politice și economice care luptă alături de semenii săi pentru libertatea sa socială și politică și pentru apărarea demnității sale ci înțelegem mai, cu seamă condiția omului ființă spirituală, creatoare de valori de cultură capabil să umanizeze cu ajutorul acestora realitatea ce-l înconjoară“...

Citind poemele semnate de Ion Mircea, Adrian Popescu, Horia Bădescu... se observă, în afara inerentelor diferențe, opțiunea comună pentru ceea ce unul dintre colaboratori numește într-un articol (*Inactualitatea poeziei*, martie 1971) „o poezie de proiecție mitică a eului în contemporaneitate și, pe de altă parte, o poezie recepționată din proiecția acesteia asupra eului“. S-a spus că nota comună a acestor poeți este „intellectualizarea structurilor lirice și prezența culturii ca element constitutiv“. Alți comentatori vorbesc, în legătură cu stilul acestei poezii, de livresc, prețiozitate, manierism, decorativism, rafinement excesiv și chiar de un „spasm al prețiosului“ (Gh. Grigurcu : *Poeți români de azi*, 1979).

Cîteva lucruri sînt mai ușor de lămurit, azi, din perspectiva timpului. Mai întîi faptul, deja semnalat, că poezia din anii '70 nu se limitează la poezia echinoxistă. Între Emil Brumaru și Adrian Popescu, debutanți în anii 1970—1971, există puține note comune. Sau între Daniela Crăsnaru, Angela Marinescu și Ion Mircea, Vasile Igna... Stilul generației, dacă este vorba de o generație poetică, nu este unitar și nu urmează aceleași modele lirice. Față de poeții debutanți în anii '60 (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Cezar Baltag, Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Dan Laurențiu, Ileana Mălăncioiu (1967), Virgil Mazilescu (1968), Cezar Ivănescu (1968), Adrian Păunescu etc.) deosebirea este de nuanță, nu de esență. Este vorba, în fond, de un *moment literar* și de o singură generație spirituală, desfășurată pe spațiul unui deceniu și jumătate (începutul anilor '60, mijlocul anilor '70).

Marian Papahagi, critic afirmat în paginile „Echinoxului“, crede că există, totuși, două generații și că scriitorii din *generația '70* se deosebesc de cei cu zece ani mai în vîrstă decît ei „printr-o mai mare dorință de echilibru, simț al nuanței, prin

grija pentru detaliu și, poate, prin deschidere culturală sau, mai degrabă, printr-o curiozitate culturală diferită“ (*Ramuri*, nr. 1, 1986). Mai este, spune criticul, vocația pentru construcție la scriitorii de vîrsta sa și, ca o notă distinctă, este „eticismul fundamental“ deviat în retorică și sentimentalitate la poeții din anii '60... Toate acestea pot să fie (și chiar sînt) adevărate, mă întreb numai dacă simțul nuanței, dorința de echilibru, grija pentru detaliu... pot diferenția o generație de alta. Diferențiază, mai degrabă, o individualitate de alta sau grupuri, stiluri în cadrul acelorași generații. Cu mici deosebiri (de formație intelectuală, de vîrstă, de natură temperamentală), debutanții din anii '60 și cei de la începutul anilor '70 au cunoscut aceeași istorie și au trecut prin experiențe sensibil asemănătoare. Chiar și modelele lor culturale („deschiderea“ de care vorbește Marian Papahagi) nu diferă prea mult. Nici „eticismul“ coborît în retorică, fenomen real la unii autori (Adrian Păunescu, Ioan Alexandru), nu este o caracteristică generală și exclusivă a generației '60. N-o întîlnim la toți poeții (n-o aflăm, de pildă, la Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, nici chiar la Nichita Stănescu, decît, poate, în primele lui poeme), o întîlnim, în schimb, la mulți poeți din alte generații, promoții, contingente..., inclusiv la unii poeți din anii '70...

Cum este și firesc, în interiorul unei generații sînt mai multe direcții. Echinoxiștii vin în continuarea poeziei neoexpresioniste a lui A. E. Baconsky și a Anei Blandiana și pornesc de la același model liric : Blaga. Ei cultivă, cum voi dovedi în analizele ce urmează, un bucolism spiritualizat, caută semnele transcendenței, arhetipurile, manifestările magicului în spațiul preponderent agrest (veșnicia s-a născut la sat !), fac o poezie de meditație și descoperă țări imaginare în care înfloresc spețele diafane. Poeți ai ființei și ai rostirii, abstrași din contingent, fără biografie sau, mai bine zis, cu o biografie himerică, esențial poetică, echinoxii evită de regulă ludicul și ironicul. Realul este văzut din direcția miticului, poemul cultivă simbolurile mari, abstracte, detaliul se pierde în nemărginirea spiritului... Ei practică în chip sistematic ceea ce un poet (Horia Bădescu) numește „ticăloasa plăcere a contemplației“. Colegii lor mun-

teni sînt mai incisivi și mai ironici, ei aduc în poezie într-un mod mai direct existența și tind să încheie un nou angajament cu istoria / realul. Cum și zice un poet reprezentativ pentru această direcție : „Visul nu-i decît copilul din flori al realității“. Poetul trage cu decizie „realitatea pe piept ca o cămașă... Cel care scrie aceste versuri programatice este mai aproape de realismul și biografismul lui Mircea Cărtărescu decît de poetica beatitudinii și a rostirii practicată de echinoxști.

ADRIAN POPESCU

Echinoxistul Adrian Popescu este un împătimit „băutor de rouă“, trăiește într-o Umbria imaginară, vorbește în „dialectul safirului“ și, din cînd în cînd, călătorește *impalidat*, cu ochii arși de miracole, într-un nedeslușit Apus. Iscodește (verb blagian) „cumplitul, ușorul, zadarnicul“, miinile lui cîntăresc flacăra și se purifică în apele ei. A fost blestemat de zei să nu poată povesti (blestemul poetului) și, în existența comună, este urmărit de roiuri de albine venite din luncile Paradisului... *Umbria* nu este provincia italiană cunoscută, ci un spațiu liric rezultat din combinarea Umbrei și a Ambrei, cum însuși poetul sugerează :

„o mireasmă lîncedă te acoperă
purpuriu norul picură peste tine
Umbra și Ambră, Umbria
de care buzele mele nu sînt străine“...

Sînt și alte semne ale talentului care rupe o silabă din graiul primordial, sugerează otrăvurile suave ale Noptii, se îmbracă în flăcări și *tilcuieste* (alt verb cu etimologie blagiană) lucrurile mereu. Toate indică o fragilitate a ființei și un extaz al spiritului în fața materiei, Adrian Popescu (n. 1947) și-a alcătuit de la început (debut în 1971 cu volumul *Umbria*) o efigie lirică și, cu mici modificări, efigia a rămas aceeași în cărțile ulterioare (*Focul și sărbătoarea*, 1975 ; *Cîmpiile magnetice*, 1976 ; *Curtea Medicilor*, 1979). Cînd le citești pe toate, observi fără dificultate că modelul lor prim și esențial (Blaga) a trecut mai multe încăperi ale spiritului liric. Una este aceea a lui A. E. Baconsky, cu poezia lui atemporală, estetică și melancolică. Poeții ardeleni veniți după el introduc o notă intelectualizantă și, de curînd, un ton mai decisiv expresionist. Adrian Popescu tinde să împace

un simț al evanescenței cu o mitologie sudică, explozivă. *Împalidatul* poet, hrănit și protejat de zeități himerice, aduce mereu în poem peisajul mediteranean. E un liric al beatitudinii, însă simbolurile au mereu o notă umbroasă ce vine, negreșit, din conștiința fragilității lumii. În universul scăldat de lumina blîndă a Florenței se simte lucrarea morții. Adrian Popescu o acoperă cu grațioase imagini ușor încifrate. Iată un admirabil poem muzical (poetul reprimă, de regulă, muzicalitatea), *Floare de ger*, din volumul *Cîmpiile magnetice* :

„Floare de ger strălucind în fereastră
Chipul tău mort înflorind pe geam
Dintr-o noapte mult mai albastră
În care însumi de gheață eram.

Floare de ger înfrigurată
Venită din crînguri albe, cerești
De flacăra palmelor mele întinse
Să nu te apropii, să nu te topești.

Floare din cer fără mireasmă
Fără tulpină, fără pămînt,
În nouri de-a pururi mireasă
Silabă dintr-un fraged cuvînt.

Floare de ger îți este iarnă,
Floare din cer mie mi-e toamnă.
Cum viscolește, ce dulce larmă
Să ne despartă poate se-ndeamnă.

Floare din cer bătînd în fereastră
Chipul tău blînd luminînd în geam
Dintr-o ninsoare mult mai albastră
Unde însumi peste lume ningeam“

în care lumina este trecută spre umbră, claritatea versului e tulburată de melancolia gîndului ce intuiește mecanica universului. În umbra unui mare model liric, Adrian Popescu își construiește propria mitologie. Ea este, în prima carte, programatic romantică (în ramură elegiacă, neprofecică). Toți comentatorii lui au citat acest portret din *Umbria* în care se prefigurează ori-

ginea cosmică a poetului și răzbate nostalgia după paradisul copilăriei rămase în urmă :

„Prin pulberea lumii, copil, cu părul plin
De viespi mari de aur și fluturi de noapte
Cît ai mers stîrnind praf alb cu tăpile
Pînă la steaua în care te-ai aprins.

Din vale urca un fum albăstrui
Și se simțea dulceața unui nor de rășină
Ca și cum acolo un sat de dulgheri
Și-ar fi făcut sălaș tănuit
Sau subțiri păstori de albine
Ce te-au rugat să șezi cu ei la cină.
Prin pulberea lumii, copil, cu părul plin
De viespi mari de aur și fluturi de seară,
Pînă cînd n-ai mai fost decît un lung
Fuior de raze-n mîna nimănui.“

Tonul este încă indecis, imaginația lirică trece printr-o mitologie deja exprimată. Originală, promițătoare aici și în alte poeme de început este, repet, senzația de comuniune și fragilitate. Spiritul se deschide spre lucruri și vrea să *deslușească* (un cuvînt ce se repetă) înțelesuri care, în fapt, nu se deslușesc niciodată. Condiția lui umilă în univers („sînt fiul subțire al firului“) nu-l împiedică să iasă în întîmpinarea misterului și să îmbrățișeze cu brațele firave miturile colosale (*Timpul, Întu-nericul*). Un accent mai personal aflăm în versurile care exprimă bucuria stingerii, voluptatea topirii în univers. Francis-canismul se unește cu voluptatea extincției :

„Carnea mea toată este o luminare
Dar eu sînt flacără într-un ceas străveziu
Ca păsările mort
Voi cîntări mai mult decît viu.
Ochiul arzînd se hrănește din ceară
Și face un strop de rouă fierbinte
Odată am știut să zbor, odată,
Dovadă n-am, dar îmi aduc aminte.
Trupul meu întreg este o luminare
După ce se va fi scurs toată în țărîină
Și flacăra se va topi în albastru
Veți mai simți o arsură pe mînă.“

În *Focul și sărbătoarea* apar marile categorii nedefinite (*Noaptea, Vremea, Absența*) și, împreună cu ele, elementele din sfera materială. Un poem caracteristic este *Zmeură*. Blaga pare

interpretat aici de un poet care are lecturi bune din moderni și știe să dea un sens inedit unor simboluri trecute deja prin literatură. Dispare nota oraculară. Poetul petrece într-un univers crepuscular și își comentează în acest timp desfătarea. Extazul contemplației se izbește de gândul morții, dar nu atât de mult și nici așa de puternic încît să tulbure ritmurile blinde ale poemului :

„Cea din urmă zmeură din munți
Ultimul pîlc din Vara decimată
Cînd rugurile de mure cedează
Furișîndu-se între pietre, pîlpîind
Luminoasă dintre spini se arată.

Între degetele fratelui meu, suavă arzînd
Ne cheamă, ne ceartă, ne iubește plîngînd.
Zmeura ca o luminare de seu
La poarta închisă a lui Dumnezeu.
Între flori pestrițe și candido nalbe
Zmeura ca o luminare arde.

Zmeura nici nu are nevoie de panere
În puterea Noptii se trezește
Din puterea Noptii prinde putere
Cea din urmă zmeură în munți
Luminoasă pe culmi se ivește.

Printre umbroase frunze-n rugină,
Zmeura e unsă, urmată regină.
Descuie cămara cu miresme vechi
A Întunericului. Și ne petrecem și ne petrece
Murmurîndu-ne vorbe vechi în urechi
Și simt pe buze buza rece.“

Curios, poetul interesat atît de mult de stările Ființei evită accentele apăsate subiective. Rare sînt enunțurile directe, la persoana întîi singular. În locul lui *eu* (pronumele poeziei) apare mai des nedeterminatul *noi*. O desfacere, o risipire, o punere în umbră a subiectului. Subiectivitatea se pierde în notația vagă, ca în acest pastel marin întrerupt de reflecțiile unui spirit cultivat :

„O boare marină sufla peste noi.
Împlinisem ani tineri atunci
un sfert de veac fără unul, ani tineri...
Apoi am găsit pe țârm un sestert spoliat
de valuri, lucios, nefolositor.

Uimit l-am întins prietenului. Și am știut
iarăși :
sînt iubit de zei.
Seara am băut vin roșu. Prin acoperișul
cortului clipeau stelele. Marea tăifăsuia,
tălăzuia aproape, printre morminte vechi.

Urnă fumegîndă. Nimeni nu așteaptă pe nimeni.

Frunzele și pietrele bolborosesc ele cite ceva.
Cine să le deslușească însă graiul. Cine să știe
cum se poate pătrunde
prin una din fațetele
fără fisură, șlefuite, orbitoare,
ale diamantului ?“

Sfîrșitul poemului indică un mod liric de a primi lucrurile din afară. Modul este, în esență, în continuitatea lui Blaga : pietrele *bolborosesc* (fac semne, transmit mesaje), însă nu-i nimeni să le *deslușească* graiul... Natura vorbește, misterul vrea să se reveleze, dar poetul nu cunoaște limbajul epifaniilor... Adrian Popescu adîncește acest refuz în termenii unei poezii din care au dispărut beatitudinile și eufoniile : o poezie mai fragmentată și mai tensionată în care răzbat un abur sacru și o neliniște de origine existențială.

Existențialul se supune în continuare livrescului în ultimele cărți publicate (*Cîmpurile magnetice* și *Curtea Medicilor*), cele mai bune, mai pregnante. Aici apare *Unul*, simbol matematic sau poate biblic. Cartea se amestecă cu existența, universul în-suși este un mare dicționar pe care ochiul spiritului încearcă să-l consulte. Un poet fantezist și ironic ar fi construit pe această idee un spectacol măreț. Adrian Popescu este grav și enigmatic. El vorbește de *finul celest* și *Oul* primordial, de Platon și de turnul himeric. Ritmurile poemului sînt mereu încetinite pentru a permite respirația ideii :

„Pe masă paginile sale întoarse de vînt.
Vara citește. Stelele se aprind pe o axă.
Fînul celest din pajîști alpine
Trimite în lume sublîma sintaxă.

Ochiul iazului vede pentru noi,
O codobatură lîngă axioma celebră
Platon între plante mediteranee
Un turn himeric naște o zebură.

Totul se declină ușor, cuvinte poroase,
Bureții de rouă,
bureții de mare,
Un cazinou în stînca unui Ou,
Un substantiv apune, altul răsare.

Totdeauna pe ploaie și-am scris
Sporii ciupercii primare țes fire,
Nevăzute, mărețe, micelii din vis
Răzbat în cristalul numit Amintire.

Ca stolul de păsări țîșnit în văzduh,
Din joasele ierburi, din tufișuri ascunse,
Răscolite de piciorul desculț, cuvintele-s duh
Al Intregului, superbe-le-i frunze.“

Tonul devine mai agresiv și ritmul poemului mai iute în ultimele versuri. Schimbarea nu este fără o relație cu alt proces : pătrunderea masivă a obiectelor în poem. Într-un poem despre moarte dăm peste această îngrămădire de materii umile :

„Mai ții minte gustul onctuosului unt, al smîntînii
diafane, al brinzei îmburghezite, al primăvăratescului
lapte al zorilor ? Dar zborul bondarilor ? Dar inelarii
și somnișorii, răchitarii și buha ciumei, luminăriicile și
piciorul-cocoșului, gălbioarele și rochița-rîndunicii ?“

Mitologia poetului primește acum și simboluri ieșite din zonele profane ale existenței. Lîngă „Casiopeia, W“, hieroglifa albinei astrale, apar curelele de transmisie, cutiile goale de conserve, abatoarele și roțile dințate. „Blîndul poet naturist“, cum își zice Adrian Popescu, privește cu ochi mai puțin mitic moartea care lovește aproape (*O milă sălbatică*). Apar, ca simboluri prevestitoare, o *Bufulniță* și un *Graur* (corbul său), iar ținutul mirific al *Umbriei* este înlocuit cu *Zerolandia* care își întinde frontierele dincolo de urît și de frumos. Tot mai des se aude zgomotul unui fierăstrău mecanic (imagine ce apare încă din prima carte) și acesta nu poate fi decît destinul coborît înadins într-o imagine prozaică. Extazul merge acum spre sarcasm. Figurația lirică este mai aspră, universul e văzut cu un ochi rău :

„Gălbenușul spart al hîrtiei ocrotind viziunea
zărită cu ochii unui Gnom,
Inima ca o cheie ruginită într-o poartă zidită
acoperită de ierburi și spini pe care o poți urni,
dacă dorești, dacă dorești acest lucru din tot sufletul.“

Adrian Popescu se apropie aici de stilul poetic al generației sale, fără a arăta însă o putere de inventivitate specială. Rămîne, după gustul meu, original în reveriile lui astrale și în poemele în care grațiosul este trecut printr-o elegie intelectualizată :

„Cearcăn astral, dintr-o altă viață,
Văzduhul întreg se schimbă la Față.

Rouă, un strop, atît ți-e tainul.
Ce greu e Ușorul, cum doare Puținul.

Seara te-a ars dintr-un alt anotimp,
În pădurea pierdută, în pădurea cu ghimpi.

În frunze și mușchi, îmi ești catedrală,
Un înger căzut în lacrimi se spală.

În roua ta-mi spăl păcatul și viața,
Din rouă un strop îți jertfesc dimineața.

Cearcăn astral, cit de dulce la gust
Cules într-o vară, îngeresc august.“

În *Vocea interioară* (1987), cele mai multe versuri sînt de un prozaism voit și notează întîmplări comune, scene din viață, amintiri din călătorie într-un limbaj lipsit de orice strălucire formală. Iau exemplul poemului intitulat *Poveste de iarnă*. Adrian Popescu relatează în proporții sărace, *albe*, despre un colocviu pe tema „literatură și angajare“ ținut într-o cabană din Alpii înzăpeziți. Sufletul colocviului e Zacharias Werner, un vizionar care mai tîrziu este văzut sărutîndu-se cu o doamnă elegantă într-o gară europeană și despre care se vorbește și în Sicilia... Atît. Atît plus indeterminarea, deplasarea faptului real în legendă, în finalul poemului : „Deși mai în vîrstă cu cîteva sute de ani l-am cunoscut bine.“

În acest stil jurnalistic sînt scrise *Merenda*, *Ochelarii bunicului*, *Călătorind*, *Drum în Bucovina*, *Delfinul de la Arbore*, *Apartment la nord*, poeme care mizează pe elocvența frazelor incoloro și pe pregnanța faptelor reale. E totdeauna greu să prinzi unda lor lirică, misterul din spatele însemnărilor neutre. Luate separat, poemele intrigă tocmai prin lipsa lor aparentă de poezie. Citite împreună, ele dau impresia că autorul are un program liric și, în concordanță cu el, silește versul să

se umilească, să lepede toate podoabele și să primească banalitățile vieții. Față de asemenea experiențe sîntem totdeauna vigilenți pentru că versul în poezie nu este și nu trebuie să fie niciodată prozaic, fără un limbaj ascuns în stare să transforme propozițiile fără culoare într-o culoare a poeziei. Adrian Popescu este, nu mai încape vorbă, un poet cu imaginație și, deci, un poet cu personalitate. N-aș spune însă că toate însemnările lui din categoria citată mai înainte conving estetic. Reflecțiile despre *identitate* sau despre „marele corp al omenirii“ sînt fără profunzime lirică. Mai elocvente liric mi se par versurile care limitează epicul și se deschid într-un mod mai acut spre simbolurile mari și transcriu faptele interiorității. Regăsesc, în astfel de cazuri, *spiritul serafic și suav*, atent la fragilitățile lumii, dornic să cînte fratele soare și sora noastră natura. Un poem, întii, despre presimțirea renașterii în lumea vegetală :

„Încă puțin și cerul se va limpezi
încă puțin și frigul va conțeni
încă puțin și ne vom plimba prin pădure
încă puțin și adevărul va fi egal cu
frumusețea.
Încă puțin și copiii vor crește mari
încă puțin și mîinile mele roșii se vor albi
încă puțin și vița de vie va scoate lăstari

Încă puțin și sloiurile vor aluneca pe Dunăre
încă puțin și prieteni duși se vor întoarce
din călătoriile lor dincolo de cercul polar.

Încă puțin îmi șoptesc răbdătoarele parce.“

Adrian Popescu completează în poemele de acum biografia lui lirică imaginară, fixată deja în cărțile anterioare. Cîteva fragmente sînt remarcabile. „Latin răsăritean“, deprins cu tăcerea și învățat cu frigul și vîntul, ajunge din nou la hotarele *Umbriei* și acolo, printre măslini și viță-de-vie, redescoperă lacul mirific. Poemul folosește discret limbajul figurației :

„Lacul e numai transparență și prin norii joși
lumina pune aureole de aburi pe lucruri
un piron trece printr-o carne transfigurată
o spadă din raze străpunge învelișul lunii.“

La Roma caută pinii de pe coline și ascultă mierla, la Assisi se gîndește la „Mirele serafic și suav“ și contemplă în versuri

muzicale (printre puținele de acest fel în *Vocea interioară*) gențianele, pinii umezi și anemonele :

„Cînd gențianele își zvîntă
pe cremeni clopotul fragil
în care aburii descîntă
o amintire ca un tril.

Cînd anemona-i pe cărare
iar pinul umed în rășini
cînd doar Subasio e rece
înfrigorat de Apenini.

Cînd stele-și limpezesc văpaia
pe calea ce le-a fost ursită
iar mușchiul negru și frunzare
mustesc sub tălpi de copil.

Și veselia-i îngerească
avea caliciul prea curat
în care pulberea iubirii
se desfăta fără păcat.“

Se poate observa că, în timp ce A. E. Baconsky și o parte din poeții de la „Steaua“ (mai puțin Aurel Rău, interesat în ultimele poeme de lumea heladică) evadează spre un nord fantastic, poeții mai tineri coboară imaginația lirică spre sud și-și regăsesc, astfel, rădăcina lor latină. Adrian Popescu a creat o țară imaginară (*Umbria*) și revine acum la ea într-un șir de poeme în care sugerează miracolul lucrurilor mici, solidare, fraterne :

„Din Umbria-mi vin vești că măslinii s-au povîrnit
sub rod și colinele ard în lumină roșcată
butoaiele de plastic galbene stau prin livezi
pline ochi cu miresele pămîntului sudic
din toate frunzele căzute o frunză ei îmi trimit
să o pun între frunzele cărții pe masă
le răspund cu subțiri foi de mesteacăn și alun
umedă ca pielea de miel și cu ace de brad
alte păduri cresc pe aici și au altă
răcoare în crengi, dar pămîntul e unul
și pe dedesubt izvoarele apa-și amestecă lin
pacea și murmurul lor, rădăcina stelară
din noi toți o hrănește aceeași ardoare.“

Poezia lui Adrian Popescu e lipsită de dramatism, puține versuri vorbesc de tremurul ușor în fața sfîrșitului, de o *lita-*

nie „îngăimată“, șoptită. Convingerea lui este că „în toate se află un bine ascuns“ și că „nedorind nimic poți dobândi plenitudinea / coborînd urci pe o nevăzută scară“. Mi s-a părut că doar într-un singur poem (*Secolul nostru*) judecata morală este mai aspră și limbajul mai acut. În rest, chiar atunci cînd în poem pătrund viziuni mai negre („albinele abisului urcînd în întuneric“), contemplația este liniștită, solară. Poetul gîndește fără mari neliniști sfîrșitul (*Coșniță*) și promite să nu abdice niciodată de la „înțelesul minunii“.

Citez portretul pe care Adrian Popescu și-l face singur în *Cîntec de vîrstă* :

„Tînăr fiind și plin de năluci am slujit frumusețea
netrecătoare drapată-n petalele trandafirului roșu
ora de-acum e mai săracă-n uimiri și mai rece
dar neclintit nu abdic de la-nțelesul minunii
roua din capetele crinilor nu s-a uscat pentru mine.

Mă cunosc și mă judec eu însumi mai aspru ca vremea
divizat și întreg, păcătos și ascet, înrobit oarbilor patimi
și cast, ezitant și plin de tărie, rotund și impar ;
versant al vîrstei mature prin tine urcușu-l-ncerc
poartă-mi mîna să-mi sap trepte-n luciosul perete.“

Un poet al grațiosului și al transparenței, apostol discret al solidarității cu lucrurile umile.

ION MIRCEA

Curioase repere lirice există în poezia sibianului Ion Mircea (n. 1947) : indiscutabil Blaga (modelul tuturor echinoxistilor), René Char, cărțile morților tibetani și alte texte care poartă în ele texte mai vechi, toate citite și asimilate de o sensibilitate obsedată de transparența materiei și de moartea care, aflăm într-un poem, nu este decît facultatea ei inefabilă. Un spirit, așadar, însetat de beatitudine și orientat în labirintul existenței de soarele negru al morții. Nerval și rafaeliții se întilnesc în această definiție :

„dar beat de beatitudine doar astăzi văd
astăzi cind moartea e soarele meu“...

Laurențiu Ulici vede în Ion Mircea („România literară“, 29 III, 1984) un poet al oximoronului („fragilitatea inexpugnabilă și solidaritatea finalmente fragilă a realității...“), ceea ce este adevărat, cu precizarea că oximoronul este figura retorică predilectă a întregii poezii moderne. Asta vrea să spună că lumina are ca hrană întunericul și universul nu-i decît o combinație de elemente care se exclud. Este în poemele lui Ion Mircea o obstinație și, probabil, o plăcere în a uni apa cu focul și a pune materiei opace un ochi de lumină. Discursul său, ușor crispat, lipsit de fluiditate, lipsit — premeditat — și de muzicalitate, se poate lămuri mai mult prin ceea ce exclude decît prin ceea ce admite din retorica tradițională. E o confesiune mereu bruscată, întoarsă din curgerea ei firească, apropiată o clipă de un concept sau de o mare viziune cosmogonică (*Geneza, Apocalipsul*), adusă apoi în chip brutal spre concretul prozaic. Ai spune, citind-o, că Ion Mircea împiedică poezia să se constituie ca Poezie. El vorbește mereu de transparență, dar textul poetic nu-i deloc transparent și nu traduce în plan formal nici unul din semnele extazului interior. Trece de la un univers la

altul și plimbă ideea (dacă poate fi o idee unică într-un poem care pipăie cu atâtea mâini miracolele realului !) prin mai multe planuri de percepție. Ici este o sugestie din Blaga („tristetea mea-i haloul exploziei primordiale ?“), colo un citat din René Char în interiorul versului și, mai departe, peisajul bucolic al copilăriei...

Astfel de fugi în imaginar (un imaginar în care *eu* este mereu un *altul*, iar timpul nu cunoaște decât prezentul eternității) sînt întrerupte de imagini, să le spunem, stabilizatoare. Aproape toate poemele lui Ion Mircea au asemenea nuclee care concentrează energia difuză a spiritului. În *Istm* (1971), cartea de debut, frecvente sînt fantasmemele *albului*, *beției cerești*, *blîndului adînc* și, deasupra tuturor, fantasmemele *ființei pure*. Ce se observă întii în aceste poeme gînditoare, ușor abstracte, ceremonioase, este o mitologie lirică în care trei elemente sînt esențiale : *verbul*, *lumina* și *povestitorul*. Ele alcătuiesc, după vorba poetului, *ultima îmbinare*. În traducere critică, trinitatea citată înseamnă : Rostirea (*verbul*), Ființa (*povestitorul*) și Forța care le pune în mișcare (*lumina*). Ion Mircea se ține, în genere, în vecinătatea acestei ecuații. Este un poet al rostirii și este obsedat de puritățile și beatitudinile ființei. Modelul lui liric este un Blaga tînăr, serafic, mai puțin filosof, închis într-un spațiu de suavități iscoditoare. Un vers emblematic pentru această lirică de tip livresc este următorul : „cu albul către lume și clarul către sine“ din poemul *Centura de rouă* (titlu, iarăși, semnificativ). Cele mai frumoase imagini și cele mai convingătoare liric sînt acelea ale tăcerii și ale purității materiei. Fantezia poetului caută de regulă semnele lor în spații în care materiile grele sînt absente. Frecvente sînt, în schimb, elementele matinale, fragile, diafane. Față de ele, spiritul liric se fixează într-o atitudine de înțelegere și îngăduință. Starea lirică a lui Ion Mircea este, aș zice, aceea de contemplație îndurătoare și bucuroasă. Spiritul este senin, dar, în același timp, e melancolizat de spectacolul lumii înfrăgezite, înstrăinate, cuprinse de albul zăpezilor : „departe sînt zăpezile de albul lor“, „o beție cerească aprinde un ținut al nașterii în depărtare“, „dar el în sfiirea ecoului adoarme și dispore“...

În acest cîmp de suavități electrizate doar de gîndul trecerii se situează și problematica ființei. Ființa poetului (a povestitorului, tălmăcitorului de semne) și ființa lumii din afară. Cea

dintii este preocupată, se înțelege, de diminețile lumii și de golurile dintre lumi. Ion Mircea vorbește de o „dimineată a gândului“ și, în același stil evaziv, abstract și solemn, de „mirarea ființei în zori spre cuvânt“ și de „floarea întregului“ la care spiritul vrea, probabil, să ajungă... Poetul are, așadar, două teme care-i stau la inimă : rostul lumii și rostirea. Definițiile lirice din *Istm* se învîrt în jurul acestor concepte. Unele sînt înadins neclare : „inversă pilnie ce-și bea ființa peste o albă zburătoare cu fum“. Altele traduc într-un limbaj propriu o binecunoscută imagine blagiană :

„mai ușor cobori în nemișcare
dacă adormi cu fața către cer
auzind
și golurile dintre lumi.“

O metaforă foarte productivă în poezia tinerilor din anii '70. Ion Mircea dă și el câteva variante, punînd *trecerea și liniștea* în relație cu erosul :

„pe unde treci tu vremea face spic și eu
sînt numai umilintă

.

dar fie mersul tău atît de încet
încît așa din pașii tăi să crească melci“...

Sînt și alte elemente în această mitologie a purităților originare și a bețiilor cerești. Unele vin direct din poezia lui Blaga, spiritul tutelar. Ion Mircea prefigura pe Pan, prin numele generic de zeu, și anunță că „Zeul este mort“. Semnele prevestitoare vin, apoi, în somn și undeva, într-o lume îndepărtată, s-au retras *povestitorii*. Este vorba în aceste versuri cerebrale, interesate poate prea mult de solemnitatea rostirii, și de o enigmatică „noapte U“, și de cuvintele care „înmiresmează cerul“... Caracteristică pentru expresionismul lui Ion Mircea este această rugă abstractă, cu o mistică înăbușită :

„Redă-mi-l, ființă pură. Dacă în rîu se vor
petrece toate, ori dacă în flacără, intră
fără clipire în flacără ori în rîu și
culege-mi-l. Afară, culege-i mugurii
morții de pe trup și sufletul lui îndurează-l : el numai astfel va învia.

Sub ochii lui va trebui să nu te bucuri de izbindă, ochii lui chiar morți deosebesc bucuria. Dar să înăbuși flacăra și să orinduiesti cenușa, căci și acestea sînt ale mele. Ori riului în gînd petrece-i cercurile pînă ce nu mai sînt, căci și acestea sînt ale mele.“

În cea de a doua carte (*Tabele fragede*, 1978), Ion Mircea introduce în poeme mai multe semne ale realului, însă mitologia lui lirică nu suferă schimbări fundamentale. Apare și aici dorința de a cuprinde *Intregul*, reapar dorul de „un clar tîrziu“ și celelalte fantasmе. Poetul continuă să vadă lumea prin suavitățile ei. Pămîntul este „clar și nins“, spiritul contemplă soarele coborît spre apus și urmărește cu un fior numai pe jumătate mărturisit „țărîna pură vărsată din cer seara“... A devenit Ion Mircea un poet al crepusculului? În expresionismul lui plin, în continuare, de diafanitățile realului, pătrund, în mod sigur, note mai aspre. Se vede efortul de a apropia poezia de faptele comune ale existenței, dar numai pentru a le mitiza, a le orienta spre marile viziuni cosmice. Un discurs, de pildă, despre *Demnitatea trandafirului* arată că poetul pune în jurul elementelor concrete o pulbere magică :

„Demnitatea trandafirului sub orice flamă,
identitatea incertă a cuvîntului, dacă el conține
și tăcerea, și zgomotul, precum oul

albușul și gălbenușul, precum ultima imagine
condensează în ea, vai, atitea secvențe
de care timp îndelungat n-ai avut știință ;

și să porți de la unul la altul această
pelerină cărămizie de ploaie și numai tîrziu
să te oprești la ceainăria din colț,

privind izbucnirea luminilor în atmosfera
suprîncălzită a serelor — amintindu-ți
caii de pe țarm, la presele de ulei,

legați la ochi,
sub imensa lichefiere a universului,
pentru a se roti numai în cerc, în cerc.“

Poetul evită și în a treia carte de poeme (*Copacul cu 10 000 de imagini*, 1984 — cea mai bună pe care a scris-o — biografis-

mul, referința mai insistentă la cotidian. Cultivă în continuare tilcurile, semnele iscoditoare, în mici fabule în care pătrund masiv simbolurile luate din cărți. Limbajul oracular tinde să se simplifice. Ion Mircea evită, oricum, metafora de preț și alungă din limbaj culoarea, în ideea că tot ce este în afara ideii corupe lirismul. Frica de poezia leneșă e mare la poeții de azi. Miracolul matinal e definit de Ion Mircea printr-o suită de silogisme despre care nu putem spune că sînt frumoase (în sens clasic). Sînt numai expresive și dau acea senzație ciudată de prefacere oarbă în univers, de fierbere lentă :

„Dimineața deci ea însăși apare noaptea în larg
umple vasele universului și porii
cu această substanță miraculoasă.
Mai întii
din întuneric apare vocea
și abia pe urmă cel care vociferează —
ca o încarnare a ei. Astfel
poate că arborele
nu e decît o încarnare a memoriei.
Astfel
poate că moartea
nu e decît o încarnare a memoriei .
Dimineața
deci ea însăși apare noaptea în larg
umple vasele universului și porii
cu această substanță miraculoasă.“

Moartea este o *junglă de transparențe* în care transparențele mari înghit pe cele mici, inefabilul vorbește limba morții, meditația asupra lumii (celebra, irepresibila meditație a poetului) este o înlănțuire de interogații și de citate care merg, în sensul lui T.S. Eliot, de la *Biblie* la *Miorița*. Iată o reflecție asupra trestiei gînditoare, din perspectivă (și sub emblema) unui personaj enigmatic, Hamlet :

„Gîndul secret : să fie omul
coșul de gunoi al universului ?
O prăpastie în care se varsă un ocean
de reziduuri cosmice ?

Poem inaccesibil
mănușă-întoarsă-pe-dos
căsătorie morganatică
între un arbore genealogic și lumina solară.

Cele 5.000.000 de globule roșii
ale lui Moise de pe cînd traversa Marea Roșie
stele joase roșii le visai sub lentila
infernului tău.

Cine ești ? Cine ești
tu otravă din urechea regelui ?“

Numai ultimele versuri sînt aici memorabile, restul este o pregătire a interogației finale. O lămurire, dar, care nelămu-rește, un discurs care refuză subtilitățile poeziei. A refuza Poe-zia în poem este, desigur, un alt mod de a o prefigura. Trecute din spațiul acestei crispate lucidități, marile simboluri își pierd solemnitatea. Un poem se cheamă *Amintirea* și în el figurează fabula biblică transpusă într-un limbaj sarcastic și obscurizată printr-o proliferare voită a parantezelor, propozițiilor inci-dente. Impresia este că, pînă să ajungă în poem, miturile trec prin spațiul unei memorii asfixiate de cărți. Textul sacru (mi-tic) se umple de sensuri și se îmbolnăvește, în același timp, de prea multe sensuri. Creatorul lumii a devenit Inginer, matinalul nu-i decît o altă formă a ancestralului, limbajul poeziei e corupt de vocabulele unei ființe pentru care experiența lecturii a devenit o experiență ontologică. Blaga este tras aici într-un discurs prolix în care se întîlnesc și se concurează alte dis-cursuri, venite din zonele tulburi ale memoriei. Emoția ele-mentară întîlnește în drumul ei Cartea, acea carte pe care o visa Malarmé și care, după el, justifică existența lumii. Poezia autentică trebuie căutată nu în fabula dilatată, prea mult desacralizată, ci în încercarea de a reproduce automatismele gîndirii și succesiunile de cîmpuri imaginare. Luate separat, ver-surile par rodul calculului și hazardului („desfac conserva cu logica“), citite împreună, versurile lasă impresia unei confesiuni care trage după sine totul, străfulgerările și obscuritățile gîndirii :

„Din ziua cînd lumina unduind către fața Inginerului ei
l-a întreat : Sînt bună ?
aceea e limba în care mi-aștern cuvintele pe hîrtie
aceea e feminitatea pe care o vor visa cuvintele mele pînă la moarte.

Ceva matinal
ancestral și niciodată văzut
își însuflețea memoria
cum se întîmplă cu virilitatea orbilor
și au fost nopți exemplare în care materia mi-a foșnit pe spate ca părul.

A urmat ce a urmat
timpul gîndit rămășițele lui pămîntești demențiale
timpul genă mort piramidă
pentru a susține această zi și această secundă
un Babilon înălțat pînă la curenții muți de altitudine
care-l macină lent și-l fac fund de mare.
Iar sensul părăsește obiectul ca un bilbîit care vine din deșert.

'La Vremurile de Apoi
vă voi trimite oameni să vă zăpăcească !' stă scris.
Însă acele preafericite vremuri de cînd nu mai sînt !
Dormeam pe fișia de nisip a frontierei
sub magnetul transparent al stelelor
dublați de-acei tulpă tibetani din avatarurile
lui Eugen.
Ce adolescență singeroasă ! (pauză)

Ce zăpăciți mai eram ! (pauză)
Dansam Jenka-n piscina
judetului împușcam peștii cu Flaubert-ul.
Ce adolescență singeroasă !
Ce zăpăciți mai eram !
De mult în amintirea noastră supraviețuia Apocalipsa
iar în amintirea ei și moartea
poate părea o sîngăcie nu ?

Acum plouă.
Sînt singur cu singurătatea unei mașini de scris.
Caligrafiat alături un titlu cu multe vocale mă las privit de el."

Cîteva poeme sînt originale în efortul de a înnoi notația lirică printr-o deschidere a imaginației. Ion Mircea vorbește de „emiratele utopiei“ și ne anunță că scrie „cu penița unei inversate piramide“. În cartea vieții lui, „filele Genezei și Apocalipsei [sînt] mototolite la un loc“, ceea ce este admirabil zis. Pușca lui secretă este amnezia și cu ea poate vîna printre morți. Iubita lui are, ca în plastica asiatică, 8 brațe, 800 de ochi, o față ca reliefurile Tibetului și un păr lung ca Ecuatorul. E înfricoșat, dar nu prea tare, de „containerele neantului“ și găsește că e legitim să întrebe „care e obiectul acestui obiect ?...“ După o cercetare adîncă (gravitate, ironie subțire, puțină năzbitie tinerească, lecturi din mai multe spații lirice), decide că „nici moartea nu pare un atestat perfect“. Ion Mircea nu-i, în mod sigur, un serafic incoruptibil. Viziunea lui lirică asumă impuritățile lumii. Orbitoarea zăpadă — zice el — reprezintă „fecalele zeilor“, iar textul este tocmai „plinsul transparent al acestei țigănci“. Poetul a călătorit la Balaton și acolo :

„robit voluptății am pomenit numele lui Dumnezeu
și am recitat versuri din primul lui volum“...

Două versuri splendide. Sînt și altele, cu o trimitere mai directă la biografia spiritului. Poetul e, de pildă, „ambasador neînsuflețit al ironiei...“ De ce neînsuflețit? Ironia cărturărească însoțește, fidelă, acest „exod inexorabil înspre moarte“. La Sibiu plouă în întuneric și ploaia „vorbea cu accent evreiesc“, la Aba Iulia preceptul filozofic cunoscut suferă o frumoasă adaptare: „legea morală în noi iar Alba Iulia deasupra noastră“. Propoziție sugestivă, cu mai multe conotații.

Poemul caracteristic pentru talentul și stilul liric al lui Ion Mîrcea este *Nu cadavrul înlănțuit*:

„Nu cadavrul înlănțuit al iepurelui mă fascinează
zice leopardul alergînd în urma unei camionete din care e filmat

visul meu e carabinierul cu părul roșu.

Visul meu e tigrul bengal

zice tigrul bengal.

Visul meu e Iacob

zice îngerul.

Visul meu zice o pată de ulei

e că umblu precum natriul magilor pe mare.

Visul meu zice Pămîntul

e că sînt ciuruit de cosmice amnare

și că porii mei sînt miliarde de gropi cu lei.

Visul meu prenatal

zice o minusculă sferă cu glasul ei grav

e că sînt într-o sferă care mă alăptează

cu lapte transparent și concav.

Visul meu e tigrul bengal

zice tigrul bengal.

Visul meu e Iacob

zice îngerul.

Nu cadavrul înlănțuit al iepurelui mă fascinează

zice leopardul

visul meu e carabinierul cu părul roșu.“

VASILE IGNA

Vasile Igna (n. 1944, Ardușat, Maramureș) face parte din a doua generație post-blagiană. Prima, reprezentată de grupul de poeți de la „Steaua“, a cultivat la început în chip discret bucolismul intelectualizat (panismul) și a experimentat, apoi, formule lirice mai acut moderne, cum sînt acelea din *Cadavre în vid* și *Corabia lui Sebastian*. A doua generație, ilustrată de grupul *Echinox* și de alți poeți veniți după Nichita Stănescu, Sorescu, Blandiana, Dimov..., s-a întors la lirismul spiritualizant, incantatoriu și a făcut din *rostire* tema predilectă a poemului. Vasile Igna aparține acestei tendințe, fără ca *rostirea* să fie preocuparea lui esențială. El cultivă o poezie elegiacă, reflexivă și își alege, de regulă, simboluri ample pe care le trece, apoi, prin mai multe imagini și de care leagă imprezvizibile stări de suflet. În primele poeme (*Arme albe*, 1969 ; *Fum și ninsoare*, 1972), expresionismul lui de nuanță bucolică ia forma iubirii pentru „tăcerile din rit“, „vedeniile veșnicului rit“ și a interesului pentru arhetipuri („Pasărea-Mamă“, „începuturile țintei rămîn“) și pentru semnele *Firii*. Elementul subiectiv, biografic este estompat. Limbajul este, ca la toți poeții fixați în descendența lui Blaga, ceremonios și folosește mai ales imaginea-mit. Ea trimite la esențele lumii, la procesele fundamentale din univers și la imponderabilele *Firii* : trecerea în lucruri și trecerea lucrurilor, rotunjirea rodului, somnul selenar și somnul solar, germinația, nunțile vegetale, trecerea *zvonului* printr-o natură plină de semne etc. Poetul pleacă la o vînătoare inițiativă în căutarea „marelui, bicisnicului Urs“, aude cocoșii care vestesc poveștile uitate ale lumii, bea apa văzduhului cu „ciutura mirării“, în fine, este încercat în călătoriile lui rituale de „tăcutele lucruri retrase prin goluri“. Spiritul care primește aceste semne este ușor melancolizat, meditația lui este calmă :

„În Fire ard copacii renunțând
la înverzirea aspră din sînge și mirosuri,
noaptea crăpăm pămîntul sub noi
să simțim liniștea curgînd înspre
casele noastre.

În vîrtej presimțim lumină
năvalnică și îmbucurătoare,
sărăcind ploile, înmugurînd liniștea ierbii
recele palid al melancoliei
cerindu-ni-l nouă spre pace.“

Elegiacul expresionist citează din Saint-John Perse, Eliot, Max Jacob, dar fantasmemele lui lirice rămîn în perimetrul mitologiei blagiene : un tînăr zeu, blînd și palid, culege poame din arborii carbonizați, poetul aude muzica rece a lucrurilor și „vreascurile fumegînde ale amintirii“, cînd se plimbă printre lucrurile Firii are mereu în preajmă un Duh, o frunză cade „sub ochiul mort al apusului“, poetul aude din nou plînsul singurătății din turnurile orașului și plînge „lipsa albului în gerul vesperal“... Apare în versuri și un personaj-simbol, „prințul drept Vasile Peregrinul“ (un alter ego ?), și spiritul iscoditor al poetului observă, ușor înfiorat, o seară putredă, bacoviană :

„Seară putredă în amintire suie
păianjenii sosesc din alte lumi acum
și trece fum peste vieți de fum
și ruginesc în crucea nopții cuie.“

În a treia carte (*Provincia cărturarului*, 1975), lirismul acesta deschis spre miturile Firii tinde să se interiorizeze. Nota existențială începe, oricum, să se facă mai mult simțită în poeme. Vasile Igna citează acum un vers din Mallarmé și construiește o Provincie imaginară, cu duminici triste și ore coclite :

„e tîrziu și multe s-au sfîrșit
sub clopotul amurgului coclește ora

.

cînd ești singur, cînd nu plouă duminica
pe străzile Provinciei sevele toamnei
curgînd spre oraș“...

Ochiul spiritului melancolizat de taine caută, acum, lucrurile neînsemnate, pe fratele-melc și simburele-palid, „lenevit

în umbre“. Un mic program liric se poate desprinde din aceste versuri :

„O, să iubești măruntele lucruri din preajmă
scara pe care coboară ingerul în provincia cărturarului
cheia răsucită în ușa, cuiul zilei pierdute
moartea uitată în vis, lacrima mea arsă a vieții.“

și programul sugerează o deplasare din spațiul agrest către orașul cu miracole mai puține și mituri mai sărace. Vasile Igna nu cunoaște, totuși, sentimentul înstrăinării sau nu-l exprimă în forme directe. Poemele folosesc acum o limbă mai săracă, sub influența, probabil, a lui A. E. Baconsky. Imaginile-mit nu dispar cu totul, nici poemul-fabulă, dar Vasile Igna încearcă și culorile unui limbaj mai prozaic :

„Fata stă la geam și privește
tinerii trecători pășind peste trupul
murdar al asfaltului,
băiatul cu floarea și cei doi pensionari
întorcându-se din excursie cu rucsacul
plin de amintirile unei vieți pierdute.
Zi de melancolie în care fiica ta
citește povești pe care tu le-ai uitat.
Ploaia ce vine îți aduce aminte că
trebuie să-ți iubești nevasta,
să pui în ordine pivnița și să ștergi
praful de pe cărțile din bibliotecă.
Să închizi televizorul. Amintirile
despre viitor au inundat camera —
poemele foșnesc în hîrțile risipite,
e timpul, o, cărturarule, să dai foc
iluziilor și închiși într-o coajă de nucă
să închei un pact de neagresiune
cu fluturile cap de mort.“

Surprinde în aceste poeme (și în cele următoare — *Starea de urgență*, 1981) absența erosului. Acest „paznic al umbrei“, care este Vasile Igna, se decide greu să vorbească despre viața intimă, iar cînd vorbește abstractizează micile sale drame, mută lucrurile în orizonturi îndepărtate. Este o poetică deliberat impusă, este consecința unui temperament care nu vrea să iasă din ceea ce sociologii psihanalisti numesc *civilizația pudorii* ?... Fapt sigur este doar că poetul acesta din nord, delicat și profund, cultivă, cum ne avertizează în *Starea de urgență*, „răbdarea și gustul tăcerii“. El învață limba brumei și se inițiază în tăcuta disperare :

„Nu e nevoie de ochi
nici de urechi nu e nevoie mare
să vezi, s-auzi cum vine toamna
într-o tăcută disperare,

Cum florile vorbesc o altă limbă
copacii somnoroși se încovoie
lunaticile pajști se preschimbă
într-o cerească-albă vîlvătaie.

Ce fără rost e ochiul, gura, nasul
sub argintata dimineții pace,
cînd se împotmolește-n vise glasul
și ghemul ceții tandru se desface!

Ce rază se arată în vecie
și se coboară în căldarea lunei?
Vorbim sub ceață ca într-o chilie
și ascultăm străina limbă-a brumei.“

O mitologie a privegherii și a așteptării se configurează în *psihobiografiile* lui Vasile Igna, în continuare preocupat de semnele ascunse și de murmurul care trece din zodie-n zodie... Poetul este „un înger căzut între cuvintele unei fraze absurde“ și suferă de boala, tipic expresionistă, de a presimți semnele marilor prefaceri obscure și de a vorbi limba lucrurilor și a viețuitoarelor : „alfabete pentru o limbă a privegherii“.

În *Grădina oarbă* (1984) și *Insula verde* (1986) ritmurile se accelerează și poezia se concentrează asupra unor simboluri-matrice. Vasile Igna folosește acum o tehnică poetică mai degrabă impresionistă. El caută în universul din afară corespondențe pentru stările lui de existență. Momentul prielnic pare a fi *amiază*, spațiul său securizant este *grădina*, muza lui este fără vedere. Poemele (mai ales cele din ciclul *Clepsidra de cenușă*) traduc în limbaj liric teme din domeniul plasticii : *o zi din viața peisajului, mic dejun în iarbă, crochii matinal, femeie în iarbă, pajște, frigul de dimineață, amiază, după-amiază, grădina în iarnă, dintr-un colț de grădină, petrecere în grădină, autoportret în iarnă...* Noțiunile de timp (timp al luminii) și anotimp se repetă, ca și unele motive luate direct din pictură. *Grădina* este, evident, un simbol liric, folosit însă în altă accepție decît aceea dată de poeții simbolisți. Vasile Igna nu-i propriu-zis un poet al corespondențelor și nu caută să surprindă limbajul confuz al universurilor înfrățite. *Grădina* lui e *oarbă* și, cum sintem avertizați din primul poem, „cineva toarnă ceară-n urechile zilelor“.

Două din simțurile esențiale ale poetului simbolist sînt, astfel, paralizate, căci cine nu vede și nu aude rumoarea lucrurilor nu poate reproduce limba elementelor. Dar este sigur că muza poetului nu vede și urechea ei nu prinde sunetele „străvechii limbi vegetale“ ? *Grădina oarbă* face mai degrabă dovada contrarie. Ceea ce se afirmă la suprafața poemului (în plan conceptual) este infirmat în planul de profunzime, cel cu adevărat liric. Poetul vede întîi „golul amiezii de vară“ și urechea lui fină prinde „guraliva disperare“ a izvorului. Poezia înregistrează, însoțită de o reflecție delicată, momentele unei lente metamorfoze. Iată o viziune vesperală în culori boiave și cu un accent de nevroză modernă :

„Pretutindeni amurgul
întinde o pînză potrivnică
pretutindeni zidește
coloane pe care se înalță
noaptea și muzica ei uleioasă
ce alină rana și zodia.

O, beata solitudo,
și tu antract nedecis al unei piese mecanice,
voi sinteți
patriarhalele spații unde
nu luminează decît irisul
disperării și al neputinței
norii din care picură ploaia de mercur !

Cine va veni să lingă
rănile de pe trupul memoriei,
cine va ridica platoșa
de pe pieptul înfierbîntat al zilei
sub care se ascunde speranța
ca o bătaie din gene ?“

sau acest crochiu în care se vede, însă îndepărtat și enigmatic, modelul Blaga :

„Un cerb linge sarea amurgului
umblă printre liniile încîlcite
ale palmelor iernii.
Ca o corabie se apropie
vîntul spre coarnele lui,
ca un cuvînt,
furișat sub frunzișuri
e mina care atînge
urechea de brustur
a copilăriei.“

Lecturile din imagiștii moderni au lăsat urme la acest poet cult, discret, melancolizat de suferințe pe care nu le dezvăluie pînă la capăt. Așteptarea (de natură, poate, erotică) într-o amiază leneșă capătă în poezie o notație mai nervoasă :

„Doamne al amiezelor,
ingenunchiat într-un ou
clocit de indiferență.

Sînt plin de insule,
Doamne al amiezelor,
pe care cresc mușchii verzui
ai mărturisirilor ;

Vino și curăță ferestrele
prin care se zărește
această clipă amnezică.“

Baconsky prefigura un Pelerin livid evadînd spre nord, *Vasile Igna* vorbește de un misterios *Oaspete* care trece prin grădină „ca un hipocamp printre peștii acvariului“. O dimineață de iarnă îl întîmpină cu „un frison de lumină“, dar sufletul lui e trist, înveșmîntat în „vălul violet al neputinței“. O femeie în iarbă este (splendid spus !) „o ureche de ac prin care trece firul amurgului“, un violoncel bolnav cîntă în febra apusului, grădina a devenit cimitir prin care trec convoaie de îngeri (viziune totuși expresionistă) :

„Am privit la cimitir ca la o eclipsă de Soare
o rană enormă prin care se văd curgînd stelele
ca niște lacrimi ale unor pămînturi virgine,
ca un oftat ce trezește copiii
purtați de năvoadele somnului.
Și spui cuvîntul vară, încălzindu-te
la dogoarea lui
și spui toamnă, ducînd pe umeri veșminte de brumă și ceață
și spui moarte, dar alții poartă cununa cernită.
Și totuși privești la cimitir ca la o eclipsă de Soare
prin sticla afumată trec convoaie de îngeri
cu piepturile pline de decorații...“

În *Insula verde* imaginea care se repetă este aceea a unei misterioase *insule* oarbe și reci care se pierde spre hotarele visului. Simbol vast, ca și cel dinainte, și el poate să sugereze, în egală măsură, interioritatea spiritului, sinele adînc și ireducibil, centrul (în limbaĵ mitografic), universul material,

dar și poezia care primește și concentrează formele și fluidele lumii din afară... Cartea are două cicluri (*Insula verde* și *Dealuri*), și cel de al doilea cuprinde variațiuni pe aceeași temă (*dealul*), în stilul ingenios al pictorilor care urmăresc metamorfoza luminii pe un ecran material (catedrala, lacul, strada...). Obiectul este, desigur, un pretext pentru a fixa stările subiectului, extazul interior. Un pictor de azi, Horia Bernea, a fixat în tonuri expresioniste un număr de *dealuri* și pictează acum o suită de clopotnițe și pridvoare vechi care seamănă numai în laturile exterioare între ele. *Dealul* lui Vasile Igna e o carte în care poetul citește semnele universului și, prin ele, semnele destinului individual. După un vechi procedeu liric, calendarul cosmic stimulează un alt calendar, acela al vieții interioare. Ceasornicul lui Vasile Igna înregistrează de regulă vîrstele unei melancolii nesfîrșite și luminoase. El aude, după exemplul lui Blaga, „vocea subțire a semințelor“, fixează în poem culoarea „gri-clar a brumelor“ și vede „degetele legendei strîngînd grumazele serii“. Imagismul lui este original și răzbăte într-un plan mai profund liric. În vechiul pastel al simbolisților pătrunde tensiunea sufletului care nu-și iubește melancolia, un țipăt nou trece prin aceste versuri cu o respirație neregulată, cînd repezită, astmatică, cînd lungă și calmă :

„Toamnă ce vii cu prudența orbilor
desprinzîndu-te de lujerul anului
ca o lebădă născută dintr-un ou de stea
și tu, vară incestuoasă,
cu toropeala ta fără odihnă
cu singele tău cenușiu
îmbujorînd obrajii scofilciți ai zilei,

eu sînt pasărea trecînd din una în alta
eu duc în dinți
trupul vostru tare ca simburile caisei
singur eu
pasc iarba arsă a lui Iulie
singur eu
alerg armăsarul octombrie
în întîmpinarea brumei.

Strig ca un prunc nou născut,
m-auzi,
dacă toate acestea-s aievea
primesc să-ți fiu călăuză, m-auzi,
sufletul meu să fluture
ca un steag hărțuit de astru.“

În *Insula verde* e vorba și de unicornul lui Blaga, de *prințul nordic* al lui A. E. Baconsky, de somnul vegetal și de căprioarele care bat premonitor cu copitele în „toaca serii“. Ce mi se pare original în aceste notații lipsite de exuberanță și nesufocate de concepte este modul în care ele sugerează implicarea ființei în actele naturii. Iată o meditație mai amară, mai dramatică, despre coruperea luminii și despre smîrcurile morții ascunse în vraja lumii vegetale :

„Pînă la noapte se va acoperi cu o crustă
vineție, bolnavă de slăbiciune.

Pînă la noapte plecapele lui
vor fi un fruct din care
va ciuguli șoimul
purtat toată vara pe umăr.

Pînă la noapte nu va rămîne
decît frunzișul
acoperind mișcătoare nisipuri roșii
un smîrc unde înveți să mori
și gîndul acesta nu te mai tulbură.

Pînă la noapte îți vei reaminti
lunga viață prenatală
pește aruncat pe uscat
la umbra copacului
corupt de o lumină cenușie.

Pînă la noapte
vei purta în vene făina topită
a acestui vrej uscat
pe care urcă furnicile
ca niște ideograme ucigașe.“

Uneori Vasile Igna grăbește ritmurile poemului și caută muzica silabelor („vremuie vînat viorile verii“). Nu cred că reușește prea mult să iasă din propria structură, care e aceea a unui liric elegiac, deprins să observe cu gravitate lucrurile și să le primească în liniște. Cîteva poeme (*Serenadă și fugă, Dezesperanța...*) sînt mai ludice. Poetul își maschează tristețea funciară și se joacă cu vorbele („o sora mea, Gorgona/Madona, o, madona“). Îl prefer în *Unicorn* și *Solstițiu*, poeme admirabile, de o reflexivitate profundă, și în mai toate variațiunile pe tema *dealului* unde existența pătrunde mai direct în poem. O medita-

ție despre iubire, somn și moarte sub semnul unui mit blagian
(unicornul) :

„Trezește-mă, de-auzi în preajmă duhul
că bate miezul nopții în cetate :
Eu mie-mi sînt ostatec, lasă clipa
să pună har pe rana castă-a gurii
și să mă fure, de li-e voia, furii
și ducă-mă oriunde le-o fi vrerea.
O, lasă-ți peste umbra mea aripa,
Tu-mi ești și moartea, tu-mi ești învierea.“

sau aceste însemnări mai agresive despre ieșirea din *metafizica
Iluziei* :

„Să te desparti de prieteni
de metafizica obscură a Iluziei
să privești în grămada de frunze uscate
în care se ascunde vara
hăituită de promiscuitate.

Amuză-te, fii demn,
aproape moarte zilele acestea --
amurgul — ca o cobe --
se așază
pe fața plină de pete
a sicofanților.“

Lirismul a devenit, aici, mai personal și notația mai dură.
Citeva exemple de combinațiuni norocoase :
„Dacă n-ai cai, cumpără-ți / să tragă sania acestei zile osoase“
„o lumină ușoară ca sandaia unei zeițe nubile“
„singuri se urcă la cer taurii anotimpului“
„Înmormîntat în norii de cenușă ai hîrtiei“
„ploaia șterge urma de șarpe-a tristeții“
„pînă la urmă bea alcoolul acestei zile“
„seara — ca labirintul unei respirații de ofticos“...

HORIA BĂDESCU

Horia Bădescu (născut în 1943, în același an cu Adrian Păunescu și cu un an în urma Anei Blandiana și a lui Ioan Alexandru) a debutat în 1971 (*Marile Eleusii*), cu aproape zece ani, așadar, mai târziu decât colegii săi de promoție, într-un moment când aceștia deveniseră deja poeți renumiți, intrați chiar în manualele școlare. Criticul echinoxist Petru Poantă îl recomandă în chipul următor pe comilitonele său : „Extrem de sensibil, delicat pînă la fragilitate, poetul cultivă cu precădere o lirică de oficiere a stărilor înalt melancolice, două teme rămînîndu-i mai apropiate : erosul și incantația cosmică.“ Al. Piru trimite, pe bună dreptate (în *Poezia românească contemporană*, II, 1975), la lirismul magic al lui Blaga. Aerul inițiativ din poeme a fost pus în legătură cu ermetismul barbian, iar efortul de a purifica versul și de a trage existența spre idee a încurajat apropierea de *Sonetele către Orfeu* ale lui Rilke. Alții au văzut, în autorul *Marilor Eleusii*, un neoromantic cu o sensibilitate molcomă, respectuoasă față de rigorile prozodiei. Sigur este că tînărul argeșan (născut în Aref — Argeș) instalat la Cluj și integrat fără dificultate în mișcarea echinoxistă scrie, în umbra unui mare model liric (Blaga), o poezie spiritualizată, obsedată de ritmurile și tiparele universului. Obiectele, procesele naturii, micile gesturi existențiale sînt puse în relație cu marile mituri și poemul vrea să prindă semnele misterioase din jur și, în loc să le decodifice, le traduce în limbajul tainei. Poetică folosită de aproape toți echinoxistii și, în genere, de poeții care, păstrînd cultul naturii (și ardelenii întrețin acest cult), nu se mai mulțumesc — după o observație fină a lui G. Călinescu — cu reprezentarea ei exterioară, ci caută să sondeze *substratul cosmic*. Horia Bădescu pune în acest lirism magic, oracular, un remarcabil rafinament formal și chiar o plăcere a scriiturii. Trece ușor de la

versul liber, concentrat asupra unei metafore esențiale, la sonet și de aici la poema contabilă, cu jocuri ingenioase de imagini. Universul lui imaginar este dominat de zei îngândurați, de zei tineri care trec prin lanuri incendiate, de amurguri, de stelele ce mor la marginea lumii, de *marele somn*, de *înalt necuprinsul mister*, de foșnetul fructelor în creștere, de cutremurul singurătății și de sunetul semințelor cuprinse de o dragoste celestă... Cum se poate ușor deduce, un spirit tânăr citește, interpretează și completează din unghiul lui de vedere pe autorul *Nebănuitelor trepte* și își privește propria existență din perspectivă mitică. Poemele se cheamă *Bunăvestire*, *Rugă pentru singurătate*, *De profundis*, *De taină...* și vorbesc de o însingurare mândră, de *nehotar* și *nemărginire* (substantive blagiene), de „armonia nestinsă a pietrelor“ și de evaziuni spre ținuturile boreale. Limbajul lor este solemn, metaforele se deschid spre necuprinsuri, îndrăgostiții, atinși de o patimă cerească, pörnesc somnoroși într-o nedefinită aventură :

„Pornind în nord, acolo, spre zăpezi
atît de tineri, o, atît de tineri
și nu-ntrebăm și nu-ntrebăm
de ce e joi, de ce e vineri,

de ce ne ducem somnoroși
pe albe fringhii și subțiri,
cutremurați pînă la os
ca o pereche de menhiri ?

Cît fulguie în noi abia
puful din coama unui zeu
nerisipit, neadunat
în pleoapa timpului mereu ;

o pasăre cum ar cînta în somn
străluminînd pupila dinapoi
mai sine însăși străveziu
pe guri de cîntec înapoi,

dar noi acolo-n nord, înspre zăpezi
atît de tineri, o, atît de tineri
neîntrebînd, neîntrebînd
de ce e joi, de ce e vineri !“

„Asasinat de atîta puritate“, poetul înconjurat de zei stelari, blajini cercetează zodiile și prinde ușor semnele *zămislirii*

(o temă pe care o întâlnim la toți poeții postblagieni). Poemele curg lent, fără schimbări perceptibile de ton, fără diferențieri valorice mari. Oriunde deschizi cartea dai de o îngîndurare bucuroasă în fața ordinii firii. Iată un *psalm* :

„Adevăr zic vouă :
va veni o zi cînd vom plînge fără sfîrșit
aburul acestui mai, născătorul de roduri.
Va veni o zi și buzele ei
vor fi steaua căzută în ape
și nu va fi nimeni pe țarm.
Teme-te duh al meu
de știința și cugetul vîntului ;
într-un hotar
o lacrimă umblă fără odihnă
și glezele ei
ochii mei albaștri
de veșnicie.“

Unele formule lirice sînt pretențioase („cumpăna zilei ne-suitoare“, „linele, plinele, veșnic vegherile“), prea literare, prea apropiate de model „Cu spaimă ascultă — un glas floreal / Aude cum urcă în boabele moi / Năpraznica-i coacere / Tăcutele pierderi din noi. / Aici se oprește zeiescul avînt / Pe crug de mătase, pe zodie plină / Hotar de sleită întoarcere / Într-un timp de tăioasă lumină.“ Îndrăgostiții devin hieratici de „ne-șpusa frumusețe“ ce-i înconjoară și, înveliți în lumină, străbat o natură purificată, urmăriți de astre. Rareori imaginile ies din această solemnitate magică și aduc elemente mai brutal concrete („glezna ochiului“, „unghia cerească“), dar și acestea se pierd în rostirea înaltă :

„Și iată dimineața zumzet
de păsări și de fructe în creștere. Dorim
un ceas al limpezirilor de cuget
albastrul dinspre noi să-l mărginim.
Așa îmi potrivesc acum urechea ;
vin sunete, culorile le-aud cum cresc,
sînt trupului perechea
de cuget și mirare în neamul păsăresc.
Aceste clipe sfînte a spargerii de mine,
din toate trup și-n toate din duhul meu întorc ;
citesc ciudate cumpeni menite să încline
spre care părți ? Și unde mi-e partea rostuită
cînd toți și toate-n lumea aceasta întocmită
pe-același fir, din mine, ca un paiang le torc ?“

În aceeași tonalitate sînt scrise și celelalte poeme (*Nevăzutele urse*, 1975 ; *Cîntece de viscol*, 1976 ; *Ascunsa trudă*, 1979 ; *Recurs le singurătate*, 1982 etc.), cu mici variații *Cîntece de viscol*) unde Horia Bădescu cultivă baladescul și ludicul, în altele parafraza, elementul „cultic”. Unele trimiteri sînt la Eminescu, Edgar Allan Poe, Emil Botta (de la care preia simbolul mierlei), dar modelul statornic rămîne Blaga. În plină elegie erotică (*Nevăzutele urse*) se năruie „un înger cu privirile de fum”, se aud „țărmurile plîngerii de-apoi” și, goi, bărbatul și femeia se duc la „vadurile lumii”... Chiar atunci cînd poezia devine mai confesivă, elementul cosmic este prezent. Tot ceea ce se întîmplă ființei și în afara ei se întîmplă într-un „anotîmp hieratic, nebun de adîncime”. Venirea toamnei este anunțată de cornuri de argint, iar plînsul dulce al brumelor, mișcările imperceptibile ale naturii sînt vegheate de Orion și poetul, voluntar exilat la țărnul melancoliei, ascultă tăcerea și liniștea căderii, dibuie cu mîna pragurile serii și cuprinde în cele din urmă „însomnura”. Însomnura este o variație a somniei eminesciene și a somnului vegetal din poezia lui Blaga. Horia Bădescu nu reușește însă să individualizeze liric conceptul, așa încît el apare ca o podoabă inutilă în poemele ambițioase care vor să împace elementul cosmic cu jocurile verbale. Baladele pe teme istorice din *Cîntece de viscol* sînt neconvingătoare estetic. Este o mare afectare în stilul lor ceremonios, *rostirea*, voind să fie înaltă și amplă, ajunge la insuportabile clișee : capul lui Mihai Viteazul se mișcă noaptea „ridicat în catedrala neființei” ? !..., poetul valah vorbește „în limba murmurată a rîurilor sfînte” etc....

Cînd balada trece la teme mai lumești, ritmurile se schimbă și limbajul este mai sugestiv. Poetul parafrazează inteligent limbajul irmoaselor și traduce în stilul lui plin de suavități *cîntecele* licențioase ale lui Miron Radu Paraschivescu. O *baladă de adolescent* :

„Mai ști-voi oare cum am înnoptat
sub ochiul tău încercănat ?
Cum tremuram cînd coborai
prealegănat guri de rai
înlăcrimînd de-atîta preget
glasul hulubilor pe deget ?
Mă ispiteai cu vorbe șui
păienjenitelor gutui

și carnea toată să mi-o-nsinger
sfiosului culcuș de inger ;
o, era noaptea-n care ne rugam
s-adoarmă dumnezeu la noi sub geam !"

și o *baladă a menestrelului*, mai sprintenă, mai insinuantă în
modul poeziei lui Nichita Stănescu. Efectul liric este remar-
cabil :

„Ea era tinără și-atit
de unduioasă și mirată
și șolduri de argint avea
și glezna neincercănată ;

ea era tandră și așa
de-nvăluită în visare
și-o frunză în priviri purta
și între sîni un țarm de mare ;

ea era singură și-avea
o linie așa de pură
și-un sentiment de catifea
și-un inger răstignit pe gură.“

Ca toți poeții care prelungesc panismul lui Blaga, Horia Bădescu spiritualizează *pastelul*. Merge în mijlocul naturii să audă cosmosul și să scruteze eternitatea. Toate elementele firii, chiar și cele mai modeste, participă la această ceremonie. Contemplarea dealurilor roșii este un prilej de a regîndi unitatea metafizică a lumii, de a prinde „semnele“ ce se duc sau vin dinspre celălalt tărîm, ceresc. Tinărul poet pune multă migală prozodică în versuri și o solemnitate regească pentru a comu-
nica acest sentiment de comuniune cu cosmicul :

„Se năruie din strana amurgului cocoșii
pe-acoperișul lumii de întuneric ud.
Acum lumina arde pe dealurile roșii ;
se-ncheagă constelații de păsări către sud.
Intrăm în casa toamnei ca-ntr-o încuviințare
de dragoste. Înaltul se scutură de foi
și ni se pare cum că știutele hotare
trag ușile intrării de umbră după noi.
Să ne oprim ! Piciorul ne șovăie și-ncearcă
armurăria brumei întîiului vesmint
și ne cuprinde seara mai înghețată parcă
în foșnetul căderii tărîilor sub vînt.“

În *Ascunsa trudă* încearcă să simplifice și să dea un aspect mai lumesc acestui lirism magic. Se schimbă notația, nu însă viziunea din interiorul ei. Poetul continuă să pipăie cu palmele curgerea timpului și să observe, înfiorat, melancolizat și bucuros cum în toamnele lungi „lumina se coace“. Unele imagini sint mai violente (un stîrv înghețat este devorat de ciori), însă numaidecît violența concretului se topește în abstracțiunile versului următor : „materia / oarbă de singurătate / hulpav devorîndu-se“... Efortul de concentrare și concretizare trebuie, totuși, reținut. Poetul scoate hainele de gală cînd scrie :

„Toamna ca o tîrfă
cu poalele ridicate.
Fără spaime, fără speranță...
Bestia sufletului
zvîrcolindu-se
în aurul frunzelor !“

dar ne dăm seama că și le-a pus la loc cînd citim : „e somn adînc în mările cerești“, „e somn adînc în lucruri și-n sufletele lor“... Versuri, indiscutabil, frumoase în vagul, tonalitatea lor oraculară. Dificultatea este că ele încep să se repete. Solemnitățile se acumulează în poem și unele viziuni (predomină cele crepusculare) nu mai aduc nici un element nou. Este o mică senzație de oboseală a spiritului, la lectură, pe care o provoacă îngrămădirea de metafore sublime. Transcenderea existențialului devine mecanică. Tresari, de aceea, cînd dai peste un vers mai prozaic, mai umil, mai apropiat de omeneasca suferință. Însă poetul, repet, nu ne lasă prea mult să ne bucurăm de simplitatea cuvintelor și de modestia experienței sale. El revine la „dulcea ingenunchiere în gol“ și la „cîntecul ființării“, la noiembrie ceșosul și la septembrie spornicul... Ar fi nedrept să negăm valoarea acestui lirism care nu vrea să trăiască decît printre esențele lumii. Ce i se poate reproșa este lipsa de varietate în expresie, monotonia incantației, invariabila ridicare la puterea mitului. Cîte o notă mai limpede elegiacă salvează programatica iubire de arhetipuri :

„Tot mai încet lumina se lasă peste burg
tot mai aproape sîntem c-o umbră de amurg ;

tot mai tomnatici plopii se scutură de foi
tot mai aproape sîntem c-o liniște de noi ;

tot mai departe steaua înaltului ne cere
tot mai aproape sîntem c-o vorbă de tăcere.“

Din *Recurs la singurătate* (1982) și din volumele ce urmează se vede că poezia lui Horia Bădescu, de multe ori substanțială, este o cronică a anotimpurilor. Asta vrea să spună : o cronică a efemerului și a semnelor veșniciei. O cronică, totodată, a melancoliei pe care o provoacă actul de a contempla procesele cosmice. Tema predilectă a poemelor, scrise în continuare cu mare grijă, este marea trecere. Temă prea bine cunoscută. Mai insidios pătrunde, acum, în poeme sentimentul morții. Dar sub ce fast al limbajului, ce rostire sărbătorească folosește poetul pentru a anunța acest fenomen tragic ! :

„E toamnă, pustiu de lumină,
crește amurgul, ora declină,

cade roada, cade frunza, cade cuvîntul,
se umple de sine pămîntul

vin nopțile reci, cade bruma,
pe miini ne alunecă viața, postuma,

bate la porți Orionul, vremea, vecia,
șuieră-n oase pustii pustia.“

Horia Bădescu este, indiscutabil, cel mai blagian dintre echi-noxiști și cel care nu se abate aproape deloc de la formele lirismului *înalt*. El își asumă poezia ființei și a rostirii și o substituie aproape total poeziei existențiale. Poetul, în această accepție, nu are o biografie profană, are doar o biografie mitică. El iese în lume ca să contemple universul, iubește ca să învețe lecția singurătății, vede efemerul și gîndește eternitatea :

„Se coace liniștea pe dealuri ; vino
să auzim lumina respirînd !
Un gol adînc ne-acoperă pe rînd,
subțire, umbra rugilor declină,
Stai lângă mine ! S-a mai dus un an
în ființa noastră, s-a mai dus o vară ;
pendulul greu al singelui măsoară
alunecarea umbrei pe cadran.
Stai lângă mine ! S-a făcut mai frig
și parcă bolta lumii e mai mică.
Spre gîtul nostru timpul își ridică
miinile ucigașe ; nu mi-e frică

atit cît încă pot să te mai strig :
Stai lângă mine, s-a făcut mai frig !"

Apărarea lui Socrate (1985) îl arată mai aproape de reveria melancolică a lui A. E. Baconsky și de pastelul spiritualizat al poeziilor de la „Steaua“. O poezie cu mai puțin fast imagistic, cu ritmuri încetinite și o deschidere programatică spre categoriile devenirii și ale trecerii, solemnă în simplitatea voită a versului. Dincolo de toate acestea se află, desigur, ambiția unei poezii atentă la semnele cosmosului în viața de toate zilele și obsedată de destinul care le receptează. Există negreșit și o „poză“ în lirica postblagiană și ea se manifestă printr-o solemnizare exagerată a actelor și gesturilor comune și printr-o deschidere previzibilă spre marile categorii. Horia Bădescu nu scapă de ea, deși face efortul de a individualiza confesiunea. Iată reveria în mijlocul cîmpiei transilvane, călătoria (întîlnită și la Râu, Gurghianu, Felea) prin brumele dimineții, vegheată acum de astre și pîndită de un zeu necunoscut :

„Vei mai trece pe străzile
toamnei,
pe blîndele drumuri transilvane
vei mai cunoaște rătăcirile soarelui ;
Umbre vineții îți vor înfășura
ochii,
palma unui ciuline îți va mîngîia
mîinile oboseite,
scăldate în lumină
vei veghea turmele graurilor,
singur
bîntuit de dorul acestui pămînt
vei aștepta
printre bulgări umezi
și lanuri cenușii de porumb
brumele dimineții.“

Putem scoate din versuri un portret al poetului datat „ticăloasei plăceri a contemplației“. El este „cerșetor al cenușii divine“, admiră „clipa bolnavă de frumusețe / sărutînd gura monstruoasă a veșniciei“, rătăcește prin zodii și caută voluptățile lumii materiale, urmat de o tristețe ce vine de dincolo de ființă... Este, se poate ușor vedea, modelul existenței lirice propus de Blaga și reluat într-o variantă crepusculară, estetizantă de Baconsky (cel de pînă la *Cadavre în vid* și *Corabia lui Sebastian*). Poeții mai noi caută alte imagini pentru a sugera spiritul terori-

zat de sentimentul limitei. Horia Bădescu scrie într-un poem despre fuga singelui spre „rădăcini imemorale“ și despre strigătul oaselor „către marea cîmpie“. Cerul îi linge mîinile jupuite și în calea neantului el rostogolește cuvinte. Zăpada ce cade este o făină a îngerilor, rădăcinile înghețate în pămînt caută începutul lumii... Totul, pe scurt, este primit ca o revelație, rostul poeziei este să celebreze marile împliniri, marile fatalități naturale, marile liniști, faptele primordiale :

„ascultă cum vine zăpada !
Cineva-n cer opintește-n
roțile norilor.
Cade făina îngerilor,
cade trupul lor spintecat
în abatoarele purității.
Ascultă cum vine zăpada !
Ascultă cum vine !
Privește cum ni se lipește de buze
strălucitoru-i satir !“

Iarna sarmată (topos baconskian) este înfățișată cu un accent de nevroză simbolistă, în ritmuri muzicale, în sensul lui Bacovia :

„Ninge-n sarmatice, aspre ținuturi ;
iarnă adîncă fără liman.
Ninge în tine ; n-ai cum să scuturi
zilele, nopțile, lunile, ani !

Ninge întruna, totu-i o ceață,
ninge în lucruri, ninge în cer,
cade zăpada, ninge de-o viață
și nu știi-i astăzi, mine sau ieri.

Nu mai sînt oameni, nu mai ai nume,
semnele, urmele nu se mai știu,
cade zăpada, ninge de-o lume
pe universu-ngropat de viu !“.

În *Anotimpuri* (1987), unde sînt reluate multe din poemele mai vechi, Horia Bădescu revine mai insistent la strălucirile canonice ale poeziei și inventează, din combinarea sonetului și a rondelului, o specie nouă, *ronsetul*. Această iubire pentru formele retorice și pentru mituri place lui Liviu Petrescu : „Într-o epocă în care poezia se simte în largul ei mai cu seamă pe străzile marilor orașe, Horia Bădescu redescoperă, netulburat,

vraja versului popular și reinvață să gîndească lumea în tiparele străvechi ale mitului“... Adevărul este că poezia modernă se simte bine oriunde, dar tot adevărat este că echinoxistii sînt, cu precădere, poeți ai lumii agreste și se simt mai bine în vecinătatea miturilor, în timp ce colegii lor munteni aduc în versuri o viziune mai dură și nu exclud deloc violența lumii urbane. *Anotimpurile*, cu versuri, repet, vechi și noi, reprezintă un jurnal liric în care poetul consemnează observațiile și stările lui provocate de succesiunea fenomenelor naturale. Un registru meteorologic, dacă-i putem spune astfel, în care autorul concentrează temele, obsesiile și chiar procedeele sale stilistice. L-am nedreptăți dacă am spune că este cartea lui cea mai bună de poezie, dar este, oricum, una reprezentativă. Observațiile sînt notate în pasteluri intelectualizate, mitizate, în care totul este văzut cosmic și epifanic. Iată starea vremii în luna ianuarie :

„Ianuarie încenușat, pustiu.
Tavanul serii s-a lipit de case.
Pe dealuri bălăriile rămase
adapă botul lunii cu rachiu.

Pe cîmpuri numai vîntul mai e viu
și pe ciulinii rari ascute coase ;
se-ntinde ceru-ncet pocnind din oase.
În zodiece s-a făcut tîrziu.

Zac orele în boabele de grîu
și orizontul moare-n infinit ;
în orologii timpul s-a oprit.
Tăcerea-ncheagă ghețuri peste rîu.“

și iată un *ronset* despre o toamnă cosmică :

„Scad zilele, scădere e în toate.
Se strînge lumea într-un alt contur.
Doar orizontul crește împrejur.
Trec ceasurile, cine le socoate ?
Ard cîmpurile. Undeva își scoate
cenușa ploii creștetul obscur.
Menește în înalt un augur.
Trec ceasurile, cine le socoate ?
Vin umbrele tîrîndu-se pe coate,
pe zidul serii s-a uscat verbina ;
în cer cosește dumnezeu lumina.
Trec ceasurile, cine le socoate ?
Ieri. Astăzi. Mîine ? Cine știe ?... Poate !
Scad zilele, scădere e în toate.“

Este limpede că Horia Bădescu vede peste tot arhei (un poem se cheamă *Dimineața arheilor*) și nu obosește să asculte tăcerile și să pîndească amurgurile... Rostirea este mereu pregătită să primească aceste revelații. Ea tinde să prindă sunetele și viziunile unei poezii, cum îi zice Liviu Petrescu, „copleșitor, nemărginit de frumoasă“... Nu i-ar strica, aș adăuga, mai multă varietate, o cură de „prozaism“, o încercare de a coborî poezia din înaltele mituri în concretul existenței și efortul, în continuare, de a personaliza confesiunea.

În *Anotimpuri* se vede bine și priceperea prozodică a lui Horia Bădescu, cultul formelor și al rostirii. El scrie mai multe sonete, catrene, o *sonatină*, un *lied* și, de nu mă înșel, 12 *ronsete* remarcabile, toate, prin muzicalitatea și construcția formală. El reușește să introducă „rariștele cerului“ și celelalte viziuni în tiparul unui sonet/ronset și să găsească definiții memorabile pentru arheii pe care îi urmărește neconținut. El face, astfel, dovada că solemnitățile lirismului magic pot intra în aceste vechi forme poetice. Dintre echinoxiiști, Horia Bădescu este probabil poetul care își respectă cel mai mult programul. Baconsky reușise să îndepărteze, într-o oarecare măsură, poezia transilvană de Blaga (o îndepărtare prin asumare și o depășire printr-o sărăcire programatică a limbajului). Horia Bădescu și alți poeți echinoxiiști readuc poemul în sfera de irradiație a expresionismului (în varianta panică) din *Laudă somnului* și ciclurile postume.

ȘERBAN FOARȚA

Un versificator împătimit, abil, riguros pînă la manie, amator de *tautofonii* și, în ultimele poeme, expert în *holorime*, este traducătorul lui Mallarmé în limba română, timișoreanul Șerban Foarță (n. 1942). Om cultivat, pitoresc, imprevizibil în reacții, el s-a specializat într-un soi de inginerie prozodică, azi cînd poezia, aproape în cvasi-totalitatea ei, duce un război dur împotriva retoricii. Face parte din familia lirică a lui Leonid Dimov bazată cum se știe pe un onirism estetic și pe un barochism de nuanță ludică. Se desparte, totuși, de autorul *Cărții de vise* în obstinația pentru poemul concentrat, redus la o pură cercetare formală. Șerban Foarță este un *fanatic al formei*, meșteșugar decis să găsească un cuvînt care, după vorba lui Paul Valéry, să fie de genul feminin, să aibă două silabe, să conțină literele P și F, să nu fie nici prea savant, nici prea rar și să traducă înțelesul altor cuvinte, cum ar fi *brisure*, *désagrégation*...

Această veche tradiție a *artei combinatorii* se întîlnește, azi, cu o poezie de tip filologic (Denis Roche din grupul *Tel Quel* este un exemplu ; altul este grupul *Ou Li Po*) : o poezie care are ca temă esențială laboratorul poeziei. Poemul devine, în acest caz, o cercetare a morfologiei și o experiență în domeniul sintaxei („Le jeu rhétorique des codes surcodés à l'infini“, „La paraphrase incessante du *poétique*“...) Cu un simț mai mare al gratuității și cu un umor fin, Șerban Foarță cultivă speciile minore, întrerupe fraza la jumătate și pune puncte, puncte, specificînd, la subsol, că cititorul este rugat să completeze singur, după plăcere, restul frazei. El, poetul, optează pentru un „sonem“ rar (*rakenika*) care se potrivește cu textul cum se potrivește memorabila nucleă cu peretele. Este un joc, evident, o pîtrecere cu vorbe, dar și o abilitate, o fantezie productivă și o ironie inteligentă. Acest soi de *cinetism* se practică mai ales

în artele plastice („volumele“ ce pot fi aranjate după voința publicului) : operă *deschisă*, implicarea spectatorului în procesul de creație, joc, amuzament etc. Procedeele sunt aplicate și în poezie, cu un artificiu ce nu scapă ochiului avizat : lăsând cititorului inițiativa de a-și alege cuvintele, poetul nu-i lasă, totuși, libertatea să dea un sens nou poemului, să-l scrie, așa cum pretinde. De altfel, totul este o mistificație pentru că n-a apărut niciodată un poem scris de un cititor pe o asemenea structură prefabricată și nici nu avem cunoștință că asemenea poeme au o circulație orală.

Revenind la Șerban Foarță (debut : *Texte pentru Phoenix*, 1976, scrise în colaborare ; *Simpleroze*, 1978 ; *Șalul, eșarpele Isađorei*, 1978 ; *Copyright*, 1979), vedem că *absențele* (liniile, punctele) din text încearcă să semnifice ceva. Împodobit cu semne cabalistice, de o erudiție suspectă, textul dă o sugestie de gimnastică a spiritului și încântă ochiul ca niște bufonerie iscusite. Unele cuvinte sînt, în poem, subliniate, altele sînt notate în pronunția dialectală, un poem este scris în latină, iar un postscriptum în limba italiană. Iese, nu știu dacă în chip deliberat sau nu, o *pictopoezie* din care nota de gravitate este sistematic răpită. Rămîn plăcerea pentru scamatoria cuvîntului, inventivitatea de ordin intelectual. Un poem se cheamă, în chip scandalos programatic, *Despre nimic*. Nimicul se cheamă *scrumieră* : pretext pentru o improvizație în care ironia și erudiția, batjocura și *cultismul* merg împreună :

„Ah, după-amiaza ceea, n care ne tot bătusem capul cum să transformăm o farfurioară, albă cu dungă conabie, ntr-o scrumieră, căci așteptam să vie oaspeți (o verișoară-a ta și un amor al ei) și întrebam — care-ncotro —, pe la vecini, de o somieră, iar tu găsiseseși într-un cufăr, în care nu mai scotocisem de 9 ani (nu prea coclită ; cu postamentul, însă, șubred), o pomieră, pe care am umplut-o, eu, cu inimă de nucă verde, rugîndu-te să-ți pui toaleta în care-ai fi putut s-apari la o premieră (grație roz-albului, de nalbă, al căreia aveai să afli că, n limba lui Buffon, althaea se cheamă ro-ză tre-mi-eră...)
Și era totul f. bine, numai că, vai, nu ne ieșea din cap pustia de scrumieră !“

Cititorul cult trebuie să știe că *roza tremieră* este floarea mistică a lui Nerval și, în ordine simbolică, ea are mai multe semnificații. Șerban Foarță îndepărtează misterul și orientează celebra sintagmă spre comedia limbajului. Așa procedează me-

reu. Poezia este, spune chiar el (*Afinități selective*, 1980), un joc „aproape gratuit și delectabil“. Jocul presupune rigoare, capacitate de invenție verbală. Șerban Foarță le are, pe toate, încă de la început. În *Texte pentru Phoenix*, el caută formule incantatorii în descîntece și un limbaj plin de vocabule rare în cărțile populare și la cronicari (D. Cantemir). Formele arhai-zante sau inflexiunile dialectale mai sînt o dată răsucite și puse într-un poem ce pare o improvizație de om citit, datat cu pa-radoxurile limbii. „Ochiul scarabeului / gălbenușul oului / al noului / soare“...

În *Simpleroze* textul se caută și se generează pe sine, dis-cursul este o construcție pedantă de gratuități, o parafrază su-perioară :

„Mai lasă-mă-n răstimpuri roz,
să mai dansez puțin pe funie !
Sulemenit și chinoroz,
așteaptă de prin luna iunie,
la curtea noastră, un matroz :
uită-l acolo, în tangaaj
pe cea mai deșirată scară,
cu tot : cu arme și bagaj...
să nu mi-l faceți de ocară
căci ne-a dat inima în gaj.“

Comentatorii acestor fluente și strălucitoare versuri în ma-nieră dimoviană au descoperit, în structura lor de profunzime, o metaforă textuală, un discurs, cu alte cuvinte, care vorbește despre producerea textului. Ion Pop vede (*Jocul poeziei*, 1985), în următoarea *Acuarelă sau acvarium* „o mică fabulă a tex-tualizării“ :

„Un pește negru-l înnegri
pre unu' alb, și-un pește gri
veni pe lume din cei doi,
cum nu s-a mai văzut la noi ;
iar din cei galbeni și albaștri
ieșiră mii de pești galbaștri.

Estimp, un peștișor maro
trecu pe lângă unu' roșu,
cu solzi ca asul de caro,
dînd naștere unui maroșu,
care,-nțeleș cu unu' roz,
îmi ticluiră un maroz...

...De ce, din soiul alb și galben,
îmi iese tot un pește gALBen ?
Și de ce, ah, din alb și-albastru,
mă-aleg cu, numai, pește-ALB-astru ?...
Poate vă spune un matroz,
ori un galbastru, un maroz...

Însă ce se observă întâi în aceste versuri este gratuitatea lor, arta combinațiilor neașteptate. Fabula, dacă există, se pierde în curgerea silabelor goale care se despart și se adună pentru a satisface plăcerea ochiului. Șerban Foarță devine imbatabil în astfel de combinațiuni care arată imaginație lingvistică. În *Șalul, eșarpele Isadorei*, el răstoarnă, încrucșează, divizează și reunește apoi cuvintele pentru a dovedi productivitatea limbajului. „Un mare șal“ trece ușor spre „Mareșal“ și Mareșalul cheamă după el alte vocabule : *zuav, suav, înșală*. „Un Ser afin“ duce numaidecât la „un serafin“, „Az allea“ la „Azaleea“ și, tot așa, într-un șir infinit de potriviri de cuvinte care nu comunică altceva decât bucuria pură a împerecherii, producerea formelor golite de sens :

„os orb de leneș Inorog,
gri-galben-roz, cu luare-aminte ;
gri, galben, roz : culoarea minte.
O sorb. De lene. Și n-o rog.

.....
cînd, vampă, cată pegră a-l
opri : veghere cristalină ;
o priveghere Christ alină
— cîndva,-mpăcată : pe Graal !
.....

O apă, straja spre Levant,
cu tuberoze-n aurora
cu tube roz. E-n aur ora.
O, a păstra jasp relevant !
.....

O, pal, de var, să înec roze
în coloritul nul, mai vreau.
Încolo, ritul nu-l mai vreau :
opal, de varsă, în necroze,
.....

(cicadele-n eșarfe plîng !)
un sînge rar, de naibă pală...
...Uns înger, arde-n albă pală ;
ci cade leneș. Arfe plîng.“

Aceste *tautofonii* stau sub semnul lui Arachne („oribil păianjen“) care-și fabrică singur pinza. Un simbol textual devenit clasic. Șerban Foarță îl explică (atît cît îl explică) și-l complică prin referințe multiple într-un șir de *Scrisori (mai mult decît deschise)* care vorbesc, între altele, de *limbajul stofelor*, de *calabalicul scriptologic*, de *Nocturnele* lui Chopin, de „une *longue écharpe*“ și despre ce-i mai trece poetului prin minte... Nu ne scapă, în aceste divagații, perfectul palindrom de la urmă : „Un rar / un rotitor, / la bal, / vals slav“. Pentru a descoperi iscusința filologică a poetului, cititorul să facă bine să citească acest ultim vers de la coadă la cap după ce l-a citit, în chip firesc, de la cap spre coadă...

Pînă să ajungă la *holorime*, Șerban Foarță trece printr-o fază sentimental-trubadurescă și ironic-livrescă (aceea din *Copyright*). Aici practică mai liber și într-o formă mai coerentă parafraza, folosindu-se cu precădere de mașinăria retoricii amoroase. O duduie Biedermeier este invitată la un bal de cartier și i se promite un spectacol măreț cu sifoane ce zboară prin aer și capete sparte (*O promisiune / 'n formă de sonet cu leitmotive / sau. Despre acordeoane*). În altă parte, se discută despre *un oarecare domn von Leibniz*, cu referințe la dl. J. Locke, Aristot, *topos* și *atopos*, *nouveaux essais*, *suflet* — totul în stilul bășcălios al oamenilor instruiți. Unele sintagme sînt tipărite cu litere groase, propozițiile sînt întrerupte în chip haotic, în așa fel încît spiritul nostru trece printr-o stare de jubilație plină de spaimă. Un poem, *Maria*, precedat de un *motto* din Leonid Dimov, e o mică baladă sentimentală în stil trubaduresc prefăcut. Șerban Foarță respectă, aici, retorica amoroasă, numai că introduce un element de absurd : tramvaiul cu clopoței. Efectul e remarcabil, sentimentalitatea noastră este provocată :

„Și de-ai vedea-o la fereastra
unui tramvai cu clopoței
de-argint, în lături dînd fireasca
perdea, pe geam, numele e :
M a r i a

să-l scrie-ntors, apoi să lase
asupra-i tainica perdea,
spre-a ști că în tramvaiul 6,
'n primejdie, se află ea :
M a r i a

pe cînd, prin orb geamlie și tablă
(ah, ușile-ncuiate i-s !)
ai auzi cîntări de nalbă,
fi'nd preschimbat în paraclis :
M a r i a

...nu te opri la primăria
din drum — ci ia-te după el,
chemînd, postum și fără țel,
dar tot mai plin de zel :
M a r i a.“

Poetul scrie, de altfel, un mic *roman sentimental-epistolar* intitulat „Schimb de scrisori, de fluturi“... Un mic tratat despre fluturi în stilul dialecticii curtenitoare. În poezia trubadurescă, aceea care a descoperit eroticismul și a codificat amorul, există totdeauna un mesager. Mesagerul poate fi un individ sau un obiect. Șerban Foarță alege fluturile, îmbinînd galanteria cu erudiția. Scopul acestor parafraze este să incite imaginația și să producă risul. Șerban Foarță mizează pe umorul absurd. Logica normală e întoarsă spre paradox, banalitatea se sprijină pe o erudiție de dicționar. Un „ambasador“ (mesager erotic) se cheamă *morpho cypris* de Columbia ; un altul, expediat prin poștă, e un *timeleoa maculata*. Uneori ironia acestei împovăraătoare erudiții este greu de urmărit în text. Șerban Foarță scrie despre *Vopsitul lînei* și dedică poemul lui Livius Ciocărlie, autorul cărții *Negru pe alb*. Poemul face aluzie la această dialectică a culorilor : vorbește de *alb, du noir, ocru de galben, indigo, rochie cernită, închise-deschise*, din nou despre *alb și negru*, de numerele dintre 0 și 1... Subtilitatea este abuzivă și ironia se pierde pe drum. Și celălalt tratat (*Despre armonia culorilor*), eseu liric în stil fals simbolist, duce prea departe mistificația. Un paradox trebuie să fie totdeauna scurt și elocvent. Altfel riscă să plictisească spiritul și, atunci, finețea gîndirii nu se mai observă. Citez dintr-o greoaie dizertație, în stilul barocului grotesc, despre *ogîndă* : „Și că dublează (dinăuntru) această lume — / conștiință tautologică : pendulul ESTE pendul / consola NU E consoră / scrinul crin..., / care se zice 'mediu ambient' : / de nepătruns, încît aceste tapete,-n care crinii Franciei, în cîmp albastru-azur, de aur, pălesc, par plăci de amiant ; / basin cu Amorași, pe margini, de ipsos dat cu bronz și multe — în ce guirlande triomphale ! — foi poleite de acant ; / un vacuum lacum de objeturi...“

În *Areal* (1983), accentul trece de la combinațiunea formelor la vocabularul poeziei. Poemele sînt puse sub semnul reveriei mateine și cîteva sînt, cu adevărat, remarcabile. O poezie de fantezie livrescă, încărcată de vorbe vechi, de o *slavă stătătoare* :

“V) ...Fontănele prin pieturi țîșneau mai mult în scîrbă
și în cădere apa mirôs avea de cirpă
iar în suire foșnet de șis printr-o tafta
intrată-n putrejune (pe care o pafta :
un ieftin pus acolo detaliu fără poftă
o mai ținea bătoasă : ca pre un prun o proptă)
— Prin ce minune nû știu (dar mîi decît la urs) :
cît spatele-ntorceai-1-1

ceșmeul sta din curs !

Ci noi (pe buza apei) dădeam cu bani în apă :
cu firfirici mărunte cu galbeni cît o pleoapă
de lînced bey cu taleri piaștri drahme ruble
în cari păleau kesarii și pajurile duble
cu sfanți lefti timfi zloți guldeni

care (din oră-n oră)

o aeiou-ă scoteau : nu prea sonoră !“

Este stilul și vocabularul lui Mateiu Caragiale și este, mai ales, în spatele acestor versuri colorate, cu o ireproșabilă respirație, o discretă reverie de Levant, o țînjire după lumea imaginară a Crailor candrii... Șerban Foarță combinatorul devine — cine ar fi bănuț ? — vizionar și elegiac :

„VI) La ora cînd hanimei îi moțăiau hadîmbii
și-i adormea zulliarul : încît puteai să-i îmblî
pe sub cafasuri (fără să-ți cază-n cap sacsi
cu îndrușăimi nici nu mai spui ce din sacnacsii !
cînd calemgii înșiși cu călămări la briu
picau de somn la vamă pe saci cu ceai sau grîu
iar prin raiiua noastră nu mai cădeau ghiulele
intrai în cahveneul în care narghilele
bolboroseau o vîgă (nspre seară) musicie
mă scotocii prin strîmpta-mi jiletcă lulachie
și după :

tabacheră hîrtii plaivaz lulea
batistă și-o petală (uitată) de lalea
dădui pînă la urmă de charta mateină
cărei' am dat cetire în limba ei streină :
'Nous sommes ici aux portes de l'Orient, où tout
est pris à légère...!‘“

Noroc că el ne trezește repede din această reverie și scrie un poem în *limba păsărilor colibri* și altele :

„mai tandre mai candrii mai pișichere
mai volnice mai largi mai adecuate
mai versicolore mai alene
mai lincede mai strîmbe mai scalene
mai vagi mai nuștiucum mai vinoncoa...”

care ne redau buna dispoziție ludică. Celelalte parafraze și variațiuni pe-o temă *glu* din *Areal* sînt obositoare ca niște complicate cuvinte încrucișate.

Șerban Foarță atinge, probabil, performanța sa prozodică în *Holorime* (1986), unde combină mai multe modele lirice și amestecă, după voce, mitologiile și limbajele. Versurile în *holorime* sînt acelea în care al doilea repetă acustic pe primul, dar scriptic repetiția se face prin cuvinte diferite. Este o abilitate formală care se bazează pe un complicat joc de omonimii și omografii, sesizabile la o lectură avizată. Mai simplu spus : urechea vrea să înșele ochiul și ochiul se amuză păcălind vigilența urechii... Poetul scrie într-un vers : „avînd a-l trece, ideal” și în următorul regrupează literele pentru a compune un vers cu o semnificație diferită : „avînd alt, rece, ideal”...

Ce valoare pot să aibă acest joc complicat cu sunete și această știință a mistificației în poezie ? Valoarea pe care o are orice joc de această natură : 1) ne produce plăcere, ne creează o surpriză prin finețea tehnică a versului și 2) arată posibilitățile prozodice ale unei limbi, deschiderea ei spre combinațiile formale cele mai dificile... Dacă toți poeții, într-o epocă, s-ar consacra unor asemenea subtilități formale, poezia s-ar steriliza, desigur, și ar muri, probabil, din lipsă de sens și de adevăr. N-ar fi, iarăși, bine, dacă n-ar exista într-o literatură asemenea caligrafii fini, esteți, spirite, pe scurt, care cultivă rafinementele limbii și trăiesc ora lor de glorie atunci cînd reușesc să compună un bun *palindrom*.

Holorimele lui Șerban Foarță sînt în număr de 33 (cifră inițiativă) și, dacă punem la socoteală că unul dintre poeme are patru variante, numărul total al *holorimelor* sporește la 36, ceea ce echivalează cu „produsul hexaedricului zar cu propria-i maximă — cu sine însuși”, după cum ne spune chiar autorul în notele de la sfîrșit. Căci, după un *avertissement*, există și un capitol de *note și trimiteri* (model T. S. Eliot din *The Waste Land*), cu precizări asupra vocabularului și versurilor parafrazate. Jocul continuă și aici : explicînd cuvîntul *impavid*, ce nu avea, de altfel, nevoie să fie explicat, autorul dă etimologia și

semnificația lui, combinînd, divagînd : „*temerar* (care se... teme rar — sau niciodată“...) Răsfățuri de om cult care are timp și are plăcere de a descompune și recompune cuvintele pentru a le forța să intre într-un calambur. Cuvintele sînt, uneori, rare și versurile, în totalitate, au un aer ermetic. *Galbă* din versul „deoache șansa dulcea galbă“ provine dintr-un poem de Dan Botta („o amforă sabină, de virginală galbă“...), *dulcimeri* vine din latină (dulce *melos*), *hombre* e un joc de cărți de origine spaniolă, consemnat și de Șăineanu, iar poetul îl folosește pentru a dubla pe *ombre*... Pentru a scoate efectele trebuitoare în versul care se înnoadă și se desnoadă în repetiții calculate dinainte, Șerban Foarță se folosește și de alte cuvinte neobișnuite cum ar fi *burnuse*, *ambrăsură*, *turmalină*, *adamantul*, *jerfald*, *grimoarurile*, *ancoia*, *lamelicorni*... unele dintre ele explicate în glosarul de la sfîrșitul cărții (de care m-am folosit și eu, crezîndu-l pe autor pe cuvînt și nemaiavînd timp să verifice etimologiile date de el).

Cu aceste armături și cu aceste rafinamente formale, ce comunică, totuși, holorimele lui Șerban Foarță, în ipoteza că vor să comunice ceva ? !... Răspunsul cel mai corect este : comunică propria lor abilitate și, odată cu ea, un vag aer enigmatic. Aleg, aproape la întîmplare, un caren :

„la dunga zării, cer, copac,
Lîntoliu mult. Oraș-libernă ;
lîntoliu multora, — și bernă,
la dunga zării. Cerc opac“

și observ că privirea mea e încîntată de rara împerechere a cuvintelor și îndeminatica lor repetiție, iar auzul meu e surprins de cadența versurilor, smulsă, parcă, din memorabilul *Joc secund*. Sau această parafrază după Bacovia :

„Decor de doliu, funerar ?
Sorgintea ride cristalină.
Sorgintea ride. Crist alină
de cor de doliu, funerar“

în care remarc cît de isteț întoarce poetul propozițiile, cum taie și îmbrucă, apoi, cuvintele pentru a detașa pe Crist din *cristalină* și pe cor din *decor*, în așa fel încît tiparul să fie respectat și numărul silabelor să iasă fără greș. Și iese în toate aceste texte pline de har și de haz, cîtă vreme nu sînt prea sucite,

chinuite (căci sint și de acestea). Preferințele mele merg spre catrenele care, respectînd legea holorimei, ajung să dea jocului un sens perceptibil și să trimită imaginația mai departe de simpla repetiție mecanică a versurilor. A XXIII-a holorimă se folosește, de pildă, de cîteva simboluri nervaliene (roza mistică) și din combinarea silabelor iese *nevroza* pe care poetul o colorează în *mov*, iar din numele străzii pe care s-a spînzurat Nerval („Vieille Lanterne“) trage două cuvinte necesare în rimă. Efectul, în plan formal, este remarcabil :

„Ce lujer ar avea s-o ție,
povară grea,-n ev, roza mov ?...
...Povară grea, nevroza mov
ce, lu' Gérard, avea soție

a-i fi,-ntr-acest ev... Ei : lan tern
de roze-n alb, — evacua strada
de roze-nalbe : vacua, strada
a-i fi,ntr-aceste, — Vieille Lanterne !“

Două versuri exprimă, am impresia, condiția și performanța acestui tip de versificație : „exact eonii,-n vers, te latră ; / ex — Acteon învèrs, te latră“... Să mai spun că în *holorimele* lui Șerban Foartă eonii latră bine, în hămăituri regulate și cu o cadență ireproșabilă ? !

EUGEN URICARU

Moldoveanul Eugen Uricaru (n. 1946, în Buhuși), instalat la Cluj și devenit un element important în resurecția prozei ardelenesti în anii '70, a publicat pînă acum în jur de zece cărți, în majoritate romane, care se pot împărți în trei categorii tematice și stilistice : 1) proza mitică și parabolică (*Despre purpură, Antonia, Vladia, Stăpînirea de sine, Gloria*), 2) romanul istoric, gîndit nu ca o reconstituire exactă a trecutului, ci ca o inițiere, și o cercetare a relațiilor misterioase dintre destinul uman și istorie (*Rug și flacără, Așteptîndu-i pe învingători, Memoria, 1784, vreme în schimbare*) și 3) proza de observație în care realismul prevalează asupra simbolicului și politicul intră în ecuația existenței (povestirea *Tîrziul Octombrie* din volumul *Antonia* și romanul politic *Mierea*). Compartimentarea este, desigur, discutabilă. Fantasmеle prozatorului trec de la o carte la alta indiferent de temă, în toate există un proiect spiritual și proiectul tinde să configureze o *utopie* literară. Adevărul este că faptele nu circulă niciodată singure în proza lui Eugen Uricaru. Ele sînt însoțite mereu, într-un plan mai apropiat sau mai îndepărtat, de umbra lor mitică, simbolică și, într-un moment favorabil, umbra pătrunde în pagina literară și-o acaparează cel puțin pentru o vreme. Există, cu toate acestea, o variație de timbru, de stil și, inerent, de viziune în aceste cărți și ea face posibilă sistematizarea lor critică.

În prima categorie intră prozele fantastice de început, *Despre purpură* (1974), și în continuare narațiunile care înfățișează un ținut imaginar, *Vladia*. Romane sentimentale, romane indirect politice, proze de evocare, cu un model posibil în Sadoveanu, depășit însă în sensul epicii parabolice moderne, iată ce cuprinde această utopie livrescă. Eugen Uricaru i-a dat un nume (*Vladia*) și, în primele pagini din *Despre purpură*, îl explică în chipul următor : „*Vladia* și oamenii săi *nu* există și de aceea

cred că nu e prea greu de inventat“... Vladia este situată undeva în Moldova de jos, nu se știe bine unde, doar într-un loc (Vladia, 1982) se face precizarea că localitatea se află la 40 de km de malul mării. Prozatorul o descrie, întâi, în câteva din prozele de început, revine la ea în narațiunile *Vladia*, *alte imagini* din volumul *Antonia* (1978) și, în fine, îi consacră două romane, *Vladia* (1982) și *Stăpînirea de sine* (1986). Un proiect literar vast, urmărit cu atenție într-un șir de cărți care nu prezintă ordinea liniară a evenimentelor. Întîmplările din *Stăpînirea de sine* sînt, de pildă, anterioare celor descrise în *Despre purpură*. În cartea de debut, vila Katerina este deja părăginită, în ea nu mai stă decît bătrîna K.F., simbolul unei apuse pasiuni. În romanul publicat doisprezece ani mai tîrziu (*Stăpînirea de sine*) vila este înfloritoare și K.F., tînără, lucidă și ambițioasă, se pregătește să-i ia locul Sophiei Vasiliu în inima prințului Șerban Pangratty. Prozatorul a început prin câteva fragmente despre o lume fictivă (o lume care trăiește în afară de timp) și, cînd a descoperit că motivul poate fi rodnic pentru proza sa, a revenit la ele și le-a dezvoltat într-o epică amplă. Așa se întîmplă deseori în literatură. Pentru a respecta cronologia faptelor, ar trebui să începem cu ultimul roman despre Vladia și treptat să ajungem la narațiunile din *Antonia* și *Despre purpură*. Aceasta este ordinea din afară, durata timpului profan. Eugen Uricaru vorbește însă de alt timp, fără durată sau cu ritmuri așa de încete încît evoluția nu se simte decît la mari intervale. E timpul static și trainic al legendei. În acest caz, cronologia din afară nu mai are importanță și narațiunile pot fi citite în ordinea în care au fost scrise. Unele elemente de atmosferă se repetă. Vladia este un loc uitat de istorie, o țară de lut, năpădită de vița de vie și bîntuit de fantasmе. Un „paradis derizoriu“ — îi zice Mircea Zăciu în textul ce recomandă *Despre purpură* — „un spațiu livresc și moldovenesc, ezitînd între aporia sadoveniană și ratarea năclăită din prozele lui Cezar Petrescu“.

Simbolul acestei lumi ce supraviețuiește prin legendele ei este vila Katerina. Aici ajunge proaspătul profesor de istorie Nicol Antim, eroul și, pînă la un punct, naratorul din povestirile leneșe, misterioase, subtile ale lui Eugen Uricaru. Profesorul este omul care vine din afară, dintr-o lume activă, istoricizată. El intră, ca eroii din romanul secolului trecut, într-un univers necunoscut, cu o deosebire, totuși, importantă: nu

vrea să-l cucerească, vrea doar să-l înțeleagă. Nu va reuși decât să-l inventeze. El explorează această așezare stranie, ieșită de sub legile timpului istoric, și ce descoperă? Încă o dată: legenda ei și pe cei care, voind s-o distrugă, o întrețin. Un inginer viticol, Bașaliga, conduce o misterioasă *Cramă* și organizează transporturile de vin pe care nimeni nu le vede. Plutonierul Copaciu, devenit la bătrînețe locotenent, vrea să lămurească secretul vilei Katerina și, într-o seară, face o percheziție și pune mîna pe scrisorile primite de K.F. Scrisorile intră însă în posesia șiretului Bașaliga și plutonierul nu află nimic despre istoria care stă în spatele legendei. În Vladia sînt activi doar cei veniți din afară, atrași irezistibil de sorburile bălții. Acest vechi simbol sadovenian există și în *Despre purpură*: „Multă vreme apa stă liniștită, mîlul se depune, se așează și asta se întîmplă pe neobservate. Dar vezi dumneata, acolo, dedesubt, în mîl, se adună un gaz străveziu și puturos, se adună bășicuță cu bășicuță și dintr-o dată te trezești că scoate un urlet și aruncă totul înspre suprafață. Apa se tulbură și ca să se limpezească trebuie să o lași în plata ei. Dacă te bagi nu poți decât s-o tulburi mai tare. De aceea trebuie să o lași. Încetul cu încetul totul cade la fund și se așează, uite așa.“ Un profesor de naturale, Croicu, caută de zece ani un fluture rar, Vanessa Ligata, și între timp face o colecție întinsă de false exemplare. Un oarecare U.B. vrea să civilizeze Vladia și plantează stîlpi fosforescenți în două culori, dar nimic nu se schimbă în viața micului tîrg, balta liniștii înghite totul, așa cum, la propriu, balta de la cotitura Vladiei înghițise un camion și pe cei treizeci de pasageri. Mai toți cei veniți din afară pleacă sau sfîrșesc prin a se adapta. Doar Vicol Antim se încăpățînează să ducă pînă la capăt aventura lui rațională. El pleacă și revine la Vladia dintr-o nevoie interioară: „Și cu atît mai mare *nevoia de Vladia* cu cît, minune, descopăr cîte un arbore sau un colț de streășină pe care le-am văzut odată, întîmplîndu-mi-se astfel acel fapt despre care numai *am auzit* sau numai *am citit* — de cîteva ori în viață poți ajunge în locuri necunoscute de ființa ta, dar cunoscute de ține. Cred că este una dintre cele mai interesante stări ale poeziei să *recunoști* un loc necunoscut.“ A cunoaște este, așadar, a recunoaște, a descoperi este o neîntreruptă, miraculoasă redescoperire pentru profesorul de istorie. Eugen Uricaru adoptă stilul personajului său Vicol Antim: revine, după un ritm impredictibil, în teritoriul imaginar pe care l-a inventat și adaugă o nouă imagine la

cele deja existente. În felul acesta utopia lui livrescă poate să crească la infinit...

Despre purpură cuprinde zece narațiuni și două dintre ele (aceea care dă titlul cărții și *Inima care bate*) vorbesc despre alte teme. Dar în același stil epic. Se remarcă plăcerea lui Eugen Uricaru de a descrie casele vechi și de a fotografia cîmpia sîngerie, căldura statică, rîpele lutoase, ierburile incolăcite într-o dantelărie barocă, încăperile părăsite, pădurile dezolante... Se repetă, apoi, motivul căutării. Cineva caută niște *pietre* probabil miraculoase într-o casă după moartea bătrînei locatere. Altcineva îl surprinde și, după multe peripeții, halucinații, cei doi călătoresc prin locuri pustii spre un canton... Fabulă obscură, propoziții moi, mătăsoase. Un bătrîn așteaptă să moară și își reconstituie viața. De la el, gîndurile trec la părintele său și apoi la bunic. Fiul preia povestea tatălui, apoi intervine altă voce narativă, fiul fiului și, după mai multe schimbări de identitate, înțelegem că acela care se pregătește să moară (primul narator) este un inginer de drumuri și poduri idealist, serafic. El voise să introducă, în plină turbulență socială, ordinea, *forma*... Proză fragmentară, încărcată de fantasme, deliberat evazivă. Conflictul existențial și politic se pierde în frumusețea prozei de atmosferă barocă. În *Antonia* (1978), prozatorul revine la utopia sa cu *Alte imagini*. Vicol Antim, spionul și naratorul creditabil al prozatorului în ținuturile imaginației sale, vizitează din nou pe K.F. și aceasta, după un protocol vechi, demn de o proză inițiatică, se confesează. Perdeaua care acoperă legenda unei mari iubiri se dă puțin la o parte. Prințul Pangratty venea pe neașteptate, niciodată iarna, și K.F. *simțea* dinainte sosirea. O febră misterioasă o cuprindea. Urmează o sărbătoare a simțurilor, dublată de ospețe, petreceri cîmpești, vînătoare, baluri, totul în mireasma acrișoară a florii de vișă de vie... Apare un personaj nou, Antuza, cu rol important în utopia lui Eugen Uricaru, pentru că ea asigură, după moartea bătrînei K.F., continuitatea legendei. Un personaj straniu, desprins parcă din *Domnișoara Cristina*. Antuza este fiica lui Maxențiu Adam, un individ care trăiește izolat de comunitatea Vladiei, într-o „economie naturală închisă“. Vădುವ, tată a două fete, el își cultivă singur *grădina* și *grădina* este miraculoasă. Vicol Antim o cunoaște într-o noapte, condus de Antuza. O altă probă de inițiere în care pătrunde și neliniștea erotică. Curtea închisă a Adamilor, *grădina*, viața lor singuratică amintesc și de

Dropia lui Ștefan Bănulescu. Antuza are puteri magice, ea apare în camera tînărului profesor și lasă *semne*, ispitește și fuge. Romanul *Vladia* (1982) reia, la propriu, paginile din *Despre purpură* și *Antonia* și le organizează într-o narațiune mai complexă, cu mai multe planuri de desfășurare. În afară de Vicol Adam, apare un alt personaj activ, Gelu Ravac, și implicit o nouă istorie. Istoria noului personaj se desfășoară în afara teritoriului Vladiei și numai în final (se va vedea în ce scop) vine în atingere cu el. Să rămînem, pentru moment, în *Vladia*. Romanul începe cu dispariția (naratorul nu zice *moartea*, ci *dispariția*) legendarei K.F. și continuă, prin întoarcere în trecut, cu istoriile pe care le cunoaștem deja : sosirea în *Vladia* a tînărului profesor Vicol Antim, tipologia și topografia ținutului etc. Cînd dispare K.F. se face, deodată, urît. Moare legenda și *Vladia* își pierde misterul. Vicol Antim se hotărăște atunci să plece. Dar apare, iarăși, mica vrăjitoare Antuza, și profesorul trece prin experiențe necunoscute. Este partea cea mai sugestivă, mai frumoasă a romanului. Antuza duce din nou pe Vicol Antim în neliniștitoarea *grădină* și urmează o nouă ceremonie magic-erotică. Ea dezvăluie, atît cît mitul poate fi dezvăluit, secretul Vladiei și face profeții care se adevăresc (dispariția bătrînei K.F.).

Profesorul de istorie se hotărăște, cu toate acestea, să plece din *Vladia*, dar altcineva este gata să-i ia locul. Cu aceasta ne întoarcem la cealaltă istorie, a lui Gelu Ravac. O istorie actuală, cu implicații sociale și sentimentale. Este intruzia realismului într-un roman cu deschideri mitice. Gelu Ravac, prietenul lui Antim, a ratat intrarea la facultate și lucrează pe un șantier cu nea Titi Cherecheș, o pușlama simpatică, vorbăreț și cu o filosofie pragmatică de viață. Credița lui este că bărbatul „să se ferească de ochiul femeilor că ăla e ochiul dracului“ și-i dă sfaturi în acest sens ucenicului Gelu Ravac. Însă Gelu nu ține seama de ele și cade fermecat de studenta Olga, întreprinzătoare și misterioasă ca toate femeile din proza lui Eugen Uri-caru. Ea apare în calea tînărului muncitor și apoi dispare spunîndu-i : „O să te caut cînd o să ai nevoie de mine, o să vin, n-avea grijă“... Este exact propoziția pe care i-o spune Antuza lui Vicol Antim. Coincidență prevestitoare. Olga apare, în adevăr, și, după o iubire scurtă și violentă, dispare... Gelu Ravac o caută și n-o găsește. Ajuns în cele din urmă la *Vladia*, locul din care prietenul său plecase, descoperă o femeie care sea-

mână cu Olga. Este Antuza și povestea reîncepe. Odată cu ea începe un alt ciclu al legendei Vladiei... Romanul *Stăpînirea de sine* (1986) încearcă să coboare la rădăcinile acestei legende și să aducă personajele ei în istorie. Este vorba de un roman sentimental și el prezintă, sîntem avertizați, „cea mai grozavă poveste de dragoste de după război“. Povestea este plasată în locul singuratic unde nu se petrece nimic. Însă, cum unul dintre protagoniști (și anume prințul Șerban Pangratty) este amestecat în acțiuni subversive și supravegheat discret de poliție, romanul nu poate ocoli viața politică a României interbelice și jocul forțelor în conflict. *Stăpînirea de sine* este, în consecință, și un roman politic. Faptele se petrec îndată după primul război mondial, într-o vreme, așadar, pe care autorul n-a cunoscut-o decît prin mijlocirea documentelor. Este vorba, în acest caz, și de un roman istoric, în stilul pe care Eugen Uricaru l-a nuanțat în *Rug și flacără*. În centrul romanului sentimental și, în fapt, în primul plan al narațiunii stă prezentarea unei iubiri romantice în vremuri furtunoase și confuze. Prințul Șerban Pangratty, înrudit cu Mavrocordații și Cantacuzinii, are opinii politice de stînga și, în fișele poliției, e trecut în categoria „bolșevicilor“. Aristocratul roșu participă la misiuni primejdioase (plasarea unei bombe în parlament) și scapă de moarte printr-o întîmplare (episodul fusese narat pe larg în romanul *Memoria*, 1983). Devine din această pricină suspect pentru „duri“ din organizație, indivizi care vor să instaureze, ca formă de luptă politică, practica violenței. Prințul este izolat, „uitat“ timp de cinci ani și, apoi, redescoperit și trimis la Viena din însărcinarea Cominternului. Acolo acționează ca un spirit liber și rațional și atitudinea lui trezește, iarăși, mînia spiritelor dogmatice. E declarat trădător și amenințat din toate părțile. cu represalii. Se întoarce în pustiul de la Vladia pentru a scăpa de urmărire și pentru a se reface moralmente.

Romanul începe propriu-zis de la acest punct al biografiei. Faptele de mai sus le aflăm din însemnările ulterioare. *Stăpînirea de sine* se deschide, în stilul cunoscut, cu intrarea eroului în Vladia și cu zarva pe care o provoacă hotărîrea lui de a rămîne mai mult timp aici. Strict cronologic, narațiunea se întinde între începutul unui chef provincial și sfîrșitul lui, însă spațiul epic este mai vast și timpul obiectiv concentrează numeroase momente ale timpului subiectiv. Între hotărîrea prințului de a petrece iarna la Vladia, anunțată în primele rînduri

ale romanului, și replica lui finală că zeii, spre deosebire de oameni, n-au stăpînire de sine, este o distanță de cîteva ceasuri. Timpul epic dilatează însă enorm timpul fizic și, în cele din urmă, cronologia obiectivă dispăre în cronologia capricioasă a vieții interioare. Așa se întîmplă și în cartea lui Eugen Uricaru, bine scrisă, într-un stil mai puțin fastuos și mai domolit liric decît acela din scrierile anterioare. Însă romanul politic este sumar și fără profunditate, deși trebuie reținută încercarea prozatorului de a descrie cu obiectivitate contradicțiile vieții politice și, înainte de orice, conflictul dintre intelectualul lucid, angajat spiritual, și practicianul îngust, fanatizat de dogme. Confruntarea nu are însă o prea mare expresivitate epică și, din această cauză, romanul politic rămîne în umbra romanului sentimental care este, trebuie să spun, foarte original. El amintește, pînă la un punct, de *Călătoria diletanților*, roman splendid despre tragedia fidelității în iubire și melancolia sufletelor mari. Prințul Șerban Pangratty iubește o femeie misterioasă, Sophié Vasiliu (cunoscută, totuși, din romanele anterioare : *Așteptîndu-i pe învingători*, 1981 și *Memoria*, 1983), și-o instalează la Vladia pentru a o ține departe de agresiunile Capitalei. Dragostea lor este o sărbătoare și venirea prințului la Vladia este evenimentul cel mai important din viața țîrgului. Sophié este o ființă sentimentală, coborîtă din cărți, o mucenică a dragostei. Stă luni în șir la Vladia ca să-și aștepte prințul și este fericită în singurătatea voluntară. Însoțitoarea ei, K.F., este o ființă mai lucidă. Ea iubește în taină pe același Pangratty și ocrotește cu abnegație pe fragila Sophié, bolnavă, se pare, de leucemie. Prințul însuși, de o senzualitate neobișnuită, suferă de morbul lui Lampers, ceea ce se traduce printr-o încetinire a reacțiilor sensitive. Morbul nu-i domolește însă firea, prințul este un aviator îndrăzneț, participă la acțiuni conspirative, călătorește mult prin Europa, nu ratează viața mondenă din Capitală și, două sau trei luni pe an, fuge la Vladia, unde îl așteaptă pura Sophié și un lung lanț de petreceri. Prințul, nici tînăr, nici bătrîn, este un spirit înflăcărat și liber. Folosește privilegiile clasei sale pentru a ajuta mișcarea socialistă (unele sugestii trimit la biografia unui publicist de stînga, Scarlat Calimachi, editor în deceniile interbelice de ziare incendiare), dar nu vrea să rămînă numai un om al acțiunii. Iubește cu fervoare femeile și pentru Sophié are un sentiment durabil și profund. Sophié trăiește între promisiunea unei mari iubiri și boala care o mistuie lent. For-

mele acestei psihologii complicate (împletire de fervoare și tragedie ascunsă) sînt bine notate.

Cu *Rug și flacără* (1977), Eugen Uricaru, prozator productiv, hotărît să construiască o operă vastă, croită pe mari cicluri epice, începe seria romanelor istorice. Ceea ce se observă ușor în aceste cărți este voința scriitorului clujean de a uni și de a înnoi cele două modele pe care le cunoaște literatura română : *modelul mitic Sadoveanu și modelul Camil Petrescu* bazat pe concretul istoriei. Cel din urmă vrea să ajungă la o *adevărată realitate secundă*. Alți scriitori moderni fac din romanul istoric o *parabolă* cu semnificații actuale sau o *cercetare spirituală*. Eugen Uricaru nu ține faptele într-un singur plan de descripție. Faptele se deschid adesea spre simbol și intră, în cele din urmă, într-o parabolă. Vorbind în *Apostilă la «Romanul Trandafirului»* despre romanul istoric, Umberto Eco distinge trei feluri de a povesti trecutul : 1) *romanța*, în care trecutul este o scenografie, un pretext de a construi o fabulă și de a da curs liber imaginației (în această categorie intră multe scrieri, de la ciclul breton la istoriile lui Tolkien), 2) *romanul de capă și spadă* (model Dumas) care își alege un trecut „real“, verificabil și personaje înregistrate de Enciclopedie (Richelieu, Mazarin) ; li se adaugă acțiuni și personaje fictive, posibile și în alte epoci și 3) *romanul istoric propriu-zis* : în el nu este obligatoriu să intre personaje atestate de Enciclopedie (cazul *Logodnicilor* lui Manzoni), dar tot ceea ce se întîmplă și se spune nu se poate petrece și nu se poate spune decît într-o epocă anumită... Acceptînd, din necesități de demonstrație critică, împărțirea făcută de Eco, ce putem spune despre romanele lui Eugen Uricaru ? Ele intră, în mod indiscutabil, în categoria *romanului istoric* : personajele au psihologia epocii și ceea ce gîndesc gîndesc în termenii și cu posibilitățile epocii lor. Dificultatea începe atunci cînd observăm că *romanele istorice*, definite așa cum le definește Eco, nu seamănă între ele. Trebuie, atunci, alte criterii pentru a le diferenția și un punct de reper ar putea fi structura lor narativă. *Rug și flacără* pornește de la biografia unui revoluționar ardelen, Alexandru Bujor, participant la revoluția de la 1848, luptător în regimentele garibaldiene, autor al unei lucrări despre conflictul franco-prusac. Prozatorul și-a luat, bineînțeles, li-

bertatea de a fantaza în marginea documentelor. Eroul său se cheamă Alexandru Bota și luptă, în Italia, în legiunea ardeleană a generalului Türr. Este un om instruit (a frecventat Sorbona și mediile intelectuale din Cartierul Latin) și un ostaș călit în campanii dure. Vrea să schimbe lumea și prietenul său, spaniolul don Barrido, îi spune că ei, revoluționarii, n-au patrie. Bota are, totuși, una și acțiunea sa are ca scop slăbirea Imperiului Habsburgic și eliberarea Țărilor Românești. Dus de acest vis, el intră într-o societate secretă al cărei scop este „eliberarea tuturor celor cuprinși de forța și violența mai marilor lumii, a tuturor imperiilor“. Societatea are un „Consiliu al Meșterilor“ și meșterii poartă șorțuri albe legate la brâu. Neofitul, introdus de un vechi membru (Generalul Türr), se supune ceremonialului de inițiere : cineva îi cere să spună numele celor șapte stilpi ai înțelepciunii, apoi dă explicații asupra celor șapte elemente fundamentale ; legat la ochi cu o pânză neagră, este dus într-o cameră luminată intens (imaginea *Templului !*), ceea ce înseamnă trecerea de la rău la bine. El depune, în continuare, *jurământul de frăție* și jurământul prevede inițierea în misterele vieții prin cunoașterea adevărului. Generalul îi întinde apoi ritualic sabia și tânărul ardelean rostește *Formula Sacră a Rozei*.

Bota se află la Napoli și locuiește în casa Conților de Veltro. Aici cunoaște pe Fabia, femeie frumoasă și savantă, interesată de parafizică. Face cu ea exerciții de concentrare și, când este pe punctul ca lecția să coboare în domeniul erotic, Fabia dispare, iar Bota este trimis de societatea secretă la Galați cu o misiune pe care încă n-o cunoaște. De aici romanul intră în realitatea românească din epoca lui Cuza (sîntem în 1861) și înfățișează, cu destulă culoare, lumea politică de la gurile Dunării, amestecul de nații și de interese. Toată lumea conspiră aici, toți indivizii vorbesc în dublu limbaj. Viceconsulul Sardiniei, Meazza, întîrzie înadins transmiterea știrilor și le schimbă sensul, Iunian Vartic, om de afaceri, este spionul lui Ferzi pașa și al englezilor, prefectul Filipescu este politicos și vigilant. Bota se instalează, ca reprezentant comercial al Casei Gerbolino din Genova, în acest furnicar orientalo-balcanic și așteaptă vasele care transportă arme pentru o tainică revoltă anti-habsburgică. Vasele întîrzie și Bota are sentimentul că este manipulat, trădat, că misiunea lui ascunde, în fapt, alte scopuri. Cum se va adevăra, de altfel, mai tîrziu. Deocamdată revoluționarul garibaldian pătrunde în societatea locală, merge

la balurile domnişoarei Marina Velisar, gloria feminină locală, participă la serbări cîmpeneşti, călătoreşte într-o iarnă scitică la Adjud şi, apoi, la Bucureşti, vizitează pe C.A. Rosetti şi este arestat în drum spre Galaţi, bănuît de a fi asasinat pe primul ministru Barbu Catargiu. Scapă datorită abilei domnişoare Velisar, frumoasă şi conspiratoare, şefa unui secret Comitet Revoluţionar din Galaţi. Bota înţelege, în fine, că este o victimă programată într-o vastă conspiraţie. Cel care o conduce pare a fi suspectul viceconsul sard Meazza, dar în spatele lui este, negreşit, o forţă mai puternică, poate chiar societatea secretă la care a aderat Bota. La moşia de la Cîrligele, unde ajunge, Bota cunoaşte altă lume. Marina Velisar este o tînără instruită, citeşte pe Rousseau şi în biblioteca sa se află cărţile Zoharului şi ale Cabalei, *Scienza Nuova* de Vico, *Don Quijote*... Frumoasa conspiratoare are idei originale despre mersul lumii şi despre gîndirea filosofilor : „Căile lor nu au dus nicăieri, cel mult i-au făcut pe oameni să simtă mai puternic, sfişietor, nevoia de fericire“... Ea are, în singurătatea de la Cîrligele, iniţiativa erotică şi Alexandru Bota, trădat de toţi, jucărie a soartei şi a oamenilor, descoperă o femeie superioară spiritualiceşte şi cu simţurile proaspete. „Fabia, zice el, nu fusese decît o presimţire a domnişoarei Velisar“... Romancierul nu-l lasă însă prea mult pe Bota să se bucure de descoperirea lui şi, în ultimele capitole, îl trimite în Ardeal, unde dă peste alţi conspiratori, relaţii secrete şi, evident, o poliţie mai bine organizată decît cea din tînărul stat românesc. Există un „Fişier Central al Direcţiunii“ şi aici sînt înregistraţi toţi indivizii suspecti sau care „fac anume ceva“. Bota intră în legătură cu fruntaşii slovaci şi maghiari, „revoluţionari şi aristocraţi“, cum îşi spun ei, dar cunoaşte şi pe conducătorii politici români şi aderă la programul lor de emancipare. Asta-i considerată trădare şi Bota este judecat şi condamnat de emisarii societăţii secrete în complicitate, se pare, cu atotputernica poliţie imperială. „Nu mă simt vinovat cu nimic. Fiecare dintre noi are dreptul să caute adevărul. Eu am căutat adevărul meu în care să cred. Judecaţi şi veţi vedea că nu am călcat nici o lege a frăţiei noastre. Nimeni în lume nu mă poate găsi vinovat pentru credinţa în poporul meu. E un popor care ştie că nimic nu se poate clădi pe ură.“ Apărarea lui nu convinge însă pe judecători şi loialul, sincerul *pelerin al libertăţii* este împuşcat fără să-şi cunoască, cu adevărat, vina. Romanul este bine construit, puţin nesigur, prolix

în partea care narează legăturile eroului cu oamenii politici români (călătoriile în Moldova și la București). Pictura lumii dunărene este, în schimb, remarcabilă. „Cartea simbolică a unei căutări“, „roman al unei inițieri succesive“ i-au spus, la apariție, cronicarii literari. Adevărat, dar *Rug și flacără* este și un roman despre o lume în prefacere și despre condiția tragică a revoluționarului mistic, angajat într-o mare aventură, victimă, în cele din urmă, a unor forțe obscure.

Cu *Așteptându-i pe învingători* (1981) și *Memoria* (1983), Eugen Uricaru ajunge la primul război mondial și pătrunde în societatea românească din primii ani de după înfăptuirea Marii Uniri, cu *1784, vreme în schimbare* (1984) coboară în secolul al XVIII-lea. Romane istorice, romane de moravuri, romane, în fine, care studiază comportamentul unei națiuni în vreme de răscruce. Eugen Uricaru complică formula epică din *Rug și flacără*. Nu mai urmărește un singur destin, înmulțește firele epice și caută să fotografieze spații sociale întinse. Lărgirea cîmpului de acțiune nu este totdeauna în favoarea romanului ca roman. Prea multe intrigi (mai ales în primele două romane citate), o dispersare prea mare de forțe care nu ajung, în cele din urmă, să se strîngă într-o idee epică superioară. Lectura înainteaș greu și cititorul trebuie să lege mereu capetele unor ițe care se rup tocmai cînd o acțiune se încheagă și un destin începe să capete o anumită coerență. Ambiția prozatorului este de a surprinde atmosfera de panică generală provocată de război și de a studia (în *Memoria*) o stare socială confuză și explozivă. Un adolescent din Rîmnic, Ermil Stroiescu, vine în capitală să-și facă o situație ajutat de unchiul său, Leonida Soroceanu, de profesie actor. Adolescentul lasă în orașul natal o verișoară, frumoasa Sophié Vasiliu, care va reveni, ca personaj, în *Memorie* și, apoi, în *Stăpînirea de sine*. Ermil intră într-o lume convulsionată (sîntem în noiembrie 1916) și inițierea lui socială este mai degrabă o inițiere în infern. Bucureștiul este ocupat curînd de nemți și prozatorul face o descriere destul de sugestivă a străzii invadate de cîini și șobolani. În acest peisaj dezolant se plimbă zilnic, însoțit de o armată de polițiști, arogantul cuce-ritor Mackensen. Ermil vrea să se facă jurnalist și unchiul Leonida îl pune în legătură cu Tănase Berzea, influent om politic. Leonida și Berzea cunoscuseră, tineri, o femeie misterioasă, Grazia, dispărută apoi cu cercul Merlin. Femeia le marcase destinul. Romanul se lansează într-o direcție nouă și înfă-

țișează un tip feminin recurent în proza lui Uricaru : femeia stranie, cu puteri magice. Grazia reapare, i se pare lui Berzea, sub chipul Sophiei Vasiliu și confuzia este deliberat întretinută de prozator. Sînt și alte amănunte care sugerează o ordine misterioasă într-o lume a violenței oarbe. Două studente mediciniste, Raisa și Miriam, au preocupări teozofice... O altă ramură a cărții duce din nou spre Rîmnic și consemnează atrocitățile războiului. Leonida Soroceanu este împușcat, Sophié și părinții ei, care adăpostiseră un ofițer român rănit, sînt deportați în Germania. Aici o va întîlni (în *Memoria*) prințul Șerban Pangratty și, prin acest episod, ne întoarcem din nou la Vladia și la istoria grozavei povești de amor. *Memoria* nu părăsește însă tema principală și în opt zile (de miercuri pînă miercuri) concentrează evenimente, date, destine care migrează din Abisinia în București. Romanul istoric amestecă, în sensul arătat mai înainte de Umberto Eco, persoane cu stare civilă precisă (I. C. Frimu, Ștefan Gheorghiu) cu personaje fictive și prezintă, în stilul unei narațiuni polițiste, momente din mișcarea muncitorească, o acțiune teroristă, un atentat în parlament, un prinț revoluționar (Pangratty) păcălit de un grup anarhist, un tînăr jurnalist intrat, fără să vrea, într-o lume cu multe, prea multe dedesubturi, conspirații, mistere (revine tema din *Rug și flacără*). Ambiția romanului este mare și construcția lui este prea sofisticată pentru a-și putea impune tema și tipologia.

1784, *vreme în schimbare* are o temă morală mai precisă : studiază resorturile psihologice ale trădării și efectele morale ale singurătății. Romanul are, se înțelege, ca fundal evenimentele din timpul revoluției lui Horea, Cloșca și Crișan, subiect sacru pentru prozatorii ardeleni. Eugen Uricaru deschide cartea (ca și cele precedente, de altfel) cu un avertisment menit să justifice libertățile ficțiunii în raport cu documentul istoric : „Cartea de față cuprinde fapte. Unele s-au petrecut aievea, altele au fost imaginate de cei care le-au trăit aidoma, cele mai multe au fost inventate de autor. Cititorul este rugat să se încredințeze ficțiunii și să creadă mai departe în istorie.“ Ambiguitatea textului cuprinde totuși un adevăr : autorul n-a voit să scrie un roman de reconstituire a epocii și nici nu s-a ținut aproape de documente. S-a îndepărtat de ele, dar a mers în sensul lor, asta vrea să spună în esență prozatorul. Sensul

este complicat de o ficțiune care nu respectă cronologia istoriei și nici formele *discursului istoric*. Unele personaje sînt reale, consemnate de documentele epocii (Nicula Urs zis Horea, Marcu Giurgiu, numit Crișan, apoi Varga Ion — Cloșca, contele Iankovich, comisarul guvernamental Michael Bruckenthal...), altele sînt inventate de prozator. Am impresia că Eugen Uricaru a respectat aici o lege epică pe care Lukács o recomandă în romane de acest fel : marile personalități ale istoriei, cu o identitate controlabilă, să nu ocupe primul plan al narațiunii. Horea, Cloșca, Crișan nu apar decît rar în roman și mai totdeauna în chip indirect și sub înfățișări simbolice. Eroii adevărați sînt cei plăsmuiți, probabil, de autor : gornicul Nuț Mătieș și misteriosul Anton Melzer, tip bizar de intrigant inteligent, aventurier în stil de renaștere tîrzie, om al poliției imperiale...

Romanul începe după zece ani de la reprimarea răscoalei conduse de Horia și se întoarce, evident, la evenimentele de atunci, dar pe o cale ocolită. Deschidere cinematografică : alternare de planuri între un trecut îndepărtat și altul mai puțin îndepărtat, iar între ele o memorie plină de vinovăție și remușcări, analizată, acum, de un prozator abil care folosește mai multe procedee epice (de la monologul interior la descripția obiectivă). Mătieș, „înșelătorul fără de știre că înșală, cel care a pus pe spinarea lui Horea pecetea morții“, a fost martorul și actorul unor evenimente pe care încearcă să le înțeleagă și, cînd le înțelege, e prea tîrziu : istoria s-a consumat și destinele s-au împlinit. Dorise, sub influența perfidului Melzer, să intre în istorie ca un corifeu, dar a rămas în pragul ei un trădător mărunț, ocolit de toți, instalat într-o singurătate feroce. Nu-i totuși un ticălos de rînd și asta vrea să dovedească Eugen Uricaru urmărind etapele și cauzalitățile unei *vînzări* în interiorul unei comunități umane bine constituite. Există în roman o mică parabolă care, înțeleasă cum trebuie, explică simbolul central al cărții. Un han tătarăsc nu poate să cucerească o cetate și, după un lung asediu, un străin îl sfătuieste să arunce un ciumat în interiorul fortăreței. Faptul se întîmplă și cetatea cade de la sine. Gornicul Nuț Mătieș înțelege tîrziu că el a jucat în istoria din 1784 rolul tătarului ciumat. A creat confuzie, a uzurpat pe Horea și, la sfîrșit, l-a vîndut ca să cîștige *slobozenia* care, în fapt, nu-i folosește la nimic. A fost manipu-

lat fără să-și dea seama de șiretul Anton Melzer, s-a crezut adevăratul Ales, s-a comportat ca atare în timpul evenimentelor (este bine înfățișată în roman istoria acestei mistificări) și, în fine, înțelege că a fost dus de nas și a servit interesele puterii imperiale. E chinuit, la urmă, de sentimentul vinovăției și vrea să-și răscumpere greșeala : pătrunde în încăperea în care este închis Horea și-i propune (soluție întâlnită des în narațiunea romantică !) să i se mai substituie o dată : dacă n-a putut în viață, măcar în moarte. Horea respinge tîrgul pentru că are altă înțelegere a lumii și vrea să-și ducă destinul pînă la capăt : „Du-te, vere, ți-ai risipit banii degeaba, chiar dacă aș vrea să fug, tot n-aș îndrăzni să te las în locul meu. Mi-e teamă că n-o să știi să mori cum trebuie, dacă te cheamă Horea trebuie să știi să mori. Tu nu poți să mori decît singur, ca un cîine, singur și nimeni nu va fi să te vadă cum sfîrșești. Profeția se împlinește : Horea moare cu demnitate, iar vărul Nuț Mătieș rămîne în ciurma singurătății sale.

Mai complex și mai realizat, ca personaj de roman, este misteriosul Melzer, omul secret al puterii. El intuieste calitățile și trufia gornicului de la Giuda și, pentru a submina mișcarea țărănească din Transilvania, îl plasează în umbra lui Horea, cultivînd în el ideea unei misiuni sacre. Ideea prinde în sufletul elementar al iobagului și el acționează ca un veritabil *Trimis*. Ține discursuri despre libertate (nu știi cît de verosimile pentru puterea de înțelegere a unui gornic !) și pune la cale acțiuni îndrăznețe contra grofilor. Melzer, artizanul acesteia diversiuini, apare și dispare din roman, e mereu absent și totdeauna prezent în desfășurarea evenimentelor. Figura lui este în narațiune deliberat ambiguă. Un individ secret, cu moravuri particulare, crud și meșter la vorbe, un fel de profesionist al confuziei și al dezordinii în interiorul unei mișcări sociale. El pare copiat după modelul specialistului modern trimis de o putere ocultă să cultive rivalitățile într-o comunitate în stare de erupție, să pregătească eșecul și represaliile, apoi să dispară, lăsînd pe alții să săvîrșească scenariul pus la cale de el. Melzer nu este prezentat direct, ci prin relatările (amintirile) deformante ale lui Nuț. Între stăpîn și gornic este o relație ciudată de ură și simpatie, cu momente în care intră în joc și altfel de pofte decît acelea ale puterii. Romancierul sugerează un fond obscur și un număr de complexe pe care re-

fuză însă să le numească. Tehnica discreției, complexul pudorii. Saveta, fiica lui Nuț Mătieș, este ocolită de toți feciorii din sat, și fata se arată nerușinată, cu trupul dezgolit în fața tatălui. Scena (pag. 36) e dubioasă și sugerează un complex pe care psihanaliza ar putea să-l lămurească. În cartea lui Eugen Uricaru îmi pare, ca fapt epic, de un gust suspect. În genere, cruzimile trupului în fierbere nu se justifică și nu se leagă prea bine de tema romanului.

Eugen Uricaru relatează, după documente, și câteva situații din primul plan al istoriei. Cele mai reușite mi se par paginile care înfățișează drumul prin Transilvania al osîndiților Horea și Cloșca, sub detenție, pentru a înspăimînta țărani valahi. Bună, fină ca ficțiune și plină de semnificație este descrierea ceremoniei de primire a trimisului guvernamental. Unele amănunte au o implicație politică, altele par a veni dintr-o sugestie biblică. Drumul spre Bălgrad al martirizaților Horea și Cloșca e drumul spre Golgota. Există, de altfel, totdeauna în proza lui Uricaru, am semnalat în mai multe rânduri în cuprinsul acestei analize, un al doilea plan în care faptele se prelungesc în simbol. Romanul este plin de mici parabole din care fiecare înțelege ce vrea. Stilul în care sînt narate este ușor rapsodic. Fraza, lucrată cu o pricepere de orfevru, întîrzie acțiunea și dispersează ideea. Nu e nevoie ca în fiecare paragraf să fie un simbol și fiecare propoziție să sune ca un aforism. Romanul, în totalitate, trebuie să închidă un mare simbol și fraza să curgă firesc spre el. Din seria romanelor istorice, *1784, vreme în schimbare* este, după *Rug și flacăra*, opera lui Eugen Uricaru cea mai bună.

Prozatorul a scris și un roman politic, *Mierea* (1978), după ce în volumul *Antonia* publicase o proză de actualitate (*Tîrziul Octombrie*) în stilul idilizant al nuvelisticii din anii '60. Un brigadier, Moceanu, isteț, entuziast și autoritar, vrea să schimbe cu de-a sila inerția rurală. Doi țărani moldoveni, deveniți șantieriști, ascultă pămîntul etc. *Mierea* este, în schimb, un roman substanțial, și e de mirare că el n-a fost primit cum se cuvine de cronicarii literari (o excepție: Mircea Zăciu care-i dedică în *România literară* un pătrunzător articol). Romanul este scris într-un stil normal prozaic. Mai puține descripții (în afară de cele firești, ale cadrului), o confruntare mai directă de idei,

atitudini de existență, destine, o intrigă, în fine, mai unitară. Tema cărții lui Uricaru intră în tema răspîndită în romanul românesc din anii '70, aceea despre obsedantul deceniu. Tînărul prozator clujean aduce însă un punct de vedere mai diferențiat estetic și ideologic față de epoca stalinistă și, a voit sau nu, romanul său pare o replică dată groaselor romane sociologice în care este denunțată, într-un mod primitiv, atitudinea oamenilor de cultură. Nichifor Goreac, scriitor, se întoarce după 20 de ani în orașul (numit, generic, Oraș) din care fugise înspăimîntat, în urma unui eveniment tragic : arestarea și condamnarea unui vechi revoluționar, Mihail Cloniș, intelectual subțire și spirit liber, apropiat de cercul militantului comunist Romașcanu (Pătrășcanu ?). Adolescent ciștigat de ideile revoluției, Nichifor Goreac frecventează, împreună cu prietenii săi Ilie Ștețcu, Hângănuș și Uliana, pe acest vechi revoluționar intrat în dizgrație și transferat în Oraș. Dizgrația ia, deodată, forme brutale. Cloniș este arestat și judecat public sub învinuiri grave. Hângănuș, din grupul celor patru, trece numaidecît de partea agresorilor, demască pe Cloniș, nu-și menajează nici prietenii și, în urma intervenției sale, Ilie Ștețcu este arestat și stă o vreme în detenție. Îngrozit, dezorientat, Nichifor Goreac părăsește Orașul, inclusiv pe Uliana de care este îndrăgostit. Acestea sînt, pe scurt, faptele și ele vor fi dezvăluite în cuprinsul narațiunii, pe măsură ce eroul (Nichifor Goreac) încearcă să înțeleagă ce s-a întîmplat în Orașul din care el dezertase. Deocamdată îl vedem, în primele pagini ale romanului, reintrînd în orașul copilăriei sale cu gîndul hotărît de a scrie o carte în care să spună adevărul, tot adevărul : „Am venit să scriu o carte — explică el bătrînei Frieda, singurul supraviețuitor din Casa Galbenă —. O carte extraordinară, poate singura carte adevărată din viața mea. [...] Va fi însăși viața. Înțelegi ? Viața mea, a ta, a tuturor celor pe care i-am cunoscut odată, pe străzile astea, în casele astea. E singurul lucru pe care îl cunosc cu adevărat, iar eu de douăzeci de ani mă feresc de el și inventez tot felul de mascarade. Dar acum s-a terminat. S-a terminat.“ Premiză excelentă pentru un roman politic. Eugen Uricaru o dezvoltă bine, în continuare. Voind să afle adevărul despre trecutul său și al prietenilor săi, Goreac se izbește de ceea ce un personaj secundar, Tavi Jurj, numește „fenomenul Frieda“. Asta vrea să spună că individul,

încolțit de tragediile trecutului, se plasează, ca să poată supraviețui, în afara timpului. El știe, dar refuză să-și amintească. Un fenomen curios pe care lucidul Nichifor Goreac nu vrea să-î accepte, dar de care va trebui să țină seama, pentru că refuzul de a retrăi trecutul are o motivație mai adâncă.

Romanul urmărește, întâi, biografia celor patru tineri dispăruți cu 20 de ani în urmă, apoi câteva destine colaterale (acela al bătrînului Jurj și al lui Mihai Cloniș). Uliana, părăsită de Goreac, se căsătorise cu Ilie Ștețcu după întoarcerea lui din detenție. Hângănuș, oportunistul, lașul bine orientat în circumstanțele obsedantului deceniu, făcuse carieră și este în momentul în care Goreac se întoarce în Oraș șef de secție în conducerea județului. Cei trei se împăcaseră, deveniseră chiar prieteni și trăiau mulțumiți, ștergînd din memorie accidentul tragic din trecut. Ajutat de Hângănuș, Ilie Ștețcu se reabilitase și este, acum, directorul unei mari întreprinderi industriale din oraș. Apariția lui Nichifor Goreac tulbura acest „joc al istoriei și al întâmplării“. Ei consimțiseră tacit să uite și, iată, apare cineva care vrea să scormonească în trecutul și așa imposibil de modificat. Aceasta este, în fond, tema esențială a romanului: confruntarea între voința de cunoaștere a spiritului lucid și dorința de supraviețuire a individului lovit de istorie. Scriitor, deci om al memoriei (cum spune un medic), Goreac vrea să meargă pînă la capătul evenimentelor în ideea că un trecut care nu este elucidat riscă să fie retrăit. Bătrînul Tavi Jurj, profesor de biologie, prieten cu Cloniș, trecut și el printr-o experiență dură de viață și instalat acum în casa Friedei, îi atrage însă atenția că o coborîre în infernul trecutului poate produce nefericire. O acțiune, de altfel, inutilă pentru că trecutul nu poate fi modificat: „Iar dumneata vrei să faci un lucru îngrozitor, să te amesteci în ordinea, în șansa care ni se oferă. Dumneata vrei să scrii despre o realitate fără să-ți dai seama că astfel, direct și brutal, intervii în integritatea ei. E ca și cum ai reuși să te deplasezi în Trecut și acolo să ajungi să-l convingi pe Cain să nu-l mai ucidă pe Abel. Ar fi un lucru de neîndurat; lumea ar trebui să-și modifice una din datele sale esențiale, nu s-ar mai clădi pe jertfă, pe penitență, ci pe ura mocnită.“ Argumentul lui Goreac este că, dacă nu va scrie *tot*, „așa cum s-a întîmplat cu mine și cu prietenii mei“, *totul* va fi uitat — și civilizația nu poate merge înainte dacă ea nu

are memorie. Aceeași rezistență o întilnește scriitorul și la Uliana și Ilie Ștețcu. Uliana este, evident, tulburată, o veche rană se deschide. Scena revederii, apoi momentul plimbării prin vechiul Oraș (spațiul îndepărtatei iubiri din adolescență) și chiar episodul erotic de pe dealul din preajma cimitirului în care zace Cloniș sînt bine descrise în roman. Amestec de tandrețe și vinovăție, teamă, regret și iertare. Femeia nu se justifică, nici nu-l acuză pe cel care o părăsise fără un cuvînt cu 20 de ani în urmă. Ea a acceptat destinul și nu mai vrea să-l schimbe. La ideea lui Nichifor că el vrea să regăsească totul „cu binele, cu răul“, Uliana răspunde, în felul bătrînului biolog, că viața are un curs ireversibil și obstinația de a cunoaște trecutul poate produce alt rînd de nenorociri. Un compromis, deci, o instalare voluntară în mediocritatea bunăstării, o strategie a uitării. Goreac nu vrea însă să uite și este decis să scrie cartea care să spună totul, o carte adevărată, izbăvitoare. Dacă binele și răul se amestecă, lumea își pierde simțul valorilor și pierde și simțul adevărului, zice el. Ilie Ștețcu este însă sceptic în privința literaturii. Nu crede că literatura poate schimba ceva în ordinea istoriei : „Ascultă-mă pe mine, e o iluzie să crezi că poți îndrepta politica și istoria cu literatura ta.“

Acesta este scenariul ideologic al romanului. Un scriitor vrea să scrie o carte care să demistifice trecutul, iar cei care l-au trăit în chip tragic refuză să fie deschis dosarul trecutului. Punctul de vedere just este, indiscutabil, acela al lui Nichifor Goreac. Dar și acela apărat de Uliana, Tavi Jurj, și Ilie Ștețcu are o îndreptățire morală. Prozatorul are inteligența să prezinte obiectiv cele două atitudini și construiește în jurul lor o epică de multe ori pasionantă. Sînt, în fapt, mai multe canale epice. Bătrînul Tavi Jurj dă o variantă a istoriei (războiul, detenția, adaptarea în istorie, supraviețuirea și justificarea, s-a văzut deja, a echilibrului psihic și moral bazat pe uitarea trecutului). Nichifor Goreac povestește Ulianei viața pe care a dus-o timp de două decenii și alt roman se deschide în narațiunea politică : acela al vieții literare postbelice. Goreac se instalase la N., devenise directorul unei *Foi literare* și participase la bătăliile literare ale timpului. Multe date sînt, bănuiesc, luate din viața literară postbelică a Clujului. Marele Poet izolat, urît de unul dintre literații cu funcții administrative în

epocă, pe nume Miron, nu poate fi decât Lucian Blaga. Sint, în mod sigur, și alte chei. Romanul, pe această latură, nu iese din comun. Mai interesantă este biografia sentimentală a lui Nichifor Goreac. Episodul iubirii lui cu învățătoarea Castalia, stranie apicultoare, este în stilul prozei din ciclul *Vladia*. De aici vine, probabil, și titlul cărții. Sau, poate, el vrea să traducă printr-un simbol hotărîrea finală a personajului central (Goreac) de a se retrage într-un ostrov din preajma Orașului și de a se ocupa, în timp ce scrie cartea, cu îngrijirea stupilor... Asupra încheierii romanului, Mircea Zăciu are dubii : consideră că dispariția eroului prin catastrofă naturală (inundațiile) reprezintă o soluție exterioară. S-ar putea să aibă dreptate, deși în momentul în care acest accident intervine romanul se încheiase în fapt și simbolurile lui fuseseră sugerate. Nimic nu mai poate schimba destinul personajelor. Frieda și Tavi Jurj așteaptă în pacea de la Casa Galbenă sfîrșitul, știind dar nevoind să-și amintească nimic din ceea ce a fost. Uliana și Ilie Ștețcu se simt bine în orașul care miroase a compromis (după vorba lui Goreac), în fine, intransigentul Nichifor, scriitorul care nu vrea ca memoria să ațipească, *creatorul de neliniște* într-o comunitate împăcată cu soarta, vrea să cunoască viața albinelor și dispare în chip tragic. În urma lui rămîne replica brutală a lui Hângănuș : „Mai dă-l în mîsa pe Nichifor ăsta, tu crezi că avea de gînd să facă una ca asta. Astea-s prostii teoretice, basme de adormit copiii, auzi la dumneaei, să crească albine, păstor de albine. Și asta cine — Nichifor Goreac ! Un histrion, nici măcar un bufon. Un măscărici, toată viața n-a făcut decît să-și închipuie. Atîta tot, să-și închipuie.“ Un roman politic substanțial în stilul, pe alocuri, al eseului românesc. Episodul Birmania este exterior temei. La fel discuțiile despre relația dintre natură și cultură.

Cu *Glorie* (1987), Eugen Uricaru se întoarce la proza alegorică, misterioasă, cu o preocupare specială pentru parapsihologie și pentru naturile magice și discret diabolice. Romanul are mai multe nivele de semnificație. Există, întîi, un proiect realist (aventurile anticarului Deodat Proca, scriitor potențial) și un altul inițiativ, în care este vorba de puteri magice, false identități, premoniție, coincidențe stranii și indivizi (Bebe Stoleru, Amneris, inspectorul de asigurări Simon Magul) înzestrați cu daruri oculte. Registrul din urmă este mai bine exprimat

în carte și el urmărește, pînă la un punct, modelul Eliade din ultimele povestiri. Deodat Proca, fost gazetar, ajunge vînzător într-un anticariat din Ardeal și aici cunoaște pe roșcovana Dora, ființă senzuală, și pe Kálmán Ionescu, om tăcut și acru, colaborator, cum se va dovedi mai tîrziu, al unui fost om politic, Andrei. Narațiunea realistă din roman va relata relațiile dintre aceste personaje descrise sumar. Kálmán (Kali) are fața pergamentoasă și urechile de ceară, Dora este o femeie zdravănă și cu instincte sănătoase. Proca nu-și găsește locul în viață, scrie în ascuns un roman și, cînd îl termină, romanul este respins de editură. Anticarul este prieten cu un scriitor celebru, Nichifor Goreac, dar scriitorul dispăruse (cunoaștem faptele din *Mierea*) în timpul inundațiilor. Roșcovana Dora îi spune că-i un om norocos și norocul se verifică numaidecît în latură erotică. Tînăra femeie, care suferă de singurătate, dă din bunurile ei și numitului Kali din rațiuni pur materiale și Kali povestește întîmplări de demult despre celebrul Andrei, dar istoriile lui n-au nici un haz și, pînă la urmă, nu vād pentru ce prozatorul le-a introdus în roman. Mai interesante, în această ordine de fapte, sînt întîmplările povestite de un personaj secundar, Bebe Stoleru, un șofer care are darul premoniției.

Dar să revenim la datele romanului și la cronologia lor neliniară. Proca se urcă în tren pentru a participa, la București, la înmormîntarea marelui scriitor Ieremia Palade (unele amănunte trimit la biografia lui Marin Preda, dar, desigur, este vorba de un model imaginar). Acesta murise în condiții neclare și, la sfîrșitul romanului, aflăm că voise să afle adevărul despre condiția omului și să verifice acest adevăr (adevărul despre moarte) prin propria-i existență. Este sensul principal al parabolii pe care vrea s-o sugereze prozatorul după ce își poartă cititorul pe drumuri lungi și prin întîmplări misterioase. Sîntem, deocamdată, la începutul romanului, în trenul spre București și, de aici înainte, narațiunea înaintează prin alternanță în cele două registre. Faptele din primul plan sînt narate (re-memorate) de Deodat Proca însuși, pe celelalte, cu mult mai interesante, le provoacă și le lămurește într-o oarecare măsură un ciudat inspector Adas, pe nume (nume inițiatic, desigur) Simon Magul, un fel de Cicikov balcanic care nu umblă să cumpere suflete moarte, ci să încheie asigurări pe viață. Este personajul cel mai interesant din roman (are dreptate Lauren-

țiu Ulici în cronică din *Contemporanul*) și are în narațiunea magic-polițistă funcția pe care o are în prozele fantastice ale lui Mircea Eliade inspectorul Albini : descurcă, dar și provoacă mersul acțiunii, sporește cunoașterea printr-o analiză logică, dar și adîncește misterul, pentru că sînt laturi pe care rațiunea nu le poate prinde și, deci, nu le poate explica. Simon Magul este, cum își zice singur, „omul care știe“, iar Deodat Proca este „omul care poate“. Omul care știe face o teorie complicată despre *persona*, adică despre individul care are puteri oculte, citind pe Contele de Saint-Germain, și crede că a descoperit în anticarul Deodat Proca o asemenea natură excepțională. Complet dezinteresat de problema *persoanei* și sîcîit de inspectorul Adas, anticarul coboară pe furiș din tren și, la puțin timp, trenul deraiază. Urmează un moment oniric (povestirea unui coșmar) și călătoria spre București continuă în tovărășia diabolicului Simon Magul, care se ține de el ca o umbră (o imagine tîrzie a diavolului din proza romantică). La București, Proca reușește să dea cu ajutorul inspectorului specializat în asigurări de strania Amneris pe care o întîlnise altă dată în lift. Operă de magie, prin concentrare și intuiție. Anticarul ajunge fără greș la casa din strada Livezeni unde locuiește Amneris, și descoperă acolo o adunare formată din indivizi care se cred zei și așteaptă pe dispărutul Osi, un martir. Amneris, pe numele ei Isi, introduce pe anticar în această societate ezoterică și anticarul nu scapă decît prin fugă pentru că zeii sînt violenți și petrecerea lor seamănă cu o întîlnire din romanele de groază. Societatea ocultă din strada Livezeni cultivă prestigiul zeilor într-un moment în care zeii sînt uitați. Sugestia nu este prea clară, s-ar putea ca faptele din acest plan să constituie o altă latură a parabolei despre condiția (națura) creatorului. Dar cine este Isi-Amneris ? Un personaj ocult, un simbol, desigur, care apare și dispăre din existența comună a lui Deodat Proca. „Eu sînt Soter“, zice acesta, „tu ești Thot“, îi răspunde sibilinic Amneris. Soter înseamnă salvatorul, mîntuitorul, iar Thot este imaginea. Anticarul este, să nu uităm, scriitor, un spirit, altminteri zis, care se poate *identifica*, se poate întrupa în alții, o *persona* care are darul de a citi și de a prevedea destinul altora. La căpătîiul lui Ieremia Palade, prozatorul care vroise să privească moartea (adevărul) în față, anticarul se dă drept Nichifor Goreac, își asumă, așadar, o

identitate superioară, identitatea creatorului. El va duce, poate, mai departe credința (forța) dispăruților Nichifor Goreac și Ieremia Palade. Un prim semn al identificării lui cu forțele genetice ale creatorului : printr-un efort de voință reușește, în chiar momentul în care sta de gardă lângă sicriul marelui prozator, să declanșeze energiile paranormale din el și să regenereze un ficus și florile din coroanele veștejite.

Numărul simbolurilor crește și romanul se încheie, la timp, cu întoarcerea lui Deodat Proca, virtualul scriitor, în provincie. Mai înainte, el descoperise printre cărțile lui Ieremia Palade caseta portocalie a Micului Nogai, casetă magică venită din Tibet și trecută, pentru puțin timp, prin mâinile misteriosului Nichifor Goreac, amator de antichități. Cum ajunsese ea în posesia lui Ieremia Palade ? Mister. Roman de tip mitic și speculativ, *Glorie* studiază un caz de metafizică și de practică ezoterică (temă rară în romanul românesc), într-o narațiune fragmentată de notații realiste. Narațiunea este ingenioasă și unele scene, inclusiv cele de natură magică, au pregnanță. Nu i-aș reproșa decât abuzul de simboluri oculte și lipsa de profunzime în observațiile pe care prozatorul le face (în partea a patra) despre moarte.

Prin stilul și opțiunile lor tematice, romanele lui Eugen Uricaru se singularizează în literatura din ultimele două decenii. O proză sincretică, parabolică, fastuos stilistică, simbolizantă, migăloasă, dificilă, fugind mereu din temă și revenind totdeauna la ea după excursii în teritorii imaginare și digresiuni ample. Fraza este moale, leneșă, bine lucrată, urmărind efecte literare într-o epocă în care literatura iese, mai ales, din negația convențiilor literaturii. Eugen Uricaru se ține încă de principiul vechi că semnificativul, în ordine artistică, începe de la un anumit grad de frumusețe. Este totodată cîștigat de ideea că realul nu-i numai ceea ce se vede și se aude, realul este și ceea ce se bănuie și se imaginează. De aceea aproape toate cărțile lui au mai multe nuclee magice care tind să prolifereze și să acapareze scenariile realiste.

MIHAI SIN

Cine vrea să-și facă o idee despre stilul și temele romanului românesc de azi îl poate citi cu folos pe Mihai Sin (n. 1942, Făgăraș), un analist subțire preocupat de psihologia cuplurilor sentimentale. Dar cum drama erotică depinde enorm în lumea modernă de psihologia socială, prozatorul face și un studiu atent al mentalităților, urmărește evoluția grupurilor socio-culturale și introduce din loc în loc în roman scurte eseuri pe teme acute de politologie (despre mecanismul puterii și apariția mitului politic, despre „micul șef” și psihologia succesului, despre instalarea sistemului totalitar în societățile moderne, despre catolicism și comportamentul omului religios etc.). Romanul nu mai are, în acest caz, o intrigă unitară, temele apar și dispar după o lege imprevizibilă, scenariul epic este fragmentat, naratorii își pasează povestirea ca într-un joc rapid, cu multe obstrucții, penalizări, reluări etc. Mihai Sin a început cu povestiri (*Așteptînd în liniște*, 1973) și a continuat și mai tîrziu să publice, între două romane, proze scurte (*Terasa*, 1979), mici studii epice, fără o intrigă precisă, copii după natură, pagini, probabil, dintr-un jurnal intim, însemnări despre comportamentul individului comun în grupurile sociale întîmplătoare (într-o autogară, în autobuz, într-o cabană etc.). Mai toate personajele din povestiri și romane călătoresc și, pe urmele lor, prozatorul observă și notează. Un jurist, Tiberiu Ilovan, pleacă în excursie pe munte cu Claudia, soția amatoare de alpinism, și doi prieteni. Juristul se ține bine un timp, apoi obosește, rămîne la cabană și se gîndește că se apropie bătrînețea. Claudia nu ține seama de limitele și neliniștile lui și continuă ascensiunea (*Păsări stinghere*). Un șofer tînar vrea să se spînzure, dar este descoperit, pe cînd își căuta o cracă rezistentă într-o livadă de pruni, de Tricon, prostul satului, și șoferul renunță să-și mai pună capăt zilelor. „Ce căuta oare acolo Nicolae Bi-

rău, zis Tricon, ce căuta pe cărare, în momentul acela ?" — întreabă diplomatic, la curent, oricum, cu subtilitățile naratologiei, prozatorul intrat în pielea autorului auctorial. Și tot el răspunde : „Nu putem ști“ (*Livezile cu pruni*). Tînărul inginer Trifu, studios, inventiv, spirit liber, intră în conflict cu Flipa, șeful său, birocrat autoritar și viclean, nul profesional. Tînărul nu-și ține gura și este dat afară fără scrupule. Flipa dă o variantă despre incident, Trifu, chestionat asupra comportamentului său, răspunde : „Îți spun că eu nu știu care e adevărul“. O explicație ar fi de ordin intim : tînărul întilnise în orașul în care copilărise o fată pe care o iubise și fata, integrată acum mediocrei vieți provinciale, îl decepționase (*Răbdare*). Explicația nu-i însă satisfăcătoare și, s-a văzut, nici personajul n-o acceptă. Prozatorul nu caută cauzalități sigure și, în fapt, nici nu-și propune să justifice actele eroilor. El desenează după natură, prezintă un caz, un portret, o scenă banală de viață, fără a coborî în adîncul psihologiei. Un bărbat căsătorit vrea să se copilărească, dar nevasta, plictisită de obligațiile gospodăriei, refuză cu duritate. Bărbatul este trist și viața conjugală merge înainte (*Cuburi*). Vladic, pictor, trăiește în vacanță o idilă cu Odette, femeie măritată fără complexe, disponibilă sentimental. Cînd soțul legitim absentează ea se abandonează cu bucurie pictorului, apoi, calmă, scrie acasă, cu migală, într-o carte poștală impresii de vacanță. Scrisul ei, observă ironic naratorul, este citet, ordonat, aproape elegant, semn de calm interior (*Intermezzo*). Niște tineri beau cafeaua la cîrciuma numită „Sulemenită“ și plănuiesc o călătorie de pomină, dar călătoria, nu se știe de ce, este ratată. Cecilia-Ramona, frumoasa chelneriță dorită de cei care frecventează cîrciuma, are păreri precise despre poziția bărbatului în viață : „Că bărbatul trebuie să fie sigur pe el. Să treacă prin viață cu pași siguri, nu bițiți, nu tîrșiți, nu lingavi, de parcă ar pupa întruna pămîntul și toate cele-s pe el“... (*Marele Week-end*). Cecilia-Ramona nu-i nici pură, nu-i nici vulgară, e doar o femeie tînără care, trăind într-un mediu impur, încearcă să-și țină firea. Nu există propriu-zis un conflict în narațiune, există doar încercarea prozatorului de a prinde în cîteva schițe culoarea vieții de provincie. Eroii nu trăiesc un mare eveniment, nu trec printr-o tragedie care să le marchexe existența.

În povestirile din *Terasa* apare mai pregnant tema singurătății provinciale. Aici este lămurită într-o oarecare măsură și predilecția pentru călătorie. Frica de singurătate ar fi motivul care scoate pe acești oameni din casă. Mai există o cauză, mai profundă, sugerată de o propoziție luată dintr-un roman citat în narațiune : „Căutam un lucru pe care eram silit să-l caut, dar ținta călătoriei se afla înlăuntru și nu putea fi atinsă în altă parte“. O neliniște interioară și călătoria ca formă de cunoaștere. Personajele voiajore ale lui Mihai Sin nu ating însă asemenea subtilități. Ilarie, rugat de prietenul Vlad, călătorește cu mașina undeva, într-o localitate oarecare. Vlad nu-i deconspiră mobilul deplasării, îi spune doar „a fost ceva ce nu putea fi evitat, tu nu poți să știi“. Replica pare rostită de un personaj din nuvelele mitice ale lui Mircea Eliade. Vlad nu este însă un purtător de mituri și nici amicul Ilarie nu pare interesat de ele. El este contrariat doar de tăcerea lui Vlad și de lipsa de țintă precisă a călătoriei. (*Spre ceva, cu un scop anume*). Narațiunile n-au epic sau epicul nu are, în continuare, un caracter excepțional, memorabil. Un fragment din materia cenușie a vieții, o fotografie de grup decolorată și un mic comentariu în marginea ei, iată mișcarea epică în povestire. În finalul volumului *Terasa* dăm peste o însemnare care se cheamă *Sensibil pas spre realitate*. Sînt cîteva pagini de jurnal (narratorul trăiește, ca și autorul, la Tg. Mureș, scrie și, în timp ce scrie paginile de mai sus, aude un dialog în bucătărie...) și titlul lor spune ceva despre demersul epic al lui Mihai Sin : o încercare de a cuprinde fluxul realului, stereotipiile existenței banale... Narratorul merge la doctor și, așteptînd în anticameră, ascultă istoriile celorlalți pacienți. O femeie vrea pensie și doctorul nu-i dă certificatul necesar. Ea pune totul într-o istorie mediocră și apoi începe să bocească. Un bătrîn, ascultînd-o, zice „Nu cred..., uite că nu cred“ (*Pe coridor*). Un bărbat face auto-stopul și o femeie însărcinată îi povestește că a fost după cum-părățuri la Sighișoara și a fost și la bar, a avut curaj, nu i-a fost nici teamă, nici rușine. Un tînăr îi prezintă proiectele lui (e în clasa a zecea, cînd termină se însoară) și bărbatul îi ascultă pe toți și „se cufundă în amintiri“ (*Autostop cu țel*). Toate acestea sînt desene în cărbune și numai privite laolaltă ele au un sens mai pregnant. Un pensionar se duce la medic și medicul îl avertizează că, de nu se lasă de fumat, se curăță... Urmează

un dialog desprins, s-ar părea, dintr-o povestire de Preda : „Cît de repede ?“... „Un an, cel mult doi“... „Bine, mă mai gîndesc eu“.... Vădov, pensionarul aduce în casă o menajeră, pe Pelaghia, se bucură, apoi moare subit (*Natură moartă cu un bătrîn*). O veritabilă dramă tratată sumar, la fel ca și celelalte. Emanuel Radu Marhan se pregătește să facă o inspecție tinerei doctorițe Jana Mosora, de care este îndrăgostit în chip ilicit (inspectorul este însurat și are o nevăastă bănuitoare), savurează dinainte revederea, apoi, cînd ajunge, descoperă că doctorița plecase din localitate. Neliniștile inspecției le trăiește nevinovata soră Cornelia Roșca (*Inspecție*). Comic de situație asupra căruia prozatorul nu insistă. Mai mult epic există în povestirile *În memoria unui atlet începător* și *Bunica îmi acordă un interviu*, însă epicul, dispersat și irelevant în prima, este mai sugestiv în cea de a doua. Nepotul, de meserie inginer, vrea să ia un interviu bunicii sale, țărancă trecută prin două războaie mondiale. Prilej pentru narator să-și revadă viața și să dea, indirect, o imagine a satului de munte, cu un cod vechi, precis de existență...

Toate aceste schițe fumurii, studii de psihologie socială, anunță o epică mai întinsă, aceea din romane (*Viața la o margine de șosea*, 1975 ; *Bate și țî se va deschide*, 1978 ; *Ierarhii*, 1981 ; *Schimbarea la față*, 1986), indiscutabil superioare estetic. Aici talentul prozatorului se vede mai bine și stilul, asemănător în unele privințe cu acela al lui Nicolae Breban (interesul pentru psihologia senectuții sau pentru naturile energice care se consumă în întreprinderi derizorii, utopice), se desfășoară mai liber și capătă mai mare relevanță estetică. Tema omului înfrînt fără o cauzalitate socială precisă, prezentă și la Marin Preda (*Intrusul*) și la mai toți prozatorii din anii '60, este reluată din alt unghi de Mihai Sin în *Viața la o margine de șosea* și *Bate și țî se va deschide*. Despre stilul epic din primul roman s-a spus că el tinde, prin prezența elementelor de tragic și absurd, spre un expresionism sui generis. Atunci toată proza este expresionistă, pentru că este greu de închipuit un roman sau o nuvelă modernă în care să nu apară violența, tragicul, absurdul, componente ale vieții obișnuite. Mihai Sin face, cu liniște epică, un studiu al alienării morale și, iarăși, fără mari variații de accent, o proză de observație a mentalităților sociale. Primul roman reduce timpul de desfășurare la mai puțin de

24 de ore. El consemnează rătăcirile, comentariile, dialogurile, amintirile și, în fine, micile întâmplări prin care trece un bărbat de 35 de ani, revenit în concediu în orașul natal. Bărbatul, pe nume Achim Brezeanu, este inginer în specialitatea „mecanizarea agriculturii“, nu este căsătorit și nici nu are de gând, nu are nici o vocație care să-l satisfacă, este singuratic și are sentimentul înfrîngerii. Acestea sînt date pe care le aflăm mai tîrziu din desfășurarea, încă o dată, molcomă a măruntelor fapte petrecute într-o zi. Ce poate să facă în acest răstimp, într-un mic oraș de provincie, un individ puțin comunicativ, fără voință, cu sentimentul acut al ratării ? Achim se trezește, se gîndește întii la copilărie, dar fără plăcere, chiar cu repulsie, stă de vorbă cu mama și află vești despre prietenii de altădată, apoi face o vizită fostului coleg, Autonom, devenit directorul unui liceu din localitate. Aici bea țuică și discută despre bunăstare, iluzie și femei. Autonom Lungociu, nepotul preotului Autonom Prună din Șercăița Veche, este un spirit mediocru, satisfăcut, împlinit. Credința lui este că „totul este să știi bine o singură lecție, s-o știi foarte bine și pe urmă s-o îmbunătățești, s-o nuanțezi. Asta-i viața, o singură lecție“...

Ideile lui Autonom și Achim despre femei sînt schematice. Femeile se împart în femei cu personalitate (puține) și femei care intră în *categorii* : femei fără scrupule, femei scrupuloase, dramatice (plicticoase și primejdioase), și, în fine, femei rigide, cinstite, autoritare ; acestea sînt greu abordabile, dar, cînd devin, sînt capabile de mari pasiuni statornice și cu timpul se arată posesive și inclemente etc... Apare o profesoară deșteaptă, Nadia Palade, prietena lui Autonom Lungociu, indiscutabil superioară intelectualicește... O alianță pe care Achim n-o înțelege și de care, în cele din urmă, profită. Achim își povestește viața socială și viața sentimentală și din relatările lui înțelegem că a fost un student fără tragere de inimă, că a urmat, la îndemnul părinților, o facultate care nu i-a dat nici o bucurie, că a lucrat apoi la o topitorie de in și acolo a cunoscut pe Blendea, directorul, un individ abil și rapace, fără școală și fără scrupule, atent, slugarnic cu șefii, dur cu subalternii... Achim a trăit și o poveste de dragoste cu o turistă belgiancă și povestea bate puțin spre un clișeu pe care îl întîlnim mereu în proza din deceniul al VIII-lea, femeia occidentală, disponibilă,

eliberată de constrîngerile moralei conjugale și bărbatul viguros și liric din estul Europei... Toate acestea ocupă o bună parte din spațiul narațiunii. Mai departe, urmărind itinerariul singularicului Achim, romanul înfățișează un antrenor priapic și păgubos, Scharer, și scene (acestea mult mai autentice) din viața de cartier. Maestrul de la Fabrica de explozivi, tatăl lui Achim, este un om tăcut și hotărît, știe ce vrea, știe ce face. Nu-și înțelege fiul și nu acceptă lipsa lui de voință. Se gîndește la moarte, dar nu-i disperat. Fiul se simte înstrăinat de părinții care vor cu tot dinadinsul să-l însoare și pleacă de acasă (a doua lui aventură în viața monotonă a tîrgului) pentru a sta de vorbă cu jurista Tea Ionescu, prietena unui amic din copilărie, Nanu, decedat. Tea este o femeie încă tînără, plină de complexe, dar hotărîtă să le stăpînească. Acceptase o legătură sentimentală cu Nanu, inferior ei din punct de vedere spiritual și toată lumea este intrigată. Femeia își justifică însă bine sentimentul și Achim o înțelege și se simte, la rîndul lui, culpabil. Culpabil de ce, față de cine ? Iată explicația lui : „Față de mine sînt vinovat, acum cred că e clar. Am uitat o groază de lucruri, am trecut pe lîngă ele indiferent, iar azi au ieșit la iveală. Înfrîngerii grave, domnișoară, înfrîngerii grave care puteau fi evitate. Și tot azi am încercat, fără să-mi dau seama, să mă scuz, m-am oprit întîmplător la un moment din viața mea care, credeam, fără să mi-o spun decis, mi-a frînt aripile și ciocul puternic pe care le-oi fi avut vreodată. Dar nu era decît o scuză, poate că prima mare înfrîngere, însă n-ar fi trebuit să cedez. Cîndva credeam, domnișoară, că sînt un luptător, că voi fi un luptător și iată că am renunțat fără să știu cînd, fără să știu de ce. [...] Vreo douăzeci de ani din viața mea ar trebui justificați, clarificați față de mine însumi și pentru asta trebuie timp, iar mie îmi e deja frică de operațiunea asta. Dacă aș spune : «sînt un înfrînt», totul s-ar închide, viața ar curge pentru mine mai departe, poate chiar liniștită. Dar de ce sînt un înfrînt, cine m-a înfrînt ? Cine e învingătorul ? Va fi greu, dacă nu imposibil, să recunosc că sînt un înfrînt.“

Sentimentul vinovăției nu-l împiedică (dimpotrivă, am zice, îl determină) pe timidul Achim să profite de disponibilitatea sentimentală a juristei și să petreacă o noapte crîncenă cu ea...

A doua zi, îngreșat la propriu și la figurat, caută o purificare și purificarea nu-i poate fi dată decît prin călătorie. Pleacă la Arini, un loc în afara orașului, cu Nadia Palade și naratorul auctorial își părăsește cu aceste vorbe personajele în pragul unei posibile idile : „Peste puțin timp vor trebui să se urce și ei în mașină, intrînd în fluxul șoselei. Să-l mai lăsăm însă cîteva clipe pe Achim cu Nadia, la o margine de șosea, aproape de cotul rîului. Poate că furia lui se va topi pînă la urmă și ochii vor privi aproape blind alte camioane și automobile, alte căruțe cu cai în galop, ba chiar îi va privi cu îngăduință pe pescarii de pe celălalt mal al rîului, pe pescarii cei porcoși. Poate că furia lui se va scurge din nou, ca și altădată, și totuși altfel, fără să-l lase neputincios și gol. Și nu-i imposibil ca iubirea să-i cuprîndă sufletul și să rămînă acolo o vreme și atunci toate vor fi mai frumoase. Da, totul e cu putință, căci iată-l pe Achim întinzînd mîna și mîngîindu-i părul, absent, privind mereu spre șosea.“

Roman, așadar, deschis, cu o tipologie abia schițată (aceea a vieții provinciale) și cu o temă pe care prozatorul o va relua și în cărțile ulterioare : nepotrivirea și singurătatea cuplurilor. Achim trece printr-o lungă criză morală, este conștient de ceea ce i se întîmplă, dar nu poate și nu are voință să iasă din ea. Detestă imaginea conformismului, îmburghezirii sociale (Autonom), detestă și lipsa lui de angajament moral și inerția în care s-a instalat. Este, uneori, exasperat de exasperanta monotonie în care trăiește, de lipsa lui de risc, dar exasperarea îi trece și el rămîne mai departe în confortabila inerție... Critica a văzut în acest roman și un mobil polemic : o reacție la proza saturată de „dramele memoriei“ și o încercare de a readuce observația epică în cîmpul actualității. S-ar putea să fie și acest aspect. Notabilă mi se pare însă încercarea de a *dezeroiza* personajul, de a-i studia actele de existență în spațiul mediocrității vieții curente. Achim trăiește în afara marilor înțeleștări social-politice și singurele lui fapte de bravură sînt confruntările cu un director viclean și aventurile erotice cu o turistă insașiabilă, cu iubita unui prieten din copilărie și, probabil, idila cu Nadia... Se simte fără rost, un om de prisos și chiar este, în tipologia prozei postbelice, un om de prisos conștient (și aici intervine originalitatea lui Mihai Sin) de eșecul său...

Și mai dens, ca meditație epică, este *Bate și ți se va deschide*, cartea cea mai bună publicată pînă acum de Mihai Sin. Timpul în care se desfășoară romanul este, ca și în proza anterioară, concentrat la cîteva ore : o călătorie care începe la orele șase dimineața și se încheie, în chip tragic pentru erou, după cîteva ore de mers cu autobuzul. Sigur că timpul epic (timpul ficțiunii) este mult mai întins decît timpul fizic propriu-zis. De cînd se trezește (să reținem și acest amănunt care se repetă în proza lui Sin : acțiunea începe aproape totdeauna cu trezirea din somn a personajului) și pînă iese din casă, la orele 5 și 50 de minute, gîndurile, amintirile lui acoperă deja 90 de pagini din roman. Fluxul memoriei, tehnica evaziunii dintr-o situație dată de existență. În cazul *Bate și ți se va deschide* tehnica este facilitată de natura specială a personajului. Octavian Șteflea este un spirit disociativ, încăpățînat pînă la fanatism „de a demarca binele de rău“, zice despre el Laura, placida lui nevastă. O tipologie umană asupra căreia prozatorul revine și în *Ierarhii* : singuratici, refractari față de inerțiile vieții de provincie, nemulțumiți de ei înșiși, inadaptabili social, naturi speculative, cum am zis, incoruptibili moral și, totuși înfrinți, fără puterea de a învinge inerția... O variantă a acestei categorii aflăm și în *Bate și ți se va deschide*, un roman bine compus, cu excelente pagini care sugerează mișcarea și limbajul grupurilor pestrițe. Octavian Șteflea se trezește, așadar, dimineața cu sentimentul că pleacă „într-o mare călătorie“ (alt topos : *călătoria*) și, pînă se urcă în autobuz, aflăm multe despre el : a avut o mare iubire (Natalia) de care s-a despărțit, dar pe care n-a uitat-o, este însurat cu buna Laura, profesoară, în adolescență avusese o idilă cu Olivia și idila ratase, a avut și are încă un model moral în doctorul Simedrea. Un prieten, Radu Raica, nepotul doctorului, trece printr-o perioadă dificilă (criză psihică) și Octavian, care este la originea pictor, se duce să-l vadă... Acesta este, în rezumat, scenariul celor 90 de pagini pregătitoare (dinaintea călătoriei). Scenariul reconstituie, în esență, relația tînărului pictor cu dificila Natalia. Prozatorul, intrat din nou în rol auctorial, întrerupe șirul evenimentelor prezente (pregătirea ceaiului, gînduri despre proiectul călătoriei etc.) pentru a trece, dimpreună cu eroul său, în alt timp și spre altă sursă de neliniște : „dar lucrurile sînt în mișcare, abia la în-

și, cînd le recită, versurile scot din minți pe șoferul Crucinschi. El interzice propaganda creștină în autobuzul său și vrea să-l dea jos pe imprudentul Ionică. Octavian Șteflea îi ia apărarea și atunci șoferul Crucinschi, atins în orgoliu, își revarsă mînia asupra lui. Un medic pensionar trece numaidecît de partea agresorului, laudă curajul și abnegația lui, apoi face o criză de epilepsie. O femeie vorbește despre bărbatul care a lăsat-o cu un copil și face în limbajul ei lipsit de subtilități reflecții despre nebunia care-i cuprinde uneori pe bărbați : „Cînd îi apucă pe bărbați, îi apucă și gata, cine să-i poată pricepe ?“... Foarte autentice, de mare efect epic, aceste notații rapide. Narațiunea se precipită spre o încheiere tragică : Crucinschi pune la cale pe față o mică afacere (încasează banii unor navetiști fără a le da bilete) și, cînd apar controlorii, știe să iasă basma curată. Justițiarul Octavian protestează și șoferul, înfuriat a doua oară pe acest pasager incomod, hotărăște să-l dea jos din autobuz, în plin cîmp. Intuiție bună a psihologiei colective : cei care îi aruncă din autobuz la ordinea lui Crucinschi pe Octavian sînt navetiștii pe care el îi apăraseră de agresiunea șoferului brutal și corupt. Romanul se sfîrșește aici. Octavian moare, probabil, (ultimele rînduri sînt deliberat ambigue), și călătoria lui nu ajunge la capătul înțelegerii. Sau ajunge, dar în acest chip simbolic.

În *Ierarhii* (1981) psihologia omului însingurat și conștient de destinul său este studiată pe un spațiu mai întins. Romanul se deschide asupra mai multor medii și categorii socio-morale. E vorba, în primul rînd, de bătrîni și de utopiile și energiile sterile ale senectuții. Romanul urmărește, dar nu în chip liniar, două fire epice : unul se referă la biografia personajului central (Pavel Mamina), a cărui profesiune nu este precizată, trecut printr-o lungă detenție și interesat, acum, să scrie o istorie a unui ofițer din secolul trecut, înnobilat de Împărat, baronul Urs de Marginea ; al doilea plan epic înfățișează agitația unor pensionari grupați într-o mică societate secretă, hotărîți să alcătuiască un vast dosar al istoriei și un tribunal al adevărului. Cîteva personaje sînt remarcabile și oarecum inedite în proza noastră. Cel mai reușit este Șipa. Juristul Richard Șipa este un filozof de circiumă, un spirit volubil, sociabil și un conspirator fantezist. El adună de multă vreme în caietele sale in-

time „ideile pierdute“ ale abulicilor din circiumi și e de părere că o antologie de reflecții venite din această zonă umană ar putea fi revelatoare. Iată care este opinia lui despre această categorie umană defavorizată de soartă și neînțeleasă de oameni : „Niște nenorociți, niște năpăstuiți ai soartei, veți spune, iar eu voi fi de acord cu dumneavoastră, ba chiar adaug : niște abulici, niște amăriți, derbedei impertinenți și umili, încercînd să-și înăbușe dramele și să-și panseze singurătatea, uneori cumplită, insuportabilă, prin licori de tot felul, după buzunarul fiecăruia. Căci, să știți, diferențierile și ierarhiile există și printre ei, deși par atît de democratice. [...] Însă eu am înțeles că ce-i sperie cel mai mult pe acești oameni este ratarea, deși celor ce nu-i înțeleg li se pare că ratarea îi însoțește ca un blazon sau ca un stigmat, depinde cum și-o poartă fiecare, ei înșiși avînd momente cînd și-o recunosc cu cinism sau plîngînd.“

Șipa are prieteni peste tot, știe să-și facă alții, de la abulicii din circiumi trece cu ușurință la Sartre și la mișcarea tinerilor contestatari occidentali, la L.S.D., catolicism, la mecanismele tiraniei etc., mereu inventiv, cu o imaginație surprinzătoare. Prietenul său, chelnerul Solomon, face desene porno și are o teorie ingenioasă despre atitudinea erotică a bărbatului. Este îndrăgostit de ospătărița Varvara și nu-și ascunde pasiunea, deși este la o vîrstă cînd pasiunile de acest fel sînt, de regulă, tănuite. Varvara este o femeie aprigă, ușor cinică, și seamănă, prin senzualitatea ei de animal tînăr, cu femeile din proza lui Breban. Nu este singurul aspect „brebanian“, am semnalat acest aspect, din proza lui Mihai Sin. Cu autorul *Ingerului de gips*, prozatorul din Tîrgu-Mureș are comun și interesul pentru sexualitate ca temă literară și criteriu pentru studiul psihologiei individului. Printre puținii scriitori, de altfel, care abordează la noi aceste probleme. Faptul se verifică mai ales în ultimul roman publicat de Mihai Sin, *Schimbarea la față*. În *Ierarhii*, sexualitatea, prin ordinea naturii, ocupă un loc secundar. În prim plan este, repet, o utopie jumătate satirică, jumătate tragică. Juristul Șipa introduce pe însinguratul Pavel Mamina în cercul utopiștilor și acolo descoperă o lume bizară. Bătrînul Porancea, șeful lor, face teoria centrelor de putere și a „burselor

de valori". Sînt atacați Sartre și cabotinismul lui intelectual (într-un mod, de altfel, simplist și injust), Șipa face și el o teorie a „izbăvirii” și utopia începe să tragă spre comic și grotesc. De altfel, ea se risipește repede. Prilej ca romanul să se întorcă la biografia lui Pavel Mamina. În timpul detenției, acesta pierduse pe Felicia, fusese înstrăinat de copii și, de cîteva ani, se recăsătorise cu Letiția Dragomir, medic pediatru, femeie inteligentă și cu simțurile intacte. Este descrisă, cu decență, dar nu în stilul obișnuit evaziv, simbolic al prozatorilor români, o scenă de dragoste conjugală. Sînt reproduse și cîteva inutile vise, coșmaruri, fără legătură (nici măcar în plan simbolic) cu problematica romanului. Mai bune, deși insuficiente pentru a fixa un destin, sînt scenele de detenție. Romanul se încheie în chipul în care se încheie de regulă narațiunile lui Mihai Sin : Pavel Mamina moare fulgerător și destinul său rămîne, astfel, nerelevat pînă la capăt. Deși mai stufos decît cel precedent, cu unele capitole parazitare, romanul *Ierarhii* arată un analist serios, bun observator al moravurilor și al psihologiei sociale. Romanul intelectual este mai puțin original și nu are acoperire epică.

Schimbarea la față (1986) începe tot cu o călătorie (drumul a doi îndrăgostiți, Iuliu Bredea și Valeria, spre casa pastorului Weinhold) și se încheie cu întoarcerea protagonistului de la un chef năpraznic, însoțit de altă femeie, buna Lidia. Între aceste două călătorii fără valoare inițiativă se strînge materia unui roman interesat, în primul rînd, de drama intelectualului care se lasă trăit de istorie și caută refugiu într-o iubire tulburată de fantasmă sexiste.

Schimbarea la față este, pînă la un punct, analiza acestei pasiuni puternice și neliniștitoare, apoi romanul se deschide spre viața socială și tema inițială este părăsită pentru a reapărea după multe pagini de proză obiectivă, în noi fragmente reflexive, nervoase, pline de concepte și de divagații pe tema *religiei patului* și a *cuplului original*. Juristul Iuliu Bredea, abia ieșit dintr-o căsătorie neinspirată, întîlnește pe enigmatică Valeria și are o revelație. Femeia, cu o experiență de viață tot atît de dură, este inteligentă și tandră, simțurile ei sînt sănă-

toase, eșecul conjugal n-a înrăit-o. Bărbatul și femeia, ajunși la vîrsta deplinei maturități, caută împlinirea și liniștea, dar nu le află, pasiunea lor se destramă lent și, în cele din urmă, ies din ea tot atît de însingurați precum intraseră. Eșecul (unul dintr-o serie lungă) nu este explicat și, la drept vorbind, nici nu există o cauzalitate sigură. Juristul, care trece și prin alte probe, are obsesia iubirii totale și n-o află. Femeia este temătoare și nehotărîrea o pierde. Meditația în jurul acestor acte de existență este serioasă, prozatorul are, realmente, capacitatea de a analiza cu luciditate implicațiile morale și filosofice ale vieții erotice (inclusiv ale vieții sexuale). Cum trăim? Iată adevărata temă a cărții. Întrebarea o pune, într-o discuție cu Iuliu și Valeria, pastorul Weinhold, instalat la țară, în mijlocul unei comunități săsești. Întrebarea nu găsește un răspuns imediat, protagoniștii nu știu ce să spună, viața îi poartă de colo, colo, pasiunea erotică nu învinge, în cele din urmă, fondul de neliniște care există în ființa lor interioară. Iubirea care se anunță recuperatoare (în ordine morală) și durabilă se pierde în mediocritatea vieții. Autorul transcrie într-o proză de tip eseistic stările eroilor săi și lasă timpul din afara cărții să rezolve dramele care s-au declanșat în interiorul ei. Soluție cunoscută în literatura modernă, literatură a interogațiilor și aproape deloc literatură a soluțiilor de existență.

Romanul lui Mihai Sin acoperă o suprafață mai mare de fapte și cele mai multe (și chiar cele mai pregnant epice) vin din zona obișnuită a vieții. Tema erosului turbure este, la rîndul ei, acaparată de alte teme, mai banale sub anumit aspect, dar nu mai puțin interesante pentru proză. Acțiunea cărții (dacă de-o acțiune unitară poate fi vorba într-un mozaic de fapte) este plasată undeva în provincie „pe la mijlocul lui 64”. Brenda, spiritul lucid și îndrăgostitul fără noroc, este jurist la I.A.S., apoi avocat într-un oraș de provincie, are procese în alte localități, întâlnește, în fine, foști colegi, participă la agape lungi și la beții triste, vede și ascultă întimplări de tot felul. Romanul le reproduce după procedeu pe care l-am citat : prin înlănțuire simplă. Protagonistul locuiește, să zicem, într-un cartier muncitoresc, lângă o cărămidărie, și vecinii săi sînt confrunțați cu o gravă problemă ecologică. Cărămidăria, veche,

insalubră, îi împiedică să trăiască în liniște și curățenie. Oamenii se adresează prin scrisori autorităților, primarul orașului cheamă pe reclamanti, iar reclamantii, speriați, dau înapoi... Prozatorul le face biografia, aduce elemente pitorești din existența lor și-i introduce într-o tipologie socială.

Unele fapte sînt semnificative în ordine literară și dau o idee despre relațiile de viață în lumea de azi. Dan și Gabriel, ingineri tineri, merg în deplasare în provincie și, acolo, află pe colegul lor Tică, proaspăt însurat și stăpînit deja de gîndul bunăstării. Colegii sărbătoresc revederea cu o masă bună și o beție dură. Soția lui Tică este profesoară și are o fire închisă, apoi se dovedește că firea ei este năvalnică și faptele ei sînt scandaloase. Cruzime realistă, sarcasm, meditație asupra mediocrității indivizilor fără cultură și fără ideal moral, totul într-o notație agitată, pătrunzătoare. Primarul orașului în care se află poluanta cărămidărie are o pasiune curioasă : cercetează calendare vechi și, în acest scop, și-a amenajat o cameră de studiu. Soția lui are oră de primire și la *ceaiurile* ei se bîrfește îndelung. Veturia a avut trei sau patru bărbați, iar ultimul, pensionarul Dăneșan, visează într-o noapte că se cheamă Groningen. Noua identitate îl duce spre o pasiune fulgerătoare și nefericită. Se îndrăgostește de vecina Iuliana Jeleriu, femeie aprigă și insatiabilă. Analiza acestei relații aflate la hotarul dintre disperare și grotesc este făcută cu pricepere. Dăneșan, personajul din *Schimbarea la față*, visează o iubire mitologică și cade în genunchi în fața unei zeițe care-l trimite să-i facă piața... Notație răutăcioasă, sarcastică, puțin exagerată, totuși, pentru că psihologia senectuții este mai complexă decît arată proza noastră, obsedată, se pare, de mizeriile fiziologice ale oamenilor bătrîni.

Mai elocvent și mai profund în plan literar este cazul lui Pătru Gheorghe, șofer cu vocație de filosof. Pătru vede lumea fără iluzii și o judecă aspru. Considerațiile lui despre *profesiunea* de țaran sînt de bun simț, iritarea față de vecinul palavrăgiu indiscret și concupiscent, este, iarăși, bine jucată și spusă cu haz. Șoferul pare un om simplu și drept, ideile sale exprimă mentalitatea colectivă : omul să-și aibă rostul lui, casa lui să fie îngrijită, copiii să fie crescuți în legea morală, femeia să fie harnică și onestă, bărbatul să muncească și să nu cadă în

patima beției. Juristului Brendea îi place să discute cu acest șofer isteț, apoi, după o vreme, află că intransigentul Pătru Gheorghe este acuzat că a vîndut ilegal o mașină de struguri și zace, acum, în închisoare. Avocatul stă de vorbă cu pîritul, cercetează dosarul și vede că faptele sînt, într-adevăr, concludente. La proces, martorii declară însă altceva și șoferul scapă. Cum? Naivul avocat află chiar din gura șoferului descurcăreț: și-a cumpărat martorii, pur și simplu. O răsturnare pe care cititorul n-o bănuiește. Însă destinul acestui om mărunt este verosimil. Isteția stă la un loc cu viclenia, simțul lui justițiar și oroarea de viața patibulară nu-l împiedică să profite de circumstanțe și să-și rotunjească veniturile. Prozatorul descrie cu atenție aceste relații complicate într-o lume *de trecere* (de la sat spre oraș), avidă de bunuri, inventivă, neîncercătoare în profesiunile intelectuale. Pătru nu are încredere în avocat, îl folosește doar ca paravan și, la urmă, cinismul este dat pe față. Scena mărturisirii adevărate este admirabil prezentată, ca mai toate momentele de psihologie colectivă.

Mihai Sin are și aici o intuiție remarcabilă a relațiilor sociale și multe pagini din roman sînt substanțiale. Mi se pare izbutit felul în care înfățișează, de pildă, relațiile fulgerătoare dintre indivizi (un exemplu: înțelegerea rapidă dintre un văduv alcoolic și o chelneriță agresivă), scenele de *petrecere* colectivă (beția din casa colegului Tică, revelionul de la Lemețea cu inevitabilele scene de frenezie sexuală), momentele, în fine, în care fondul obscur iese la suprafață și indivizii își dau în petic. Prozatorul vrea să surprindă în continuare psihologia mediilor (grupurilor) sociale. Un avocat, Solea, nareză, de pildă, întîmplări din lumea tribunalului, un inginer, Enea Degan, aduce date din lumea industriei, contesa Karola, funcționară măruntă, are o biografie fabuloasă. Pastorul Weinhold este, la origine, inginer, și, tînăr de tot, a stat în detenție, apoi a îmbrățișat cariera ecleziastică și trăiește acum ca un înțelept modern: acceptă confortul, predică toleranța și stimulează confesiunea (defulara) indivizilor. Un personaj relativ nou într-o proză care a înfățișat cu precădere sub unghi satiric lumea ecleziastică. Mihai Sin încearcă să schimbe, ca și alți prozatori ardeleni de azi, aceste clișee, văzînd latura profundă a individului. Romanul, în ansamblu, este substanțial, are o tipologie origi-

nală și iese din rînd prin calitatea speculației intelectuale. Nu i-aș reproșa lui Mihai Sin decît abuzul de fragmentarism într-un gen care trebuie să aibă, totuși, coerență. Eseurile despre *micul șef* și despre *cum a fost posibil?* din *Cartea întâi*, bine construite în sine, sînt complet detașate de scenariul romanului. Integrarea lor în substanța epică a cărții era necesară.

GABRIELA ADAMEȘTEANU

Ce se remarcă întâi în proza Gabrielei Adameșteanu este cruzimea ei realistă. Notele tradiționale ale literaturii feminine (gustul pentru melodramă, lirismul, mizandria, senzualitatea, psihologismul fin etc.) lipsesc aproape total în romanele și povestirile dure, interesate de culorile terne ale cotidianului și de cronologia existențelor mediocre. Modelul Hortensia Papadat-Bengescu este părăsit, în narațiune se afirmă, pe față, o observatoare „rea“, neînduplecată a imperfecțiunilor umane. Lumea văzută prin mediocritățile, vulgaritățile, duplicitățile ei. În *Drumul egal al fiecărei zile* (1975) sînt notate observațiile unei fete inteligente despre viața de familie și, apoi, despre inițierea ei erotică. Romanul începe cu o cronică a monotoniei provinciale. Letiția Branea, elevă în ultimii ani de liceu, stă în aceeași cameră cu mama, femeie obosită, acrită de viață, și cu unchiul Ion, profesor destoinic, marginalizat social din cauza dosarului său prost. Adolescenta cu spiritul ager așteaptă la coadă la gaz, aude sforăitul unchiului, citește pe Dostoievski și observă fără iluzii „drumul egal al fiecărei zile care poartă în el semnele nereușitei“. Un roman al familiei în linia Gide și un roman despre uritul, lînțeala, degradarea lumii provinciale. Un amănunt citat în carte (apariția romanului *Bietul Ioanide*) lasă să se înțeleagă că faptele narate se petrec spre mijlocul deceniului al VI-lea. Letiția este „nesuferită“, încăpățînată ca toate adolescentele din literatura secolului nostru și privește cu un ochi nemilos în jur. Tanti Ștefi bolește și își scoate seara placa dentară și-o ascunde în noptieră, unchiul Ion are pistrui și alunițe împăroșate, mama are pielea sbîrcită și pulpele ei fac cute dizgrațioase... Cînd i se întîmplă ceva „rușinos“ (apariția ciclului), Letiția se revoltă împotriva condiției sale biologice : nu vrea să devină femeie : „Nu vreau să mă fac femeie ca voi.“ Ura ei împotriva femeii mature, în va-

rianta mediocră a provinciei, este enormă : „Le uram carnea pe care o bănuiam moale prin rochii, sîinii atîrnînd grei, burta și fesele mari și rujul cu care se dădeau pe buze și pudra fără care nu ieșeau din casă și tot ce povesteau despre copii și despre mîncare.“ Ea face parte din familia morală a Franciscăii lui N. Breban. E o adolescentă care nu-și găsește locul, nu are iluzii și nu acceptă modelele de viață ale părinților. Tatăl, medic după toate probabilitățile, fusese închis din motive politice și, la data cînd începe propriu-zis narațiunea, trăiește undeva înstrăinat de familie. Unchiul Ion (pe adevăratul nume: Ion Sălișteanu) îi ține locul, este un om bun, putuse să facă o mare carieră intelectuală, dar circumstanțele i-au fost defavorabile. Trăiește, acum, resemnat într-o „lașitate demnă“, zice naratorul (Letiția). Tipologic, el aparține speciei înfrîntilor din vechea proză românească. Un alt frate al mamei, unchiul Biță, este un bucureștean modern, adaptabil, descurcăreț, cu simțul umorului. Adolescenta nu-l place, ea este legată moralmente de timidul unchi Ion care trece prin viață cu o prudență temătoare și un zîmbet chinuit. Cînd moare, lasă în urmă „tiparul gol al obișnuințelor noastre în care gesturile noastre nu mai știau să ni se așeze“...

Romanul dă și alte elemente despre viața de provincie în obsedantul deceniu. Tinerii se plimbă pe Strada Mare și leagă idile sentimentale care se destramă repede, pe peronul gării femeii cu papornice imense așteaptă cu resemnare venirea trenului și vorbesc de-ale lor, proprietarul cel tînăr vrea să scoată din casă chiriașii nevoiași și unchiul Ion încearcă să-l împace, Letiția este îndrăgostită de Mihai, apoi se ceartă cu el și suferă în tăcere. E deja sceptică în privința dragostei. „Știi, cred că nu există dragoste“, declară ea prietenei Jeni. Apare și o Niculina care anticipează tipologic pe Vica Delcă din *Dimineața pierdută* și pe Mătușa Milica din *Vară-primăvară*. Oralitatea incongruentă a limbajului îi definește condiția morală și socială : „Ei, cît oi mai putea s-o duc și să muncesc, oi munci, cît nu, [...] o avea grijă ăl-dă-sus să m-adune dă pă drumuri odată, că mi-a zis și-acu fie-mea, hai, mamă, acasă, că ne rîde tot satu, da' un' să mă duc, doamnă. [...] Și de repede ce vorbea cuvintele-i ieșeau cu stropi de scuipat prin gura știrbă. Să-i văz că să ceartă ca dracii și iar începe afurisitu de gine-re-miu, îi dai lu mă-ta, și-mi ține samă și la ce bag în gură, nu i-ar lua mulți înaintea, Doamne, iartă-mă, că are copiii ăștia

și să trăiască s-aibă grijă de ei, da' i-am dat cum a vrut, i-am pus pe numele lui și pământu ce mai era, și casa, d-aia am ajuns un' d-am ajuns, că mă și mir, doamnă, cîte poate să-ndure omu, să nu-ți dea ăl-dă-sus cîte poți să duci în spinare... Ei, oi pleca și io..." Gabriela Adameșteanu are urechea fină. Cele mai bune pagini ale prozei (faptul se va vedea mai bine în *Dimineața pierdută*) înregistrează cu o mare fidelitate limbajul plin de agramatisme și culoare al mahalalei postbelice.

Urmărind destinul eroinei principale, romanul se mută la București și înfățișează, din același unghi subiectiv, destinul unei tinere care caută marea iubire în niște timpuri confuze. Letiția este studentă în filologie și stă la cămin alături de Marta, Clara, Marilena, Nana, tinere care se interesează mai puțin de carte cît de căsătorii avantajoase. Letiția le urmărește cu același ochi necruțător și, indignată de frivolitatea și mediocritatea lor, le strigă : „Provincialelor“... Merge la reuniuni studențești și e nemulțumită, se lasă curtată de Barbu, prietenul Martei, dar, cînd acesta o agresează, fuge înfricoșată... Se îndrăgostește, în fine, de asistentul Petru Arcan, bărbat interesat mai mult de studiile sale. Arcan fusese elev al unchiului Ion și Letiția caută în el modelul moral pierdut. O curioasă substituie, posibilă în ordine psihologică, pe care prozatoarea n-o studiază însă în profunzime. Romanul este, de altfel, acum fără adîncime epică. Nici romanul politic adiacent (biografia unchiului Ion, biografia tatălui, cronologia vieții universitare) nu iese din comun. Este notabil numai atunci cînd se întoarce la viața de provincie (moartea unchiului Ion, întoarcerea tatălui, drumul la cimitir, limbajul brutal al străzii etc.).

Se profilează și o dramă erotică formulată în stilul Holban — Camil Petrescu : Letiția caută și provoacă iubirea maturului Petru Arcan, apoi se instalează într-o iritantă așteptare. Bărbatul este indiferent, evaziv, nu are niciodată timp și tînăra femeie hotărăște să nu-l mai caute. Dar cînd acesta îi face primul semn, se predă fără condiții. „Aici este centrul lumii“, strigă ea cînd ajunge în camera lui Petru Arcan. Scenele de intimitate sînt notate în limbaj eseistic, fără nici o inflexiune sentimentală. Letiția este sincer dezamăgită, crispată și are sentimentul că stă „singură și neapărată în fața acestei vieți, misterioase și greu de imaginat, pentru că era a lui“. Această panică a simțurilor în așteptare ar fi trebuit mai bine analizată în roman. Ceva mai multă „psihologie“ la acest capitol și proza

ar fi putut fi substanțială. Limbajul analizei este însă prea abstract, voit detașat de subtilitățile vieții sexuale. Nemiloasă când este vorba de uritul cotidian sau de degradarea trupurilor bătrâne, prozatoarea este exagerat de discretă când înfățișează intimitatea cuplului. Letiția, care așteaptă cu o firească emoție experiența erotică, povestește totul, când experiența se împlinește, în propoziții seci și neconvingătoare. Nici mai târziu când se simte „rușinos devalorizată“, ignorată de bărbatul pe care-l iubește, dezamăgirea ei nu părăsește șirul frazelor generale. Narațiunea se însuflețește, în schimb, și capătă culoare când transcrie cearta dintre două femei într-un magazin sau când înfățișează amănunte din viața străzii, crimpeie de dialog anonim... *Drumul egal al fiecărei zile* este, ca roman de debut, notabil. Confirmă o prozatoare autentică în căutarea unui univers de viață inedit și a unui stil epic. Însă adevărata ei originalitate se va vedea de-abia în *Dimineața pierdută*.

În nuvelele din *Dăruiește-ți o zi de vacanță* (1979) reia câteva din temele anterioare (psihologia individului ratat, tristețea conjugalității mediocre) și încearcă altele noi, cum ar fi lupta pentru putere într-o comunitate umană restrânsă și reveriile, melancoliile omului însingurat. Onițoiu, de 20 de ani în aceeași instituție, se plimbă cu stagiara Petrina și-o inițiază în istoria secretă a colectivului. Istoria, în varianta acestui funcționar acrit de insuccese, nu-i deloc atrăgătoare: directorul Olteanu s-a înconjurat de carieriști zeloși, tânărul Cristian Pătrașcu este un arivist politicós, Anton Romașcanu este tot arivist, ceva mai dezinvolt, cutare se are bine cu cumnata unui director din minister, fetele de azi nu mai au maniere... Onițoiu este dezamăgit și vede peste tot înflorind trădarea... Nuvela nu are propriu-zis un conflict și nici consistență epică. Din ea se poate reține schița unui portret: acela al insului suspicios și crispat, îmbătrinit în deziluzie (*Scurtă plimbare după orele de serviciu*). În povestirea următoare (*Dăruiește-ți o zi de vacanță*) este reconstituită aceeași istorie din perspectiva uneia dintre victimele lui Onițoiu, Cristian Pătrașcu. Acesta, departe de a fi un răsfățat al vieții, este pe cale de a deveni un alt Onițoiu. Este divorțat, a căzut de la putere odată cu directorul Olteanu, este marginalizat și are un puternic sentiment al ratării. El se instalează lent în mediocritatea vieții și descoperă că se poate trăi și așa. Ca orice ratat se gândește la o mare operă (lucrarea de doctorat) și visează să întâlnească femeia

ideală. S-a despărțit, deocamdată, de una afurisită, cu limba rea, și dă telefoane alteia, incertă, evazivă. Când se apropie de această zonă morală (viața de familie), proza Gabrielei Adameșteanu devine interesantă. *Neliniște*, povestirea cea mai scurtă (și, estetic, cea mai bună) din volum, descrie o criză conjugală din perspectiva femeii. Marta descoperă că bărbatul ei, Dinu, s-a schimbat și nu-și dă seama de ce. La început Marta îl învinge prin tăcerile ei lungi, ostile, apoi tăcerile sînt neputincioase și femeia înverșunată stă seara în pat și citește de luni de zile aceeași carte. Este istovită de teamă și mediocrizată de ura ei neputincioasă. Prozatoarea se ferește să scrie o proză moralizatoare. Ea notează stările, gîndurile unei femei năpăstuite de o conjugalitate rea. Nu acuză bărbatul, nu ia pe față apărarea femeii. Înregistrează doar în chip oarecum obiectiv neliniștile femeii care își dă seama că nimic nu se mai poate schimba în viața ei...

După aceste scrieri pregătitoare, prozatoarea publică un roman excepțional, *Dimineața pierdută* (1983). În afară de ultimele douăzeci de pagini, care se referă la alt moment din viața personajului Vica Delcă (unul dintre naratori), romanul înregistrează în 435 pagini evenimentele petrecute la sfîrșitul unei ierni din anii '70, într-o lungă dimineață. Dimineața începe cu călătoria bătrînei Vica, fostă croitoreasă, spre casa Ivonei Scarlat, una din clientele de altădată, și se încheie cu întoarcerea ei la căderea serii... Acesta este spațiul fizic. Celălalt, spațiul ficțional, coboară la începutul secolului și, prin unele amănunte, chiar mai departe în timp. Schemă frecventă în romanul de tip Joyce. O concentrare a cadrului material și o explozie a memoriei. În *Dimineața pierdută* sînt mai multe planuri temporale (ele au fost determinate și analizate de Valeriu Cristea într-un substanțial articol din *Fereastra criticului*, 1987). Le amintim pentru a înțelege mai bine structura narațiunii : un prim nivel înfățișează vizita (celebra, lunga vizită) pe care Vica Delcă o face Ivonei Scarlat, fiica Sophiei Ioaniu ; aici bătrîna mahalagioaică discută despre biata madam Ioaniu (Sophie) și despre evenimentele din timpul și de după cel de al doilea război mondial ; Ivonne („Vulpea“, „călăreța“, cum îi zice Vica) privește o fotografie veche și, cu această imagine în față, acțiunea romanului se deplasează în 1914 (moartea regelui Carol) și rămîne în această epocă preț de 200 de pagini (de la

p. 118 la p. 333), după care, lunga paranteză încheindu-se, discursul epic revine în actualitate (este amintit într-un loc cutremurul din 1977), adică la dialogul Vica — Ivonne ; în fine, un ultim capitol (un fel de epilog) arată după oarecare vreme pe bătrîna Vica Delcă internată în spital și vizita pe care i-o face nepotul Gelu... Romanul se încheie cu discursul ei savuros, plin de agramatisme și, ca element nou, cu alarmante semne de senilizare...

În interiorul acestei scheme sînt folosite mai multe forme epice, cum ar fi monologul interior, jurnalul (jurnalul Profesorului Mironescu, primul bărbat al Sophiei și tatăl Ivonnei Scarlat), multiplicarea perspectivelor epice asupra aceluiași eveniment sau personaj (Sophie văzută de Vica și de Ivonne, Ivonne care se povestește pe sine și aceeași Ivona văzută și judecată necruțător de Vica Delcă, glasul rău, demitizant al micii istorii !). Prozatoarea instalează un microfon în capul personajelor și înregistrează, fără alegere, ce trece prin mintea lor. O suită de discursuri incoerente, întretăiate de alte discursuri mai coerente (acelea ale Ivonnei Scarlat), dialoguri exprimate în chip direct, cu glasul tare, și dialoguri mute, „în gînd“... Se configurează pe această cale întortocheată o istorie trăită de cel puțin două generații și un număr de destine (Profesorul Mironescu, Sophie, tanti Margo, frivolul cicisbeu Titi Ialomîțeanu, generalul Ioaniu, Niki, bărbatul neastîmpărat, fugitiv al gelaasei și mediocrei Ivonne, în fine, Vica Delcă și neamurile ei...) O lume amestecată, înghițită de timp și reînviată, într-o dimineață pierdută, în dialogul și reveriile a două femei apropiate de bătrînețe, una venită de jos, din prolifica mahala bucureșteană (Vica) și alta din clasa deposedată de istorie (Ivonne). Memorabilă ca personaj de roman este Vica Delcă. Un produs al oralității ei inepuizabile. Pe zeci de pagini ea ține un interminabil discurs, trece de la una la alta, le judecă pe toate cu vorba ei aspră și vulgară. Este din loc în loc duioasă, își amintește de copilăria îndepărtată și de suferințele ei, dă informații despre familie, se ceartă în gînd cu „lighioana“ (bărbatul rămas acasă, lipit de televizor), o execută, tot în gînd, pe Vulpea care întîrzie să-i dea cei 50 de lei promiși și dă propria variantă despre marea istorie (războiul, tragediile din epoca dogmatismului)...

Din acest monolog presărat cu vulgarități iuți și propoziții de bun simț, normale la un om care a văzut și a pătîit multe

în viață, iese un personaj original în proza românească. Vica nu-i tradiționala mahalagioaică (aceea descrisă de literatură), bună de gură și cu o moralitate îndoielnică. Nu-i nici o ființă patriarhală, speriată de complicațiile lumii moderne, nedespărțită încă de codul vieții țărănești, cum tot literatura ne arată. Orfană de mamă, Vica și-a crescut frații, a învățat meseria pe apucate (croitoria) și, cînd i-a venit sorocul, s-a măritat cu un om de seama ei, ucenic într-o prăvălie, „lighioana“ de 120 de kilograme de acum. Ucenicul a strîns bani și a deschis o cîrciumă într-un cartier bucureștean, Vica a devenit negustoreasă și a preluat cu autoritate cîrma micii ambarcațiuni. Gătește, spală, servește clienții, are mina strînsă, nu risipește în nici un fel bunurile sale. Pînă aici sîntem încă în perimetrul moral al vechii proze. Cariera și morala aspră a unei comersante de periferie bucureșteană. Cînd pierde prăvălia, în circumstanțele postbelice, Vica se reîntoarce la croitorie. Merge la „madamele“ ei, coase, preface, ajustează, cîrpește, stă de vorbă decenii în șir cu Doamna Ioaniu, intră în istoria secretă a familiei și devine, inevitabil, cronicarul și martorul ei. Trăiește acum, dimpreună cu bărbatul, dintr-o pensie de 650 de lei și, din cînd în cînd, pleacă însoțită totdeauna de „țoașca“ ei de piele să-și viziteze cumnata și pe fiica Doamnei Ioaniu...

De aici începe propriu-zis acțiunea romanului. Acțiune, în sensul prozei tradiționale, nu există însă în *Dimineața pierdută*. Nu-i un conflict strîns, gradat, determinabil. E doar o mișcare epică difuză, întinsă pe aproape un secol. Un roman al virstelor, al trecerii timpului, zice Valeriu Cristea. Un roman al istoriei mari și mici văzute, cum am precizat deja, din două direcții. Vica are școala vieții și cultura / incultura lumii de mahala. Are, mai ales, o filozofie elementară de viață exprimată într-un limbaj sincopat, cu vorbe buruieñoase și dezacorduri barbare între ele. Știe și pricepe multe și nu-i lipsită de inteligență. Zice „io“, „erea“, „iote“. „Da mai lasă-le, Doamne, iartă-mă [...] că cu ce s-alege mortu? Dac-ai murit, cu ce te-alegi? Cu ce-ai mîncat și ce-ai trăit în viață...“ Are orgolii de bucureșteancă get-beget și privește cu ochi răi penetrația provincialilor: „S-a-nmulțit derbedei, s-a umplut de țărani și de derbedei Bucureștiu“... Îmbătrînind în sărăcie, adună tot („uite că de colo, de colo, s-adună, și dacă n-ar fi fost chibzuită, cu cît îi aducea omu ei, nu s-ar fi descurcat nici o săptămînă“), pîndește ore în șir pe Ivonne ca să

capete cei 50 de lei și, cum aceasta întârzie să-i dea, o toacă mărunt... Când, în fine, este servită cu o cafea și primește mica sumă de bani, revine la gânduri mai bune... Trecînd prin cartier, observă schimbările și judecă pe „boierii noi“ care au intrat în casele vechi. Ea dă o variantă a istoriei Sophiei și a lungii ei agonii. Nu poate suferi pe „pramatia de Niki“, bărbatul Ivonnei, o vorbește de rău pe bîrfitoarea madame Cristide, nu acceptă, în fine, slăbiciunea morală a Vulpii, dar are și momente cînd devine înțelegătoare și miloasă. Există o anumită complexitate umană în această mahalagioaică (în sens social) și prozatoarea face bine că n-o ridiculizează. O replică dată lui I.L. Caragiale ? O demonstrație că în ființele buimăcite de cuvinte există, totuși, un suflet ? Faptele ar putea fi judecate și din această direcție. Cert este că Vica este, în primul rînd, o creație a limbajului ei. Acest amănunt mai degrabă o apropie decît o desparte de tipologia din *Momente* și *Schițe*. Dar limbajul necultivat al doamnei Delcă nu este alcătuit din forme goale și ființa ei nu se lasă narcotizată de cuvinte. La acest punct, personajul Gabrielei Adameșteanu se distanțează, cu adevărat, de viziunea lui I. L. Caragiale. Vica nu-i un produs al formelor fără fond. Este un produs al unei istorii complicate, de mult ori tragice, și în comportamentul ei aspru Vica are o morală și o viață interioară. A muncit dur și crede că femeii „nemuncite“ îi intră gîrgăunii în cap. Este virtuoaasă și are ideea că femeia, indiferent de ce face bărbatul, trebuie să țină la rostul ei și să nu-și piardă mințile... De Sophie, fixată de boală într-un fotoliu, își amintește cu milă și bunătate, pe aceeași Sophie, care, mai tînără, răspunde înțepată la telefon, o repede cu o propoziție greu de transcris...

Reveriiile Ivonnei și documentele de familie dau o altă imagine a societății românești și impun un număr de tipuri interesante. *Dimineața pierdută* este, sub acest aspect, o bună, foarte bună cronică de familie. Nu este prea limpede, în carte, cum și de unde știe Ivonne, care era în 1914 un copil, atîtea lucruri despre viața intimă a mamei sale, dar, în fine, trecînd peste această convenție (care nu intră deloc în estetica autenticității adoptată de prozatoare), să reținem substanța cronicii. Ne aflăm, așadar, în 1914 în salonul profesorului romanist Ștefan Mironescu. Aici se află, în afara bărbatului cu sănătatea șubredă, Sophie, tînăra lui soție, domnișoara Margot, sora Sophiei, și junele Titi Ialomițeanu, elevul profesorului și, cum se va do-

vedi ulterior, curtezanul celor două surori. Se discută despre evenimentele care se precipită, despre viața politică și intelectuală, mai târziu, când războiul începe, tema acaparează discuțiile. Asta într-un plan, în celălalt, intim, personajele au gândurile, neliniștile lor. Romanul este, în fapt, o suită de confesiuni într-o narațiune de tip auctorial. Din ele se poate deduce o dramă mai profundă, aceea a delicatului Mironescu. Jurnalul vine s-o confirme. Sophie iubește pe junele carierist Titi Ialomiteanu, care, la rîndul lui, încurajează pe foarte tinăra Margot... O intrigă bine notată în roman : rivalitatea dintre cele două surori, frivolitatea curtezanului, melancolia, suferința profesorului conștient de „impuritatea afecțiunii“ sale. Portretele se rețin. Titi, discipolul (în fapt, falsul discipol), roșește mereu și aplică o strategie complicată pentru a se păzi de suspiciunea soțului și de vigilența celor două surori... Vrea să facă repede carieră și are toate datele unui abil escroc sentimental. El nu vrea să piardă nici buna părere a profesorului, nu se dă în lături nici să profite de bunurile tinerei și disponibilei Sophie. Profesorul Mironescu este, tipologic vorbind, cu mult mai complex și rămîne personajul memorabil al romanului istoric din *Dimineata pierdută*. Un fel de Alioșa Karamazov (numele personajului este citat în text) plin de o duioșie mîndră pentru fiica sa, Ivonne, și de o afecțiune contrariată pentru tinăra lui soție, probabil necredincioasă. Este un spirit lucid și un om de carte profund, dublat de un suflet bun, neîmpăcat cu inerția și impuritatea lumii în care trăiește. Un destin ce vine, parcă, din proza cehoviană : „Pentru că la noi, dragii mei, oamenii arată dintru început obosiți, dintru început resemnați, de parcă au mai trăit încă atîtea alte vieți grele și dezamăgitoare, așa că au renunțat de mult să se mai împotrivească răului atotputernic. Iar dezordinea, provizoratul, primitivismul se înmulțesc spontan... Ca microbii în praf... Există parcă în aer un ferment al dezordinei... [...] O enzimă, dacă vrei, concede Profesorul. Un microb atotputernic al corupției, al haosului, al lucrului făcut de mintuală... Relele de care se plîngea și tatăl meu și de care nici noi nu încetăm a ne plînge... Iar toate la un loc plămădesc această formidabilă inerție în care energiile se încheiază, se pervertesc, se îneacă... Pentru că tinerii noștri, copiii noștri, i-ați văzut ce dotați sînt ? Cît de minunați sînt copiii noștri, cît de dezamăgitori ne sînt adulții...“.

Detestă exagerarea pătimașă, detestă zeflemeaua, aplecarea spre deriziune și, din jurnal, se vede că are momente de deznađejde. Jurnalul, datat 22 august — 23 septembrie 1916, este un foarte bun document psihologic. Un jurnal închipuit, atribuit unui individ pentru a-i face mai bine cronologia interiorității. Profesorul Mironescu are o fire înceată, utopică și laborioasă, suferă pentru că suferă de gelozie, e umilit de durerea lui, boala suspectă a soției (boala trădării ?) îi dă o stare de greață și de slăbiciune („stranie atmosferă sufletească“). O crede culpabilă și o urăște cu un dezgust care-l face să sufere : „sufăr fiindu-mi silă de mine, cu mult mai mult decît de ceilalți, fiind totuși conștient că prin slăbiciunea mea întretin trivialul conflict“... Și, totuși, „dacă este nevinovată“ ? se întreabă delicatul profesor. De aici dilema lui... Remarcabil este sugerat în roman sentimentul paternității. Scena în care Sophie, agasată de micuța Ivonne, vrea s-o scoată din salon este excelent scrisă. Copilul se refugiază în brațele tatălui și, înfrățiți într-o duioșie mindră, tatăl și fiica se apără de un dușman puternic : legătura culpabilă dintre Sophie și discipolul Titi Ialomiteanu... Cînd revenim în romanul prezentului (dialogul Vica — Ivonne), vedem că afecțiunea fiicei n-a dispărut. Este însușirea care individualizează și, într-un fel, salvează această femeie care candidează mereu la nefericire. Este căsătorită cu Niki, fiul unui negustoraș din Obor, fire alunecoasă. El fuge periodic la Matracuca și Ivonne îl iartă („bietul Niki“) justificînd totul prin nenorocul social al bărbatului. Vica, mai intransigentă, zice mereu despre el aceeași propoziție rea : „Dar-ar dracu-n ei de bărbați, că numai de rele se ține“. Sînt și alte destine (generalul Ioaniu, Margot, Geblescu și, în primul rînd, „biata madam Ioaniu“) care se rețin în această proză complexă și profundă despre viață și tragediile unei clase sociale.

Dimineața pierdută reprezintă și o performanță de limbaj. Oralitatea frustă, savuroasă, vulgară a Vicăi Delcă se confruntă cu limba devitalizată, fără culoare, parcă speriată, evazivă a Ivonnei. Două mentalități, două caractere, în fine, două destine prinse de o unică istorie violentă. Gabriela Adameșteanu știe să le pună bine în pagină. Un exemplu :

„— Da mai las-o morții de țigare, madam Ivona ! Mai las-o morții, că numa adîneauri ai stins-o p-ailantă ! Văz io că ți-ai făcut draci că nu mai apare domnu Niki, da' ori pufăi din ți-

gare, ori nu pufăi, tot dracii ăia-i ai ! Ascultă-mă pe mine că multă lume...

— Vaaai, madam Delcă, așa crezi ? Că sînt nervoasă din cauza întîrzierii lui Niki ? Aș !... Doar acesta e obiceiul la noi : nici unul să nu se îngrijoreze dacă celălalt mai întîrzie ! Detest familiile în care unul este terorizat : omul are nevoie și el să se mai aerisească, să mai răsufle ! Chiar așa, cioc în cioc, la vîrsta noastră e o aberație, nu găsești, madam Delcă ?

— Păi chiar așa ! Io-i spui de la obraz la lighioana bătrînă : mai du-te și tu pînă-n Cișmigiu, mai uită-te la ăia cu șahu, nu mai cloci la televizor, și tot cu gura pe mine ! Io să fiu ca el, aș plezni, tot în casă și tot în casă ! Așa, stau ce stau și la ormă ies să mă vîntur : o zi la ăla, o zi la ăla, mai schimbi și tu o vorbă, mai auzi una, alta...

— Bine faci, madam Delcă, bine faci ! Trebuie să ne cheltuim și noi într-un fel energia, pentru că totuși mai avem destulă ! Mai avem încă energie, dar n-avem cum s-o cheltuim — la cozi, la cumpărături, la aprovizionare, și cam atîta ! Dar e păcat ! Nu se poate ! De aceea cred că măcar față de soț, față de soție se cuvine să manifesti înțelegere, dacă regimul n-are. După ce bietul om a fost stors ani la rînd, fără să primească în schimb vreo satisfacție, nici măcar acasă să nu se bucure de înțelegere ? Nici măcar nevasta ?!...

— Înțelegere pe dracu ! Parcă bărbatu știe de vo înțelegere ! Bărbații e ca copiii : ei știe numa de frică..."

După acest solid roman, prozatoarea revine la proza scurtă (*Vară-primăvară*, 1989). Sînt, în fapt, cu o unică excepție, (narațiunea de 100 de pagini *Întîlnirea*) fragmente, studii, discursuri fără un conflict precis și fără desfășurare epică. Operă de pregătire și de virtuositate. Un bărbat se plînge de nevasta lui. Discursul conjugalității ratate, discursul mediocrității indignate într-un limbaj plin de truisme și de toate acele trivialități ale gîndirii îndobitocite de viață (*Dialog*). Un bărbat în vîrstă invită acasă o femeie pentru un „test“ și-o supune unui tir de întrebări absurde. Femeia se gîndește la altfel de test și așteaptă zadarnic inițiativa bărbatului cusurgiu (*Testul*). Mizeriile senectuții, irelevante literar. Reușit, verosimil psihologic este personajul din povestirea ce dă titlul cărții. Mătușa Milica este o variantă a Vicăi Delcă. O femeie bătrînă, corporulentă, miloasă, cu un puternic simț al familiei. Ea trăiește

singură într-o mahala bucureșteană și telefonează nepoatelor Romanița și Lia, dar nepoatele se feresc de ea și vor s-o trimită la azil. O altă femeie, de data aceasta din lumea rurală, se plînge de un baci care i-a suduit și oropsit băiatul adus să ucenicească într-o vară la stîină. Gabriela Adameșteanu arată aceeași ureche fină. Ea reproduce automatismele gîndirii și ale limbajului nord ardelenesc într-o admirabilă proză de tip *ciné-verité* :

„Da io dimineață am mîars și l-am întreat :

— Da ia zî-mi, băietu aiesta al mieu cum o fost ? O fost bun iel ? O fost reu ? S-o dus iel unde l-ai mînat ?

— De dus s-o dus, zice. N-am a mă plînge.

— Da s-o contrat vodată cu mneata ? O grăit hîd ?

— D-apăi că nu s-o contrat. Și nici hîd n-o grăit. Ț-am zis că n-am a mă plînge de iel. Îi bun băietu.

— Atunce, zîc, dacă-i bun, tu a ce-l asuprești ? A ce-l ții numa-n suduituri și-l mîni piste tăt fără să-i dai mîncare ? D-apăi ascultă aici, că ăsta tâte mi le-o zis băietu. Da mi le-or zîs și păcurarii de la oi. Păi nu te ghinești că îi singur și iel între streini, prima oară trimăs d-acasă ? Nu te ghinești c-or ajunge așa și copiii tei ? Ba or ajunge mai reu ! Că băietu nost îi bun, pînă și tu ai zîs-o, da ai tei or să fie rei, dacă or sămăna pe tinie ! Și cum Ț-ai bătut tu joc de băietu nost, cînd pe tinie aici la oi bărbatu-mio te-o pus ? Și ce fel de pocăit ești tu, dacă așa beai ? Tâte i le-am zîs așa, baremi să le-auză.“

După exemplul prozatorilor textualiști, Gabriela Adameșteanu aduce în povestire limbajul și manierele navetiștilor, și, în genere, limbajul și comportamentul omului de pe stradă (*Drum comun, Clădirea*). O femeie cu un copil de mină se plînge unei necunoscute de atitudinea barbară a bărbatului cu care trăiește. În tren, o femeie în vîrstă, necăjită promite să fugă într-o zi la Satu Mare, dar tot ea se resemnează... Alte femei, mai tinere, stau de vorbă într-o cameră de spital și-și povestesc la infinit micile lor tragedii conjugale (*Scurtă internare*). Ca studii epice toate acestea sînt notabile. *Întîlnirea*, nuvela de proporțiile unui mic roman, amestecă intextricabil

vocile a două personaje. Greu de urmărit și greu de prins semnele unor destine memorabile...

Prin *Dimineața pierdută* și alte fragmente epice Gabriela Adameșteanu a reușit să schimbe ceva în cam înțepenita tipologie a feminității din proza românească. Este unul dintre creatorii cei mai importanți din generația sa și este pe cale să impună un stil de a nara. Dovadă că începe să fie imitată.

MOMENTUL '80. POEZIA POSTMODERNĂ. REALISMUL, BIOGRAFISMUL, LUDICUL, IRONIA. O POETICĂ A „TEXISTENȚEI“. REGENERAREA PROZEI SCURTE. DESANT '83. „TEXTUALISMUL“. ÎNTOARCEREA LA EPIC. ALTE ORIENTĂRI.

Spre sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80 apare, mai întâi în cenaclurile și cercurile literare studentești, apoi, sporadic în reviste o nouă promoție de poeți, prozatori și critici care încep să repună în discuție modelele literaturii. Cei mai activi sînt poeții. Versurile lor ironice, „realiste“, biografice nu seamănă nici cu acelea ale lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu sau ale Anei Blandiana, nici, mai ales, cu acelea cultice, inițiatice, solemn magice ale poezilor echinoxști. Un nou stil de a gândi și de a face poezie este pe cale să se constituie și stilul, cum se întîmplă în mod curent în literatură, întîmpină rezistența spiritelor conservatoare. Se invocă mereu prozaismul și spiritul exagerat parodic, „bășcălios“ al acestor poeme care nu mai vor să țină seama de legile genului liric. Poeții nu se lasă intimidăți și, sprijiniți de o parte a criticii, duc mai departe experimentul lor. Mai tîrziu, spre mijlocul deceniului al IX-lea, modelul poetic se definește mai bine și capătă un nume: *post-modernismul*. Alt rînd de proteste, de contestații, însă *ironiștii*, *ludicii*, cum li se spune în derîdere, își văd de treabă și afirmă, din ce în ce mai hotărît, o conștiință de generație și chiar credința lor că inventează un nou curent în literatura română post-belică.

„Generația '80“ s-a format în cea mai mare parte în cenaclurile universitare (*Junimea*, *Cercul de critică* și *Cercul de luni* de pe lîngă Universitatea din București sau acelea sprijinite de revistele *Amfiteatru*, *Dialog*, *Opinia studentească*, mai puțin *Echinox* care rămîne credincioasă lirismului orfic promovat de poeții din anii '70). La *Junimea*, condus de Ov. S. Crohmălniceanu, vin îndeosebi prozatorii și aici se afirmă „ingineria textuală“ și este reabilitată proza scurtă. La *Cercul de critică* (înfiiințat în 1973 și condus de atunci de Eugen Simion) vin în chip firesc criticii tineri, dar nu lipsesc nici poeții (Mircea Căr-

tărescu este unul dintre președinții cercului) și prozatorii, interesați, toți, să-și spună părerea despre *romanul politic*, despre *proza autoreferențială*, *textualism*, *modelele poeziei tinere* și, în anii din urmă, despre *postmodernism* și, implicit, despre generația '80. Se fac primele bilanțuri, sînt consemnate primele divorțuri literare, o nouă promoție de poeți și critici este pe cale să se constituie (promoția '90) și noii veniți iau deja distanță față de colegii lor care au depășit 30 de ani. *Cercul de luni* (condus de Nicolae Manolescu) este frecventat de poeți și critici și, unii dintre ei, au „cap teoretic“, lansează concepte noi și, cum se va dovedi mai târziu, formulează destul de coerent o *poetică nouă*. Cîteva nume încep să fie cunoscute (Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Ion Stratan, Florin Iaru, Traian T. Coșovei) și după 1980 ei și alți tineri reușesc să publice volume individuale sau colective. Acestea din urmă au valoarea unor manifeste literare : *Desant '83*, *Aer cu diamante* (1982), *Cinci* (1983) etc. Primul anunță „textualismul“, celelalte exprimă programatic poezia de tip biografic, un nou pact cu realul, o poezie recuperatoare, ironică, pe scurt *poezia postmodernistă...* Prin 1985 se discută deja, cu textele pe masă, despre o nouă generație de creație (numită de unii, mai în glumă, mai în serios „generația în blugi“, apoi pur și simplu : *generația '80*). Forțele ei cresc prin contribuțiile unor tineri afirmați izolat sau în alte grupuri literare : Nichita Danilov, Lucian Vasiliu, (la Iași), Alexandru Vlad, Marta Petreu (Cluj), Mircea Mihăeș, Vasile Popovici, Daniel Vighi (Timișoara) etc. Din grupul *Echinox* se desprinde un număr de tineri esești și critici (Al. Cistelecă, Ioan Buduca, Radu G. Țeposu, Vasile Podobă...) care, alături de Ion-Bogdan Lefter, Cristian Moraru, Radu Călin Cristea, Dan C. Mihăilescu, vor îmbrățișa și vor susține cauza și stilul generației '80. „Caiețele critice“ dedică numere speciale (1—2/1983, 3—4/1983) prozei și poeziei tinere și în numărul 1—2/1986 inițiază o dezbateră despre *postmodernism* cu referințe speciale la poezia și proza din ultimul deceniu. Conceptul este contestat chiar de o parte dintre tinerii „optzeciști“ (Traian T. Coșovei, Alexandru Mușina) și, bineînțeles, de cei care, neînțelegînd esența fenomenului, cred că este vorba de o nouă impostură literară (imitație, experiment în afara specificului nostru spiritual etc.)... Critica de autoritate este însă receptivă și

apără scrierile acestor tineri talentați, cu bune lecturi literare și critice, sincronizați cu mișcarea de idei din lume...

O generație literară, o nouă generație ? Termenul trezește, din cauza folosirii abuzive, multe suspiciuni. Fapt sigur este că debutanții din anii '80 au câteva modele literare și un program pe care opera, aflată doar la început, îl justifică în parte, cum se poate constata și din analizele ce urmează. Modelul, în ceea ce privește poezia, se revendică dintr-o tradiție și se definește, am precizat deja, printr-un concept : *postmodernismul*. Tradiția începe, după Ion Bogdan Lefter („Un anumit tip de sinteză“, *Cronica*, 24.V.1985), cu Anton Pann, continuă cu Heliade Rădulescu, Bolintineanu și ajunge pînă la Arghezi și Leonid Dimov sau descinde din Eminescu și, parcurgînd trasee diferite, atinge teritoriile lirice Bacovia și Barbu și se oprește la Mircea Ivănescu. Florin Iaru se revendică din Arghezi — Bacovia („în locul combinatei nordice Blaga—Goga ce a ocupat primele locuri în competiția anilor '60, preferințele mele și-au găsit cutia de rezonanță în melancolicul desant Arghezi—Bacovia. Întîiul pentru strălucire, al doilea pentru irepetabilitate“). Alții citează, printre înaintași, pe I. L. Caragiale, Emil Botta, Geo Dumitrescu și aproape deloc pe Nichita Stănescu, Marin Gorescu, Ana Blandiana, Cezar Baltag și ceilalți poeți din generația '60, cu excepția, s-a văzut, a lui Leonid Dimov și Mircea Ivănescu. „O generație sintetică“ zice același Ion Bogdan Lefter despre generația '80. Ceea ce ar caracteriza *noul val* ar fi, după unii comentatori, faptul că reia legăturile firești cu „întreaga istorie a literaturii noastre ca *literatură*“ și, după ce poeții din anii '70 au redescoperit sursele culturale ale literaturii, poeții din anii '80 merg mai departe : nu se mai mulțumesc „cu simpla frecventare a universului cultural ca declanșator de texte literare, ci modifică însuși statutul acestui univers considerat altădată de gradul al doilea. Lumea este concepută ca un uriaș *Supratext*, ca un continuum al natur-culturii, în care toate obiectele (reale sau simbolice) au același statut ființial, astfel încît un copac sau o floare din realul tradițional sînt echivalente cu un copac sau o floare a realității simbolice“... (*Profesionalism, deschidere, caracter* în „*Cronica*“, 7 iunie 1985).

Cîteva observații sînt juste, aici, altele sînt discutabile, în primul rînd modul în care sînt văzuți scriitorii din generația '60. Din rîndurile de mai sus și din alte intervenții semnate de criticii care susțin (cu talent și, nu mă îndoiesc, cu bună credință) generația '80, reiese că poeții care s-au afirmat în anii '60 au stat departe de marile modele ale modernității, au amestecat literatura cu ideologia și au limitat programul lor la o acțiune strict *reactivă*, recuperatoare. Se vorbește chiar de faptul că ei au fost favorizați de istorie și împinși în față, supralicitați de criticii literari afirmați în cadrul aceleiași generații... Se cuvine să vedem lucrurile drept și să judecăm cu obiectivitate. Deceniul al VII-lea este spațiul în care se manifestă, faptul este de domeniul evidenței, mai multe generații într-o conjunctură istorică favorabilă. Acțiunea recuperatoare (a valorilor, a tradiției, a modelelor abandonate, negate în deceniile anterioare) este opera acestor scriitori ieșiți, mulți dintre ei, dintr-o lungă tăcere. Tinerii readuc, în aceste circumstanțe, modelele modernității în literatură (am semnalat mai înainte acest fenomen, de-o importanță capitală pentru literatura română) și și-au fixat propriile modele. Acțiunea lor este *reactivă*, *recuperatoare*, *integratoare*, cum vrem să-i zicem, dar nu numai : ei resping un tip de poezie, recuperează altele și, fapt important, propun un nou limbaj liric și un mod necunoscut pînă atunci de a gândi poezia în relația cu universul din afară și în relație cu celelalte arte. Modelele lor aparțin, în bună parte, modernității (cultul purității genurilor literare, obsesia identității, poezia Poeziei, limbajul ermetizant, conceptualizant, mitizarea și, prin contrast, demitizarea poeziei, credința în progresul artei și voința de sincronizare, viziunea mitică a *omului poetic* etc.), dar tot ei sau, mai bine zis, o parte dintre ei (Nichita Stănescu, Dimov, Marin Sorescu, Mircea Ivănescu...) depășesc modelele modernității și se depășesc pe ei înșiși ; Nichita Stănescu scrie *În dulcele stil clasic* unde recuperează stilul Văcăreștilor, Sorescu începe o serie poetică nouă cu *La liliaci* în care folosește epicul, limbajul denotativ, ironia, adică procedeele poeziei post-moderne... Faptul este recunoscut într-un articol substanțial (*O tipologie a poeziei contemporane*) de Mircea Cărtărescu. Opiniile lui merită a fi semnalate. Există, spune el, trei tipuri de poezie actuală : *modernistă*, *postmodernistă* și poezia de *avangardă*. Primele două sînt clar definite, ultimul mai puțin. În privința *poeziei moderniste* Mircea Cărtărescu consideră că

esențială este noțiunea de *gîndire* : „este o poezie de profunzime ale cărei ermetizare și bizarerie de limbaj au ca scop surprinderea fluxului inefabil, inexprimabilul în limbaj comun, al gîndirii poetice. De unde aspectul abstract simbolic al discursului poetic, al cărui sens este revelarea misterului interior al ființei“. Opusă acestui model este *poezia postmodernistă* care, după Mircea Cărtărescu, este o poezie extravertită, cristalizată la polul *vorbire* : „dacă modernismul se vrea o ontologie poetică, poezia «de vorbire», pe care o voi numi *postmodernism* (fără ca prefixul să aibă o valoare temporală), s-ar constitui dintr-o fenomenologie a limbajului și deci a lumii [...]. Elementul cel mai căutat este *concretețea*, obținută atît în reflectant (modificări permanente de registre în discurs) cît mai ales în reflectat, adică în imaginea lumii. «Stilului înalt» al atitudinii modernismului în poezie îi corespunde în postmodernism un stil plebeu care transformă poemele în oglinzi minuțioase [...]. Idealul în acest gen de poezie rămîne «prozaismul», dar un prozaism semnificativ în măsura în care este subiectivizat la maximum, pentru că întreg interesul postmodernismului pentru fenomenal, cotidian, efemer nu este decît expresia umanismului său fundamental, în sensul celebrării omului concret în mediul său real, opus omului esențial, anistoric, modernist“.

Am citat aceste fragmente pentru că ele exprimă, am impresia, mai clar decît alte intervenții un punct de vedere asupra poeziei actuale și, implicit, o opțiune. Înainte de a o discuta, amintesc că tot Mircea Cărtărescu (care se dovedește a fi capul teoretic al generației '80, cel puțin în domeniul poeziei) propune și noțiunile de *biografism* și *realism*, esențiale, după el, pentru discursul liric postmodernist. *Biografismul* corespunde, îndiscutabil, *personalismului* din poezia americană de la începutul anilor '70. El se opune teoriei impersonalității actului creator susținută de Valéry și Eliot, cei doi stilpi ai esteticii modernismului. Ideea ar fi că de la o poezie a Poeziei (idealul modernismului) se trece la o poezie a realului în care „simți, în sfîrșit — conchide autorul *Poemelor de amor* — că ți se dă o șansă să mai vorbești și despre tine“ (*Amfiteatru*, iunie 1987). Dar sînt și alte puncte de vedere. Magdalena Ghica este de părere că esențială pentru poezia postmodernă este „obsesia modelului totalizant, a proiectului global, a formulei salvatoare, a unui mit integrator“... și deplînge faptul că poeții tineri n-au o

metafizică (*Post-scriptum la o carte de poezie*, în „Dialog“, dec. 1986). Nichita Danilov vorbește de o beție a lucidității și de *ochiul minții* „capabil să perceapă esențele“. Nu crede că ludicul este unica dimensiune a poeziei tinere, iar dacă este vorba de ironie se cuvine știut că ironia este rîsul divinității (rezum aproximativ răspunsul dat de poetul ieșean la ancheta publicată de *Caiete critice*). Ironia romantică, deci, rîsul filozofic (*Witzul*), acela care nu batjocorește lumea, pune doar în discuție fundamentele ei. În fine, Alexandru Mușina nu acceptă termenul de postmodernism (care, după el, cuprinde ideea de alexandrinism) și propune altul : *antropocentrism*. Poezia tînără nu-i, așadar, postmodernistă, este antropocentrică. Diferență, tot după Alexandru Mușina, importantă : de la *mai mult literar*, propriu postmodernismului, se trece la *mai mult existențial*, factor decisiv pentru poezia antropocentrică. N. Manolescu i-a răspuns în mod convingător, cred, într-un articol (*Literatura tînără și postmodernismul*) din „România literară“, arătînd că ceea ce caracterizează spiritul postmodern pornește din nevoia de unitate și permanență a literaturii și că ceea ce l-ar caracteriza, între altele, este toleranța. Toleranța și umorul... Se cuvine poate să observăm că, fiind împotriva etichetei de postmodernism, Alexandru Mușina nu este împotriva poeziei... postmoderne. Definiția pe care o dă el *poeziei antropocentrice* seamănă, aproape pînă la identificare, cu aceea pe care o dăm toți, poeți și critici, poeziei tinere. Vorbim, așadar, de același lucru în termeni diferiți. Mai mult, ideea lui despre o poezie care să cuprindă *mai mult existențial* nu este singulară în eseistica tinerilor : o regăsim exprimată și într-o confesiune relativ recentă a lui Mircea Cărtărescu. Semn că nemulțumirea față de poezia procedeeleor poetice (metapoezia) începe să-și facă loc. Să conchidem că, deosebindu-se în nuanțe și chiar în chestiuni mai serioase (modele, stiluri poetice), tinerii poeți de azi se înțilnesc în câteva puncte capitale : refuzul grandilocvenței, triumfalismului în poezie, refuzul poeziei abstracte, ermetizante, inițiatice, și cad de acord, aproape toți, că de la *necuvinte* poetul trebuie să revină la *cuvinte*, de la ideea actului impersonal la realism, biografism, la o desolemnizare a lirismului...

Revenim, cu aceasta, la „programul“ generației '80 și, deci, la modernism și postmodernism, două noțiuni care apar, s-a văzut, mereu în discuție. Dintre modelele modernității românești, poeții tineri de azi preferă, e limpede, pe Arghezi și Ba-

covia, în timp ce poeții din anii '60 și '70 (care formează, în fapt, o unică generație) merg în sensul lui Blaga (marele model al echinoxistilor) și Barbu. Despărțirea de Blaga este aproape generală. Tot astfel despărțirea de poeții din anii '60, în primul rînd Nichita Stănescu sau, mai bine zis, de vizionaristul, conceptualizantul Nichita Stănescu, cel din *11 Elegii și Laus Ptolemei*, dar nu, am impresia, și de autorul ironic și sentimental din *În dulcele stil clasic*, pe care îl continuă, într-o anumită măsură, unii dintre poeții ludici și sentimentali de azi. Dar chiar ermetizantul Nichita Stănescu are urmași, dovadă Ion Stratan, liric de graniță, poet de viziune, cu un limbaj dificil... Sînt, în fine, și alte alianțe. L-aș cita și pe Nichita Danilov, liric cu aspirații metafizice, poet și el, într-un anumit sens, de viziune, cu un limbaj deosebit de acela folosit de colegii săi. Există, apoi, o prelungire a stilului suprarealist în poezia generației '80, care cultivă absurdul, comicul grotesc, se revendică dintr-o poetică a derizoriului, caută dinadins în propoziție alianțele imposibile, inventează coșmarul și desolemnizează cu migală universul... Ce este nou este conștiința acestei preluări, persiflarea propriului model...

Ținînd seama de aceste diferențieri care, cu timpul, se vor accentua și vor duce în cele din urmă la stiluri individuale, putem defini în chipul următor programul poetic al tinerei generații : o poezie în esență postmodernistă, înțelegînd prin postmodernism, înainte de orice, „un retour au référent“, o poezie comunicativă, biografică, realistă ; o poezie care desolemnizează discursul liric și refuză, sistematic, stilul înalt, abstract, ermetizant, impersonal, propriu modernismului (sau, mai exact, unei bune părți a modernității) ; o recuperare, în chiar interiorul poemului, a stilurilor poetice vechi prin parafrază, parodie sau printr-o citare directă (procedeu folosit, între alții, de Ezra Pound și T.S. Eliot) ; poezia tînără este, în chip inerent, auto-referențială, dar se ferește să facă o poezie a Poeziei, punînd accentul pe subiectul care gîndește și scrie poemul ; tendința lor este de a reformula celebra propoziție a lui Rimbaud : *Je est un Autre* (fundamentală pentru sensibilitatea poetică a modernității), răsturnînd ordinea termenilor : *Altul este, totuși, Eu...* ; poetul optzecist nu exclude posibilitatea de a inspecta invizibilul, a asculta neauzitul..., dar nu-și face un program strict din această aventură : aventura lui începe în realitatea imediată, în cotidianul derizoriu ; o poezie, așadar, a concretului și un

limbaj care pune mare preț pe formele oralității, valorifică „prozaismul“, invenția lexicală a străzii, tinde în fine, după expresia unui poet francez contemporan, „să vorbească cu vocea zilei“; poezia este și o recuperare a diversității realului, ea intenționează să cuprindă *total*, sublimul și detritusurile lumii materiale; această aspirație nu exclude livrescul, intertextualitatea (transtextualitatea); convingerea poetului este că orice text cuprinde o infinitate de alte texte și că literatura poate fi sursă de literatură pentru că literatura este un mod de a fi, o formă de existență; poezia tinăra de azi, s-a spus de atâtea ori, este ludică, ironică, respinge intoleranța, emfaza poetului modernist; poetul postmodern militează pentru o mai mare îngăduință în lumea spiritului și în lumea socială; este, cu adevărat, pluralist și gîndește *omul poetic* în alt chip decît înaintașii săi moderniști: un om realist, democrat, tolerant, cît mai puțin retoric și, dacă se poate, deloc abstras, închis într-un limbaj accesibil doar inițiaților; discursul său este mai liber și mai direct, renunță la solemnitățile și seducțiile retoricii tradiționale, dar nu poate evita, totuși, să-și fabrice propria retorică; se va vedea, într-o zi, care sînt efectele ei în opera poetică propriu-zisă; în fine, poezia postmodernă românească recuperează și ceea ce poetul modernist disprețuia: „poezia leneșă“, adică poezia sentimentală, poezia fără acces la „modul intelectual al lirei“ (Barbu), genurile minore...

Acesta este, desigur, un model general, un model posibil, greu de atins în toate punctele lui. Nimeni nu ne poate, apoi, convinge că miine acest model nu va fi abandonat chiar de cei care îl propun azi cu ferwoare. Literatura are legi secrete și nimeni nu este profet cînd e vorba de viitorul literaturii. Ceea ce stă în puterea noastră, a criticilor, este să observăm și să susținem lupta talentului tînăr cu utopiile lui. În privința poeziei sînt, încă de pe acum, semne de nemulțumire, venite chiar din rindurile poeților tineri. Mircea Cărtărescu a publicat (în *Revista de istorie și teorie literară*, 3—4, iulie-dec. 1987) o confesiune care mi se pare semnificativă pentru căutările și seriozitatea acestei generații suspectate de atîtea ori, în chip nedrept, de neseriozitate. Este o mărturisire gravă, profundă, emoționantă. Poetul se desparte de tinerețe („am treizeci și unu de ani; deja știu cine sînt și pe ce lume trăiesc“), se desparte definitiv de idealul poeziei moderniste, de *discursul schizoid*, de reveria *poeziei de procedee*. Aspiră la clasicitate și vrea să audă

mai limpede în poem *vocea omenească*. Așadar, nu strălucirile, abilitatea textului, ci o poetică nouă care să unească textul cu existența : o poetică a „textistenței“. Mircea Cărtărescu inventează un termen și termenul s-ar putea să prindă și să definească, într-o zi, o direcție a poeziei noastre. Îi consemnez aici argumentele în favoarea noii sale utopii lirice : „Știu acum că nu inteligența, nu emoția, nu talentul, nu stăpînirea instrumentarului fac poezia, ci acea cunoaștere, acea înțelegere de sine. Nu din dragostea poetului pentru poezie se naște poezia (concretă, textul), ci din dragostea de frate a poetului față de sine însuși. Poezia de maturitate nu mai poate fi explicată strict estetic, ea nu își are rădăcinile în ea însăși, ci în personalitatea celui care scrie. Cred în faptul că pot scrie o poezie totală, în care să existe spinii cactusului din camera mea, la care privesc cînd îmi iau ochii de pe clapele mașinii de scris, serotonină din sîngele meu, nucleeele grele din miezul stelelor, gingășia unei gravuri de Breadsley, ghearele minuscule de la piciorul unei ihneumonide, ochii fetei mele, ființa și neființa. Cred în faptul că există un univers M.C. și că pot cartografia spațiul și pot colinda timpul din această lume paralelă. [...] Nu știu și nici nu-mi pasă dacă scriu mai bine sau mai rău decît înainte. A face aproape că nu mai contează pentru mine în fața lui a înțelege, a ști. Vreau să înțeleg lumea și literatura pe care le locuiesc, tocmai ca să le pot locui. Miza mea nu mai este în text, decît în măsura în care textul este o parte, un subpunct al mizei. S-a produs o răsucire în viață și scrisul meu la treizeci de ani, în urma căreia textul și existența, frumos separate al'dat pe fața și reversul colii, au fuzionat într-o bandă a lui Möbius care ar putea la o adică să se numească *textistență*. De atunci durează repulsia mea față de modernism și încercarea mea de a înțelege (personal) ceea ce s-a numit *postmodernism*, și în care eu nu văd un curent literar, ci chiar depășirea oricărei idei de «curent», «direcție» în artă, tot ce ar putea duce la ideea că arta este o mărime vectorială.“ Și în principiu sînt de acord cu ele.

*

Vorbind de modelele, stilurile, utopiile generației '80, am vorbit pînă acum numai despre poeți, ignorînd prozatorii și criticii ei. Criticii sînt încă la început și, după cît se știe, ritmu-

rile lor sînt mai încete. Să-i așteptăm, deci, să-și construiască opera. Semnalăm, deocamdată, credința lor de a se constitui într-o nouă „generație maioreșciană“ (Ion Bogdan Lefter). Prozatorii au un program mai precis și, după un deceniu de la debut, au deja o operă ce se poate analiza și din care se poate desprinde o conștiință epică originală, dacă nu chiar o poetică nouă. În 1983 apare, am semnalat mai înainte, culegerea de proză scurtă *Desant* „scrisă de autori tineri“, cum se precizează pe coperta interioară. Printre ei figurează Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Nicolae Iliescu, Cristian Teodorescu, George Cușnarencu, Ion Lăcustă, Constantin Stan, Hanibal Stănculescu, Gheorghe Iova, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu... Ei resuscitează *proza scurtă*, o specie care, după ce cunoscuse la începutul anilor '60 o perioadă de explozie (N. Velea, D.R. Popescu, Fănuș Neagu, Teodor Mazilu, Radu Cosașu, Sorin Titel), intrase în uitare. Prozatorii generației '60 trec la roman și opera lor capitală se configurează aici. „Genul scurt“ jucase un rol important în reinnoirea temelor și a tipologiei prozei românești, blocate de schemele realismului socialist. Revenirea în actualitate a prozei scurte la sfîrșitul anilor '70 este simptomatică. Debutează o nouă serie de prozatori și, ca și în cazul poeziei, se încearcă un *nou pact cu realul*. Ei nu mai sînt obsedați de obsedantul deceniu, sînt interesați de realitățile vieții contemporane. Ov.S. Crohmălniceanu, care prefățează volumul *Desant* '83, observă just că atenția noilor prozatori trece de la fundalul social spre individul mărunț, de la problemele umanității la problemele omului de pe stradă. Nu fac reportaj, dar folosesc tehnica reportajului în scenariile lor epice. Mai trebuie spus că cinematograful — care rămîne cultura artistică principală a societăților industriale și postindustriale — le oferă, iarăși, cîteva procedee importante de a descrie cotidianul. A filma un act mărunț de existență, călătoria unui navetist, de pildă, a înregistra reacțiile unui mic grup social, *vocele* oralității, a face cronica unei străzi cu un aparat de filmat sau cu magnetofonul în mîna reprezintă un procedeu curent în proza generației '80.

Sînt, evident, și alte aspecte. S-a observat de către toți cei care au scris despre acești tineri faptul că ei au asimilat bine experiențele epice din secolul nostru (de la Joyce la *noul roman*) și, la curent cu noile metode critice, introduc în proza lor reflecții despre actul de a scrie, despre condiția creatorului față de text și relațiile din interiorul textului. Epica

lor este, cu un cuvînt, *autoreferențială* și cei care scriu romane strecoară în interiorul lor și un metaroman, ceea ce înseamnă că romanul se povestește și se analizează pe măsură ce se scrie. Este aici și ironie, abilitate, joc al spiritului, dorința de a pune lumea într-o parabolă care se desconspiră. Ca să definească toate acestea, critica literară a folosit termenul de „textualism“, obiect încă de controverse. Dacă el ascunde o realitate literară, un program, un stil epic, nu văd de ce nu l-am accepta. Ce înseamnă, în fond, *textualismul*? Un mod, întâi, de a organiza povestirea sau romanul; trecerea de la proza auctorială la proza autoreflexivă; predilecția pentru fragment și o nouă relație cu cititorul; cititorul este avertizat asupra procedurilor, personajelor și este luat ca martor, cu tendința de a-i da un statut inedit: acela de a organiza textul, de a-i da un sens, de a face, în fine, din el un personaj și anume personajul absent pe care autorul mizează; textualismul mai înseamnă variate puncte de vedere asupra aceluiași individ, o relativizare, așadar, a relațiilor și a adevărului din narațiune; narațiunea este *demistificată* pe măsură, așa zice, ce este mistificată, scrisă; autorul intră în operă cu numele lui și judecă situațiile, figurile retorice, producția textului...; autorul revine în text (aici textualiștii se despart de tehnica *noului roman*) și, odată cu el, revine și gustul de a povesti; textualiștii români sînt foarte buni povestitori și au creat chiar în scrierile lor o *tipologie a povestitorilor*; ei pun istoria într-o poveste și se povestesc ei înșiși, într-o continuă, fermecătoare *halima*; mai este ceva important ce caracterizează proza generației '80 și anume: varietatea mijloacelor epice, tendința de a le sintetiza și sincroniza într-o narațiune cu multe ruperi de nivel și cu mai multe registre; printre ele, jurnalul ocupă un loc important; jurnalul de creație și jurnalul de viață, pus, uneori, pe seama oamenilor comuni; toate acestea echivalează cu o revenire a *genului autobiografic* și cu o problematică a biograficului în proza actuală... Pe scurt, *textualismul* este o formă a postmodernismului în proza românească. Modelul lui este, între altele, Radu Petrescu și, în genere, proza autoreferențială a „tîrgoviștenilor“. Tinerii prozatori depășesc, totuși, acest model prin accentul pe care îl pun pe concretul existențial și pe parabola socială și morală din interiorul jocului epic... Primejdia este ca, respingînd convențiile vechii literaturi, proza tinerilor să impună alta, închisă în bucuria și abilitatea deconstrucției... Critica

literară a sesizat-o deja... Atenție, așadar, la uman, atenție la „textistență“...

Experiența „desantistă“, cum mai este numită experiența textualistă, nu acoperă, sîntem obligați să spunem, toată proza generației '80. Alexandru Vlad nu-i, de pildă, un textualist, deși procedeele textualității nu-i sînt necunoscute. În a doua carte (*Tainele inimii*), Cristian Teodorescu se întoarce, cu o gîndire subțiată de experiența textualismului, la epicul tradițional. Bédros Horasangian se află și el într-o relație discutabilă cu „ingineria textuală“ și mai totdeauna învinge în proza lui observația acută, directă a realului. Alții folosesc mai sistematic stilul comportamentist sau modelul Joyce. Mircea Cărtărescu recuperează tipologia romantică într-o proză care unește biografia cu metafizicul, fantasticul și fantasmalele psihanalizei (*Visul*). Ca și povestirea textualistă, proza generației '80, cu un vădit caracter experimental, rămîne deschisă... Ea este deja în drum spre altceva. Spre ce? Profetia nu-i latura noastră cea mai tare...

MIRCEA CĂRTĂRESCU

După 20 de ani de la debutul lui Nichita Stănescu (*Sensul iubirii*, 1960) apare volumul *Faruri, vitrine, fotografii* de Mircea Cărtărescu (n. 1955), liderul noii generații de poeți. Un adolescent subțire, cu o față tragică, timid, tăcut, nelipsit spre sfârșitul anilor '70 și începutul anilor '80 de la reuniunile cercurilor literare studențești. Când se decide să vorbească, adolescentul timid, care între timp și-a lăsat o neconvingătoare mustață galică, spune lucruri profunde. Spiritul lui este pătrunzător și capacitatea lui de a vedea esențialul într-o problemă literară controversată este remarcabilă. Crede în ceea ce face și are o pasiune aproape mistică pentru literatură. Mircea Cărtărescu gîndește poezia tînără, s-a văzut, în funcție de conceptele de *realism*, *biografism* și *post-modernitate*. Ochiul liric trebuie să fie în stare să vadă „concretețea infinitezimală” a obiectului, poezia să arate o „înalță fidelitate față de referent, de lumea reală”, să spună totul, de la ac la soare, într-un limbaj limpede și precis (*Realismul poeziei tînere*, „România literară”, 23 IV 1987). Poeziei impersonale, abstracte, închisă în sine, specifică modernismului, îi ia locul alta implicată în existența individului și în existența (realitatea) din afara lui : „poezia biografică este punctul cel mai îndepărtat teoretic de modernism al postmodernismului poetic. Este o poezie profund subiectivă. Cel mai important efect din cadrul acestei poezii este efectul de sinceritate. Limbajul, fetișizat în modernism, tinde să devină transparent, fără tropi, prozaic. Recuzita este realistă, chiar hiperrealistă, locul și timpul poeziei fiind aici și acum. Ce simt, ce văd, ce gîndesc în împrejurările obișnuite ale vieții mele de om obișnuit formează conținutul poeziei, care devine preponderent ca importanță față de formă. Personajul sînt eu, fără mască, mizînd nu pe vălurile stilistice, ci pe ce este cu adevărat interesant (dacă este ceva) în personalitatea mea. Pare

ușor de scris o astfel de poezie. În realitate, dificultățile sînt deosebit de mari. Pentru că sinceritatea nu e totuna cu efectul de sinceritate, pentru obținerea căruia e nevoie de un rafinement extrem. În plus, poetul biografist va mai fi încă multă vreme acuzat de prozaism și de promovarea unei estetici a derizoriului. Dar impresia de prospețime, sentimentul că nimeni nu încearcă să-ți vîndă vorbe goale, satisfacția că ți se vorbește ca unui egal, impresia că ți-a spus ceva un om care a avut cu adevărat ceva de spus, toate acestea pot fi legate de un poem biografist reușit mai mult decît de orice fel de poem din istoria poeziei. Poezia nu se mai rușinează de gîndurile și emoțiile strict personale, netipice, neestetice, ale poetului, dimpotrivă, găsește aici un mare filon de mult necercetat, ca o mină părăsită.“ (*Ce este biografismul ?*, „Amfiteatru“, 6/1987.)

Ce se observă înainte de orice în *Faruri, vitrine, fotografii* este numărul mare de obiecte, varietatea ritmurilor și a stilurilor lirice, trecerea de la amănuntul biografic la marile simboluri cosmice. Poetul părăsește, cu adevărat, *stilul înalt* propriu poemului modernist, dar nu părăsește de tot temele și ambițiile modernității, în primul rînd explicația orfică a lumii. Faptul se vede mai ales în primul ciclu al cărții („Căderea“), gîndit în stilul *viziunilor* romantice. Un *poem de cunoaștere* care începe, surprinzător, printr-o invocație către muză („Lyră de aur, pulsează din aripi / pînă-mi închei acest cînt“), o parodie, evident, a stilului solemn, și se încheie într-o notă demitizantă („toamna s-a cărăbănit, dracu s-o ia / și nu mai putem să mergem la o bere“), un refuz, în fapt, de a pune ordine în lumea din afară, o viziune a destrămării, a căderii în noroiul realului. Poemul are șapte părți (cînturi) și ele sugerează aventura spiritului poetic „spre limita lucrurilor“. În această experiență, spiritul întilnește marile teme (încreatul, geneza), marile și micul univers, sublimul și derizoriul din spectacolul realului și le trece, pe toate, într-un poem care amestecă într-un mod surprinzător cosmogoniile și sociogoniile romantice cu notațiile biografice în stil demitizant și sarcastic. Ochiul se deschide eminescian spre marele univers („O spațiu, supremă realitate“) și descoperă infinitatea lucrurilor („toate lucrurile cu toate amănuntele lor“), infinitatea *fețelor*, „tragica trecere“ a *feței* în obiect, a *imanentului în imanent...* Poezia de cunoaștere nu înaintează sistematic și nu propune o imagine coerentă, unitară a lumii. Poemul se fragmentează, simbolurile („pasă-

rea cu două dimensiuni“, „urechea lui Dionis“, clopotele care pulsează etc.) se pierd în lumea feerică a obiectelor, iar obiectele stau de vorbă, în discursul liric al lui Mircea Cărtărescu, cu Mondrian, Bruegel, Cranach și Munch... Clară și extraordinară este sensibilitatea la real. O lume de obiecte proliferante, un peisaj polimorf văzut de un ochi halucinant și livresc :

„Cîmpii și pășuni întinse pînă la hotarul mărilor
tulpini ierboase lingă tulpini
dealuri asemenea cailor crupă lingă crupă
delte și viroage unde cresc salcîmii și arinii
înălțimile mici care sînt patria stejarului
pădurile întortocheate de conifere
mlaștinile unde nu deosebești broaștele de mătasea-broaștei
viul de putred
mirosurile excitante ale singelui verde
fosile create de influența astrilor în straturile adînci
pelinul dezbrăcîndu-și cu pudoare rochiile
pe sub băncile parcului
oda somnului vieții intonată de boreu în păduri
cojile fructului crăpînd în suflul seminal
cărnoasele frunze în ciclul foliar
dispuse-n spirale de cîte șase
frunza pigmentată din care poți storce lumina
alga, această fregată ieșită dintr-un ou
scoarța și nervurile
florile androgine precum centaurii și noaptea :
hyacintul și crinul, vioreaua și brîndușa petrarchizantă
plăpînde scenarii de clorofilă
interferență și zbor între piatră și carne
țesuturi și celule verzi și trunchiuri în care tăcerea
gravează inele
insectele verzi, trilul, raza și tăietura
frunzișul uscat, putregaiul lunar ce anunță talanții
vegetație, vis aerian al morților rîncezi
coșmar al prismelor descrise de aripă și vînt
labirint și minotaur deodată...“

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

„Infrastructură, cor de vopsele și reflex,
moloz de gușteri, straniu imbroglío de hidre,
carolă de landouri din care fără sex
ies gușteri, ca nisipul sălbatec din clepsidre

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

Căderea lui Mircea Cărtărescu prefigurează, în fapt, căde-
rea poetului în real, descoperirea lumii din afară, nașterea poe-
ziei văzută ca o creație a lumii. Spiritul vrea să cuprindă ne-
cuprinsul și, totodată, să inspecteze universul interior, zona
simțurilor („razele simțului intern“), marile și micile „indis-
creții“ ale materiei. Un program ambițios, o viziune a *totului*
pe care Mircea Cărtărescu o împiedică, totuși, să se constituie
pentru că fragmentează scenariul și introduce comentarii su-
biective, scene din afară, prinde o imagine și o dezvoltă, păra-
sind tema inițială. „Nu mai e timp pentru marile cugetări“, no-
tează el în Cîntul al VI-lea, negînd propriul proiect liric. O vi-
ziune neagră, un moment de refuz total, o neîncredere în pu-
terea spiritului de a prinde înțelesul lumii. Poemul înregis-
trează și asemenea clipe în care subiectul se arată scîrbit de
obiectul său și toate miturile mari ale liricii se prăbușesc. Că-
lătoria spre „limita lucrurilor“ este și o călătorie spre limita
spiritului și spre limitele (posibilitățile) poemului de a exprima
toate acestea. Romanticii suferă de sentimentul incompletitu-
dinii, poetul postmodern suferă, în primul rînd, de sentimentul
degradării arhetipurilor și pune în discuție însăși posibilitatea
poemului de a cuprinde *incompletitudinea* :

„din cuvînt a rămas numai ideograma
al cărei înțeles s-a uitat.
apatitul, malaहितul și turmalina
și actinotul verde ca mațele aspidei
gîndire împietrită, progerie
iubitoare de soare, necunosătoare de soare
sînt casele viermelui erou.
carne, te desfid să mai mîngii
melancolie, te desfid să mai arzi.

și nu neantul va fi haina voastră
ci răcnetul de javră și scheletul,
satele pustiite
de patru împlătoșați cavaleri.“

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

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

Oricum, pentru Mircea Cărtărescu realul există. Există și spiritul poetic care vrea să-și asume *totul* (o noțiune care pentru Mircea Cărtărescu are un înțeles special). Totul înseamnă, între altele, ceea ce se lasă cuprins, măsurat și judecat de un spirit tânăr fără complexe, impavid și lipsit (acest fapt trebuie

subliniat) de superbia, orgoliul romantic. Nu are nici simțul transcendenței, propriu poetului expresionist. Nici pe acela demolator, ostil al poetului de avangardă (vechea avangardă). Pentru poetul postmodernist care este Mircea Cărtărescu universul din afară — repet — există. Și în labirintele lui există, îmbrăcat „în lumina de cuarț a melancoliei“, un poet care vede enorm și judecă repede, se joacă, inventează concepte și pune lângă ele vorbele colorate ale străzii („gagicuțo“), trecînd de la *ek-stază*, *aleph*, *eidetic* la universul larvelor și, de aici, la faptele ineputabile ale cotidianului. Mircea Cărtărescu este, indiscutabil, un poet al orașului și țara lui *imaginară* se întinde de la Piața Obor la Universitate și la Aleea Circului. Este inimaginabil cît de multe întâmplări, lucruri, instituții, drame, reverii pot intra în acest perimetru. O „retină elastică și sensibilă“ le înregistrează o dată, de două, de nouăzeci și nouă de ori și le aduce într-o confesiune care cunoaște toate stările lirice, de la elegie la pamflet. Cărtărescu este mai ales un poet al ochiului. Ezit să spun un poet vizual, pentru că el nu cultivă culoarea (picturalul). Culoarea este un efect indirect al spectaculoasei acumulări de lucruri. Numai Leonid Dimov (poetul cel mai apropiat, dintre români, de Mircea Cărtărescu) mai are în poezia noastră această extraordinară imaginație a lumii materiale și un vocabular așa de bogat. Autorul *Farurilor*, *vitrinelor*, *fotografiilor* își depășește, în orice caz, modelul. Poemul lui dezvoltă o reverie mai apropiată de lucruri, mai percutantă, de o agresivitate stăpînită. Nota acut intelectuală ia locul barocului leneș, ironia rece se substituie umorului îngăduitor din poemele dimoviene fascinate de *bîlciul* lumii. Un fragment din *Eros și anteros* : o imagine a rătăcirii în labirintul cotidianului, a *imersiunii*, cum zice poetul, în apa otrăvită a verii :

„...iar sus, pe pămînt imaginea noastră se contura
 în cetatea mnemosinei, eleutherea : se auzea numai pocnetul metalic
 al pistoanelor
 împingînd orașul în frunze ; și răscuți deasupra cizmelor blugii tăi
 îi purta imaginea ta, aruncată peste vertebre și sîni și artere străine
 astrele nu ne recunoșteau, eram doar imagini trăind într-un aer de
 iarbă

printre conuri și bastonașe cu care primăvara ne spiona
 dar aici în adînc apele noastre freatice purtau rădăcini și acorduri
 de chitară rece, aici undele cărnii noastre se amestecau cu frunze
 prelungi
 aici visam în comun amestecuri fulminante și cochilii...

lingă arțari și corni cu flori galbene, pe pajiștea plină de bănuței și
brîndușe cît noi de înalte
între eros și thanatos, rătăciți în labirintul tramvaielor,
ascultînd resacul morților în vitrine de librării și anticariate
privind cum copacii iau drumul norilor, cum mîinile iau drumul buzelor
ne destrămăm, trecem unul în altul, încercăm și încercăm felul de a iubi
al salamandrei în mijlocul flăcării
felul libelulei de-a ezita, iar omenescul din noi
s-a contopit cu fenomenele optice prezente peste tot în primăvară,
căci noi am crezut, și cu viscere străvezii, inutile, sterile
noroi versatil, ne echipăm în tăcere,
pentru o nebunească imersiune în apa de dubloni și cianură a verii.“

De aici și din celelalte poeme se vede că pentru Mircea Cărtărescu frumosul este *contingent*, spre deosebire de Ion Barbu (și, după el, de poezii generației '60) care recomandă *frumosul necontingent*, adică purificat, abstractizat, adus la măsura conceptelor. Poemul părăsește marile abstracțiuni, părăsește și tonul oracular, viziunea bogomilică, obsesia arhetipurilor și fantasmatele transcendenței prezente în lirica generației anterioare. O schimbare, evident, de modele, de stil, de poetică. Mircea Cărtărescu redescoperă oricum *frumosul contingent*, lumea concretului, rezervele inepuizabile de lirism ale cotidianului. El nu ezită să ducă poemul în cofetăria „Minerva“ și să relateze despre discuția pe care o are, la un pahar de suc de ananas, cu o „gagicuță“ promițătoare: „la cofetăria minerva sorbea din sucul de ananas și mînca înghețată cu bucăți mici de banană / discuția îngheța paharele și cupele de cositor în cuburi, în sfere, / lingvistică și amoruri perverse, cîștigători ai olimpiadei / internaționale de fizică sinucigîndu-se de singurătate etc., / scaunele de nuiele trosnind de insectele neotomiste ale sfîrșitului de mai / tiepolo mînjindu-și labele cu acetat de nitril, ștergîndu-se pe un prosop chinezesc, / și mercedesuri negre trecînd cu o nuntă... / fericit în jacheta sa schizoidă el o privea : phryne înnodîndu-și în inele flamingii / copeică, băncuță, pițulă într-un buzunar semidoct, / ris al pisicii din cheshire to-lănită pe canapea, întinsă leneșă pe canapea / printre portocale carola profiteroluri înotînd în poziția de fetus a nurcii / rînjind cele mai frumoase dintre morți. / ah, loc și timp de-am avea, loc și timp, / sfiala ta n-ar fi așa vinovată / te-aș iubi încă

de la potop / și tu ai refuza pînă la venirea iudeilor / și te-aș iubi iarăși pînă în renaștere și ai refuza pînă în la belle époque / sprijinindu-ți arcada de umărul meu ventriloc...”

sau să plaseze discursul erotic într-un discurs cultural mai larg, însingurat de nume ilustre și de propoziții vesele, „haioase“, în jargonul studențimii actuale :

„înaintezi fantomatic spre capul retezat, pe tipsie, al lui densusianu eu te urmam prin marmura erodată de eșapamente, linsă de generații, rase de iluminați, popoare acustice joyce, dante, canetti dansau în carnea minții mele giga și panțarola pitarul hristache vorbea cu bocceaua de lucruri întreținându-l pe kawabata asupra teoriei pleroamelor, pantocratorul, sophia, gelatinoșii serafi care au căzut curențați la generatorul divin, plotin și san-antonio lîngă statuia lui eminescu rinjeau citindu-l pe dostoevski tradus în rusește alfred nobel se plîngea de psoriasis și de o singurătate congenitală iar cărtărăscu iar benn iar ibsen iar marine iar tu fu iar.“

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

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

Mircea Cărtărescu publică în prima lui carte și douăsprezece *Georgice* în stil parodic. Temele și viziunile agreste din poezia mai veche (Alecsandri, Coșbuc, Pillat) sînt reformulate din unghi ironic. În spațiul patriarhal pătrund masiv elementele noii civilizații și, odată cu ele, kitschul și manierele mahalalei.

Țăranul mioritic stă la bodegă sau se uită la televizor sau citește din greu o revistă cu desene animate sau se duce la cinematograful să vadă un documentar despre agricultură. Parodie, fan-tezie ironică, amestec ingenios de universuri, civilizații, limbaje, elemente de absurd și, încă o dată, ironizarea subtilă a absurdului suprarealist și a mesianismului poporanist — iată ce se poate desprinde din aceste inteligente, tinerești parafraze pe teme rustice. Spiritul parodic, bine hrănit de lecturi, nu acoperă, totuși, sensul grav al reflecției. Iată o reluare, din perspectiva enunțată mai înainte, a simbolului arghezian din *De-a v-ați ascuns* :

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

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

„o țytire ce fericit ești sub umbra fagului
ascultînd cîntecul greierilor și al lui ioan alexandru
pe cînd țăranul eminentemente agricol citește
din greu o revistă de benzi desenate
găsită sub brazda fertilă ; [...]
din ceruri c. stere
zîmbește duios. combina gospodăriei
deservită de un tînăr în combinezon
îl calcă pe nervi pe țăran și-i deșiră
sistemul nervos vegetativ și parasimpatic
marele dorsal și insulele minorca
încît din țăran rămîne pînă acasă

doar buletinul cu poza color
superproducție anglo-franco-italiană
e film cu război zice nevasta
și se întoarce pe partea cealaltă.“

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

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

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

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

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

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

o vrabie, cu mii de căpușe sub aripă,
ci numai eu, punîndu-ți o mînă căpătii
te-ncondeiai suptîre, te aurii în pripă
și-o candelă-ți pusesem, să-ți ardă la călcii.“

Surprinzătoare este și aici verva lirică, extraordinar de bogat și variat este vocabularul poemelor. Mircea Cărtărescu este ne-

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

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

aș străfulgera universul și în fine ți-ar vedea viețuitoarele fața
și mîinile cu degete infinite, pieptul cu milioane de sfircuri
flacăra șiroind pe tine ca o sudoare.
mă zbat în gelatina oceanului, în țărîna de crăci a pămîntului
în noroiul apusului, în untura clădirilor
aprind toate lacurile de pe o emisferă întregă
storcîndu-mi un răsărit de pixuri de aur din inimă.
sînt omul răsucit din vene și mațe și liță
sînt un pahar de vodcă însîngerată
sînt un blindaj de hoteluri arse din temelie,
mi-am ferecat beregata cu alge, m-am spălat cu un banc de păstrugi
mi-am spart dinții în soare, am locuit în femei
mi-am uscat părul, după o baie de mărăcini,
cu învierea lui grînewald, cu răsăritul lui caspar david friedrich
am supt un cocktail molotov din burete...”

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

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

— la revedere, mircea

 la revedere, dragii mei domni

 la revedere, scumpele mele doamne,

 la revedere, pisoilor

 la revedere, gagiilor,

 la revedere, gîscuțelor

 la revedere, nene watmanule

 adio, dragoste

adio, dragoste, e toamnă. adio, frumusețe, circulă norii, cad precipitații. se construiesc blocuri. adio, viață. scilipsec vitrinele
adio

 (ce este o senzație ? ce iubește ?

 și dacă nu iubește nimic, cum există

 senzația aceasta de progresivă uitare, degenerare ?).“

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

„țin minte cearceaful tău străveziu de satin.

pe el te-ncolăcești acum cu care strein ?

abia coborîță din centru și din toyota

lepezi iie, lași fotă

și pe divanul voluptuos, cu șolduri largi de mahon,

sub policandrul de vaselină cu stropi de neon

dezbraci pînă la carne și piele

sutienul cu găurele.

alături, mița ta (de sex băiat)

stringea ochii, căsca botul cu cerul găuri vărgat [...]

din postere, pe peretele de lângă divan,
îți făcea din bucelele ude și reci donovan
tirîndu-și mîinile cu inele
peste pulpele tele.

degeaba vă-nnodați în grea voluptate
ochi bej de ceață, subțioare moscate,
căci patul oval, cu obrazul de fetru
i-un îndopat cronometru.
și mușcînd zăbala, izbînd crengile din pădurea înfricoșată
zbierînd prin luminișuri, fornăind în furtună
scuturînd coame de fier în cerul de păcură
cu genunchii de os, cu chișitele încordate,
trototînd prin sate în flăcări
rupînd cu dinții din stîrvuri
prefăcînd în așchii capelele, în țandări șoproanele, spulberînd zăpada

stropînd cu spuma boturilor circiumile și judecătoriale
patru cai vineți vor galopa în frig și nenorocire
sîngerînd prin crînguri pustii.

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

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

„deși lucrurile sînt stupid de simple
ele mă atrag, și mă fac să-mi fie rușine de felul în care trăiesc
de poezia pe care o scriu
și să mă tem că nu sînt pe calea cea bună.
cît de mult sens are permanentul efort estetic, veșnica invenție
cu cît scrii mai bine ești privit cu mai multă răceală și ești izolat tot
mai mult
și nu ai nimic în afara plăcerii intransitive de a scrie
căci ambiția de a intra în istoria literaturii este o imbecilitate
iar a crea imagini... voronca din perioada tirzie
spunea despre imaginile sale : îmi mai amintesc
cîteva, dar la ce bun ?..

aș vrea să uit
tot ce știu despre poezie și să scriu altfel
cu creierul sensibil ca pielea de pe degetele orbilor.
nu poți schimba poezia
continuând cu imaginea și metafora :
obosești, te scirbești de ațita incomunicare.
televizorul, pieptenele, vitrinele, telefonul —
iată poeți mult mai buni
care, dacă nu pot face o eprubetă cu tentacule
un cimitir în capot, frunzărind pe divan o uzină
pot în schimb face ca ființa umană /.../“.

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

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

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

„un ochi se desface, o mină se-ntinde
apucînd singurătatea de ceafă.

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

și ca un ochi crăpat lumea se umple de halucinația filamentelor
de viziunile rădăcinilor, de paranoia bețelor și nuielilor, de isteria
miceliilor de beția nervurilor
de turburarea bobocilor, de geamătul florilor, de rinjetul
staminelor,
de horcăitul polenului,
de zdrăngănitul ferigilor, de scîrțîitul tufișurilor, de agonia măceșilor
de urletele pășunilor, pășunilor și pădurilor...
la lumina de uger a soarelui
oasele se încheagă în carnea transparentă a icrelor
ciocurile se usucă bălăcîndu-se în gălbenușul însîngerat
și viermii fac branhii grena, ca brăduții, le dă coadă de salamandră,
le cresc gingiile

fișii de tendon și bucăți de meduză le rup venele ombilicului și prima înghițitură de apă sărată și apoi pavoizarea cu urechi și măsele, plăcuțe de onix și țepi de cristal de stîncă glande cu cianură și pungi de venin și mormăiala ghiorțăitoare a vintrelor.“

Liric este, în aceste versuri, spectacolul realului, originală este capacitatea de invenție. Mircea Cărtărescu vrea să prindă în discursul său totul, de la *soare* la *moleculă* și „mormăiala ghiorțăitoare a vintrelor“. Realul este văzut uneori de sus, din perspectiva luceafărului eminescian. Hyperion, îndrăgostit de contingent, este atent nu numai la oceanul primordial, dar și la viermuiala lumii de jos, la încrengăturile din pîntecele pămîntului. Uranismul romanticilor este, astfel, preluat în chip parodic și folosit într-o nouă mitologie lirică în care esențiale sînt obiectele. Cosmosul începe, în poezia lui Mircea Cărtărescu, în piața rotundă de la Bucur-Obor : „levitam iar, cu mîinile-n buzunare / și se lăsase cea mai formidabilă înserare / acoperind piața rotundă de la bucur-obor / cu un tandru motor / agregat complicat de miliarde de stele / cu cilindri de fosfor și planetare de asfodele / cu bujii de coral și carcase de mică — / motor stelar de produs melancolie și frică. / eram izolat sub lumina de moarte a stelelor / cînd în centrul pieței, asemeni măselelor / din gingie, / se-nfiripă spre cer un fel de stafie / de cearceafuri și giulgiuri răsucite-n șurub / de șiraguri de perle sucite în dublă elice / de rîme sucite, îmbrățișate / scînteind ca turnul lui schäffer și mai înalt / ca turnul de televiziune din belgia. / urca efectiv pîn' la nebunia stelară / și mult mai sus, pînă la febră și gheară / pînă la urlet și vid. / livid / am început să mă sui / pe meterezele dublei elice cu muchii verzui / ținîndu-mă de cîte-o rădăcină, un cil, / de cîte-o felie de citozină, de cîte-un bulgăr de uracil / călărînd pe baloane albastre și roșii / din care scoteau creste cocoșii, / amețînd pe punți înguste de hidrogen. / am escaladat platouri hercinice / văi purinice, crevase pirimidinice, cu ochii în înstelare / am sondat cu pioletul legături nucleare / și-am rîvnit mult mai sus. / eu voinic prea tare nu-s, / dar echilibrînd peste ere / am ajuns la o nebuloasă de miere / sticlînd în noapte ca un titirez. / pe un strop desprins din ea eu visez / închipuindu-mi că viețuiesc.“ și se termină (dar nu se termină, în fapt, niciodată) în șifonierul din odaie, acolo unde se află micul apocalips al lucrurilor :

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

În această fantastică viziune a cotidianului sau, mai bine zis, în această mitologie a cotidianului intră, cu drepturi egale, kitschul, derizoriul, apoeticul în viziuni, uneori, burlești, în desene de cele mai multe ori baroc-onirice. Mircea Cărtărescu folosește de regulă două strategii sau două căi de acces : levitația și expediția erotică. El fotografiază, cum s-a văzut, lumea de sus și, în timp ce fotografiază, visează și meditează. Reveria intră, în acest fel, în discursul realist și-l dislocă. Călătoria pe pămînt, printr-o lume sufocată de lucruri și isterizată de relații, este alt pretext de a face recensămîntul realului. Dar și această aventură depășește marginile vizibilului, posibilului. Poetul ne avertizează doar că el umblă „călare prin realitate, halucinație, vis / prin adevăr și prin nu.se poate“. Efectul este, oricum, același : un mare spectacol în care grotescul stă alături de mirific. Mircea Cărtărescu este numai parțial ironic atunci cînd își intitulează un poem „măreția kitschului“, pentru că, văzute dintr-un unghi favorabil liric, obiectele-kitsch, deșeurile civilizației moderne, urîtul cotidian participă, repet, la un mare spectacol. Poezia este, desigur, a ochiului care știe să vadă și să dea o semnificație mai înaltă acestor aglomerări de lucruri apoetice. Imaginația găsește relații neașteptate între ele și le introduce într-un discurs fantezist, ironic și cu premeditare paradoxal. Principiul corespondențelor simboliste este folosit în alt chip : noțiunile se cheamă și se confundă după o lege a absurdului. Totul pare, în cele din urmă, un joc superior al spiritului, o petrecere cu rimele : „deschizi ușa și, drace, vezi că tavanul / făcea pe șamanul ; / o glajă / purta mască de coajă ; / mînușa / era Purusha ; / cearceaful de pat / era Prajapat ; / pe covor / pîlpîia scarabeul și Hor ; / pentru Tanit / se prostitua un chibrit ; / mileul / tuna ; eu sînt Dumnezeu /

poporului Izrail / întortocheat și viril ; / în dulap, vesta / grăia din Avesta / iar lustra / tălmăcea spusa lui Zarathustra ; / o poză / cu pleroame de rubedenii, era o gnoză / pragul / făcea miracole ca Simon Magul / unei damigene / îi vorbea Origene ; / o căciuliță de merinos / predica asemenea Domnului Nostru Iisus Hristos ; / checul de pe tăviță, în felii / grăia cu pilde din evanghelii ; / clistirul / recita din Efrem Sirul, capodul / din Roman Melodul ; / mașina de scris / se credea-n paradis ; / biblioteca / plecase la Mecca ; / o cariocă se dădea drept zeița Tezcatlipoca ; / tabloului, rama / îi vorbea ca prințul Gautama / adică Buddha / și își zicea El Kuran o carte de Pablo Neruda ; / liniște, cîini de gheauri ! striga becul / continuîndu-și salamalecul ; / un plic de cacao / vorbea despre Lege și Tao ; / paharul / citea Zoharul ; / la telefon / vorbea Metatron ; / în aer, bacilii / erau bogomilii ; / niște batiste / erau baptiste ; / un cuier / era un cruciat templier ; / în toată camera cu obiecte / erau numai schisme, persecuții și secte / Canosse, conclavuri, biserici, edicte / lichioruri cu ierbi benedictive. / — Gura ! le-am urlat lighioanelor fără de număr.“

Pe această cale Mircea Cărtărescu ajunge să comunice marile teme lirice. Feeria cotidianului, viziunea lumii ca spectacol nu înlătură crizele de existență, melancoliile spiritului. „Singur și încolțit de viață“, scrie într-un loc poetul. Faptul se verifică mai ales în poezia erotică din ciclul *Idile*. Notele principale ale erosului sînt acelea din *Poeme de amor*. Nu s-a schimbat nimic. Cîteva admirabile portrete și un număr de false fabule în care se povestește iubirea dintre o chiuvetă și o mică stea... Un subtil poem al incomunicării, o parodie a cunoscutului motiv romantic : „într-o zi chiuveta căzu în dragoste / iubi o mică stea galbenă din colțul geamului de la bucătărie / se confesă mușamalei și borcanului de muștar / se plînsese tacimurilor ude. / în altă zi chiuveta își mărturisise dragostea : / — stea mică, nu scînteia peste fabrica de pîine și moara dîmbovița / dă-te jos, căci ele nu au nevoie de tine / ele au la subsol centrale electrice și sînt pline de becuri / te risipești punîndu-ți auriul pe acoperișuri / și paratrăznete. / stea mică, nichelul meu te dorește, sifonul meu a bolborosit / tot felul de cîntece pentru tine, cum se pricepe și el / vasele cu resturi de conservă de pește / te-au și îndrăgit / vino, și ai să scînteiezi toată noaptea deasupra regatului de linoleum / crăiasă a gîndacilor de bucă-

tărie. // dar, vai ! steaua galbenă nu a răspuns acestei chemări / căci ea iubea o strecurătoare de supă / din casa unui contabil din pomerania / și noapte de noapte se chinuia sorbind-o din ochi. / așa că într-un tîrziu chiuveta începu să-și pună întrebări cu privire la sensul existenței și la obiectivitatea ei / și într-un tîrziu îi făcu o propunere mușamalei. / ...cîndva în jocul dragostei m-am implicat și eu / eu, gaura din perdea, care v-am spus această poveste. / am iubit o superbă dacie crem pe care nu am văzut-o decît o dată... / dar, ce să mai vorbim, acum am copii preșcolari / și tot ce a fost mi se pare un vis.“

Poetul care scrie aceste fantasmagorii jură că „un singur sîn al tău face cît toată opera mea“ și dedică un număr de versuri unor superbe „gagici încoțofenite“. Preia forme lirice din Bolintineanu și Minulescu și scrie pastișe în stil baladesc, nărînd aprige iubiri bucureștene :

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

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

„nu știi, e melancolia secolului care moare ?
e toamna care ne bulversează pe toți, spălînd frunzele galbene și
cărămizile roșii ale morii dîmbovița
și aducîndu-ne miros de subdezvoltare și tramvaie vechi ?
e altceva ? nu știi, dar văd
că toată lumea, pe trotuare, în fabrici și patiserii și pînă-n stațiile
vîntoase de troleibuz, bărbații, puștimea și tipele măritate
și codanele-n sarafan, cu cercei-lănțișoare

uitată de marele organism social, de familii și prunci și chiar de propria lor carne, propriul lor sînge, nervii și venele lor și visează sub becuri electrice la fericire.“

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

ION STRATAN

Cu o fizionomie byroniană, contrariată de o mustață burgheză, ploieșteană, Ion Stratan (n. 1955) este cel mai dificil, mai abscons poet al generației '80. A debutat cu volumul *Ieșirea din apă* (1981) și a debutat în primul eșalon al generației (*Aer cu diamante*, 1982) împreună cu Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei și Florin Iaru. Poemele lui cosmogonice, vizionariste, ermetizante în linia Barbu — Nichita Stănescu (cel din *11 elegii* și *Laus Ptolemaei*) îl despart într-o oarecare măsură de formula mai comunicativă, parodică, „realistă“, cultivată de colegii săi. Sint, totuși, câteva semne care îl apropie de stilul generației postmoderniste: spiritul ludic, ironia (în varianta *witz*-ului), intertextualitatea, deconstrucția poemului. Dificultatea versurilor vine, în primul rînd, din lirismul concentrat, închis în simboluri greu de tradus într-o unică și explicită semnificație. Dar există, bănuiesc, și un ermetism involuntar (gramatical) în genul pe care îl semnala G. Călinescu la imitatorii lui Barbu. Impresia de absconzitate apare în poemele lui Ion Stratan, înainte de orice, din schimbarea rapidă și imprevizibilă a planurilor de percepție. Imaginea asociază de regulă lingă un mare simbol liric un element nu neapărat derizoriu, dar, oricum, profan, minimalizant, luat dintr-un cîmp semantic neașteptat. „casele indiferente ca 't' și 'u'“, „un gînd aruncat corciturii de cer“ sau : un „tablou ridicat pe cricurile unsuroase ale memoriei“, „undeva dejunează femeii cu sîinii lăsați / de dumnezeu“... Nu este nimic dificil, ininteligibil în aceste notații abile și fin umoristice, dar, introduse în poem, ele sparg solemnitatea comunicării și dau o impresie la lectură de „bîlbîială pictată cu / luare aminte“. Poemul devine, cu adevărat, o ezitare între sunet și sens, o ambiguitate care riscă primejdia de a deveni obscură prin exces.

Ion Stratan face o poezie de cunoaștere (în terminologia veche a criticii) și reia un număr de simboluri, arhetipuri deja trecute prin poezie : oul, oglinda, nunta cosmică, geneza, Cuvântul, apocalipsa... Ele intră, în poem, în combinație cu formele negative ale realului. Tehnica este de a raporta pe cele din urmă la cele dintâi și a fixa liric o stare de spirit în raport cu lumea de obiecte din afară. Poetul refuză tonurile direct confesive, biografismul. El își „moșește“ îndelung gândul înainte de a-l trece pe hîrtie. Și *moșeala* constă în a prinde, în stil mozaic, imagini din universuri diferite într-un discurs care refuză linearitatea, coerența vechii poezii. Poemul este un magazin de mărfuri (iau sugestia dintr-o poezie cu acest titlu) pe care le unifică și le îngăduie numai privirea de sus. Mărfurile sînt stările de spirit, impresiile ce vin haotic și, după ce trec prin poem, se răsfiră ca fumul din horn. Rămîn, la lectură, o stare de incertă încîntare, o imagine ce uimește prin insolitul ei. Din *Sala de zbor* reținem relația ciudată dintre albină și crepusculul soarelui :

„oricum albina intră cu un aer crispat
 în odaia dintre două secunde
 oricum afară se polenizează apusul
 cu o speranță ce-a răsărit
 absurdă și limpede afară afară“,

iar dintr-un *Mic poem*, sugestia de miracol întrerupt, de inițiere nedesăvîrșită ; sublimul este întîmpinat de un zîmbet insolent juvenil :

„de-aici foaia
 e ruptă în jumătate
 pe unde iese mina mea să te prindă
 de gît
 frumusețe, cuvînt închis într-un ou
 care mă faci să zîmbesc de urît.“

În această poezie cerebrală, inițiativă, obsedată de mistica numerelor și de geneze, pătrund în chip curent ironia și sarcasmul, jocul de cuvinte, bufoneria. Într-un poem despre cuvînt și rădăcinile ființei (temă, în fond, heideggeriană) : „s-ar putea încălzi legătura dintre / lumina roșie și chipurile ce apar / obosite de așteptarea soluției / s-ar putea lustrui balustrada /

unui cuvînt pe care să alunecăm în beci / s-ar putea deduce
conturul tău / din fire întrerupte / aprinzîndu-se brusc în piața
publică / prin cîntărirea părului într-o balanță // e frig în lume,
moș martin haide-ger, moș martin, haide / s-ar putea închide
radioul / din care crainica și-a coborît picioarele cu / 1) grija
de a merge / 2) grija de a face ceva util / 3) utilul de a face
ceva griji, / 4) grija de grija de a nu muri / crede-mă, crede-mă,
moș martin haide ger / în pomul copiilor un copil frigider // s-ar
putea să exist / s-ar putea să existi / în seara asta în care, limbă
fierbinte / cîinii au șters / partea de nord a orașului“ — poetul
face divagații, riscă un dubios calambur („moș martin haide-
ger“), înnoadă și deznoadă vorbele, punînd un clown să batjo-
corească discursul tragic. Jocurile sînt adesea ingenioase :

„— între timp, nimic
s-a culcat cu nimica
și-au cuibărit în pieptul meu
frica —

anii mei m-au trăit
fără mine, care
îi salutăm la paradă
anii tineri solizi
trecînd fără să vadă

din șindrila și clei
fără arc, fără aripi
anchetat de mașini și de zei“

și dovedesc o bună tehnică de a versifica. Ion Stratan evocă,
în același stil barbian, și o însoțire cosmică trasă spre simbolul
sacrificiului :

„și o masă mai întinsă
poate ca șoseaua ninsă
și un zîmbet fără dinți
pentru dispăruți părinți
și un ris încet, încet
ca smochina în boschet
și un hohot cît privirea
pentru mirele și mirea
o mie de guri cît casa
să răcească-n ea mireasa
hohote și veselie
pentru rînjete o mie
și un mire mai frumos
poate ca isus cristos“

sau scrie, după o sugestie venită, poate, de la Țuculescu sau Nichita Stănescu, un poem despre ochi (*Luneta scurtă*) și altul despre clarvăzătoarele coarne de melci (*Zori*), fugind sistematic din tema inițială, amestecînd culorile, desacralizînd marile simboluri prin comentarii comice. Nu toate îi reușesc poetului cu mintea ageră și imaginația piezișă. Sugestia admirabilă de trecere și fragilitate („chiar dacă vine secunda cu glezne și papură“) se pierde în versurile isteț-dificile.

Lîngă Orfeu și Euridice, miturile predilecte ale poeților din generația '60, Ion Stratan aduce pe Hermes, mesagerul, zeul îndrăgit de toți poeții hermetici. Deosebirea este că tînărul poet român introduce mitul într-un tablou cu elemente derizorii (borcane, sticle, manechine, satir cu chelie, chip de jolly-jockey) și face din zeul psihopomp un simbol obscur într-o lume complet depoetizată, impură, îmbătrînită, inertă: „erou / cu chip de jolly-jockey / cu profil etrusc // — inima lor plătită și / violată aici și sub / greștile coloane / inima lor care pompase / tot ce simțea, meticulos / în sticle și borcane — // trecătorilor, mereu trecătorilor // între timp și-au trăit și ei / viața, el cu gîtul întors / către ea — manechine / cojite de dor — / cit satirul cu chelie, halat / hi — hi — hi / mai pune un zero la preț / nemișcărilor lor.“

Ieșirea din apă este, în fond, un exercițiu poetic, indiscutabil original, unde sarcasmul, ludicul atacă fondul grav al poemului și sparge solemnitățile unui lirism cerebral, orientat spre marile simboluri.

Cu mult mai coerente și mai profunde sînt poemele din cea de a doua carte, *Cinci cîntece pentru eroii civilizației* (1983), unde Ion Stratan vorbește, într-un chip mai organizat, de nașterea lumii, de destin, de pieirea lucrurilor și de singurătățile ființei. Cartea cuprinde trei cicluri (*Marea rotundă, Cinci cîntece pentru eroii civilizatori și Călătoria*), iar cel de al doilea dezvoltă teme copleșitoare ca : *Rostirea, Sinele, Iubirea, El (un fel de gînd)* și *Desfacerea (Pentameronul)*. După obiceiul poeziei de concepție și după cum procedează, în genere, poeții care vor să inițieze în mecanisme secrete ale lumii, autorul se referă la Tot, Sfinx, la gura lui Nu, Moira, Hecate, la Preajmă și ivirea Timpului, la „zarul privirii din hubloul lui Unu“, evocă în mai multe rînduri Arheul și cele nouă Echouri, dedică un poem cosmogonic, în tonuri mai grave și cu decoruri mai solemne, lui

Hermes și vede lumea ca un cerc de goluri care intră într-un lanț de alte goluri încercuite. Citează, în fine, Verbul și „sfânta literă zero“... Nicolae Manolescu vede în toate acestea „o lirică a intelectului care visează forme — și nu obiecte“ și, în genere, poemele de aici îi par a se organiza în trepte ale unei vaste vițiuni spirituale. Sigur este că Ion Stratan se apropie acum, nu zic mai direct, dar mai grav și mai profund de marile teme și își încearcă poezia să cuprindă necuprinsul, inexprimabilul, să inspecteze, după vorba celebră a lui Rimbaud, nevăzutul și neauzitul. Chiar în poemul liminar al cărții (*Legenda zilei*) el sugerează liniștea de dinaintea Creației, apariția tiparelor, ieșirea din bezna informă, din golurile haosului :

„o LINIȘTE întortocheată ca și cum
mi-aș asculta propria ureche
aducînd foșnetul marilor săruri amare

Cristalinul cedează sub umărul numărului

seara se-ncarcă
dezlegată de miez

din care urcă tiparul
spinărilor de frunze
și-al cefei bursucilor
umplînd carapace de aer

efigiile altei puteri, atinsă
uneori într-un
întuneric ascuns în întuneric
din negru bănuît și orbitor
ca un dinte îmbrăcat în apăsare,
beznă a schimbului care mă modelează
spre care merg și picioarele-mi sună
a gol cît ne-mbrățișăm ca armurile

ivirea Timpului — un țipăt
de copil în craniul unei case“,

cu sugestia că există și o naștere interioară, un țipăt, în fine, al Timpului la care participă, ritualic, ființa. Tot despre nașterea formelor și despre liniște („era atîta liniște încît a vieții părea o siluire“) este vorba și în cel de al doilea poem, *Maria Me Ta Kîtrina*, unde apare imaginea nichitiană a lumii intermediare, a corespondențelor secrete dintre specii și regnuri, imposibile pentru ochiul comun, dar verosimile, fecunde pen-

tru poezia care sondează increatul : „deasupra gîndeau norii, bandajele / Formele ținute culcate, desfiind / cînd înflori ceva între scaiete și laur / cînd țipă ceva între dropie și lăstun / cînd mușcă din ceva între lămiile și măr / cînd soarele aruncă un sunet oval / ca o lamelă pe care stăteam de-a lungul / jumătăți, jumătăți / cu degetele nemurdărite de amprente cu ochiul nerăzuit de privire / în călcîiul pulsînd / și pulsînd și pulsînd // Pe cer se aleargă atît de repede / încît pare albastru, / strîngînd rîndurile luminii cum ai aduce / așteptarea înapoi la presimțire / și culoarea la nuanța lui orice-închis // Iară ea, iară ea, cînd ne îmbarcăm / agățîndu-ne cu bărbia de stînci // ei bine, ea într-adevăr era.“

Uneori poetul alegorizează : aude *Semnul* în cîntecul unui gugustiuc și vede *Arheul* său cocoțat pe creasta unui „nor pămîntos în jurul muntelui alb“ ; pe un zid stă scris „inima mea ca o Grecie zdrențuită într-o mare de sînge“ și creatorul, stînd pe ramurile Verbului, sprijină ca Atlas cerul... Mod previzibil, nu prea original, de a fixa ființa în centrul universului și de a gîndi mecanica lumii în funcție de datele subiectivității. Splendid versul : „odată o pasăre aducea oul în care se afla ea însăși în embrion“, deschis spre mai multe sensuri. Ion Stratan s-a specializat în asemenea imagini emblematice și, în *Cinci cîntece...* cel puțin, el reușește să picteze golurile ființei și să deseneze contururile absenței : „scurta insistență între absență și inexistență țiuitoare“, respirația secunde și „respirația în golul greu din secundă“. Aceasta înseamnă a exprima inexpriabilul, a vorbi tăcerea, a imagina nevăzutul... — motive care, de la Rimbaud și Mallarmé la poeții ermetizanți din modernitatea tîrzie (Barbu este un exemplu), se repetă. Tînărul poet ploieștean le trece prin limbajul lui plin de răsfături imagistice și de singurătăți grele : „privind prin bufnița de pe umărul discordiei“, „sub seara prinsă în fugă de / pelican ca de cirje aortică“ sau : „sprijinit de Porțile / Orientului. Mă aștept“... În *Hermes* este însă mai ordonat și mai sever. În cele cinci părți ale poemului, el figurează liric chiar relația dintre spirit și lumea realului pentru a da o sugestie despre nașterea poeziei, văzută, prin analogie, ca un act cosmic. Hermes este poetul însuși care dă roată realului, increatului (și, pentru el, este increat ceea ce n-a ajuns încă la forma poeziei), întilnește liniștea primordială („tăcerea lingînd lama de cuțit a clipei“), o lume de obiecte fără memorie și fără de cuvinte care să le ex-

prime („iată fosforescente bariere / de sunet / neinventate de nisipoase cuvinte“). Poezia este o cunoaștere a lumii din afară și este o cunoaștere de sine („insistentă a oglindirii de sine“), o relație, încă o dată, „între sunet și obiect între obiect și ceea / ce acesta exprimă“. Hermes-poetul, față în față cu foaia albă, se pregătește de o mare trecere („pentru o mare traversare de sensuri“). Prevenit asupra „unei finalități absconse abstrase“, el dă nume lumii din afară și numele sînt Amina Aeda Aema Anada Area Beuna Beana etc. (pure sonorități, poezia are o limbă care este numai a ei), descoperă, apoi, vederea (lumea simțurilor) și, prin ea, cele „opt infinituri mărunte ale realului din atita realitate“, merge pe malul mării și acolo întilnește *Trecătorul* pe care îl imploră, îl doboară, așteptînd să-i dea un semn cît de mic... Aventura se încheie, cu un citat din Mateiu Caragiale : surghiunul pe pămînt ia sfîrșit, craii se topesc în purpura asfințitului... La capătul călătoriei se află moartea, cunoașterea realului este, în fapt, o inițiere în moarte, nașterea poemului se bazează pe sacrificiul de sine al creatorului ?!

Ion Stratan scrie în așa fel încît poemul să aibă mai multe sensuri și scenariul său să rămînă într-o oarecare măsură abscons. Sigur este că el încearcă să traducă liric însăși cunoașterea lirică (luarea în stăpînire a realului) și să figureze, printr-un mit cunoscut, aventura spiritului în cercurile lumii din afară, dar și ale sinelui („incidentă a privirii de sine“, „insistentă a oglindirii de sine“). Modelele poetice, aici și în celelalte poeme gnoseologice și cosmogonice, sînt, din sfera poeziei românești, Barbu și Nichita Stănescu. Limbajul, cu o mai mare cantitate de prozaisme, este al celui din urmă. Ion Stratan are de multe ori intuiții bune și unele viziuni sînt foarte originale.

Mobilitatea imaginației este și mai mare în cele *Cinci cîntece*... propriu-zise, unde poetul trece cu ușurință de la versul muzical la notația albă, lepădată de orice figurație lirică. Cum am precizat deja, temele sînt luate din scenariul poezilor metafizici. E, mai întii, *Rostirea*, apoi *Sinele, Iubirea...*, tratate, fiecare, în cinci sau șase cînturi. *Prologul* este în nota fastuoasă a lui Leonid Dimov, cu un scenariu naiv-jucăuș : poetul stă de veghe (de veghe la Curțile poemului, pe meterezele realului ?), întrezărește „un conturn“ și aude un *Glas*, dar nu știe să vorbească și nici să facă semne. Pagina se deschide spre vid și, cînd cuvintele îi vin, ele sînt în număr de trei („timpane de liniști în răget de lei“)... Ion Stratan reia, aici, tema cuvîntului

sau, mai bine zis, a absenței limbajului, a neputinței sunetului de a cuprinde și denumi obiectul. Poetul trece, apoi, la alte teme (singurătatea, moartea, geneza, descoperirea realului și motivul timpului care înghite totul), amestecînd notația metafizică și simbolul cu frazele luate din jurnalul de actualități. Cîteva partituri din acest ambițios oratoriu sînt remarcabile și arată un talent autentic, hotărît să aducă în poem marile mituri, începînd cu acela al cunoașterii poetice. Fiu al secolului XX, Ion Stratan are în ranița sa și arma ironiei. Cînd este mai grav și mai apăsător de viziuni esențiale, poemul se desface și lasă loc parodiei, jocurilor verbale, divagației, în ideea, probabil, că spiritul trebuie odihnit. Divagațiile, eufoniile fac parte din poem și sugerează o stare de spirit a creatorului care nu se uită pe sine în coplesitoarea aventură. Rețin această viziune a Genezei :

„dintre viermi, dintre zei
cînd lumea era fără gură și căsca
la amintirea gîndului ce sta
și-a fost de-ajuns să nască steaua goală
materie trosnind de plictiseală
vinată de o vinătă-nîmplare
sau poate de-amintirea unui vis mai mare
și cînd Cuvîntul era coapsa vidă
prinsă-n corset de casta piramidă
cînd au venit pe scuturi sau sub scut
în gît cu limba iute-a celui mut
bătînd timpanul celui ce n-aude
punînd țintar la orbi pupile ude
atunci ți-am dat cinci sutele de chipuri
stupide și sculptate în nisipuri
doar pentr-o viață cu v mic pe bot
de viperă zvîrlită dintr-un Tot
cînd căutau și mărunțeau nisip
cu laser într-o carne fără chip
cu ferăstraie, cu securi, cu tesle
cu arca regăsirii într-o iesle
cu fierul ce poate te-a nimerit
inzecit, însutit, înmiit, mărunțit într-o piine
acum
din pămîntul de-atunci, pentru mîine
mîine — acest oraș liniștit
păzit de turbatul său cîine“,

unde ludicul nu tulbură de tot imaginea nașterii universului sau, din *Pentameronul*, această imagine dimoviană a singurătății în proliferarea frenetică a lucrurilor :

„Eram în ploaia tactică și nudă
Făcută să se vadă și să se audă
Eram cu tibii jilave, picloase
Ca peste-o clisă și peste-o melasă
Eram cojiți, sevoși și infrunzatici
Alegători, amorfi, agali, apatici
Eram subțiri și mlădioși și fragezi
Precum albeața de pe ochii azei
Cînd iar apari — Tu înșivă — tărie
Tu, coclitoare de aurărie
Tu înșivă, tornadă peste dealuri
Coctelare sură de realuri
Tu înșivă, parfum cu iz de plumb
Șopîrlă dinspre oul lui Columb
Urcare după dincolo de muguri
Înghițitoare scorbură din ruguri
Tu înșivă, împărțitoare mină
De ochi, sprîncene, buze să rămînă
Pe față multă vreme — Abundență
de-a fi acum de-a lemnului esență
Și de-a lui fire frîntă și păpușă
Ca despuierea urnii de cenușă.“

Unele acorduri vin, aici și în alte poeme, din necesități de rimă și arată o bucurie a creației verbale și o pricepere retorică ieșită din comun. Ion Stratan zice, ca înaintașul său ploieștean, „m-a murit“, „naște-te dintr-un dintru“ și călărește pe un ochi de himeră. E, în fond, un poet de substanță și, în generația '80, se arată a fi cel mai legat de conceptele și temele modernității. Rezemat de Porțile Orientului, el așteaptă, în fapt, fantasmelme Sinului și ale spiritului însetat de metafizică.

FLORIN IARU

Florin Iaru (n. 1954) face parte din aripa bucureșteană a generației '80. Este sentimental, ironic, inventiv, îi place să parodieze poezia și să sfideze retorica, amestecă limbajele și, în genere, evită grandiosul, pateticul, sublimul. Modelele lui lirice (citim într-un articol) sînt I.L. Caragiale, Bacovia, Dimov, Mircea Ivănescu „beat generation“, Tzara, suprarealiștii, Nichita Stănescu și „cam tot ce e bun“. Citarea lui Caragiale nu este o glumă. Primul poem din volumul de debut (*Cîntece de trecut strada*, 1981) este compus în stilul umoristic din *La Moși*: juxtapunere de anunțuri publicitare, fragmente din limbajul străzii, aditiiune de obiecte, notații stenografice fără interes pentru organizarea și sublimarea realului : „ORICE PĂLĂRIE / SE TRANSFORMĂ / ÎN CELE MAI / MODERNE FORME / trage obloanele ! / SOBE CALORIFERE / RADIATOARE la / EXPERT GORE / trage obloanele ! / ÎNCĂRCĂM BRICHETE / CU GAZE STILOURI / OCHELARI PENITE / închide zăvoarele. / CIRCULAȚI PE PARTEA OPUSĂ / PERICOL DE ACCIDENTE / coboară cu macaraua. / FOTO SUPERB / NUNȚI BOTE-/ZURI ÎNMORM / fumează o ușoară țigară lângă marșarier. / Își fac cu toții semne amicale / de pe trotuarele cordiale / purtați de valul de semafoare / ca niște medalii verzi. / Ora închiderii e ceasul deschiderii și / CROITORIE BĂRBAȚI / MODELE ELEGANTE / sărută mîna la / FEMEI BALONZAIDE / Cînd / iată / pe ulița noastră / trece o gașcă cerească / spre ciuda lui / CIRCULAȚI... / spre groaza lui / FOTO SUPERB / brusc rețușat și imberb. / Nepăsători la culoare / la semnele amicale liber sau ocupat / și la restul lumii de fiare / HAINI VECHI / SPOI TINGIRI / COADA LA TOPOR / STICLI MURDARE CUMPAAAR / calcă pe mijlocul drumului / gata să zboare. // — Cine le-a dat drumul la aer ? / — Aveți permisiunea ? De unde ? / — Să scoateți, mă, tot ce-ați luat / prin epoca noastră contemporană !“

Refuzul poeticului în poezie este vechi și, cum știm, s-a transformat cu timpul într-o *poetică a refuzului*. Procedeele au fost experimentate întâi de suprarealiști și, în genere, de ceea ce numim azi vechea avangardă. Noua avangardă introduce un element inedit și acesta ar putea fi numit printr-un concept din sfera lingvisticii : *intertextualitatea*. Textul poetic este gândit ca o țesătură de texte, invenția poetică se bazează pe o memorie culturală în care s-au imprimat mai multe rînduri de *lecturi*. Poezia cea mai inocentă (*așa-zisa poezie a inimii*) se naște din altă poezie și emoția cea mai sinceră are în spatele ei o *Carte*.

Florin Iaru pune în această nouă *poetică a derizoriului* un suflet sentimental și un spirit jucăuș, parodic, hotărît să ia totul în răs păr și, în primul rînd, poezia. Numai că, alungată de la suprafața poemului (o sistematică demolare a structurilor formale), poezia se organizează în adîncuri. Iată un frumos poem de dragoste pornit ca o parodiare a modelului petrarchist. Acolo totul e simbol măreț și suferință divină, aici totul bate spre grotesc, pasiunea tulbură banalitatea existenței, erosul se tăvăleşte în noroaie : „Ea era atît de frumoasă / încît vechiul pensionar / se porni să roadă tapițeria / scaunului pe care ea a stat. / În iarna curată, fără zăpadă / mașina uscată încercă s-o ardă. / Dar ea de mult coborîse cînd s-a auzit / înghițitura. // Șoferii mestecați / au plîns pe volanul păpat / căci ea nu putea fi ajunsă. / În schimb era atît de frumoasă / încît și cîinii haleau / asfaltul de sub tălpile ei. // Atunci portarul își înghiți decorațiile / cînd ea intră în casa fără nume / iar mecanicul sparse în dinți / cheia franceză și cablul / ascensorului ce-o purtă / la ultimul etaj. / Paraliticul cu bene-merenti / începu să clefăie clanța inutilă / și broasca goală / prin care nu putea curge / un cărucior de lux. / Ei cu toții mîncară piciorul mansardei / ei cu toții mîncară țigla / cînd ea urcă filfiind pe acoperiș / cînd ea nu putea fi ajunsă. / Meteorologul de pe muntele Golgota / roase timpul probabil / iar ultimul Om în Cosmos / își devoră capsula / cînd ea depăși sistemul terestru / — Ce-ai să faci de-acuma în cer — / au întrebat-o / cu gurile șiroid de regrete. / Dar ea era atît de

frumoasă / încît a fost la fel de frumoasă / și-n continuare. //
Iar ei nu găsiră în toată / lumea largă / destule măsele / destule
gitlejuri / în care să spargă / să macine să îndese / distanța care
creștea mereu / și restul cuvintelor pînă la moarte.

În cea de a doua carte (*La cea mai înaltă ficțiune*, 1984) pătrunde în bufoneria lirică un accent mai agresiv. Farsa arată și reversul ei tragic. Poeziile sînt scrise în două registre. Unele (îndeosebi cele din ciclul *High Fidelity*) se întorc cu viclenie la muzicalitate și la alte mijloace de seducție ale retoricii vechi. Sporește în poem nota burlescă, stil Dimov, confesiunea se topește într-o fabulă absurdă, mecanica perfectă a versurilor dă un aer (fals, bineînțeles) de solemnitate :

„Căzînd decent din farfurii
căzînd în lăzile pustii
ne vom vărsa ne vom trezi
din noile bucătării
pe cîmpul unei străzi kaki
cu sîinii mov cu pixul gri.

Tu n-ai să vrei să faci copii
eu n-am să pierd un alibi
tu vei ucide colibri
eu voi chema de vis-à-vis
taxiul trist cu pedigree
și iată ce voi povesti
cu ochii-n ochii tăi căpii :

— Însîngerăți de morții vii
avem un cerc dar n-avem pi. [...]
N-avem cu cine dăntui
în treispe-paispe poezii.

E mare High. Dar și mai și-i
frumoasa lui Fidelity.

(O, haide hai, fidelity...)“

Alte poeme continuă linia dinainte : sînt voit „trăznite“, nu respectă regulile de versificație și, pentru a deruta total cititorul, reproduc crîmpeie de dialoguri și schimbă de mai multe ori planurile de percepție. În 143 de cuvinte, Florin Iaru face stereoscopia unui sentiment, vorbind în modul ludic al lui Nichita Stănescu de dualitatea cunoașterii în iubire și de sentimentul eșecului. Elegia sentimentală se transformă într-un spec-

tacol tragi-comic. Tema gravă, copleșitoare e atacată dinspre partea sarcasmului, refugiul spiritelor anxioase :

„Atunci te-am văzut din două părți deodată
(universul se zgîia în oglindă).
Din stînga te mai iubeam, din dreapta te mai iubisem
și eram nefericit de două ori odată
ca un parc de mașini.
Inima mea începu în demența ei tulburată
să mărșăluiască șuruburi și scame
cu care să te cucerească
din două părți decodată.
Ochiul tău stîng lumina verde
dreptul era roșu de sînge
și stai și treci laolaltă
ca o arteră aglomerată.
,Iubește-mă'
te-am văzut și
,ne vom iubi nebunește' și
,ne-am iubit cînește' și
goală
și îmbrăcată.
Întunecarea căzu din două părți
peste viziunea aceea și belă și florelinte
cînd încercam să văd cu un singur ochi
ceea ce nu-nțelegea nici o singură minte.
Iar eu ?
Agitat foarte
în senzația aceea ratată
voiam numai să ies la liman
și nu să spun toate astea în
143 de cuvinte.“

Nichita Stănescu, a cărui umbră se vede în poem, însoțea astfel de comedii lirice cu versuri sincere și patetice. Sublimul, tragicul nu rămîneau mult timp în pragul poemului. Poeții de după el întîrzie în parodie și mistifică, în continuare, cu fan-tezie și cu multă știință marile emoții lirice. Observ, totuși, în poemele descusute, juvenil băscălioase ale lui Florin Iaru, și note mai acute, acorduri mai înalte. „Ce gît subțire avea timpul / cînd îmi șoptea cu iubirea : / — Omoară-mă ! Omoară-mă“ — scrie în *Autobiografia unei sinucideri* atingînd ușor cu degetul clapele unui clavecin. În acest spectacol miticesc se aud din cînd în cînd și sunetele grave ale astenicului Bacovia. Un poem e dedicat singurătății și în el este citat și un vers din poemul plumbului. În altă parte sînt reproduse fragmente din Eminescu și Ion Barbu. Poemul înregistrează aparent fără ordine ceea

ce-i furnizează o memorie în care intră, de-a valma, citate ilustre și imagini derizorii. În această teribilă amestecătură răsăr și versuri mai pure :

„Singurătatea care-ți servește ceaiul
s-a ciobit.
Fata care-ți servește de scut
a făcut ce-a făcut și-a născut.
Anul acesta contractul de închiriere
se scrie cu mai multe clauze.
Ai curaj să nu semnezi anonim ?
Ai curaj să dai mai departe ?
— Ce-ai făcut cu vechile acte ?“

sau în alt poem (*Nebunii cîmpenești*) apare ideea crizei de identitate cunoscută și de poezii din anii '60 ; Florin Iaru o tratează în maniera lui scandalos impertinentă, jovială, funambulescă. Un soi de bric-à-brac liric în care propozițiile serioase, disperate („eu nu am avut niciodată un nume al meu propriu“, „eu nu am avut niciodată o istorie a mea proprie“...) se pierd într-un alert reportaj al clișeele limbii vorbite. Impresia este că poetul merge la piață și înregistrează pe bandă de magnetofon vorbirea iute și colorată a mușterilor dimbovițeni. O suprapunere de limbaje, de traiecte, de destine și, în acest haos al faptelor mărunte, se află poetul însuși cu memoria lui încărcată și cu ironia lui salvatoare. Poezia iese, astfel, din spațiul tradițional de securitate, coboară în stradă (în *viața imediată*, cum cereau Desnos și alți suprarrealiști) și tinde să reproducă un original „dezvăț de semnificații“. Formula aparține lui Florin Iaru și este scoasă dintr-un poem intitulat *Petrecere cu lăutari*. Este chiar stenograma (evident aranjată, compusă) a unui chiolhan orientalo-balcanic cu discursuri teribile și băuturi abundente. E parodia ospețelor antice :

„Nimic nu ne-ncintă. Venele se deschid.
Moartea-și încheie nasturii trenei de vid.
Cuvintele clopoțesc din șolduri de sticlă.
— Mi-e frică ! urlă o murătură în gură — mi-e frică !
Mîngîiem ceva feminin. Intrăm în vibrație
și atingem spontan starea de grație.“

Se poate ușor observa că în poezia lui Florin Iaru pătrunde masiv limbajul civilizației actuale : stereotipiile limbii și, deci, stereotipiile gândirii omului de azi. Iese un discurs cu

poante și vorbe de duh ingenioase, fixate pe un fond de sentimentalitate ironică. Elementul transfigurator, cosmicizant este sistematic refuzat. Florin Iaru zice : „Mintea mea țopăie pe discul uzat al absenței“, „baleniarele disperării“, „cirpe de aer“, „in absentia în demenția“ (nichitisme), „secundele trec ca lanțul de la bicicletă“, „ospiciul imaginației“, „spîrcul silabelor“, „plouă ca o mașină de cusut“, „acrofobia iubirii“, „timpul ca un trompetist beat“, „scurtcircuit suprasedual“, „ospiciul marșează într-un ciorap de mătase“, „supra fonetică“, „dar tusea cu degetul ei de pesmet îi umplu gura“, „termină-mă desdemonic“, „îngerăși de cauciuc în care curcubeu-și suflă nasul“... și alte asemenea frumoase năzbitii de poet hotărît să demoleze retorica fastuoasă. Multe din versurile lui au un caracter experimental. Ele arată, întâi, ce nu vrea să fie poezia. Abuzează de parodie și forțează prozaismul pentru a se despărți în acest fel de poezia abstractă, inițiată, imnică a predecesorilor. Tinerii se întorc la limbajul realului cu o vie conștiință a farsei și a livrescului. Ambiția poetului tânăr de azi (în varianta Florin Iaru) este să atingă nivelul zero al scriiturii. Cu alte vorbe, să utilizeze cuvintele desfăcute, eliberate de învelișurile lor literare. Este posibil ? Cuvintele simple, cu mâinile goale „se corup“ îndată ce pătrund în poem. Simplitatea este o figură de stil ca oricare alta și participă la constituirea unei retorici. Ea se află, deocamdată, într-o fază pregătitoare. Luptă să răpună (prin substituire și parodiere) retoricile autoritare.

ION BOGDAN LEFTER

Stilp al cercurilor literare studențești, bine informat în literatura modernă și postmodernă, curios, agitat, partizan (uneori în forme fanatizate) al generației '80 și, el însuși, teoretician și critic al generației, Ion Bogdan Lefter (n. 1957) a debutat ca poet în cartea-manifest *Cinci* în al doilea val optzecit (Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Alexandru Mușina etc.) A publicat apoi separat volumul *Globul de cristal* (1983) în care există, fapt unic probabil în istoria poeziei noastre, *nouă* prefețe și încă, aproximativ, zece arte poetice. Cartea cuprinde cinci cicluri (*prefețe, autoportrete, treaptă, pamflete / interludiu și cristale*), cel din urmă însumând 33 de mici poeme-definiții. O poezie conceptualizantă, într-un limbaj concentrat, programatic abstract și cu premeditare complicat („contorsiuni complicate și reci“). Elementul biografic, decisiv în poezia lui Mircea Cărtărescu și Alexandru Mușina, este rar în poemele reflexive ale lui Ion Bogdan Lefter. Deși anunță „o nouă priză asupra realului“, el caută în real cu precădere conceptele și evită, după exemplul lui Barbu, *poezia inimii*. „Mușc din puritatea conceptelor“, zice poetul în stil oximoronic. Evită, oricum, fragmentarismul și, în sensul lui Valéry, consideră că poemul este produsul lucidității maxime. „Creierul — mai sentimental decât inima. Sentimentalitatea absolută“ — anunță prima prefață-manifest. Poemul trebuie să ajungă la esențe printr-o lepădare progresivă de contingent și circumstanțial, pentru a se putea întoarce, mai pur, în lumea realului : „Să-ți cureți trupul pe rînd de păr, unghii, carne, zgîrciuri și oase, pină să rămînă numai ființa pură, abstractă. Atunci să te reimplantezi în real, să atingi lucrurile, să pipăi muchiile, simburii. / Lumea — o fereastră prin care privești înafară. / Prin care / te vei / arunca.“

Ion Bogdan Lefter face și elogiul perfecțiunii („fiecare poem — poemul perfect“) și al purității („ființa. Eul. Mai pur decît puritatea. Poezia — un drum fără întoarcere“) și se prefigurează pe sine răstignit între două obsesii : *obsesia Cărții* și *obsesia Morții*. „Cartea — obiect perfect“ este, desigur, simbolul cunoscut al lui Mallarmé. Cealaltă obsesie nu are bibliografie. În fine, tot din aceste decise prefețe deducem că poetul optzecist (în varianta teoretizantă) respiră un aer geometric, iubește lumina rece și clară și trăiește adevărata stare de beatitudine numai în vecinătatea marilor noțiuni. Divinitatea lui se cheamă conceptul. Ion Bogdan Lefter folosește în mai multe rînduri verbul arghezian *a pipăi* și reia o cunoscută sintagmă pentru a sugera țipătul spiritului în fața abstracțiunii : „să pipăi conturul poros al conceptelor“ ; „beatitudine : pipăirea conceptelor / pipăirea lumii abstracte ; / pipăia și urla : este“. E drept, conceptele au totdeauna, în textele din *Globul de cristal*, învelișuri materiale (sînt „mustoase“, „poroase“), dar limbajul poemului care exprimă toate acestea continuă să rămînă abstract, sticlos și să de-materializeze elementele realului pe măsură ce le cuprinde. Cum și recunoaște autorul într-*un poem de noapte* : „în fapt : o pilnie care aspiră concretul, / care curăță. (Ca un vampir sug singele / poemelor mele / și ele rămîn sticloase, Perfecte)“. Perfecte ? Perfecțiunea este o utopie în artă și autorul, care se gîndește la toate, nu uită să vorbească în poem de „leșul utopiei“. Este una dintre puținele imagini mai brutal concrete din *Globul de cristal*.

Într-un loc (*Teoria numitorului comun*), poetul face o demonstrație anti-poetică (mai exact : de poezie a anti-poeziei), citînd (tehnica e aceea din *La Moși*) un număr de obiecte eteroclitice : „Peșteri, copaci, cremene, piei de animal crunt ; amnar, făclii, cai, care, căruțe, săbii late, blănuri, cetății, palate, cruci ; tîrguri, străzi înguste, case cu un cat, Shakespear, lină, alți cai, alte căruțe ; jobene, revoluții, pistoale, poștalioane, lămpi cu gaz, corăbii cu abur, tramvaie fără cai, 30 de kilometri pe oră, diplomați, recepții, avioane ; zgîrie-nori, supersonice, asfalt, troleibuze, mii și milioane de volți, realul hămesit“), după care urmează un alt text care trage elementele concrete dinainte (acelea care formează *realul hămesit*) în limbajul conceptelor : „lumea ca invenție diabolică, lumea ca invenție benefică a unui geniū nebun, lumea ca zborul puternic al unui vultur încoronat, lumea ca circ, lumea ca bilci, lumea ca mișcare, lumea ca infern,

lumea ca principiu, lumea ca bibliotecă, lumea ca mim / menuet menuet menuet menuet menuet menuet“.

E procedeul pe care Ion Bogdan Lefter îl folosește curent în aceste poeme de tip eseistic, ingenioase și intransigente. Ironia (arma generației tinere) este absentă din poem, iar spiritul ludic este utilizat cu moderație. Autorul se desparte la acest punct de mulți dintre colegii săi de generație, dar rămâne alături de ei în ceea ce privește livrescul, intertextualitatea. El gândește livrescul ca o „armură de cicatrici“ și trimite în chip curent la literatură pentru a sugera o situație de existență. Arghezi, Eminescu, I.L. Caragiale, *Biblia*, Valéry („ești ezitarea prelungită dintre sunet și înțeles“), Barbu, poate Gellu Naum („sunshine !“) sînt, într-un chip sau altul, citați în versurile acestea demonstrative. Tema lor predilectă este, s-a înțeles din cele citate pînă acum, chiar facerea și des-facerea poemului. Poetul din anii '60 era obsedat de propria identitate (*sinele*) și trecea, în chip dramatic, printr-o criză a limbajului. Poetul din anii '80 nu mai cunoaște criza de identitate și nici nu este preocupat de labilitățile, trădările cuvîntului. Grija lui este poemul și obiectul lui de meditație, în cazul lui Ion Bogdan Lefter, se cheamă conceptul de poem, conceptul de ființă, conceptul de iubire... La capătul acestor experiențe stă marele necunoscut, conceptul conceptelor. La el vrea să ajungă poetul, pe el vrea să-l cuprindă cu mîinile spiritului său : „Sînt la capătul pipăirii conceptelor. / În fața mea stă conceptul de concept. / Încep să-l înțeleg. Îl pătrund. Îl pipăi.“

Se înțelege că *pipăirea* abstracțiunilor este pentru Ion Bogdan Lefter actul liric capital. E *figura spiritului* său, modul lui de apropiere de o altă realitate : aceea purificată și ordonată de gîndire, curățată de impuritățile concretului : „stau la masă cu abstracțiunile / zîmbim, ciocănim, / tăiem carnea în bucăți mici...“ Înainte de a ajunge în poem, lucrurile din afară trec printr-un geam („între mine și lume inventez acest geam“) care transformă lucrurile în semne. Priza la real este o priză la semnele realului. Se întîmplă ca *geamul* să fie, în fapt, o oglindă (o imagine ce se repetă în *Globul de cristal*) și ea are, știm din poezia mai veche, semnificații multiple. La tînărul teoretician al optzecismului oglinda stă în calea obiectelor și la poarta *jocului secund* (citat ca atare într-un poem). Obiectele își leapdă învelișurile lor concrete, se purifică prin oglindă și ajung,

în fine, în cercul superior care este acela al conceptelor și, deci, al perfecțiunii...

Descrierea acestui proces constituie chiar tema poemelor lui Ion Bogdan Lefter. Cîteva definiții lirice sînt remarcabile. Iată liniștea ca o respirație a anti-materiei : „A sosit clipa în care orele tac / în care ceasurile s-au oprit / și respiri anti-materia“ sau o sugestie despre abisurile poemului : „Poemul ca o mare / în care imaginile / se îneacă“ sau o idee despre clipa de grație a spiritului însetat de concepte : „oră magică / beatitudine a conceptelor, / creier pulsatoriu. / Mușc și ascult cu toți porii... / Iată acum ora corespondențelor simboliste : „Seară ca o epură / lipită sub bolți necunoscute / răsuciri de barbară caligrafie / aceste mirosuri ce-mi trec / precum niște săgeți prin nări / ca niște cristale arcurile acestei catedrale / pe dalele căreia scapără / copitele cavalcadei nebune / (și — totuși, totuși — / acorduri suave / de clavecin)“ și alta în care așteptarea, pînda capătă un înțeles metafizic :

„Tu căutai grația
pîndind crăpăturile din ordinea lucrurilor
neștiind că moartea
va întinde mîna printr-una din aceste crăpături
și te va trage delicat
în partea cealaltă.“

Ion Bogdan Lefter nu ezită să introducă în poem considerațiile sale despre tehnica poemului (inclusiv despre tehnica de a răsuci gîtul tehnicii poetice), să deschidă paranteze și să explice la sfîrșitul textului ceea ce a spus la începutul lui. *Poemul-civilizator* (rețin noțiunea dintr-o *re-cunoaștere*) nu mai ascunde nimic și nu se mai ascunde de cititor. El se exprimă pe măsură ce se face, se transformă, se contrazice, se anulează, se comentează pe sine rece și metodic, fără panică. Existențialul este doar un pretext de a fixa poemul față de ceea ce este în afara lui. Poezia poeticii, așadar, dar și poezia care, din fericire, pune în discuție această opțiune. Ce a devenit în acest caz poemul ? Ceea ce nu era încă : un poem despre nașterea și receptarea poemului. Ceva care vrea să spună totul despre sine. Îl prefer pe Ion Bogdan Lefter, ca poet, cînd își depășește programul și strecoară în versurile lui intelectualizante cite ceva și despre stările lui lumești. Cînd simte, de pildă, cum o clipă

subțire, felină, se strecoară pe lângă el sau când observă trecerea istoriei :

„Istoria trecu în virful picioarelor
și adunarea întoarse capetele
rămânând cu săgetarea
unei păreri.“

când ascultă torsul astrelor :

„Ascultă :
în stînga mea tace
muzica astrelor“

și asistă la un miracol :

„Nu mă poți prosti :
eu am fost martor
la nașterea îngerilor“.

LUCIAN VASILIU

Se manifestă în generația '80 și un mic grup care continuă poetica vechii avangarde. Sint poeți ironici, ludici și fanteziști, consumatori ai drogului numit *imagine*. Fapt curios, noul suprarealism prinde mai ales în elegiaca Moldovă. Un suprarealism care este însă conștient de convențiile sale și de convențiile generale ale literaturii. Dicleul automat devine, pe față, un produs de laborator. Ironia și autoironia intră în rețeta poemului simpatic-aiurit care sfidează marile simboluri și limbajul ceremonios al poeziei.

Lucian Vasiliu este în *Mona-Monada* (1981) programatic ostil față de temele tradiționale ale poeziei și chiar față de sintaxa ei. El adoră, cum mărturisește cu o superbă insolentă, „sintaxa confuză, incongruența” și scrie pînă la epuizare „în numele unei acute lipse de Prudență”. Regăsim, aici și în alte versuri, ceva din voința de provocare a poetului de avangardă, un teribilism juvenil în care se strecoară dulceața ironiei. Zarva imaginilor, gesticulația războinică a poetului cu barbă episodică și chică de plăieș se pierd în suspinul îndrăgostitului care, în așteptarea *Divinei*, stă de vorbă cu șobolanul *Bosch*. El scrie treisprezece *Mona-monade* din care publică, nu știm din ce pricină, numai nouă. Se laudă că poate suci gîtul Metaforei, amenință dar n-o face, metafora îl slujește bine, metafora încintă ochiul în poemul pornit să zdruncine temeliiile inerției, prudenței, liniștii provinciale. Aleg spre exemplificare un poem (*Șapte*) în stilul exuberant și prefăcut al lui Minulescu, cu imagini însă mai crude și o mai mare iubire de absurditățile calculate :

„Am scris șapte poeme fundamentale
dar tuturor le-am dat foc :
nu am putut salva de la incendiu
decît
acest deget.

Șapte funii spinzură din ceruri.
Trag șapte clopote
dar nu aud decît
unul.

Șapte vieți am parcurs :
din toate s-a ales
praful
pe care cu grijă
îl scuturați de pe haine.“

Poetul s-a născut, după toate probabilitățile, la 8 ianuarie 1954 și face parte din ordinul „Lancea Utopică“ al cărui scop este să producă o *Dezordine* universală. Tatăl, care ca orice tată psihanalitic este un Dictator, îi pune o întrebare fatală : „Vrei altă Libertate ? Împotriva ta ?“, întrebare la care fiul răspunde într-o limbă dispărută azi : „Ed Etlum Iro...“. Limba moartă este, se observă ușor, limba pe care poetul o folosește în chip curent, numai că, în propoziția citată și în altele, el citește cuvintele de la coadă spre început. Copilării, desigur, răsfățuri de poet tînăr exasperat de tirania gramaticii.

Talentul lui Lucian Vasiliu se vede mai bine în poemele în care bucuria lui de a lua în răspăr convențiile poeziei este slujită de o mai mare inventivitate și arată o mare coerență în discursul liric. Iată această parafrază după *Corbul* lui Poe :

„se arată pe neprevăzute,
îmbrățișindu-ne cu aripile-i slute —
atît de negre și atît de bizare :
dintr-o cu totul altă lume, se pare

într-o vreme
am vrut să-l împuşcăm, pe seară ;
acoperise cu feasta
luna sfîntă și clară

dar corbul domnului profesor e o închipuire
lovind în fereastra de gheață
cu ciocul subțire.“

Autorul este mai elocvent în fragmente decît în totalitatea poemului. Este o situație aproape generală în poezia de azi. Selectez din *Mona-Monada* cîteva imagini sucite, ingenioase : „noaptea-i femeie de stradă“, „semnez tratate de pace cu heruvimii“, „practic Yoga între literele L și V / saturat de convenții și certitudini ; „luna alcoolică în ceață“, „nu cunosc bucurie

mai disperată / decît / existența ta“ ; „Despre carnea ta pot să spun : ea nu schimbă cu nimic fața nopții — / doar sîinii tăi / legănîndu-se / îmi oferă imaginea trecerii“...

În cea de a doua carte de versuri (*Despre felul cum înaintez*, 1983), Lucian Vasiliu ne avertizează că a reușit, în fine, să sucească gîtul sintaxei, să decapiteze elocința și să alunge definitiv din preajma lui metafora. S-a dedicat alchimiei și a scris, acum, o „perorație despre înțelepciunea [și] despre oștirile ei care au sfîrșit lamentabil“. A ucis-o, între timp, pe Mona-Monada, prima lui iubire spirituală, și a descoperit pe divina *I-olanda*, căreia îi dedică mai multe pocme în stil patetic și zeflemitor. Din mitologia lirică a primului volum au mai rămas în viață doar șobolanii favoriți Bosch și Bruegel, dintre care unul e șchiop. În noua carte au apărut personaje și simboluri noi. Iată *Mierla* poetului Grigore Vieru (simbol central și în poezia lui Emil Botta), calul Ventonică, apostolul Luca bucovineanul, zis Elfi, cei patru heruvimi locali (Daniel, Constantin, Dumitru și Liviu), prietenul Nichita Volinad (Danilov, desigur) și, înaintea tuturor, misteriosul și pierdutul prieten Zenumud... Despre acesta din urmă și despre alte lucruri mai lumești, Lucian Vasiliu scrie un mic *tractat* în stil apostolic : „Senzația tonică pe care mi-o provoacă sîinii tăi : / acolo sălășluiesc zeii / acolo ninge / acolo există un muzeu al carelor de luptă, / un cimitir al gladiatorilor — / aștrii cad și se sting într-o apă nevăzută / melancolică și rece, / acolo uit legea și prin fereastra aburită / privesc marile abatoare, / contemplan capul rețezat al unui rege periferic — / acolo uit să vorbesc, / acolo este înmormîntat prietenul ZENUMUD / acolo, / în liniștea desăvîrșită a unui strigăt de moarte.“

Din biografia imaginară a poetului care meditează pe malul Bahluului la Logos și la disperare mai reținem : a aruncat în aer depozitele derizoriului, a defilat o vreme purtînd ostentativ pe umăr „cadavrele morților tineri“, locuiește din cînd în cînd la poalele turnului din Pisa, întîmpină pînă și în rugăciune „năvala beznei sintactice“, pedalează de unul singur pe o tricicletă din Țările de Jos, marile simboluri îl ocolesc și face zilnic „exerciții de aruncare a suliței esoterice“ ; nu ascultă în viață și în poezie decît de „domnul Eminescu“ și se scaldă cu voluptate în apele incongruenței, cum iarăși zice într-un poem în stil reportericesc :

„incongruență, matcă a congruenței !
Mă bălăcesc în apele tale și nu mă satur“...

Mai sînt și alte fapte de spaimă în viața poetului ironic și inventiv, hotărît să ne țină la curent cu tot ce se petrece în urbea lui :

„Trompeta heruvimului
ruginită pe
acoperiș

steaua în
containerul de gunoi

întunericul doarme în
triunghiul văduvei

cenușa sufletului în
tot orașul.“

Tată, între timp, al unei copile pe nume Luiza, îndrăgostit, în continuare, de divina Iolanda, Lucian Vasiliu s-a despărțit de apostolul Luca bucovineanul și de cei patru heruvi ieșeni și ne anunță solemn (în *Fiul omului*, 1986) că a devenit „groparul metaforelor vagabonde“. Nu trebuie să-l credem în întregime pentru că, în genere, poeții practică *preterițiunea*, adică una spun și alta scriu. Adevărul este că metafora apare mai rar în poem și nu mai cultivă cu atîta sîrg incongruențele gîndirii. Spiritul, ieșit dintr-o adolescență sarcastică și disperată, caută acum altceva, ordinea secretă a lumii și sensul devenirii. Lucian Vasiliu lasă impresia că le-a aflat citînd pe Bлага și pe alți inițiați. În poeme pătrund, în orice caz, fantasmale „Mare-lui Întuneric“, obsesia nașterii și (sub influența probabil a lui Otto Rank) amintirile vieții intrauterine. Cartea cuprinde trei cicluri (*Fiul omului*, *Monade* și *Mic tractat despre omul bun și frumos*), precedate de patru poeme ocazionale din care rețin o meditație asupra numerelor *doi* și *trei* cu sugestii pitagoreice, mistice și paterne. Versurile care înfățișează „dumbrava amintirilor prenatale“ nu sînt elocvente. Sub influența psihanalizei și a simbolisticii bachelardiene, pîntecul Mamei e văzut ca

pîntecul Mării, pruncul abia zămislit este un „intrus într-o tăcere ilicită“, un „embrion al neantului“, „îmbastilat“ în Marele Intuneric laolaltă cu peștii, dinozaurii și mierlele... Nu-i o mare fantezie lirică, aici, e doar voința poetului de a străbate o limită și de a sugera necunoscutul din care venim pe lume. Lucian Vasiliu preia conceptele vechii poezii (*Totul, Nimicul* și, cu insistență, *Marele Intuneric*) și le tratează într-un stil parodic. *Totul* și *Nimicul*, de pildă, „își sugeau reciproc degetul firav“, mod de a distruge sentimentul de solemnitate și imaginea gravă a începuturilor. Rămîn cîteva versuri ingenioase într-un șir de poeme abstracte și artificiale.

Cele treizeci și trei de *monade*, mai puțin ambițioase filosofice, sînt mai inspirate din punct de vedere liric. Poetul este un „monadolog“, tema lui predilectă este iubirea și, în umbra ei, se furișează timpul, devenirea, dispariția. Dacă este o evoluție în poezia acestui talentat autor, aici o aflăm : în notațiile concentrate despre fragilitatea ființei obsedate de iubire, de moarte și de simbolurile poeziei. Un exemplu : „Sînt un om blindat / numai în dreptul inimii / se află / o spărtură, / prin care pătrunde / Corbul / și mă fură // ...dar tu ești superbă, rezemată cum stai / de gardul / bisericii parohiale.“ Poetul e vizitat noaptea de un înger și somat să-l urmeze. Un rapt cu o semnificație ambiguă, o plecare fără adresă : „Îți scriu acum, la ora tîrzie / cînd înflorește regina-noptii / în ochiul cerșetorului / / Am dat foc tuturor edițiilor prime / — mă pregătesc de plecare // Astă-noapte / m-a vizitat Îngerul / somîndu-mă : ' Fă-ți bagajele ! / Mîine te ridicăm de la domiciliu ! '“

Sînt și alte semne prevestitoare în aceste poeme surizătoare și, în substanța lor, tragice. Prin somn, monadologul simte cum *orbii* îi fac semne disperate cu mîna, o femeie clandestină îi adulmecă singele monadelor, trupul lui e purtat de șapte femei (cifră simbolică), o femeie (Ea) i se arată și Ea poartă în mîna stîngă o lance, iar în dreapta se află cenușa ei (sau invers), poetul își bea zilnic „obișnuitul ceai de cucută“ și se pregătește să încalce caii umbrelor.

Tonul însemnărilor a devenit, deodată, serios, orologiile au ruginit, timpul a îmbătrînit și poetul nu se mai joacă deloc cu vorbele. Cel puțin pentru un timp, atît cît este necesar pentru a sugera sentimentul sfîrșitului și al zădărniceii :

„Încă o noapte pierdută
printre reptilele
propriilor îndoieli

Încă o zi cînd pendula
e un bețiv
adormit într-un șanț

Încă o noapte în care mă întreb
dacă tot ce se mișcă
sînt eu

Încotro ?, așa visător, așa de
utopic,
cavaler al unor ordine derizorii ?
Mierlă a Casei Pogor, încotro ?
cînd rugina atîtor reverii
în țărîină te-așterne ?“

Monadele se termină cu un testament înfricoșător („Celui care mai crede în mine / să i se taie dreapta“) și anunță ciclul următor de poeme în care sînt reluate, în fapt, teme de pînă acum în alte reprezentări lirice. Unele sînt de natură psalmică, oraculară în stilul Blaga, însoțite, totuși, de o ironie izbăvitoare, livrescă. Un portret, întîi, al poetului care înaintează prin neguri de sînge și aude corul „celor doisprezece orbi“ : el e inocentul, *cel subțire și palid*, și nu are decît un singur model („nu ascult decît de domnul Eminescu“) ; e *orbul tînăr*, are o rană în cerul gurii și prin gura lui vorbește „gura dezordinii universale“ ; stă într-o groapă de var și în inimă are o mierlă, rumegă „cenușa unui timp care va veni“ și cîntă din flaut lîngă o roabă putredă... Cînd călărește, călărește pe *Calul Orb*, iar cînd înoată, înoată fericit „cu Androgenul apelor primordiale“... Obsesia Fiului și recurența imaginii Mamei și a Tatălui duc gîndul la altă naștere, sacră, în timpuri biblice.

Puține versuri mai păstrează tonul înveselitor și au o imaginație mai profană. Unul este o rugă către zeitatea *I-olanda*

(„Fulgere reci peste mansarda / ca un depozit de muniție //
Fulgere reci în orbitele ochilor / în care se nasc / lucianogra-
mele // Vino tu, / I-olandă a lalelelor roșii / și aruncă în aer /
trupul meu de arlechin“ — altul este o falsă *doină* în stilul
Nichita Stănescu. Lucian Vasiliu redevine poetul ludic, ma-
nierist pe care îl știm din primele poeme, combină și sucește
cuvintele, făcînd cu ochiul cititorului purtat, pînă acum, pe
tărîmuri biblice și înfricoșat de apocalipsuri. Poemul se cheamă
Doină în R și vine, în carte, după altul în tonuri sumbre și
tragice :

„Roadă sint, răsfrîntă roadă
rouă rustică de rîu,
relief rebel și rampă
cailor scăpați din friu

Adă tu, Dragoste, adă
r-ul luminînd în lampă
să-ți cetesc răboj de rang
nu pițigăiata, șleampă
limbă-a celor răpciugoși
în repaos de gramatici
înfulecători de groși

Frunză verde, r din frunză
în răstimp de vorbe dulci
vino tu să mi te culci
tu, rusalie, în rut
racursiu necunoscut...”

Imaginația bufonă, parodică, se apropie în *Fiul omului* de
temele mari ale poeziei și, consecință firească, limbajul se mo-
difică. O mutație importantă și, cred, necesară în poezie, căci
ironia care nu descoperă metafizica riscă să devină un clișeu
al gîndirii.

NICHITA DANILOV

Poemele de început ale ieșeanului Nichita Danilov (*Fintini carteziene*, 1980) sînt solemne și abstracte în stilul liric al lui Al. Philippide de la care vine și iubirea pentru arhetipuri. Poetul însuși se revendică din acel spirit de veghe pe care clasicizantul Philippide din *Monolog în Babilon* îl afirmă fără ocoluri. „Căci am fost însetat și am băut / din spaima exactă și deplină a lucidității“, zice într-un loc (*O, Pythagoras*) Nichita Danilov, arătînd, în continuare, o sensibilitate preocupată de înfățișarea lăuntrică a lucrurilor. Poemul din care am citat este, într-un fel, caracteristic pentru modul tînărului autor de a gîndi abstracțiunile spiritului și a figura emoțiile sufletului. Gîndul merge spre singurătatea și tristețea calmă a numerelor, iar sufletul se înalță spre „goliciunea deplină și logică / a însingurării de sine“ ; gîndul presimte tristețea abstractă peste *creierul și inima lumii*, sufletul vede îngeri sunînd dintr-o trîmbiță neagră... Se aude și „clopotul ordinii sacre“, iar peste zgomotul veșnic tronează un „clopot de foc“...

Clopotul este un simbol philippidian și el sugerează sunele transcendenței, chemarea azurului (în termenii poetului). Nichita Danilov nu este departe de această accepție. *Clopotul* sună mereu în poemele sale, anunțînd ordinea sacră, geometria lucrurilor pure. Chiar în primul poem dăm peste o „mare de clopote“ și de „flăcări de clopote“ rostogolite prin purpura serii. În poemul următor (*Ingerul negru*), care vorbește despre *profunzimea și tristețea nefastă a lucrurilor*, bate un clopot negru și lucrurile recad în spiritul și ordinea lor. *Trecerea și resurecția* sînt, în fapt, temele dominante ale lui Nichita Danilov. O trecere spre ordinea divină, o resurecție în puritate și plenitudine :

„Se tulbură iarăși, se amestecă lutul :
o mină, un ochi, un trup și un glas — începutul.

Răzbate un clopot, se clatină frunza, iarba tresare,
pretutindeni un foc, un dor și o împăcare.

Prealimpe seară, livezi înflorite, amurgul, seninul,
fluturii orbi, vișinii beți, un murmur suav trezește ceasul noptatic,
divinul,

Răzbate un clopot, se clatină frunza, iarba tresare,
pretutindeni un dor, un foc și o plăcere..."

Ca în simbolistica sacră, resurecția e anunțată de trîmbița unui seraf (*Arpegii*, 2). La sunetul ei se prăbușesc catedrale, mările și oceanele fierb, din întuneric se aude un vuiet de sfere, iar din pămînt ies oameni cu trupuri cristaline care plutesc peste calmele creste. Acest vizionarism este în linia romantismului, ca și mitologia alpină pe care tînărul poet o prelungește în niște versuri de un patetism rece. „Beția de sunete reci și sublime“, scrie el în poemul citat înainte.

În serafismul acesta poetic pătrunde însă angoasa modernă. Poetul romantic avea obsesia sfîrșitului și-l exprima prin vaste peisaje apocaliptice. Poetul modern reduce scenariul epic și sugerează un peisaj interior fără a mai recurge la ceea ce Baudelaire numea, cu referință la Hugo, „o baie de natură“. O presimțire a surpărilor din adîncuri („dedesubt se frîng subteranele bolți“), o tulburare, ca la Blaga, a apelor, o muzică, în fine, neliniștitoare de astre și, iarăși, un clopot în amurguri triste anunță la Nichita Danilov sentimentul trecerii spre altă ordine a existenței. Miturile, simbolurile care însoțesc acest lirism cerebral sînt trase uneori din cărțile sacre. Am citat deja îngerul negru și seraful care sună din trîmbiță... Într-un *Medalion* (Y), un altar se surpă lingă icoane vechi și cărți groase. În alt *Medalion* (X), o mireasă de aur și un mire de argint trec, fără veșminte, printre crengi fumegînde. În fața unei biserici, cîinii ling, seara, crucea celui răstignit sub măslini (*Peregrinări*), în *Și focuri*, *focuri* este celebrată jertfa mielului. Abel, din alt poem, jertfește un miel roșu, iar Cain rătăcește, însoțit de un stol de păsări roșii și negre, pe un cîmp de cadavre.

Contemplația nu mai este, aici, senină, poezia recurge la un simbolism cromatic și se deschide spre universul întunecat al expresioniștilor. Sînt două fire lirice, două tehnici de a sugera, care vin din direcții diferite. În *Amurgul orașelor*, iată, un Blaga tras spre poezia înspumată și frivolă a lui Minulescu : fecioare

„cu sîni albaștri și cearcăne verzi“ aruncă pruncii în *fîntina apusului*... Un om duce într-o mină un cap de miel roșu, iar în cealaltă un paloș (*Abel*), cineva este împușcat sub un măr înflorit, iar clopote roșii se leagănă fără glas deasupra acoperișurilor (*Jertfe*). Tema degradării sacrului, miticului este exprimată prin aceeași complicată dialectică a culorilor (*Rondul de noapte*), cu un mai mare simț, decît în alte versuri, pentru realul derizoriu și halucinant :

„Am văzut guri de canal
scuipînd șobolani roșii
sub clarul cel mai
liniștit al lunii
paznicul din colț
își făcea rondul de noapte
în timp ce femeii
cu părul albastru-albastru
se aplecau pe strada
îngustă-îngustă
arhanghelul dormea
beat mort pe marginea trotuarului
cu trîmbița alături
întîrziînd să sune deșteptarea !...“

Cîteva poeme, între care un foarte spiritual fragment *Din jurnalul unui cabotin*, lasă să se întrevadă în Nichita Danilov și un fin ironist. El își construiește (după modelul, poate, al lui G. Călinescu) o *impostură* recurgînd la un simbol romantic celebru :

„Era în decembrie.
Cu baston, barbișon, pantofi lăcuiți și cu pipă,
treceam seara, agale, prin parcul cu nume COPOU,
cînd poposi pe un soclu de piatră
corbul lui Edgar Allan POE.
— Pe cine imiți tu, Nichita DANILOV,
pe cine vrei să imiți tu, Nichita DANILOV,
croncăni corbul lui POE,
horcăi corbul lui POE,
că te plimbi cu baston, barbișon și cu pipă,
atît de agale, prin parcul COPOU...
Era în decembrie. — O, eu vreau să-l imit
pe marele Edgar Allan POE,
de aceea mi-am lipit barbișonul,
mi-am luat bastonul, papionul, țilindrul și pipa
și-am ieșit la plimbarea de seară
prin parcul cu nume COPOU.“

În cea de-a doua carte (*Cîmp negru*, 1982) ironia dispare cu totul și rămîn doar simbolurile mari (*Muntele, Nimeni, Marile cețuri, Deșert, Regele...*) în niște poeme care renunță la obișnuitele podoabe stilistice. Ciclul *Nouă variațiuni pentru orgă* cuprinde nouă parabole în proză prefațate de un citat din Dionysos Areopagitul despre partea bună a lucrurilor și despre modul de a vorbi despre ea. Celelalte grupaje de versuri (*Arlechini la marginea orașului și Cîmp negru*) păstrează numai aparent forma tradițională a poemului. Poemul rămîne, desigur, o metaforă, dar metafora ca instrument liric dispare din text. Dispare și muzica silabelor și, în genere, sînt eliminate toate acele artificii care dau pregnanță ideilor și fac din rostirea poetică o rostire memorabilă. Supunîndu-se altor legi, poemul mizează pe tîlcul parabolei și puterea de sugestie a viziunii globale. La Nichita Danilov viziunea lirică este mai totdeauna solemnă și crepusculară :

„Bîntuie liniștea
pînă la ultima margine a sferelor
asemenea unui vînt negru
care macină lucrurile.
Și lucrurile într-adevăr se destramă
și în urma lor
nu rămîne decît liniștea.

Liniștea lucrurilor !“

Viziunea se complică în *Poema porților*, parabolă vastă cu elemente biblice și ușor demonism romantic. Două șiruri de oameni, unii în glugi purpurii, alții în veșminte albe, încearcă să deschidă o poartă, iar cînd reușesc ei sînt atrași de un imens gol. Parabola vrea să sugereze „neagra neliniște a singurătății“... Nichita Danilov rămîne aici și în poemul ce urmează în raza poeziei lui Philippide, cel obsedat de mulțimile rătăcitoare și de porțile (malurile) negre ale destinului. Pe un cîmp de cenușă se rostogolesc mai multe zaruri și sînt împrăștiate de vînt tot felul de ași, decari, valeți, popi și dame. Un individ, probabil poetul, vrea să intre în acest cîmp al deșertăciunii, ținînd la piept o cupă neagră în care a ascuns o pereche de zaruri și o pereche de mînuși negre. Nu-i chiar poetul, ci altcineva care seamănă cu el, un *alter ego* mai comic („are un ochi șpanchiu și proteză și umblă cu capul puțin într-o parte“). Trecerea este păzită de un portar care cere mită trei sute de lei, două pachete

de țigări Kent și o sticlă de votcă... *Poartă, portar, așteptare...* duc gândul la parabola lui Kafka. Nichita Danilov dă parabolei un sens deliberat neguros. Se înțelege că deșertul de cenușă este însăși existența, că zarurile și cărțile sînt semnele destinului în miinile căruia, noi, toți, sîntem jucării neputincioase... Mai mult poemul nu spune. Nici parabolele celelalte nu sînt mai lămuritoare. Cineva ține ochii larg deschiși și „nu-și cunoaște drumul“. Se învîrte în cerc și toți ceilalți îl urmează cîntînd *Osana* ! Cine este acest ins care vede, dar nu cunoaște și pe care îl urmează în delir mulțimile ? În *Cetăți ale somnului* e vorba de „cel plecat la vînătoare de aur prin Marile ceturi“ și care revine în cetate cu un zimbru bătrîn pe umărul trist. Mulțimea în extaz se aruncă sub copitele calului, fecioarele ies în întîmpinare cu potire de vin, copiii cîntă un imn, iar bărbații cu pieptul minjit de sînge dansează un dans negru. Semnele freneziei și ale resurecției nu se opresc aici. În palatul pustiu se ivește un tron înroșit plin de flăcări și fum, iar din nori „cail purpurii nechează spre răsărit și apus și vestesc întoarcerea ta“... Cine este, încă o dată, cel ce se întoarce din *Marile Ceturi* însoțit de așa de înfricoșătoare semne de adorație ? Condiția parabolei lirice este să sugereze, nu să lămurească.

Din versurile comentate pînă acum se desprinde un poet al viziunilor grandioase și sumbre, dar și un poet obsedat de metamorfoze, resurecții și dedublări. Unele teme vin direct din romantism, căderea îngerilor de pildă. Camera poetului este invadată de o ceată de îngeri și chiar de „femeile lor“... Îngerii lui Danilov vorbesc tare, fumează, beau coniac și șampanie, joacă jocuri de noroc și, din cînd în cînd, măsoară adîncimea prăpastiei. Orgia este întreruptă de sunetele clopotelor de Înviere :

„Deodată însă podeaua și tavanul
încep să se surpe și ei încep să se prăbușească în gol.
Ca și eu împreună cu ei. Cădem în sus.
Atît de mult am căzut, încît ne respinge pămîntul.
În afara lui, în haos, în vecinică beznă,
acolo e locul meu !“

Prezența lui Faust și Mefisto într-un poem (*Finita la Commedia*) sugerează vechiul sentiment al dualității ființei. Mai toate poemele sale se învîrt, în fond, în jurul acestei teme, tratată uneori în stil naiv :

„Îngerul meu tămăduitor
n-are aură, nici aripi.
Îmi pune degetul pe rană și-mi spune :
'Exiști, Danilov, exiști ?'

„Exist, exist, îi răspund.
De mai bine de un sfert de secol
nu fac decît să exist'.

'Atunci fii mai sigur de tine
și există cu adevărat !'
'Exist, exist, îi răspund.'

.....
'Atunci caută-ți cealaltă jumătate a ta
și există cu adevărat !'

'Cealaltă jumătate a mea
a rămas dincolo. Dincolo, îi răspund.
Du-mă în alt timp, în alt secol...''

Danilov există, bineînțeles, cu spaimetele, dedublările și simbolistica lui cînd sacră (*Nouă variațiuni pentru orgă*), cînd subtil speculativă, cu elemente de gîndire modernă. Un poem care concentrează cele două rînduri de simboluri este *Cîmpul numerelor*. E o viziune a numerelor și, prin ea, o viziune a dinamicii infernale a universului :

„La capătul numerelor e un alt șir de numere.
Soarele n-a mai apus de cîteva luni și le luminează
și acum dezolarea. Ele stau în fața unor porți mari
și intră pe rînd unul în altul, dar nu se măresc
și nici nu se micșorează. Se încolăcesc într-un tot
mărindu-și și mai mult tristețea și dezolarea.
Nici un sunet nu sparge cumplita singurătate
a nopții. Acolo, ele stau și tremură într-o lumină
îndepărtată și rece. Cîte unul se desprinde și picură jos
ca un astru singuratic al bolții. Celelalte rămîn
în singurătatea lor. Acolo se adună și se scad,
se înmulțesc și se împart unul la altul, dar nu se întregesc
și nici nu se micșorează. Se învîrt în propriul lor cerc
și-și urmează legea și destinul. Soarele n-a mai apus
de cîteva luni și le luminează și acum dezolarea.“

Variațiunile pentru orgă aduc, în acest univers de metamorfoze, dedublări și relații încîlcite, imaginea creatorului și a creației ca jertfă de sine. Nichita Danilov o plasează într-un peisaj mînăstiresc și o colorează printr-o tipologie simbolică originală. Călugărul Kiril stă într-o fîntînă și scrie o

neagră psaltire. Poetul (sau, mă rog, cel ce se confesează în poem) stă aplecat asupra fântinii și transcrie în altă psaltire tot ceea ce scrie în adâncurile fântinii fratele Kiril. Scribul de afară (poetul iscoditor, indiscret) înmoaie până într-o clepsidră de nisip, semn că scrisul este pieritor. Însă nici scribul nu-i singur în lume, deasupra lui este alt frate (fratele Ferapont) care transcrie ceea ce el transcrisese după Kiril. Ferapont seamănă cu frații dinainte, seamănă și cu Fiodor Mihailovici... El este întruchiparea disciplinei și exigenței retorice. Are ochi albaștri, e trist și nu-i iartă poetului greșelile de stil. Deasupra melancolicului Ferapont stă fratele Lazăr, iar rănile lui sînt limpezi ca niște fântini. Într-una din ele locuiește poetul care scrie psaltirea după altă psaltire, reluată de frații citați înainte. Fratele Nichita ne anunță că odată cu Lazăr se înceie șirul celor care se observă și se copiază neincetat. Dar nu-i așa. Lazăr care putrezește și pică-n fântină în fiecare zi privește și este privit de *celălalt Lazăr*. Pînă la el mai este însă fratele Daniel inocentul, care rătăcește pe cîmp însoțit de o pasăre cu trup de femeie. Pasărea coboară la fiecare lună nouă în fântină și aduce la suprafață cîte o nouă psaltire. Psaltirea, așadar, e scrisă de fratele Kiril. Care Kiril, căci lingă cel dintîi există *celălalt Kiril*, mai bătrîn și mai viclean decît primul ? ! Acesta din urmă este atît de viclean încît scrie cu propriul sînge și se chiorăște la lumina lunii. Există, apoi, fratele Atichin, după cum există *celălalt Ferapont*, grămătic și mai sever decît adevăratul Ferapont. Și apoi este *celălalt Lazăr*, imaginea ultimă (arhetipul) acestui creator de nouă ori sau de mai multe ori sacrificat, spionat, pierit în propria-i ardere ! Este o viziune a succesiunii și o încercare de a sugera parabolic actul creației prin dedublarea și devorarea forțelor (ființelor) interioare :

„Ochii lor sînt întorși mereu înăuntru
și în același timp în afară,
contemplînd forma prezentă a lucrurilor,
pentru a le intui forma absentă.
Care de fapt nu e chiar formă,
ci o stare logică și abstractă
ce ține loc de matrice
din care vor izvorî pe rînd toate formele.
În timp ce-și vorbesc unul altuia și-și comunică
starea absentă și gîndurile,
dar nu prin limbajul cuvintelor, ci mai mult prin imagini
cu trei și patru și cinci dimensiuni,
care trec dincolo de înfeșul sonor al limbii cuvintelor.“

Unele noțiuni sînt stridente și inexpresive liric în *Cîmp negru* (fecioara neagră, de pildă, care are craniul ras pînă la sînge și cîntă la pian !), însă cartea, în ansamblu, este originală și profundă.

În *Arlechini la marginea cîmpului* (1985) reîntîlnim marile simboluri (*Verbul, Fapta, Balanța, Vestitorii, Marile Cețuri, Marea cea Arsă, Amurgul*) alese, acum, cu precădere din sfera metafizicului și introduse într-o viziune predominant crepusculară : umbre grele, rătăcirii în *Marile Cețuri, Nevăzutul* care plînge... Spiritul nu-i, totuși, dezolat, o lumină nouă se aprinde în deșerturile ființei și o rază de luciditate trece peste aceste cîmpuri în care îngerii și arlechinii se țin de mîna. În orice lucru este o moarte și un început, clopotele aduc vestirea, îngerii se prăbușesc din cer și poetul se naște între două neanturi. Escatologia romantică este tratată acum fără solemnitate, într-o notație aspră și cu un simț fin al universurilor impure. Iată fișa biografică a secolului nostru și, indirect, a poetului care trăiește în acest timp :

„Am murit cînd Dumnezeu
nu se născuse încă
și m-am născut cînd Dumnezeu
era deja mort !

Secolul XX era pe sfîrșite.
Márquez scrisese *Un veac de singurătate*,
Nietzsche — *Așa grăit-a Zarathustra*,
Omul pusese pasul pe lună.
Din cer se prăbușeau
îngerii morții !

pe cer vulturii se roteau
tot mai neliniștitor.
Un dangăt tot mai funebru
vestea un nou început.“

Punctul de plecare este aici ideea cunoscută a lui Nietzsche, reluată fără fast imagistic într-o viziune vag spiritualistă, cu alternanță de morți și nașteri, căderi și iluminări într-un timp nedeterminat. Nichita Danilov elimină din poem metafora, elimină (cu o singură excepție, cred) și muzica versului, poemul este o fișă a spiritului bolnav de singurătăți și înspăimîntat de semnele sfîrșitului :

„Nici depărtatul țipăt de dragoste
și nici chemarea nostalgică a morții
nu mai tulbură înăuntru nimic.

Și doar neîndurătoarea rază a lucidității
străbate tot mai rece și necruțător
orice-ndoială, orice speranță, orice fior !“

Fiecare poem în parte și poemele în ansamblu formează o parabolă al cărei înțeles rămîne uneori nedeslușit. Sigură este doar (cît de sigure pot fi lucrurile în poezie) o sensibilitate aparte pentru viziunile apocaliptice. Cel mai clar exemplu este poemul *Scene de război în expoziția Goya*, în 21 de părți. Aici apar Maria și Marta, lumina curge viscoasă într-un decor roșu, din lucruri picură sînge, cerul se cascadează și se rostogolesc fulgere, în jurul flăcărilor dansează „fecioarele neantului“, în staule mugesc vitele și mugetul lor este roșu, clopotele bat prevestitor și mama strigă copilului „liniștește-te, liniștește-te“... Viziunea este nebulos expresionistă. Lumea fizică trăiește în febra amurgului și poetul, terorizat de apocalipse, bea vin roșu dintr-o amforă veche. Este un stil nou în poezia lui Nichita Danilov, dar n-aș putea spune că stilul are, în cazul citat, strălucire.

Talentul remarcabil al poetului se vede mai limpede în micile poeme de felul *Peisaj cu mîini și aripi* sau *Deasupra lucrurilor*, expresia unei sensibilități metafizice și a unei voințe de purificare morală. Danilov vede, în fond, lumea maniheistică și este obsedat de existența răului și a sacrului. Primul poem din volum este programatic : lumea este alcătuită din bine și rău, din întreg și parte, lumina vine din întuneric sau poate invers, un drum nesfîrșit este în toate cîte există și în toate cîte nu există. Privite de aproape, lucrurile nu se văd, văzute de departe ele nu se pricep. Cel ce stă deasupra lor iarăși nu se vede, căci umbra lui este cuprinsă în umbra tuturor... Poemul adoptă stilul plin de ambiguități calculate din parabolele sacre :

„Nu-mi veți vedea fața, căci fața mea
e mult prea-n fața voastră. Binele și răul,
partea și întregul, lumina și întunericul
și acest drum nesfîrșit
ce se sfîrșește în toate.

Nu-mi veți vedea fața și umbra nu-mi veți simți
căci umbra mea e permanent în umbra voastră :
binele și răul, partea și întregul,
lumina și întunericul
și acest drum nesfârșit

ce se sfârșește în toate..."

O imagine degradată a sacrului aflăm în *Arlechini la marginea cîmpului*, poemul ce dă și titlul cărții. Să se observe, întâi, că îngerul din poezia tradițională apare, acum, sub înfățișarea degradată a arlechinului. Personaj (simbol) tragi-comic într-un tablou fără grandoare. Peste trupurile îngerilor decapitați crește iarba și perechile de îndrăgostiți dansează în jurul lor, netulburați de semnele sacrului care agonizează :

„Stau trei îngeri decapitați
la capătul unui peisaj galben.
Peste ei pică seara.
Primul e verde ca iarba,
al doilea roșu ca focul,
al treilea vînat ca luna.

Perechi de îndrăgostiți
în jurul lor au făcut cerc
și dansează în iarbă.
Zac trei îngeri decapitați
la capătul unui peisaj galben.“

Simbolul esențial este, și în a patra carte (*Poezii*, 1987), *clopotul* care cheamă și se stinge în amurg. Îi urmează *trîmbița*, apoi *Înaltele porți ale întunericului*, *Rîul* (cu majusculă !), *făptura de lut*, *chipul orb*, cerul iluminat de tristețe, *mireasa adîncurilor*, *glasul de seară*, *fîntînile* care au rădăcini în visceralele pămîntului... Uneori poemul este concis și elocvent, fără culoare și fără retorică. Un *Medalion* vorbește despre glorie, deșertăciune și singurătate :

„Obosit de gloria deșartă a lumii
nu știi pe care umăr capul să-ți pleci
Îl culci pe umărul trist al iubitei
dar ea nu-și mai apropie creștetul
de creștetul tău : acum nici un gest n-o mai tulbură
Dragostea ei tot tu ai stins-o. Cîndva.“

Alteori Nichita Danilov își teatralizează poemul (decoruri, tablouri, indicații de regie, cor de femei și cor de bărbați, dia-

log între *omul în alb* și *omul în roșu*) sau ascunde simbolurile într-o parabolă lirică (*Stradă*). Nu-mi dau încă seama în ce măsură poezia câștigă în profunditate prin astfel de procedee vechi, specifice romantismului târziu. Cele mai bune poeme sînt acelea care comunică în chip mai direct o neliniște de ordin spiritualist, un sentiment teribil de nesiguranță în univers. Citez din *Oră* :

„Mîna mea mi-o întind peste lucruri,
cu degetele mele închid pleoapele
fiecărui lucru bolnav.
Mă înalț din întuneric și în propriile
mele adîncimi pier !

Sînt tristețea cea mai vastă,
cel mai dureros extaz.
Bucuria ce crește din mine
nu va ajunge niciodată la cer.

Cu disperare mă revărs,
țîșnesc din sinea mea
spre lucrurile îngrozite din jur,
dar pretutindeni sînt Eu !

De sete norii crapă pe cer !

Închid ochii și în Țața ta
tot mai gol mă trezesc.
Ia și du-mă din tine afară, în plin vînt !“

și remarc faptul că poemul, grupat în jurul unei propoziții biblice, are forță și atinge cu degetele lui incolor acele profundități ale ființei pe care le caută de obicei poezii metafizici.

Fapt curios, Nichita Danilov vorbește mereu de culori („cîinele meu *albastru*“, „cîinele meu *galben*“, un pat *alb* înconjurat de crini *negri* și, în mijloc, un trup înaripat de femeie cu risul *galben*, iar părul ei crește *verde* prin somn...), dar poezia lui nu este colorată și nu are valori picturale. *Peisajele* sînt viziuni lirice în care culorile, reliefurile exprimă mai ales idei morale sau dau o sugestie despre existența creatorului într-un univers pîndit de neant. Preabunul abate Angelus e păstorul mării, el conduce turma de valuri, turma de nori și asediază „picătura de neant care lipsește mării“. Ca și el, poetul este un păstor al lucrurilor inefabile și pîndește picătura de neant care există în sine și în lumea din afară. Mai trebuie spus că acest abate Angelus vorbește limba parabolii și are obiceiul de a-și pune între-

bări la care nu poate să răspundă. Face o gaură în cer și vorbește cu neantul despre *rău, bine și adevăr*, și după trei zile i se răspunde printr-un hohot subțire urmat de chicoteli scurte. Întrebă, apoi, ce e *înțelepciunea, iubirea, sufletul*? și răspunsul e un behăit subțire de țap însoțit de cotcodăceli de cal, guițat de bou și alte asemenea sunete lămuritoare... Morală simplă, previzibilă. Morala e mai complexă și mai profundă, cred, în *Anotimp*, poem despre melancoliile spiritului care privește în față extincția. Imaginația e, aici, mai potolită și lim-bajul mai direct liric :

„Această tristețe sacră a norilor
zugrăvită pe fereastră.
Acest sfârșit de secol
împroșcat pe pereți !
Ca o apă grea se scurge pe străzi seara

Fețele cui se păstrează aici,
în această putredă lumină de seară ?
O mie de capete retezate
așteaptă ce anotimp ?
Brațele cui vor fi semănate pe cîmp,
dinții cui vor răsări din iarbă ?

Prin mine trec ca printr-un ciudat anotimp,
cu țeasta lui Yorick în mâini, mă întreb :
Dacă am secerat
unde și ce am secerat ?
Și dacă adun, cînd și pe cine adun ?“

Nu toate versurile sînt profunde, unele repetiții sînt stridente (*Casa arborilor*), scenografia și, în genere, formulele dramatizării din balada *Seara Fîntînilor* sînt fastidioase, ca și aglomerarea de simboluri ale apocalipsului (*Orbul* care strigă prin somn, *idolul* cu o mie de fețe îngenuncheat în fața unui idol cu o mie de miini...) care dau o notă premeditat oraculară poemului. În astfel de cazuri, îl regăsim pe talentatul poet ieșean în versuri izolate, ca acestea :

„Cer al durerii de seară,
rănilor se umflă înăuntru și cresc !“

Nichita Danilov este o voce inconfundabilă în poezia de azi. El întoarce poezia tînără — neîncrezătoare în miturile Poeziei — la temele ei eterne. O corecție necesară, o revenire inevitabilă, pentru că poezia, cu sau fără majusculă, nu poate trăi multă vreme în comedia poeziei.

ION MUREȘAN

Format în cercul *Echinoxului*, Ion Mureșan (n. 1954) nu face o poezie expresionistă, cum fac mai toți poeții din această grupare, nu este atras nici de poezia de tip livresc și ironic, cultivată de ramura bucureșteană a generației '80 (Mircea Cărtărescu, Iaru etc.). Poemele din *Cartea de iarnă* (1981) nu sînt preocupate, în fine, de metafizica existenței, de care se arată interesat, de pildă Nichita Danilov, alt punct de reper în poezia tînăra de azi. Ele afirmă întii un program senzualist („nu vorbesc în numele voluptății dar lucrurile le ating cum coapsa de femeie aș atinge“) infirmat însă de versurile ulterioare. „Atingerea“ de lucruri antrenează în cazul lui o gîndire speculativă, între obiect și subiect stă o conștiință trează, tăgăduitoare, uneori sarcastică, polemică. Miturile intră rar în poem (*Meșterul*, *Orașul*) și ele sînt, de regulă, abstracte. *Meșterul* zămislește lira lîngă *Marea Roșie* și este purtat în amurg pe o targă verde lîngă munții sticloși, în timp ce *păunul* învață pe negustorii de vite că „poemul să mai aștepte patruzeci de zile“. De la poeții expresioniști a deprins Ion Mureșan, nu mai încape îndoială, acest limbaj aluziv, parabolic, deschis spre marile simboluri nedeterminate. O primă definiție a poetului ca ghicitor de semne ale transcendentului aflăm în poemul liminar :

„iar poetul e ca un iaz vînat toamna
— iar puterea lui e departe de el.“

Poetul este preocupat numai de propria *boală* care are numele poemului pe care tocmai îl scrie („poemul acesta ca un măr acru în gură“). Cu alte vorbe, poetul respinge superbia geniului romantic, nu se arată entuziast nici de celălalt mit al creației tradiționale : poetul ca *voce a tribului*. Boala lui este mai subtilă și puterea lui, cită există, se manifestă în alt chip,

însă chipul nu este niciodată numit, definit... Este, iarăși, modul poetului de viziune expresionistă de a ascunde ideea în propoziții reci și formule ermetizante care să trimită gândul cititorului la o ordine tainică a lucrurilor.

Cîteva poeme din *Cartea de iarnă* vorbesc într-un limbaj mai brutal despre această complicată relație. Unul se cheamă *Izgonirea din poezie*. Este, indiscutabil, poemul cel mai coerent și cel mai frumos din volum :

„nu am decît o singură prejudecată-realitate
la fel cu Democrit materialistul cel care și-a scos ochii
pentru a nu-l stînjeni în cercetările sale făcute cu ochii minții,
dar mi-e dat mie să văd cum galbenă și mare ca un stirv de oaie
urechea omenirii plutește pe apele unei mlaștini
printre albe stînci de calcar și foșnitoare pîlcuri de trestii.
Zadarnic noapte de noapte cu azul înfipt în urechi ca un baston pentru
orbi

pipăi crăpăturile memoriei,
câci nici măcar un șobolan nu iese și nici măcar un șoarece de cîmp
și nici gîndacul de bucătărie, răzbate numai vocea mea
din care cuvîntul se înalță ca șarpele din ou și se repede la lucrul
denumit

și-l umple de bube și semnificații.

— Ay, propoziții, propoziții întunecate smîrcuri în capul omului !
(Hi, hi, ride Psyche al meu, hi, hi, sînt vremuri în care ochii și ciurma
aduc aceleași foloase, după cum sînt toate se pot spune cu voce tare
nimeni nu-și mai alege cuvintele !)

Apoi degetul inspirației apasă pe limbă și mă face gîngav
încît abia mai reușesc să mă strecur prin picla alburie
mirosind a drojdie, întînsă între martir și erou,
iar inima se sfișie în cutia pieptului prinsă între tot felul de
tremuriciuri

ca un pîntece femeiesc la senină vreme de pubertate
și nu mai aud decît gîlgiitul de conductă spartă al gurii mele
și grumazul cum flutură în urmă ca o mincă goală
pe cînd la capătul ei capul mi se lățește asemeni unei palme
pocnind pe luciul unei pietre.“

Se pot relativ ușor observa tensiunea, discrepanța care există aici între violența limbajului de la suprafața poemului și ambiguitatea, indeterminarea simbolurilor din adîncul lui. Este un poem sarcastic, un refuz tăios al lucrurilor din afară și al cauzalităților evidente, o contestare aspră a memoriei, o sugestie, în fine, a spaimei de cuvîntul proliferant. Cîteva imagini vin din literatură. Poetul este orb ca Demodoc la curtea regelui Alcinou sau ca tracul Tamiris pedepsit de Muzele geloase... Ca

să vadă cu ochii imaginației, el trebuie să-și piardă vederea din afară, iar ca să poată comunica esențialul, incomunicabilul, poetul nu trebuie să folosească limbajul transparenței... Cuvîntul este impur, propozițiile sînt „întunecate smircuri“...

Generația lui Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Adrian Păunescu... a făcut, cum se știe, din contestarea cuvîntului o temă de meditație lirică și a creat, în cele din urmă, o mitologie a poetului care nu mai pune preț pe vorbele înșelătoare... Poeții din generația '80 pun în discuție poemul ca atare și fac de multe ori din actul de a scrie tema privilegiată a poemului. Nu este, desigur, o noutate, de cînd există poezia așa-zis cultă există și interogația asupra rațiunii de a scrie poezie. Poezia modernă a făcut, e adevărat, din laboratorul ei temă esențială de reflecție, dar niciodată un poet notabil nu s-a mulțumit să scrie numai despre felul cum își compune versurile la flacăra rece a minții. Există o *implicare existențială* în orice poem și chiar simplul fapt (care, în realitate, nu-i deloc simplu !) de a scrie este un act de existență și nu unul oarecare, ci unul fundamental pentru că (știm de la Proust și Valéry) angajează *eul profund* al creatorului. Iată de ce meditația despre cuvînt, text, poem, discurs, cum vrem să-i zicem, este implicit o meditație despre relațiile celui care scrie cu textul, cuvîntul, discursul... Citesc în cartea lui Ion Mureșan aceste notații despre *refuzul poeziei de a intra în poem* :

„Cine-i nebun să ridice monument adevărului
în locul îngust dintre limba istoriei și limba memoriei
mai înainte de a-și pune peruca aspră din păr de porc
de-a dreptul pe pielea inimii, pentru o mai bună
disciplinare a singelui ?

Căci pentru cîți oare conștiința de sine nu-i o haină prea largă
și cîți nu o îmbracă doar în intimitatea nopții ca pe o pijama ?
Iată, de multe ori, simțurile oferă un fel de spectacol de gală

al percepției lumii,
în forme felurite fiecare parte a corpului exprimă buna cuviință,
iar politețea conferă unitate viziunilor ;
de pe buze subțire ca un fir de ață atîrnă un cînticel
(despre cineva care stă pe un maidan înflorit
și e fericit că părul lui crește din capul lui).

Astfel, ordinea rece a indiferenței, raporturile înghețate între lucruri
pot fi numite adesea — disciplină.

Dar înaintea unei muște strivite din întîmplare pe hîrtia pe care tocmai
îți scrii poemul
mușchii feței îți tremură, ochii ți-s pufoși ca două gheme de lînă,
urmează un zîmbeț acru în care frica degenează în extazul fricii...

Moartea ființelor mici și cu multe picioare — îți spui — trezește
astfel de stări.

Dar poezia refuză să mai intre în poem
cînd în mijlocul hîrtiei pe care scrii domnește o pată roșetică, aproape
uscată,
două aripioare și cîteva piciorușe de muscă.“

și remarc cu satisfacție că poetul n-a putut păstra „ordinea rece a indiferenței, raporturile înghețate între lucruri“ din pricină că două aripioare și cîteva piciorușe de muscă, lipite pe hîrtia pe care tocmai scrie poemul, îi tulbură spiritul și-i încurcă scenariul inițial. Poemul a devenit altceva decît se anunța și anume o sugestie despre agresiunea existențialului derizoriu și despre imposibilitatea de a ține poemul în spațiul retoricii pure. Refuză, în aceste condiții, poezia să intre în poem ? Dimpotrivă, poezia se face mai bine simțită și mai sugestiv comunicată prin aceste semne care acaparează fantezia și meditația senină asupra textului.

În alte versuri, semnele existențialului sînt formulate mai direct într-un limbaj lipsit de frumusețe formală. Poetul vorbește despre spaima interioară, despre frumusețea care se năpustește „ca o cățea turbată“ (imagine nichitiană) sau despre singurătatea aspră a ființei :

„atît de singur încît pot să-mi închipui ce aș simți dacă aș săruta un
păianjen
și pot să-mi închipui că e atîta de frig încît cuvintele crapă în gură
și pocnesc ca pietrele în pustiu...“

O imagine superbă a singurătății și a tăcerii creatorului aflăm în alt poem : „Mă plimb prin oraș cu pînza de păianjen la gură“. Există o anumită cruzime în poezia lui Ion Mureșan, un refuz al emoției și o fugă de limbajul oracular. Poezia nu mai este un spațiu de securitate, o caligrafie ocrotitoare, un limbaj incantatoriu, poezia este un ghem de neliniști, locul în care spiritul întîlnește cauzalitățile obscure și se pregătește să înfrunte visceralul, informul, necunoscutul... Vorbînd despre cuprinderea și sublimarea realului, care este actul poetic decisiv, Ion Mureșan folosește un limbaj fără iluzii și fără poezie în sens tradițional.

ALEXANDRU MUȘINA

Alexandru Mușina, fost și viitor navetist (n. 1954), cultivator de flori — în orele libere — într-un sat de lângă Brașov, a debutat cu poeme sarcastice în volumul *Cinci împreună* cu alți colegi de generație. Revine cu o carte de sine stătătoare (*Strada Castelului 104*, 1984). Reia o parte din poemele deja publicate și aduce altele noi, ordonate în două părți și opt cicluri cu titluri derutante ca acestea: *După-amiaza lui Hyperion*, *Poezie în pijama roz*, *Istoria pantofului mov*, *La vie en prose*, *Lecțiile deschise ale profesorului de limba franceză A.M.*, *Lecția de engleză...* O poezie despre proza existenței, discret ironică și sentimentală, pe alocuri acută și mușcătoare. Elementul livresc, așa de cultivat de tînăra generație, trăiește în poemele lui Alexandru Mușina în umbra realului. Un poet citat în mai multe rînduri este Kavafis. Autorul mărturisește chiar că poemele lui reprezintă o *imitație subtilă* a liricului grec : puțină complicație, emoție narcisiacă și indiferență față de ceea ce se va spune despre toate acestea (*Un tînăr aproape ateu, la 1980 d. H.*).

Tînărul ateu trebuie crezut numai pe jumătate. Complicația este minimă în poeme, emoția e rareori narcisiacă, iar cit despre nepăsare, ea este greu de controlat. Indiscutabil este faptul că Alexandru Mușina este în mai mare măsură decît confracții lui un poet al realului. Scrie cu precădere despre întîmplări din viața comună și reproduce mai multe *scene de gen, experiențe, flash-uri*, narează lecțiile de franceză ținute în fața elevilor, face portrete și notează repede pe tașca lui de navetist istoriile pe care le aude în tren, trăgîndu-le ușor spre parodie. Întîmplările sînt, formal, coerente, însă în interiorul lor sensurile se tulbură și faptele bat spre absurd. Un ins, însoțit de un ciine albastru, mănîncă salam la colțul străzii și face profeții bizare.

Un orb iese duminica la soare în piața orașului și este condus mereu de un bursuc jigărit (*Culise de ilustrată*). Pe acoperișurile caselor stau *femei verzi* și flutură ațîțător măruntaiele de aur. Trecătorii se simt rușinați, dar o ușurare plutește în aer „fiindcă soarele stă să apună și femeile verzi se arătau din ce în ce mai pline de oboseală și strălucire“ (*Întîmplare XI*). Într-o dimineață poetul este vizitat de îngerul său exterminator care poartă plete exagerat de lungi și poetul îi recomandă să se tundă ; îngerul îl leagă cu o eșarfă la ochi și apoi trupul poetului miroase a femeie (*Intr-o dimineață*). Altă dată îi bate la ușă astenia de primăvară îmbrăcată în halat alb, îl șterge matern cu batista pe frunte și-l alintă „în dușuri ușor maniacale“ (*Întîmplare XIII*).

Fantasticul, absurdul, grotescul intră într-o fabulă cu multe elemente brutal concrete, în genul poemelor lui Mircea Ivănescu. Poezia se hrănește din mediocritatea vieții, dar viața iese din poezie cu dimensiuni fabuloase. Alexandru Mușina citește cu un ochi ironic pe vechii suprarealiști, reduce narcoticul imaginii și întărește elementul epic și structura logică a poemului. Poemul este, în fapt, o mică fabulă cu înțelesuri sentimentale. „Prințesa clar de lună“ trimite motanul ei preferat la cină, iar cina e compusă dintr-un „rossignol fără cîntec“. Prințesa e dornică de iubire și tremură în așteptare ca marile eroine literare, iar poetul este, se pare, chiar rossignolul servit la cina motanului. Faptul nu e însă sigur pentru că alegoria poemului rămîne obscură. Desenul se simplifică și semnificația lirică apare mai lămurită în *Întîmplarea* cu numărul XXI :

„Eu sosisem cu marfarul de 4,50
Îmbrăcat în hainele albe, de gală.
Ea mă întîmpinase cu inima
Plină de îndoieli ca un cornet cu semințe.
„Tu, neprihănită, i-am zis, ce mai fac
Liliecii necomunicabili și sofisticăți
Ai grădinilor tale ?“
Ea mă privi cu un fel de reproș
Mirată că nu îi sărut mîna sau nu îmi arăt
Bucuria de a o revedea ;
Apoi îmi desprinse de pe umărul drept
Un gîndac auriu, și, fără să spună nimic,
Coborî încet treptele tocite
Ale centenarei noastre catedrale.“

sau în această definiție a poeziei idilice și sentimentale în stil dezinvolt tineresc :

„poezia în pijama roz nu
ajunge niciodată la semnalul
de alarmă din tren ea nu
poate crea evenimente feroviare ea
poate doar flutura batista de la
fereastră deși
nimeni nu a rămas în gară.“

Stilul parodic este mai puternic în foarte frumoasele *Lecții deschise...* unde Alexandru Mușina narează aventura lui de dascăl de țară. Iată *Lecția întâi*, numită *Spre culmi* :

„călătorind cu trenul dis-de-dimineață
de bon matin spre locul muncii
întorsura buzăului polul frigului exclamă
prima reacție desigur în topor și această figură
de puști pe care abia acum
încep să-l înțeleagă, să-l aprecieze când viața
i-a dat și lui niște pumni în gură nu mai e
așa colțos nu mai poate face rău nimănui
de bon matin răspunzînd zîmbetului cariat
al ceferiștilor politicoși cu studii incomplete
bonsoir mes élèves pîndind
lumina de mercur de pe fețele navetiștilor
cu satisfacția de a te cufunda ușor
lăsînd doar ochii afară de bon matin
trezind cohorte de trei pe hîrtie ațipind
pe banchetele roșii în drum
spre locul muncii auzi gîfiiitul locomotivei
urcăm mereu e greu la deal numai să nu
se strice iar în drum rabla asta.“

Himerele realului, cum le zice poetul, întîlnesc o memorie saturată de lecturi și un spirit ludic obișnuit să treacă tragedia spre comedie. Parodia nu acoperă însă de tot fondul elegiac al poeziei. Citim într-un loc (*Mnemosina*) aceste suave versuri jeluitoare :

„Adu-mi aminte, duce,
De fleacul acesta dulce.
De colțul de mătrăgună, de femeia
La care nu mi se potrivesc
Nici gesturile, nici cheia.

Adu-mi aminte, prințe,
De fleacul acestei semințe.

Pe care-am s-o dau afară
Ca pe un bisturiu uitat
În rana senzorilor din greșeală.

Oh, adu-mi aminte, înălțate,
De picioarele astea nedezbrăcate.
Să o uit adu-mi aminte,
Să o îngrop sub jegul meu gros
De cuvinte“.

sau, în *Senzație de iarnă*, dăm peste notații de o enigmatică
transparentă :

„Scoate-mi un ochi. E prea frumos astă seară
Și trupul meu o javră de lux.
Zdrobește-mi falangele de prima casă
Și lasă singele să curgă în zăpezi.

E un moment al adormirii
Îngerilor în rădăcinile putrede.
E un moment al retragerii senzorului
Din rana imaginii.

E ca o limpede toropeală. O injecție
Pipăind drumul prin artere. Cerul negru și calm.
Scoate-mi un ochi. E frumos astă seară.“

Alexandru Mușina este un poet talentat și debutul său este semnificativ pentru el și generația din care face parte. Îmi plac în *Strada Castelului 104* mai ales versurile care vor să surprindă, într-un limbaj iute și direct, *epifaniile banale* și aventura spiritului tânăr în lumea lor lipsită de grandoare și patetism. Unele notații (îndeosebi cele din partea I — *îndreptar sentimental*) sînt de un alegorism greoi și confuz, cu aluzii ce îmi scapă. Îl prefer pe tânărul autor în însemnările *agere și subfiri*, atunci cînd reușește să prindă pasărea fizică a poemului în pădurea obscură (ii împrumut o imagine) a vieții de toate zilele :

„Dar el nu există, poemul,
Ca un animal vînat în păduri.

Cînd cerneala e groasă vom prinde
Un greoi poem, un fel de hipopotam.
Cînd e foarte ageră și subțire
Pasărea fizică, din paradis.

Căci el nu există, poemul. Și totuși, neînduplecate fiare,
Noi îl vînam cu prapuri frumoși. Cu clopoței de argint și sentimente
arzătoare,

Ca pe-o licornă, ca pe un grifon
Cu inima de sare.“

IOAN MORAR

Ioan Morar este, bănuiesc, un tânăr poet ardelean care, după două debuturi în volume colective, publică o carte independentă, *Vară indiană* (1984), notabilă ca stil și gândire poetică. Stilul său nu-i cu totul deosebit de stilul generației '80 (cultul livrescului, obsesia realului derizoriu și parodia realului, conștiință critică exprimată în interiorul textului poetic, amestec de tragedie și ironie...), însă câteva elemente îl singularizează. Două sint temele ce se repetă în poemele sale incisive : scrisul (textul poetic) și singurătatea. În jurul lor, imaginația se desfășoară liber și construiește o mică mitologie a *Naratorului* care însoțește *Poetul* și-i descrie („eu văd și descriu, eu văd și descriu“) întâmplările prin care trece. În ciclul *Decorul sau Urmarea* din volumul *Nouă poeți* (C.R., 1984), poemul intitulat *O-ntreagă teorie despre imprevizibil* sugerează tocmai această fuziune între existență și reveria cărturărească, între lirismul interior și epicul vieții. „Fratele Narator“ este agentul vieții din afară, cel care agresează ființa pură a poetului. Realul și lectura, existența și cartea se suprapun :

„Viața mea e un roman în expansiune
Am mai spus-o într-un orașel de munte
în care ne-am oprit doar atât cit să luăm masa).
Acum o spun și mai convins. Mereu mai mult
Mi se întâmplă să rămân în singurătate
ca în făptura unei cărți ; de aici se vede
cum fratele meu Naratorul dezleagă
un mare dulău și-i dă drumul
prin povestire, el are de altfel
o întreagă teorie despre imprevizibil
spune că oricând se poate face o stradă,
că dacă îi dai colțul ajungi la o fundătură.
Aici e o clădire cu un geam luminat ;
înăuntru stau eu cufundat în lectură și la ușă
îmi zgirie un mare dulău.“

E mai puțină ironie aici și în celelalte poeme și mai multă elegie. Ioan Morar este, în fapt, un spirit elegiac care își transcrie singurătățile, spaimele într-un limbaj precis, ușor demonstrativ, eliminând din formula sa poetică hazardul supra-realist. Calculul se vede, în orice caz, mai repede decât hazardul în textele sale : imaginează un personaj-simbol (Naratorul), deschide o paranteză, o închide la timp, revine la sugestia inițială. Spiritul elegiac își stăpânește nu numai sentimentalitatea, dar și limbajul elegiei. Citindu-i poemele, am avut impresia că Ioan Morar face parte din acea categorie de scriitori care scriu despre tristețe și singurătate într-un limbaj dezinvolt și incisiv. Exagerez puțin, în cazul lui, dar există o tipologie a spiritului ce se revendică dintr-o *energică disperare*. Ioan Morar este fascinat doar de lumina lăuntrică a spaimei și își populează singurătatea cu întâmplări stranii. Poetul se distanțează, în mijlocul poemului, de Naratorul său, dar totul nu-i decât un joc de om inteligent :

„Numai inchipuirea tulbură adevărul
acestei inserări. (S-ar spune
că, afară, lumina roșietică nu
e decât o hemoragie internă a peisajului
dar e mai importantă, pentru tine, acum
lumina lăuntrică a spaimei ; ea îți potrivește inchipuirea)
Alături e un fel de întâmplare absurdă
în care o verișoară îi povestește fratelui meu Naratorul,
ca și cum ar dicta despre dorințele ei de
a face o baie la Capul Horn și intră
pe nesimțite într-un roman ca într-o
altă încăpere care nu-ți este străină.
(Gîndești : ce legătură au toate acestea
cu tine, ar fi destul dacă
ți-ai întoarce fața să rămii singur
dar ai face-o tot în această întâmplare.)
De-acum inserarea este o oglindă
în care verișoara își potrivește părul
și intră pe nesimțite într-o altă încăpere
în care dă din nou peste tine“.

Poemul citat este tot din ciclul *Decorul sau urmarea*. În *Vară indiană*, naratorul simbolic apare mai rar. Poetul își asumă funcțiile lui : *scrie* despre sine și *descrie* ce se petrece în afara scrisului. Iubirea, moartea, boala, spaimele, fascinația modelelor și frica de modele... Toate se concentrează în chiar actul de a scrie poemul. La nici un poet tînăr n-am observat o mai mare

și mai statornică obsesie a *scriiturii* în dubla ei accepție : retorică și existențială. Poemul se face (se scrie), dar poemul se și trăiește. Ioan Morar vrea să prindă și să transcrie tocmai momentul acestei sincronizări. Ambiție pe care o au, de regulă, prozatorii experienței și ai autenticității. O anumită tehnică a jurnalului apare și în această *Vară indiană* în care poemul se confruntă mereu cu obiectul său multiplu : cu lucrurile și întâmplările din afară dar și cu (sau mai ales cu) propria neputință de a cuprinde și de a se structura. Aleg, aproape la întâmplare, un exemplu : *Glasul care îmbătrânește*. Ironie, puțină insolență, disperare mascată de vorbe bine articulate, o propoziție tragică („moartea intră în memorie...“) și, la urmă, un poem care vorbește despre modul în care poemul își ratează tema :

„Sînt gata să scriu despre felurile în care
moartea intră în memorie
în vreme ce aștept glasul care va veni să-mi spună
Mai bine declanșezi o
epidemie decît să scrii
exact acest poem, mai bine să se spargă bășicuțele
în care crezi că se adăpostește spaima în trup
decît să nu cînți despre iarna cu zăpadă carbonică
despre iarna cu un salon de reanimare.
Din cauza poeziei va crește pe inimă o pieleță care o
va năpădi,
care o va face un aparat de îmbătrînit
Sînt gata să scriu despre felurile în care moartea
se cuibărește alene în memorie,
despre animalele pe care le naște
oarbe, flămînde, în cotloanele cutărui orașel decadența,
o iubito sînt gata să scriu
despre imaginile care nu au nevoie de adevăr
pentru a exista în vreme ce după ușa
se aude glasul care îmi strigă
,deși îți înghit în fiecare fotografie
tot nu te cunosc'
Moartea intră în memorie astfel :
se deschide ușa și în locul glasului
un firicel de singe.“

S-ar zice, văzînd justificarea dată de Poet, că Naratorul (fratele său Cain — cum și zice într-un poem) nu-l lasă să-și ducă pînă la capăt confesiunea și-i sabotează sistematic tema. O agresiune pe care Ioan Morar o suportă bine. Poemul se umple de fapte și, printre ele, vocea poetului se aude limpede. Retorica lui eretică este, totuși, o retorică : reușește să ordo-

neze vorbele sălbătice și să dea o coerență întimplărilor care-i amenință spiritul. Așa încît mărturisirea din poemul final : „cînt într-o limbă de neînțeles, bat cu pumnul într-o tobă de piatră“ — nu se adeverește. Limbajul are înțeles și sunetele disperării, furiei, elegiei vin spre noi însoțite de gimnastica unui spirit suplu, ingenios, penetrant. Unele versuri au o remarcabilă forță de provocare (în sens liric) și plac prin amestecul de insolență tinerească și plăcere de a răsturna retorica obișnuită :

„Uneori sînt atît de liber încît mi-aș împușca mîna / cu care scriu“ ; „minciunile frumoase și insomnia vor continua / să-i lustruiască manșetele“ (celui înțelept) ; „Fiecare întrebare moare de propriul său ferăstrău“ ; „Victima celui mai umil dintre atentate : îmbătrînirea“...

N-am înțeles prea bine parabola care se ascunde în *Vară indiană* („cortul iubirii“, fuga de trib și hotărîrea de a cînta pînă ce cuvintele tribului vor singera, iubiri năprasnice în decorul vechii poezii pastorale) și poate că nici nu există una. Mai limpezi și mai sugestive sînt simbolurile din poemul *Lupta lui Eu cu Tu* care, după gustul meu, este cel mai frumos din volum. Livrescul, bucuria de a fantaza, jocurile minții agere, reveriile erosului cad aici copleșite de un simț elegiac mai puternic și de o neliniște ce vine din adîncurile existenței. Poemul gîndit în modul lui Nichita Stănescu (*lupta cu sinele !*), adună temele poeziei tinere și dă o mare pregnanță limbajului ei ostil caligrafiei tradiționale : „Doar singurătatea mai roade în noi ca o cîrțiță care a înghițit / kilometri de pămînt pînă să se îneco în ocean. / Cote mari la bursele sacrificiului : numai pentru șalul tău au murit / mii de viermi de mătase, Maria, numai pentru tine am inventat o limbă, / moartă acum, am scris un vers luminos ca un pumn de licurici, / Am în tolbă harta vînătorii, două trei fructe sălbatice, un drapel. / Afară mă așteaptă calul și armele, vîntul sărat care-mi va închide gura, / plipiiala plăpîndă a numelui Ariel. / Cîteva versuri ca o transpirație rece, ca o furnicătură. Nimic mai mult / Stau într-o cameră de beton și mașina de scris îmi frînge degetele. / Rostogolesc printre versuri imaginile jilave ale unei foste iubiri, / zvîcnetele prea repezi cu care inima își devorează cota de energie, / nervii arzînd ca o flacăară de acetilenă. Niciodată nebuna n-a mîncat / o pîine mai albă (e și ea o femeie necăjită) / Lupul să iasă

afară ! Mama lui a alăptat un imperiu. / Mă gîndesc la tine
cu o spaimă ecologică așa cum știu că mai sînt în toată lumea /
doar treizeci de condori californieni. Mă gîndesc la tine ca la
o specie dispărută, / Maria, chiar acum cînd simt mîinile tale
cum îmi umblă prin păr : reci. / E și poemul acesta un fel de
spital al canzeroșilor. Întreține speranța. / Eu plec. Rămîne o
fotografie în care îmi cresc întruna părul și unghiile.“ /

ROMULUS BUCUR

Romulus Bucur (n. 1956), fost student al Facultății de Filologie din București, actualmente profesor la Grupul școlar IV A (într-o localitate din Ardeal), navetist ca și Alexandru Mușina, debutează cu un volum de poeme (*Greutatea cernelii pe hîrtie*, 1984) în stil ironic și jucăuș, cu violențe de limbaj care nu sperie pe nimeni și mistificări, grimase simpatice de tînăr cultivat și necăjit. Este unul din semnatarii manifestului liric *Cinci*. Unele poeme sînt reluate în cartea de acum, altele au fost lăsate deoparte. Mircea Martin, care îi recomandă volumul, surprinde în Romulus Bucur „una din vocile cele mai pure și inconfundabile ale tinerei poezii de azi”. Vocea intră, în orice caz, în formula poetică a generației : cruzime și sentimentalitate, stil parodic, memorie culturală, mefiență față de retorică și, în genere, față de sublimitățile poeziei, orgoliu de tînăr barbar și moliciune, rafinament de om de carte, acuitate pentru realul derizoriu și o poetică, încă obscură dar sesizabilă, a derizoriului din existență. *Greutatea cernelii pe hîrtie* este, în fapt, o confesiune în care momentele de turbulență și ruptură alternează cu clipe de liniște și grație favorabile, în cazul din urmă, caligrafiei. O dată, poetul notează „întristătoarele privești” ale gărilor și trece nepăsător și ironic printre „boarfele murdare” ale vieții :

„cineva țipa sînt mai bun decît voi scriu
și poezii
oglinzile erau fugărite prin curte
și caii
se înșurubau în ploaie
frère jacques, frère jacques dormez-vous ?
cineva într-o zi era frînt

pe genunchii nepăsători
ai destinului
iar eu poate fără să înțeleg prea bine
treceam descheiat la gît în cămașă.“,

altă dată scrie haiku-uri sau compune un *salut d'amour* în stil trubaduresc în care rostogolește în versuri vocala *o* din numele femeii pe care o divinizează (*Oana*) :

„un o rostogolindu-se
ca un șoricel prin iarbă
se scutură de rouă
clipește din ochișori
'ce mai e nou !'
'nimic, tănase, nimic'.“

Poetul nu are răbdare să rămână în tonul patetic și sublim pînă la capătul poemului. *Inchinarea*, pornită într-o notă așa de înaltă, coboară în zeflema și parodie. Haiku-urile arată mai bine vocația miniaturalului, mîgala cu care este pregătită surpriza imaginii reduse, aici, la cîteva linii și o analogie :

„lupi pe zăpadă
și clopote
în depărtare

noaptea și flăcările
ca un tigru
la pîndă

un șoricel muiat
de ploaie
toamna

sabia unei frunze
despicînd
aerul

ariciul vegetal
al unei castane
în palma mea“.

În rest, poemele lui Romulus Bucur înfățișează, în stilul unui reportaj alert, aventurile lui de profesor navetist, bărbat tînăr îndrăgostit și repede desfăcut de pasiunea pasageră, spirit disponibil cuprins, uneori, de spleen și de reverie în mici gări de provincie. Un poem caracteristic (nu cel mai bun din volum,

dar cel care sugerează mai bine fragmentarismul liric al lui Romulus Bucur) este *Dragoste și bravură, II*. Se află de toate în el : sarcasm, reportajul unei existențe banale, explozia unei imagini enigmatice în mediocritatea voită a prozei, spontaneitatea fanteziei lirice și refuzul decis al poeziei ca stare de grație:

„Acest spațiu cu parcuri, bănci
și ore învrăjbite,
cu ploaia lui de întuneric
murind încet.
Trecători întârziți
înfloreau și se scuturau
în aerul greu.

*Hai acasă cerul
e o piele udă
de care mărunții șobolani
trag să acopere lumea*

La ușă un tânăr lup
aducându-și cărți fragile
cu ochi fosforescenți
și din nou o eroare trece în zbor pe cerul tău
și din nou soarele se transformă în trăznet
și din nou va fi lumină

*Sinteți intelectual
nu-i așa ?*

Noaptea petrecută împreună
ca doi oameni normali.
Era cazul să ne defulăm puțin
spune ea și ți se pare
foarte firesc

Liliecii au mâncat
toate stelele
de pe cer
și ceața cade
șopîrlă năpîrlind

între cimitir
și
stația de benzină
toate stopurile
sint pe roșu.

*Zăpada e dusă în afara orașului
ca un copil cretin
despre care ai lui
nu prea au chef să vorbească*

'Bine și-așa' spui
urcându-te din mers
în autobuzul care a așteptat deja
toți cîinii
din cartier."

Unele notații sînt irelevante, deliberat (și cam silnic) trăs-nite. Singele „un lift oprit între etaje în așteptarea mecanicului” nu spune, parcă, nimic. Nici „centauri cîntăreți zămisliți sub fruntea unei doamne” nu arată o inspirație prea bună. În plus, în poezia ce privește cu atîta încruntare clișeele poeziei tradiționale au început să apară clișeele. Parodia se poate ușor parodia, atenție, deci. Talentul lui Romulus Bucur se vede mai bine în notații ca acestea :

„se face întuneric ca și cum
deodată lumea s-ar ascunde
sub burta unui uriaș iepure."

sau

„Spaima mă răsturnase
pe spate
și-mi ouase un ou uriaș
pe piept",

ori

„să fii o pată de culoare
pe un tablou neterminat",

în care spiritul lui Ariel, invocat într-un poem, iese biruitor.

DOMNIȚA PETRI

Nu știu din ce grup și din ce promoție face parte Domnița Petri, autoare, pînă acum, a trei cărți de poezie (*Eclipsa*, 1979 ; *Celălalt*, 1985 ; *Traversare marcată*, 1988). Poemele ei nu seamănă deloc (prin teme, obsesii, mod de a nota ideile) cu acelea ale generației '60. Nu se potrivesc nici cu versurile tăioase și ironice ale generației '80. Unele ecouri, mai ales în cartea de debut, sînt din Blaga (sogn în „brumatul octombrie“, „amanții diluviului sevei“), altele din Arghezi („undeva s-a spart o oră“, „cine plînge acum în lume...“), strigătul „nenăscuților copii“ vine, desigur, de la Nichita Stănescu, receptarea senzorială a lucrurilor, amestecul de elegie și intelectualitate amintesc de Blandiana din primele ei cărți. În fine, stilul dezinvolt, trecerea de la disperare la insolență, trimit la poezii generației '80 și la imagismul lor cînd grațios, cînd aspru și provocator.

Ce se remarcă, întii, în versurile Domniței Petri este fondul lor sentimental. Cele mai multe poeme din *Eclipsa* vorbesc de copilărie, de casa părăsită bătută de ploii putrede, de bunica fără putere care se pregătește să moară, de toamna ce se prăvale pe Someșul Mare, de un mire nestatornic, de monotonia de sîmbătă și de nevrozele spiritului tînăr..., într-un limbaj însă care se deosebește mult de acela al poeziei tradiționale. Poeta care a citit pe autorii moderni și-i prețuiește, probabil, pe imagiștii îndrăzneți, pune în metaforă un element exploziv : „Cleiuul auzului curgea pe apă“, „melcii iubirii mele fanatice“, liniștea zilei încolțește în „nuca pătată a zilei“, „vom aluneca în cuțitul unei seri de noiembrie“, „nemurire cu gust de lapte ars“, „tinerețe, văzduh-inorog“, „sarea nopții“, „sarea serii“, „urechea zilei bătrîne“, „câmașa de-ntunerice“, „un ciine de viscol mă ia de nevestă“... Unele imagini sînt reușite și se potrivesc cu tonalitatea generală a poemului, altele sînt doar is-

tețe, ieșite din nevoia de a colora o confesiune monotună, prezizibilă.

Ce se remarcă în poezia Domniței Petri este un simț special al destrămării timpului, o percepție fină a golurilor, absențelor, o unire curioasă de candoare juvenilă și incisivitate în poem, de jale și prețiozitate, voință de a complica discursul liric și nevoie acută de mărturisire. E, uneori, obsesia luminii ce se pierde, este și anxietatea poetului modern, frica de timp. Intrarea în somn nu mai este o promisiune de sărbătoare :

„Nu a înviat nici o lumină, din câte-au trecut
prin apa toamnei, hăcuindu-i cristalele coapte.
Gînditori, norii macină ziua ca-ntr-un sărut,
cînd gura în spini se rănește și picură noapte.

În viața mea, noaptea e singura vină,
căci eu sînt vina vieții mele și nu pot s-adorm.
Încotro te mai duci, pîntece de lumină,
și-mi lași somnul nenăscut și diform ?

Cîinii ling sarea nopții și tac, eu ling sarea nopții

și plîng,

Nu s-a-ntors nici o stea după ce m-a atins.
Sînt nevrednică lumea în ochi să o string,
după ce i-am închis și i-am stins.“

este o pregătire de ispășire, e senzația insuportabilă a timpului ce își accelerează ritmurile ca în preajma unei catastrofe. Perceperea alarmată a *aerului ros*, a *orei sparte*, a *ceasurilor netrăite*, a clipei ce se desparte printr-o prăpastie de altă clipă revine în mai toate poemele.

În *Celălalt*, al doilea volum, poezia se complică. Autoarea își schimbă în bună măsură stilul de a nota. Renunță la sintaxa poemului tradițional și caută, acum, cu mai mare sîrguință (dar nu totdeauna cu noroc) imaginile rare. Primele versuri sînt eliptice și ermetizante în modul Barbu. Multe incongruențe, relații absurde, o voință prea aprigă de a fugi de limbajul clarității, de a ambigua confesiunea. Descoperim, aici, cu surprindere aproape toate truismele poeziei de azi (nervozitățile care *cască silnic în carnea de sticlă*, vegetarea în *cala unei nopți cu cilii electrocuțați de poftă*, masă cu *parabole sonore pe scaunul cu electrozi atenți* etc...). Poeta își reprimă, e limpede, cîndorile inițiale, reprimă și un stil mai direct de a transcrie impresiile. Mai coerent din această serie, manieristă, este poemul *Banchetul* :

„și iată ziua-n care din orgoliu
nu se mai moare în anonim
iată și patul stas — ai insomniei
și mai departe veți vedea vitrina
cu două singeroase propoziții
decapitînd mereu același sens

și iată coborînd la cina noastră
un înger clătîndu-se pe scară
— ah, poftă bună la așa o masă
ah, la așa o masă princiara.“

Cu *Fratele*, Domnița Petri revine la un stil mai direct și multe poeme din această categorie sînt remarcabile. Melancolie de toamnă, astenie de duminică ploioasă, spaime vechi, neliști de femeie tînără, singurătăți pîsloase — sînt, în rezumat, motivele acestor însemnări spontane, grațioase... Urmează un alt rînd de poeme (sonete) în care discursul se disciplinează și limbajul devine mai abstract. Nu sînt toate relevante, dar fi-nețea scriiturii și delicatețea reflecției se observă în versuri :

„ninge pe pămînt, se sparg oglinzi
unde chipul nostru s-a tocit
de atîta migălos privit
(patru ochi înmănușați și blînzi)

nu te-ncrede-n iarnă — m-ai simțit
cînd o stea te-ndeamnă să mă vinzi
ca pe-o casă fără var și grinzi
numai loc întins de locuit

m-ai vîndut ? și steaua-ți umple ochii
în lumină îți așterni culcuș
de mireasa ta să te apropii
dar de-ncepi acest ceresc urcuș

te oprești în poarta roasei rochii
unde plînge carnea mea de pluș.“

Mai departe poemele păstrează structura formală a sonetului, dar își schimbă ritmurile, se dilată și se restrîng în funcție de respirația ideii :

„aceasta este ultima pagină albă din lume
aici despre el ai putea să vorbești
chiar dacă mîna îți tremură de frigul
iernilor categorice care vor veni

străduiește-te ! este ultima pagină albă din lume
cum ai spune e ultima iubire care s-a dus
așteaptă cerneala-n cordată în călimară
așteaptă luna tăcută lacrima e-aproape de pleoapă

cum a fost născocit cum l-ai hrănit povestește
cum ai oprit vulturii în picaș către leagănul său
cum l-ai scădat în zeamă de mac să îi vindeci

iar azi, când mătura aspră l-a amestecat
cu mucegaiul și coaja cartofului dulce și s-a dus
amintește-ți : e ultima pagină albă din lume.“

Sentimentalitatea trece și în poemele din *Traversare marcată*, numai că ea este însoțită mereu de o notă de furie și intoleranță. Poezie existențială, deloc livrescă, apropiată prin limbajul ei aspru de aceea a Angelei Marinescu. Primele versuri din *Traversare marcată* anunță deja tonul și temele celor 41 de poeme care urmează :

„Ușa pe jumătate deschisă — ieșisem de mult
în stradă acolo întunericul se zbătea ca o limbă de cîine turbat
și eu
tăbăcită de un lung exercițiu al singurătății“...

Poemul continuă cu o mică reverie lirică și se întoarce, în final, la notația confesivă. Cam în acest fel sînt construite și celelalte. O poezie, după vorba lui Mircea Cărtărescu, care „citează viața“ și aproape deloc cărțile. Dură, fără ironie, fără jocuri verbale, implicată în real, despărțită prin toate aceste însușiri de poezia promoției '70.

Ce surprinde este, repet, alianța dintre sentimentul fragilității ființei și violența expresiei. Existența (imaginară, desigur) a Domniței Petri se desfășoară între „cleiul violent al implorării“ și înstrăinarea „în groapa de-obuz a duminicii“, cu alte vorbe : între o rugă minioasă și o disperare mărită de o luciditate feroce. Poemele traduc această stare de existență în două feluri : prin mici parabole, puțin elocvente liric (*Scharf, Agon*) și prin notații aparent inestetice, scrișnite, gîfuite, de o remarcabilă forță. Stilul din urmă domină cartea de acum și dă culoare acestor poeme în care bucuria nu apare decît însoțită de spaimă, iar spaima nu este decît preludiul furiei. Nu toate versurile plac, pe unele, mărturisesc, nu le înțeleg (de pildă : „toracelui meu îi lipsește o secundă pînă în babilon“), altele îmi par inutile în poem, dar cele mai multe se impun la lectură prin franchețea și puterea lor de sugestie. Există încă în *Traversare marcată* un fond tradițional (amintirea tatălui, scene din copilăria țărănească, din nou tatăl care coboară cu pruncul în brațe, o călătorie aproape mitică de la Nepos la

Năsăud, figura zelasă a mamei etc.) și, în directă legătură cu el, mici pete de lumină într-o pictură în care culorile esențiale sînt negrul și griul. Micile evenimente biografice, „măruntele apocalipse“ — cum le zice Domnița Petri — pătrund în chip violent în aceste întunecate spații expresioniste. Cîteva elemente de decor : stelele ce scrișnesc printre crengi, pămîntul „negru, rîul vînat“, moartea care „îți suflă în ceafă vîntul fierbinte din mațele ei“, cruci negre pe ziduri, subsolul igrasios și armata de îngeri înșirată pe acoperișul cantinei, ninsoarea „dușmănoasă“, „sîrma ghimpată a dimineții“, umezeala și... „laptele din țîța femeii [care] se acrea în ochiul copilului orb“...

În această ramă de întuneric și spaimă. sînt fixate măruntele întimplări ale existenței, reveriile și meditațiile unei femei tinere care nu-și poetizează în nici un chip viața. Iese o poezie în tonalități severe, în stilul celui mai crîncen expresionism :

„la ora șapte cînd realitatea atinsese un asemenea grad de întindere încît dacă un paznic ar fi șters cu mîneca șubei de iarnă geamul gheretei ar fi văzut un viscol de îngeri bîrboși pe deasupra platformei industriale eu cu o respirație în urma timpului alergînd să-mi reîntîlnesc trupul încremit pe linia tramvaiului 16 sau în patul transpirat de bune intenții

eu nelegată de nici o îndatorire înaltă divizînd duminica pufoasă și peste depoul de fier forjat al orașului împrăștiînd cu melancolie stafidele

la ora șapte cu o respirație în urma tramvaiului de noapte silențios recuperînd în lumina feroce a farului viziunea unei planete puternice eu nelegată de nici o înaltă îndatorire i-am spus timpului cîine și am lătrat.“

Chiar temele vechi ale poeziei, cum ar fi iubirea sau pierderea tinereții și sentimentul trecerii, sînt dezvoltate acum în poeme sincere pînă la brutalitate. Cînd melancolia pătrunde în poem (*Tinără femeie la fereastră*), poemul nu este deloc melancolic. Emoția piere în limbajul crispăt, tristețea vine pe un val de minie și sarcasm rece :

„plouă prin toate celulele mele cînd tu
concentrată asupra singurătății tale ascuți
foșnetul uscat al singelui și numeri
anii pînă la mine, plouă

dezlănțuit fratele iulie smulge
rădăcina trandafirului și-ți strecoară
printre dinți o slăbiciune să te-ntărească în
tristetele tale nefemeiești, te ascult

cu un stetoscop al melancoliei, mi-e dor
de cireșele negre sub ploaie, știu
cît aș opri pentru tine din
alcoolul acestei nopți, e tîrziu

zece ani și tu stai la aceeași fereastră
tîmpla scobită se-apasă în rama de lemn
plouă prin mine un lichid dulce sărat
ultima ta scrisoare așa ai vrut s-o primesc :

do we all live in a yellow submarine.“

E peste tot în poezia Domniței Petri o greață de timp și o
greață de trup, un tremur de înger fricos și, cu insistență, un
sentiment dur de singurătate, ca în poemul care încheie cartea
sa :

„îmi acopeream urechile invocînd
nemișcarea duioasă a morții
și-apoi cu un urlet vedeam cum moartea
mă umple de pete vinete :
turbioane de lumină mă leagă
de zîmbetul unei fete sărace
o seară pe pămînt o casă locuită
de nemișcarea duioasă a morții
și-n mîna ei cu degete scurte
fața ține împerecherea traseelor
pe care aleargă înnebuniți
mesagerii energici ai sorții
în mîna ei aspră cu degete țepene
încît privind furnirul cutiei
ochii ei văd pînă la vierme
forfota duioasă a sevei
o scară aici pe pămînt o casă
în nemișcarea fecundă a spaimei :

mă rostogolesc la picioarele tale
mă rostogolesc la picioarele tale.“

Pierdută printre generații, promoții, Domnița Petri își caută
un stil propriu și, trebuie spus, îl caută cu talent. Ea se desparte
de expresionismul bucolic, livresc, inițiativ al „echinoxistilor“
și optează pentru o poezie mai direct existențială.

MAGDALENA GHICA

Hipermatéria, titlul primei cărți a Magdalenei Ghica, a devenit într-un anumit sens emblematic pentru o bună parte a poeziei generației '80 : un nou pact cu realul, o poezie integratoare, aspirând să cuprindă totalitatea lumii, o poezie, în fine, în care eul profund și eul social (biografic) încearcă să se identifice în diversitatea universului material. Magdalena Ghica pune mai multă pasiune și gravitate decât alții în a defini aceste relații. Într-un mic eseu confesiv (*Post-scriptum la o carte de poezie*, „Dialog“, an. XVII, nr. 115—116, dec. 1986), ea vorbește de obsesia unui model totalizant, a unui proiect liric global, de un mit integrator și este conștientă că posibilitățile poetului postmodern de a realiza toate acestea sînt, fatal, limitate. El este un om al fragmentului, suferă, în consecință, de obsesia întregului și se hrănește cu ideea unei sinteze utopice : „Fiecare artist pare că nu deține decât o frîntură a adevărului, ia în posesie un fragment de real, și-l adjudecă existențial și formal, îl oferă lumii ca pe o cheie universală — dar toate aceste «mitologii personale» puse laolaltă recuperează ele întregul ? Sînt transparente fiecare în parte pentru întreg adevărul, care va fi fiind el, sau sînt numai sintagme rupte, dispartate dintr-un discurs universal — un discurs spre viitor sau trecut, depășit sau încă neformulat, sau poate continuu, neîntrerupt ?“

Întrebări mai mult retorice, desigur. Artistul nu deține niciodată Adevărul, îl caută doar și căutarea poate fi o sursă pentru artă. Mitologiile personale nu recuperează întregul, dar, iarăși, pot da o idee despre neliniștile, obsesiile spiritului creator în ce privește aspirația lui spre înțelegerea întregului... Mai limpede este în demonstrația Magdalenei Ghica altă idee și anume faptul că poezia postmodernă este „post-transcendentă“, deține, adică, toate mijloacele formale, dar nu are o metafizică coerentă, vitală, pe măsura aspirațiilor ei. Sau are o metafizică

a absenței metafizicii. Ce șanse are, în aceste condiții, Poezia ? Autoarea *Hipermateriei* propune o formulă sincretică bazată pe rațiunea polimorficului și a contradictoriului, o poezie, în fine, care valorifică experimentalismul modernist și nostalgiile retrospective ale tradiționalismului, coincidența contrariilor : „Poezia se hrănește și ea din modele interioare și conceptuale contradictorii și totuși complementare : dintr-o ambiție prospectivă, experimentalistă și o nostalgie retrospectivă, tradiționalistă ; dintr-o obsesie a modernismului progresiv, dar și dintr-o obsesie a regresiei în continuitatea tradiției ; dintr-o logică imanentă a unei ordini a lumii lipsite de centru, sau cu un centru difuz, sau centrându-se pe măsură ce înaintează, dar și dintr-o remanentă logică a centralității și finalității, inalienabilă încă spiritului ; dintr-un tipar al cuvântului din care eul poetic e de mult dizolvat, dar și dintr-un tipar al cuvântului informat de un logos al eului regăsit, trans-individual ; dintr-un gust parodic al derizoriului, gratuității și ludicului, dar și dintr-o aspirație gravă a vizionarului și globalității ; dintr-o tentație irepresibilă a sfârșitului, dar și dintr-o irepresibilă dorință a reînceputului ; dintr-un sentiment al unei uriașe absențe, dar și dintr-un presentiment al unei posibile și uriașe prezențe.“

Este greu să deduci din aceste propoziții generale, ușor emfatiche, un program liric unitar, un stil de a face poezie. Ce se înțelege este că poezia tânără (în varianta Magdalenei Ghica) nu renunță la vocația vizionarului și la ambiția de a da o imagine globală a lumii. O imagine care să cuprindă totul, derizoriul și cosmicul, un poem care nu elimină ludicul și livrescul, dar nu stă departe, în același timp, de marile concepte, marile viziuni. O poezie care nu mai crede orbește în cuvânt, dar reinventează în același timp cuvântul „informat de un logos al eului regăsit, trans-individual“... O lirică, în fine, care împacă — zice Magdalena Ghica folosind limba lui Noica — „exigența absolutului cu exigența devenirii“. Ea lansează către colegii de generație un sever avertisment : „sîntem destul de inteligenți, nu sîntem suficient de mistici [...] Ceea ce ne lipsește acum nu e un Gongora, ci un Dante“...

Tînăra poetă vrea, cu alte vorbe, să re-spiritualizeze poezia românească și să-i redea amplitudinea pe care o avea în timpul romanticilor. Căci ce înseamnă *voința de totalitate*, *proiectul globalității*, *viziunea integratoare* a poetului post-modernist dacă nu suferința incompletitudinii, foamea de universalitate

a poetului romantic ? Curioasă revenirea la acest model liric într-o generație reputată pentru spiritul ei parodic și pentru dorința ei de a destructura poemul... Magdalena Ghica aspiră, cum se vede, să-l recentreze, să cuprindă toate laturile existenței, să ajungă la arhetipuri și să explice mecanismele, ritmurile marelui univers. Program foarte ambițios pentru un începător și oarecum singular în poezia tinăra de azi, interesată mai ales de micile fapte de existență... Să-l urmărim în poezia propriu-zisă. *Hipermateria* (1980) începe cu o invocație către generația tinăra într-un stil retoric stăpinit. Aici se vorbește de războiul lui *A fi* cu *Poate* și *Trebuie*, de proba adevărului, de „universul care se ia după tine“ și de suferința de a nu trăi în orizontul totalității și al amplitudinii :

„Și totdeauna numai fragmente, tândări, chiștoace
ale unei realități care întrece toate măsurile, femeia
aceasta și-a pierdut hainele, și-și caută flămîndă
altele noi, și umblă să-și iasă din piele
și e senzațională“...

Apelul-rugăciune se încheie cu o propoziție mustrătoare : „O, generația mea, generație, de ce te ții de palavre atît ?“ Adrian Păunescu lansa în anii '60 un alt tip de somație către generația sa, preamărind orgoliul creatorului, unicitatea, forța, natura lui ireductibilă : „Ridică-te-n picioare, salută, Generație, / Am scris această carte pe care o ador.“ Poetul din anii '80 nu mai este așa de sigur pe el și nu mai crede atît de mult în mitul artei. El nu conjugă ușor pe *a fi* cu *a face*. Pentru el rîsul este o soluție de salvare : „Creierul tău, cale / a absolutului mic, sexul tău, dovada răbdării de a fi, / ultima armă : rîzi pînă la lacrimi...“ Magdalena Ghica rîde mai puțin, ca să nu spun deloc, în poemele sale crispate, tăioase. Elementul biografic este redus, *eul* caută conceptele mari și își judecă destinul individual în funcție, s-a văzut, de un eu *trans-individual*. Este și o aspirație și o neîncredere, e și elanul amplitudinii și accentul sarcastic al eșecului în aceste versuri din care au fost îndepărtate armoniile și culorile poeziei tradiționale. Rămîne un text demonstrativ, saturat de prozaisme calculate, discret livresc și cu o ironie răutăcioasă în subtext :

„Să privim realitatea în față
în fața ei grasă de femeie de casă, fără pretenții
prost îmbrăcată, mamă a zece copii (n-a avortat

niciodată) pregătind de mâncare pentru o cantină întreagă, o armată de geniu, subpămîntean, aerian și terestru, ciorba de burtă, ciorba fierbinte și grasă în cazane de tablă.

Să-i pupăm cu curaj și mîndrie
fața sulemenită și rasă (are mustață muiera) mîncată
de coșuri și bube, dar generoasă,
o conopidă, melasă, ciupercă de foc, măruntaie, explozii,
'peisaj de bălăie', pat după dragoste, o celebră
istorie desfrînată și păcătoasă
ca o piramidă de capete
un atroce ospăț fără margini, femeie cu o mie de sini
bună azi, bună mîine, bună zece mii de săptămîni
În coama ei crează cum ședem, furnicile, microbii,
căpușile (găurile, fantele, ușile)
atunci cînd își închide căscînd
gura lată fardată cu o tonă de ruj purpură sînge
Dă să ne-nghită, să ne mestece, în brațe ne strînge
parc-ar fi o sărutare de dragoste, extaze, contopirea
cu cosmosul, epifanie :
muște negre și verzi cîntau imne în beatitudine pe lipicioasa și
otrăvitoarea hîrtie."

Obiectele vin în poem din zona derizoriului și față de ele poetul postmodernist are o atitudine firească : nici estetizantă, nici elegiac-fraternă. Franciscanismul nu intră în prevederile sale. Lucrurile discreditate sînt fragmente dintr-un univers care, prin natura lui, nu-i nici bun, nici rău. El există și atît. Muștele, conopida, măruntaiele, ciorba de burtă, cazanul de tablă, furnicile, căpușile, gura fardată participă la viața cosmosului și pot fi semne epifanice... Magdalena Ghica, fără a avea un simț special al concretului, definește temele poeziei în funcție de aceste elemente luate din zonele joase ale existenței. Un poem de dragoste începe cu elogiul pantofilor și al resturilor de hîrtie și se încheie cu o laudă (cît de sinceră ? cît de sarcastică ?) a sandvișului, a sudorii și a subțioarei care au devenit, deja, metafizice prin sublimul iubirii :

„Minunăta-i sudoarea, subțioara și
toate mărunțișurile, prostiile, imbecilitățile tale
de cităva vreme
ele au devenit metafizice.“

Poezia este definită, tot așa, printr-o mică fabulă atroce :
„Măcelarul în ușa magazinului său / întinde carne însîngerată
și crudă / trecătorilor, în ceasul amiezii // Și între atîtea jertfe /
cine mai deosebește sîngele / său de sîngele hranei / ce se az-
vîrle continuu pe străzi ?“

iar spațiul poemului se întinde între aceste elemente dezolant de comune : „O masă / ...farfuria cu scrumbia sărată / ...Eternitatea comună / ...Bunul-simț, infinit...” Nu-i totdeauna așa. În spațiul poemului intră și elemente mai abstracte cum ar fi *metafizica*, *transcendentul*, *marea experiență* și alte „cîteva idei ucigașe”, prăvălirile gigantice din univers, oul generic, Heraclit, notații despre absurdul ființei, despre entropie și conceptele pierdute... Este o suferință a spiritului în această elegie abstractă, este, bănuiesc, și o sfidare a suferinței, o ironie sofisticată, prelungită în poemele programatic apoetice (în sens tradițional) care vorbesc de „frumos ca o idee generală”, „despre Goethe”, „viața totală”, „materia exotică”, „conceptele”, „Model tip Stass Paradigma”, „Discurs în fața deșertului”, „Apărarea lui Socrate”... Sînt vechile subiecte ale *poeziei de concepție*. Poetul tînăr de azi se apropie de ele cu o imaginație voit săracă, nesărbătorească și le traduce într-un limbaj lipsit de solemnitate, colocvial, cu mulți termeni luați din esistica filozofică, lîngă alții luați din vorbirea curentă. Poezia nu-și propune să sublimeze realul, își propune doar să numească într-un chip direct o experiență a spiritului în relație cu realul. Digresiunea, parafraza, enunțul alb intră în limbajul poemului : „Dați-mi conceptele înapoi / (a murit cuvîntul „amor”, a murit cuvîntul / ,eternitate’ mîine poimîine moare și vechea / noțiune de ,moarte’) / conceptele roze și conceptele brune, / conceptele bucălate și vii, / prunci eterni / care demult au crescut, au îmbătrînit, au făcut zeci / de copii, // Serele comunale / v-așteaptă !...” [...] „Și totuși mă uit la tine și nu te văd ! și te caut, mă caut cu furie, cu credință, cu bună știință / și cu detectorul de metale prețioase și rare / atît de / necesare producției mondiale de / viață, existență, real. / Dar vă spun / vă conjur, vă implor, / Omul, zise el, un sfert e aici, / restu-i la dracu’...”

A doua carte de poeme (*O tăcere asurzitoare*, 1985) vorbește într-un chip mai organizat de „haosmos” și de mărginirea în nemărginire, teme esențial romantice, preluate și de o parte (partea spiritualizantă, cosmicizantă) a poeziei moderne. Poeții „post-transcendenți” actuali le reintroduc în discursul lor lipsit de elementele tradiționale de figurație lirică. Un discurs aproape alb, denotativ, despre des-mădularea universului și suferințele eului care vrea să cuprindă acum *aburul auroral*, *vidul*, *tipătul cosmic* și *inflorescența vineției a lumii*. Poetul post-

modern nu mai are ambiția să scrie o cosmogonie sau o sociogonie lirică, vrea doar să exprime într-un poem concentrat relațiile lui cu elementele fundamentale și să prindă în discursul său „acel hohot enorm dinapoia materiei“, cum îi spune Magdalena Ghica. *Hohotul enorm* nu este nici mitizat, spiritualizat (ca în poezia lui Blaga), nu este nici complet demitizat, tradus în limbajul comediei verbale, așa cum se întâmplă într-o bună parte a poeziei postbelice. S-a produs o modificare importantă în gândirea și în stilul poeziei tinere care își asumă teme așa de copleșitoare. Ea vorbește pe față despre ceea ce nu înțelege, mai mult chiar decât despre ceea ce ajunge să înțeleagă, despre ezitățile, eșecurile și mai puțin despre orgoliile, izbînzile ei. „Aud undă cosmică gemînd în durerile nașterii. Văd fără să văd. Aud fără să aud“, scrie Magdalena Ghica, sau : „eu nu cred în nimic, stau suspendată în Clipă“. Ceea ce n-o împiedică totuși să gîndească *Eternitatea* și să definească *Haosmosul*. Iese un scurt poem străbătut de o severă luciditate despre concretul și diversitatea lumii :

„pîntecul, inima, ochii,
atîtea uși infinite, deschise
cîndva într-o unică limbă
atîtea cărți aruncate în flăcări și
vîntul cosmic măturînd răsfirele pagini,
răsfirele planete alunecînd, depărtîndu-se

și noi am fost cîndva în trupul universal
și noi am privit chipul desfigurat

paie, cenușă, pulbere cosmică,
atîtea așchii dintr-o formă indestructibilă
devorată de praf
atîtea cuvinte pierdute dintr-o limbă senină,
și ele au fost cîndva în poala caldă a logosului,
și ele au strălucit cîndva de același suris

desfigurată lumină

scrie-mi trupul pe lume
poate s-o vindeca.“

Implicația biografică este și aici minimă, iar realul pătrunde în poem fără culorile lui. Magdalena Ghica este cu precădere o poetă de idei, de o pasionalitate rece, ea caută să prindă semnele materiei și să noteze stările spiritului care percepe „sfînta dezordine“ a cosmosului, tăcerile nemărginite, freamătul vi-

dului... Citeva elemente materiale și câteva reacții ale imaginației se repetă. Poemele din *O tăcere asurzitoare* înregistrează cu precădere *splendoarea întunecată* a haosmosului, baia de vid, senzațiile *trupului viu în vid*, *sîngele auroral* [ce] *cade în întuneric*, *hohotele bătrînei apocalipse* și tăcerea singurătății din univers. Verbele predilecte sînt : *a desfigura*, *a destrăma*, *a pustii*, *a cădea*, *a distruge* și, dacă ele spun ceva despre relațiile poetului cu lumea din afară, atunci putem trage concluzia că Magdalena Ghica nu cîntă armonia și vastitatea cosmosului, notează doar sentimentul insuportabil al limitei și al fragilității, teroarea (ea zice „sfînta noastră teroare“) de a locui în efemer, pe un cristal suspendat, într-o secundă a timpului cosmic :

„aud voci, văd strigăte șuierătoare, divine comedii
răsar și apun, universuri identice se surpă în sine,
paradisuri, infernuri, locuri de trecere,
clopote de eter macerează timpurile,
hohotul deșucheat al bătrînei apocalipse
ce se repetă etern, neauzită și neînțeleasă,
cu o vastă tandrețe, o tandrețe distrugătoare,
incercînd să vorbesc, pe cînd Limba tace,
cuvintele au rămas departe în urmă,
se aude doar tăcerea insuportabilă a frumuseții
pe care nimeni n-o vede, deși-i orbitoare,
se aude numai ecoul unei corzi neatînsse de nimeni
decît de propria ei singurătate.“

Acestea sînt, în fond, temele mari ale poeziei de pretutindeni și de totdeauna. Magdalena Ghica le redefiniște într-o poezie de tip reflexiv, mizînd pe imaginația ideilor și pe precizia limbajului incolor. Ea pune programatic în poem un prag în calea profesiunii. Prin această dorință de a seceza în lumea conceptelor, ea se singularizează, repet, în interiorul generației sale. Poezia refuză să fie o *eviscerare a eului*, o jeluire, o transcriere a biografiei, a durerii, vrea să fie o meditație asupra lor. Dacă înțeleg bine morala poemului de mai jos, Magdalena Ghica nu se decide să pună semnul identității între eul profund, proustian, și eul biografic, superficial. Poezia este opera celui dintîi, confesiunea, plînsul, *perversitatea supremă a suferinței* sînt încurajate de cel de al doilea *eu*, încorporat în faptele inesențiale ale ființei. Or, poezia trebuie să ajungă la esențe. Prin ea sau în ea trebuie să vorbească *glasul negru, tăcut*, cel care locuiește în profunzimea ființei. În alți termeni, ea (nici ea) nu vrea să scrie o poezie a inimii, o poezie pur sentimentală, aspiră, în termenii lui Barbu, la *modul intelectual al lirei* :

„Ce vor ei de la mine
o jeluire asemenea lor
o eviscerare completă a eului
ca și cum eul s-ar putea locui
ca o cameră, ca un sicriu,
pe cînd eul ne locuiește
ca un ocean în pahare
eul e unul

sînge vor, plîns, oroare,
perversitatea supremă a suferinței,
mirosul bun și atroce al cărnii incendiindu-se
singură, fumul ei albăstrui.
durerea nu-i adevărul, e doar purificare, el
e altundeva, un ocean în pahare, capătul
bucuriei numele meu nu contează
între fălcile acelei genuni

să mă ștergi, să dispar.
să cuvînteze doar glasul negru, tăcut,
cel ce mă locuiește, mare adîncă,
pe cînd eu sînt întotdeauna alături
eu este întotdeauna departe.“

Cititorului nu-i scapă, desigur, paradoxul în care a intrat
Magdalena Ghica : ea face o confesiune despre inutilitatea con-
fesiunii în poezie. Demonul care pîndește această inteligență și
pătrunzătoare poezie este retorismul. Cu el se va lupta în vii-
tor lucida autoare a *Hipermateriei*.

MARTA PETREU

O poetă notabilă, pe nedrept ignorată de criticii generației '80, este Marta Petreu, profesoară de științe sociale la un liceu din Cluj. Al. Cistelean o citează printre cele trei sau patru grații ale *Echinoxului*, concurând alături de Mariana Bojan și altele, zice el (*Poezie și livresc*, 1987), la premiul inteligenței. Nu știu dacă l-a câștigat sau nu, dar poemele ei, foarte rar comentate și rar citate, au puține afinități cu poetica echinoxistă. „Nici un cuvânt despre solstiții / Nici un cuvânt despre dragoste“, scrie ea într-un poem. Solstițiul (sentimentul cosmic) și beatitudinea iubirii, cu toate ceremoniile ei, sînt, se știe, două din temele esențiale ale poezilor din primul val echinoxist. Marta Petreu repetă, într-un anumit sens, cazul Domniței Petri și al altor autori tineri formați și afirmați cu dificultate în afara grupurilor literare. Nu însă și în afara unei sensibilități de generație, inevitabilă cînd e vorba mai ales de poezie.

Marta Petreu (debut în 1981 cu volumul *Aduceți verbele*, urmat în 1983 de *Dimineața tinerelor doamne*) scrie o poezie de tip biografic, în stilul unui realism dur, lucid, acela pe care Mircea Cărtărescu îl definea în termenii următori într-un articol intitulat *Realismul poeziei tinere* („România literară“, 23 IV 1987) : o poezie de „înaltă fidelitate față de referent, de lumea reală ; a încerca să-ți transformi viața, viața ta, unică, individuală, irepetabilă, în poezie, cu fiecare ungher al ei, cu fiecare ac și fiecare soare pe care le-ai văzut vreodată, în realitate sau în vis, cu fiecare gând și fiecare senzație ; a spune *totul*, confesiune, mărturie și creație simultan ; și mai ales a spune clar [...] ; limpezimea și precizia viziunii poetice, *pozitivismul* ei, într-un anumit fel. Sînt note definitorii ale poeziei noastre“...

Marta Petreu notează mai mult *gîndurile și senzațiile* și aproape deloc *visele* ei... În plus, pozitivismul poeziei în sensul citat mai înainte este serios concurat în *Dimineața tinerelor*

doamne și celelalte poeme de o cerebralitate aspră care deschide în chip curent faptele spre concepte (spre teze, zice poeta) și traduce tezele în limbajul unei sentimentalități supravegheate, „rele“. Mai sînt și alte diferențe față de poezia făcută de colegii săi bucureșteni sau clujeni. Marta Petreu nu folosește, de pildă, parodia și nu recurge la ironie decît ca să sublinieze, prin contrast, un accent al disperării. Se întilnește, e adevărat, cu alți poeți din generația postmodernistă în oroarea față de „vorbele mari“ (un poem se intitulează astfel), de *stilul înalt* al poeziei și în indiferența calculată față de poezia imnică, poezia rostirii și a abstracțiunilor solemne, caracteristică pentru o bună parte a poeziei din anii '70. Ea scrie despre „marea criză isterică“ și despre „zeama trupului tînăr“, despre „mersul ciclic al zilei“, „frageda sudoare a dragostei de sine“ și despre „un Dumnezeu hipofoliculinic [care ne] veghează biografia“, într-un stil lipsit, repet, lipsit de orice solemnitate, un stil aspru, direct, „nepoetic“, cu o figurație minimă.

Prima carte are două secvențe (*Verbele și Sentimentele*) și cîteva personaje-simboluri care se repetă și în cel de al doilea volum : *Maestrul de Vinătoare*, un neidentificabil, abstract tu și un personaj fictiv (*Marta*) care dă mai multe versiuni despre sine și elaborează, cum am spus, mai multe teze despre singurătate, frică, melancolie, creier, verb (limbaj), bărbați, conjugalitate... Mai toate comunică un număr de negații, încît, dacă vrem să determinăm o poetică, ea nu poate fi decît o poetică a refuzului. Refuzul începe cu tandrețea, atributul clasic al femininității și se încheie cu respingerea temelor specific feminine în poezie și a limbajului învăluitoare, elegiac, considerat, iarăși, propriu sensibilității feminine :

„Cum să scriu poeme tandre, mă întreb,
cum să scriu ?
În căderile nopții vorba mea tencuiește bărbații
amintirea-i un intrus în propria carne.
Margini noi se inventă în lume.
Străjuit de ridul memoriei
cum să scriu, mă întreb, cum să scriu ?

Ieri prin gînd mai treceau
miei sălbatici“.

Mielul este, totuși, un simbol liniștitor. Marta Petreu nu rămîne la el. Prin gîndul ei trec de regulă animale mai sălba-

tice și imaginația sa poetică nu evită figurile violenței și ale exasperării. Asta în planul de suprafață, în interior poemul este mai complex și disponibilitatea poetei mai mare. Personajul ei (Marta) învață conceptul de înger și scrie un tratat despre Mizeria Filozofiei, nu are îngăduință pentru mister și aleargă, lucidă, în calea spaimei... Locuiește în preajma durerii și își caută identitatea (temă predilectă), iar căutarea îi inspiră o comparație deloc filozofică :

„Da
stau în mine mă locuiesc cu oarecare indiferență
cu stimă și afecțiune [...]
fără evenimente fără presimțiri aceste zile în care
îmi pipăi identitatea
ca pe-un bărbat străin ce-mi doarme-n brațe“.

În același limbaj sînt comunicate și tezele despre poezie. Ele exprimă limpede aversiunea față de superstiția perfecțiunii și a frumuseții : „să evităm frumoasa știință a Verbului“, „sînt sătul de poeme definitive“. Autoarea se ține de cuvînt : poemele ei nu sînt deloc perfecte, în sensul vechi al poeziei, și din știința Verbului nu folosește decît posibilitatea de a spune adevărul pe față. Și-l spune cu brutalitate, căutînd analogii, justificări deloc flatante. Limbajul pur, consacrat poetic, este completamente discreditat. Poezia începe, în ce privește limbajul, de la un anumit grad de violență. Vorbele sînt alese după capacitatea lor de rebeliune. *Stilul înalt* este astfel sistematic umilit. Și, odată cu el, un anumit mod (literar, prea literar) de a gîndi actele fundamentale de existență și relațiile cu lucrurile. Este curios că în acest proces de depoetizare, desolemnizare a universului și, deci, al poeziei, început de vechea avangardă, poetesele din generația '30 ating un punct maxim de revoltă. Ele reprezintă vocea cea mai dură a tribului și viziunea cea mai neagră a noului expresionism românesc. Mai toate simbolurile mari, miturile repute pentru gradul lor de poeticitate, figurile clasice ale sensibilității sînt discreditate cu premeditare, însingerate, tîrîte prin noroiul prozaismului. Cîteva exemple din *Aduceți verbele* :

Fragilitatea Martei ? : „un exces de adrenalină“. Certitudinea ? : „o agresiune perfect conturată“. Conștiința de sine, orgoliul, demnitatea în disperarea de a exista ? : „eu îmi ajung mie însămi prin spaimă / prin urdoarea asta trandafirică“. Eva,

arhetipul feminității, ființa care a provocat destinul bărbatului ? : „Eva numai buzele tale / cu gust de cîneapă udă / mor încet“... Dumnezeu ? : „Dumnezeu s-a închis în propria țeastă / coclite sînt toate inserțiile / cu excepția cifrei zero“. Imaginația, limbajul ceremonios, incantatoriu al poemului ? : „Cîrje roase ale imaginației / tocite. Mirositoare. / Oase moi ale poemului“ etc.

Frumoasă este, aici, expresia suferinței și a lucidității în suferință, remarcabil este limbajul sincerității. Un sentiment al urgenței și al iremediabilului trece prin aceste versuri chinuite, hotărîte să cuprindă răul din existență și să exprime, totodată, stările conștiinței care judecă acest rău...

Temele sînt reluate în *Dimineața tinerelor doamne*, unde aflăm alte *teze* despre singurătate și noi „întîmplări ale trupului“. Sînt versuri despre tristețile duminicale și despre spaimele de peste săptămîna ale unei femei deștepte și nefericite, decisă să spună totul despre sine. Poezia nu vrea să sublimeze, vrea doar să exprime cît mai fidel, cu cît mai puțină mistificație literară, stările și întîmplările unei tinere doamne, pe nume, cum am zis, Marta (confuzia de nume este, desigur, calculată) care întocmește „concepte despre fericire“ și un „dicționar de sindroame“. Iată o meditație de duminică pe un vechi motiv simbolist :

„Ce duminică înzăpezită se arată în camera cu zăbrele
vopsite verde (imitație aproape perfectă
a viței de vie)
Și tinăra doamnă
privindu-se în portretul argintiu
de acum cinci ani : ce frumusețe
de scos în lume pe o pernă de catifea

Apoi au venit carele de luptă tratatele docte
era glaciară dragostea pe furis pe apucate

Atîtea bătălii mărunte și zilnice
atîta ingeniozitate cheltuită pentru un loc
într-un cimitir marginal
atîta știință pentru un simplu bilet
de trecere Dincolo : un centimetru cub de aer în vena cavă
Oho ! ce femeie ratată ce munți de zăpadă uzată
în camera cu zăbrele
(pe un covor roșu zăceau cîndva poemele ;
mai adevărate decît nopțile de iubire
mai răcoroase mai ispititoare
decît un trup de bărbat)

Gîndul ei toarce silogisme — un singe de pisică
îmi fierbe în creier :
toate istoriile se decid noaptea
într-o depiină impudoare a minții“

și, iată, un portret deloc idilic al autorului tînăr și exasperat,
încadrat în durere, atent la metafizica experiențelor lamentabile
și a faptelor mici. Culorile maiestuoase nu sînt admise în por-
tret. De altfel autorul nu ezită să comenteze cu sarcasm chipul
din oglindă. Poemul cuprinde în acest caz și o ironie a modelu-
lui liric :

„Am douăzeci și șapte de ani puțină febră
și-o înțelegere statistică a gîndirii ;
desprind solzii de pe ochi
pregătesc o justificare
(O ! ce metafizică a faptelor mici se mai află
și-n capul meu)
Într-un oraș înzăpezit
mușc din carnea ta de seamăn : e zemoasă
Am o zgardă un bărbat și dinții nefolosiți
(Atîta trufie cîtă foame — scîncesc)

Pregătesc o justificare ;
experiența morții de unul singur îmi folosește
numai mie
Pînă vorbim despre o fericire din ceruri
durerile își fac din mine un scutec :
mă degradează“.

Unele versuri sînt memorabile, altele sînt de o banalitate
desăvîrșită, studiată. Și unele și altele lasă impresia de confe-
siune netrucată, de eșec al ființei și, încă o dată, de conștienti-
zare a eșecului. Cîteva propoziții par a fi scoase din Cioran :

„Dacă te-aș putea în întregime descrie
dinăuntruul tău
aș vorbi despre dragoste ca despre ultima limitare a răului“

sau :

„mina diavolului mi se odihnește pe rană“

ori :

„nu se moare prin durere, prin durere se decade
nu se moare prin durere
pipăi cu grijă vizuina în care
umezesc
Cîinii sătui de apocalipse“.

Verbul nu mai caută, aici, spectacolul limbajului, iar *sentimentele* trec, în drum spre poem, prin ținutul unei lucidități neîngăduitoare. Poezia este o vivisecție, nu o contemplație. Ce impresionează, la lectură, este fuga de artificiile poeziei. Adică un alt mod (remarcabil) de a scrie o poezie existențială sub supravegherea unei minți conștiente de limitele ei.

ELENA ȘTEFOI

Aspră, deliberat „inestetică“, lipsită de ironie și deloc livrescă, poezia Elenei Ștefoi are mai multe afinități cu *Poemele albe* ale Angelei Marinescu și cu bocetele dure ale Ileanei Mălăncioiu din *Ardere de tot* și *Linia vieții*, decât cu poeziile lui Mircea Cărtărescu sau Nichita Danilov, colegii săi de generație. O continuitate stilistică și o similitudine, probabil, de temperament (în sensul pe care îl avea acest termen în secolul al XIX-lea). Oricum, poemul Elenei Ștefoi este o confesiune arțăgoasă, un urlat existențial, o „ocară nezăbrelită“, cum zice ea în *Repetiție zilnică* (1986). Limbajul lui este lipsit de rafinement liric, iar viziunea din interior este apropiată de aceea a expresioniștilor din ramura dură, negatoare, apocaliptică. Ochiul „nimic întreg nu vede“, în univers „orbecăie“ o forță mărunță, prin tinerele vase de sînge „chiuie dihania zilnică“, asfințiturile sînt „hrăpărețe“, peste dantela cuvintelor de dragoste cineva toarnă „păcură, smoală și clei“ etc. Se observă ușor absența marilor mituri și preferința poetei pentru imaginile fragmentării, disoluției, uritului. Este în versuri un clar refuz al sublimului, diafanului, tandreței, surprinzător la o poetă tînără. În vocabularul ei se repetă verbul „a ciopîrți“, adjectivul „ferfeniță“ și substantivul „zdreanță“. O impresie de suferință și îndîrjire, de disperare și forță a disperării înversumate lasă aceste versuri scrișnite, lutoase, ferite de răsfățurile literaturii. Iată o imagine neagră a copilăriei : „Întunecimi boțite, cotcodăcind / așteaptă cina de taină. / Mi-e dor / de neli-niștea / pur teoretică / mi-e dor / de răul de mare, / de vijelia sălbatică / din talpa / dansatorului pe frînghie. / Mă uit înapoi: / aceeași fetiță / — babă din ziua în care / a aruncat primii bulgări / în groapa familiei — / tot convinge / același convoi de cămile / să între prin urechile acului.“

și alta, nu cu mult mai luminoasă, a tristeții erotice, a golului existențial :

„Săracă și cu riduri, bezmetică
umblă prin cartier fosta lună de miere
se-ntoarce și mă stringe de git
și alte cuvinte îmi cere

mi-aruncă-n brațe mituri fierbinți
și strofe de bocet pe care nu-l știi
se ghemuie-n pat trăgînd după ea
foametea ciuma oști de spahii.

De toate acestea desigur desigur
ție deloc nu ți-e frică
te uiți la ele atent-milostiv
și vezi o furnică.“

Încă de la prima carte (*Linia de plutire*, 1983) se remarcă procedeul de a antropomorfiza lumea fizică și de a umili abstracțiunile printr-o concretizare brutală a limbajului. Procedeul fusese utilizat pînă la abuz de poezii avangardei. El se însoțește, observă just G. Călinescu, cu voluptatea receptării senzoriale. La unii poeți din anii '80 (la Elena Ștefoi, în orice caz) a dispărut total bucuria receptării lucrurilor din afară, extazul contemplației, freamătul spiritului liric în fața diversității realului. A rămas plăcerea (ca forma unei ironii ascunse) de a pune noțiunile generale în relații brutal concrete de existență. „Nepuțința se zbenguie pe cerul gurii tale“ — scrie Elena Ștefoi. Sau: „disperarea pestriță de anul trecut rîde în hohote“, „trecutul... îți spală picioarele“, „doar eroarea stă gata să nască“, „ideile rumene crapă de sănătate“, „istoria trece cu gura încleștată pe lingă numele tău“... „doldora de dignitate memoria se lasă scui-pată în față“, pe umeri cad „providențiale măcelăriile nopții“... Într-un poem dedicat poezilor tineri declară că sînt prea multe ninsori, comedii, eclipse, lecții și că în aventura ei (existențială ? lirică ?) se lasă condusă de un „diavol abrupt“. Frica și singurătatea sînt temele în jurul cărora se învîrte imaginația mereu alarmată, recalitrantă a acestei poete care nu-și lustruiește vorbele. Un mic poem (*Prin trecutul comun mi-e frică și judec*) anunță tandrețea infernului și liniștea apocalipselor din interiorul spiritului :

„Intunericul pus în ștreang privește și uită.
Îmi vei decapita și luna septembrie, cu ea în brațe
prin trecutul comun mi-e frică și judec :
nici un zgomot dinspre infern, nici un zgomot
dinspre măruntaiele filosofice ale iubirii de sine.“

O sensibilitate nu la inefabilele lumii, cum se întâmplă des în poezie, ci la vinovățiile, fățarniciile, demoniile ei, un simț remarcabil al decorurilor putrede și al răului din materie, iată ce se arată întâi în poemele ulcerate ale Elenei Ștefoi :

„Decorul : o zăpadă plus legile ei.
Plec după prevestiri. La o margine de pământ
dinastia semințelor. La cealaltă
întimplarea așternînd fețe de masă.
Se apropie formele, mici planete pentru adăpostit îndoiala.
Restul lumii — promisiune ce trebuie învățată.“

Cu aceste materii explozive, discursul poetic evită *formele* sau nu le acceptă decît pe acelea ce adăpostesc îndoiala. Poveștile, schițele se îmbibă de singe și, din interiorul lor, poeta nu suride decît „cu iadul pe buze“. Chiar contemplarea *celor sensibile* este un proces dramatic la această poetă care se hrănește cu otrăvurile firii și bea numai apă afurisită :

„Limba din gură zăbovește pe cîmpul de bătaie trei zile
grele de bube aparențele îi dau totuși onorul

e frumos aici, se vede ca-n palmă
ordinea și respectul pentru sens interzis
contemplarea celor sensibile și trebuința
ca nimeni să nu întrebe la vreme nepotrivită
dacă singurătatea poate intra în istorie.“

În volumul *Schițe și povestiri* (1989) sînt reluate cîteva din aceste „frînturi de urlet trist“ și apar altele noi în care deșertăciunea se convertește mereu în mînie și răul existențial se exprimă liber și, încă o dată, programatic „inestetic“. Se înțelege că această voită fugă de rafinamentele esteticii este o formă a esteticului și poezia năpădită de *buruieni, fâlci, visuri viscoase, zîmbete ferfenită, ore ruginite, putregaiuri și nămoluri*, ostilă față de seducțiile retoricii, nu este lipsită, totuși, de o anumită seducție. Aceea pe care o produce sinceritatea comunicării. Elena Ștefoi este consecventă în viziunea ei (neagră, aspră, bogomilică) și stilul e, în continuare, însîngerat de un vocabular care traduce de regulă bolboroseala materiilor impure. Expresionismul ei capătă accente profetice. Adîncul „grohăie“, înălțimile

„gîlgîie“, sminteala este „umflată de ploaie“, spiritul trăiește „între fălcile zornăitor zorite ale sfîrșitului“... O *odă* este dedicată aprigei tinereți pierdute și în ea aflăm un vechi simbol romantic. Dar sub ce înfățișare ! : „Farmece și prefăcătorii / și delicate. // Peste organe vitale / între șiretlic și parabolă / cu dragoste / răpăie grindina // din clopotnița universului / bubuind / se revarsă / mirosul de mătăgună. // „— În spatele casei ce arde ?” — O pereche de aripi.“

Un poem se cheamă *Vorbele și mireasma lor categorică* (într-o formă prescurtată el apare întîi în volumul *Repetiție zilnică*) și vorbele au, cu adevărat, o mireasmă și anume aceea a iadului. Poeta vede oribilul din existență și simte apocalipsurile unei teribile „primăveri oblomoviste“ : „Orice e permis în această / primăvară oblomovistă : / te poți răsfăța trăgînd / o vîgăună în dreptul oglinzii / pînă ce simți / subiectul și predicatul / asemenea pumnului de țărîină / peste cea mai proaspătă groapă. / La mare distanță / învingătorii / bat pasul corect / și iadul ca pe copilul lui / te iubește. Da, da, / șira spinării și-ar lăsa / în primul tufiș apogeul ei / ponosit. Cu toată arta / de bucătar care știe / cum se pun vorbele mari / la frigare / și cîtă pomană se face / doar cu mireasma lor / categorică. În plus, / iadul ca pe copilul lui / te iubește.“ /

Nu este lipsită de patos și culoare această poezie ce respinge tonul înalt al artei și nu vrea să respire după regulile prozodiei. Culoarea vine din aglomerarea de versuri cenușii, patosul din repetiția propozițiilor categorice, negatoare. Bacovia ar putea fi un model îndepărtat. Peste el au trecut însă alte experiențe lirice și din poemul corespondențelor și al nevrozei simboliste au dispărut extazele, frumusețea uritului, muzicalitatea... A rămas doar sentimentul incomunicării și al vidului existențial, exprimat într-un vers noduros, sincer pînă la agresivitate, fără mistificație literară. Totul este prins, în poezia Elenei Ștefoi, de „cîrligul intransigenței“. Cîteva definiții lirice originale :

„primejdia miroase
ca o văduvă înstărită
așteptînd peștorii“

„o sabie rău ascuțită
a tocat îndelung
marile minuni ale lumii“

și, în fine, aceste meditații despre iubire și deșertăciune :

„O desagă cu plante vrăjitoarești —
veche poveste de dragoste.
În bătaia grindinii, sub șuvoi,
și vîltoare-am lăsat-o
și tot ce-mi mai pot aminti
e cum mă-mpingea de la spate
glasul strepezit al Ecleeziastului“.

MIRCEA NEDELCIU

Mircea Nedelciu (n. 1950, în comuna Fundulea, nu departe de Sionu, reședința „moșierului“ Mateiu Caragiale) este liderul incontestabil al *generației textualiste*. Prestigiul lui, într-o generație în care obediența nu este deloc o lege morală, se bazează pe talentul epic ieșit din comun, pe voința și priceperea de a înnoi mijloacele prozei și, nu în ultimul rînd, pe inteligența și tactul lui. Absolvent al Facultății de Filologie din București, a fost și a rămas un stîlp al Cenaclului *Junimea* și a participat aproape la toate ședințele importante ale Cercului de Critică, alături de Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter, Cristian Moraru și ceilalți poeți, prozatori și critici care formează ramura bucureșteană a generației '80. E un om de idei, știe ce așteaptă de la proză și știe, în ceea ce îl privește, să-și organizeze discursul epic. Este un *experimentalist* în sensul pe care îl avea termenul în anii '30, un prozator, cu alte vorbe, care gîndește nu numai la ceea ce spune, dar și la *cum* spune textul epic. În termenii *noului roman*, Mircea Nedelciu face în chip deliberat, cu multă știință și, din fericire, cu tot atît de multă ironie de bună calitate, o proză a semnificativului. Dar nu numai, iarăși, din fericire. Cine-i citește cu atenție năzdrăvanele, ingenioasele lui scenarii epice, observă ce povestitor talentat este acest tînăr autor și că textualismul său este, în primul rînd, un stil de a aduce în text un număr mare de povestitori. O narațiune este, în fapt, o gală a indivizilor care știu să povestească, iar personalitatea individului este dată tot de capacitatea lui de a povesti. Este o strategie, bineînțeles, a prozatorului și un stil de a reabilita epicul după o perioadă în care proza românească și-a exercitat virtuțile în sfera analizei și a eseului epic. Cel mai talentat povestitor din această nesfîrșită serie de indivizi care pun existența într-o poveste este prozatorul însuși, Mircea

Nedelciu, trecut ca și eroii săi prin multe. A fost profesor na-
vetist, ghid O.N.T., magazioner și, apoi, vânzător în librăria
editurii „Cartea Românească”, actualmente este funcționar la
Uniunea Scriitorilor și cultivator, dacă informațiile noastre sînt
exacte, de viță de vie într-un sat din împrejurimile capitalei.

Prima lui carte (*Aventuri într-o curte interioară*, 1979)
anunță debutul unei noi generații de prozatori și începutul unui
nou stil în proza noastră. Stilul este direct, demonstrativ, normal
prozaic. Sfera lui de observație se limitează, în volumul citat,
la două categorii : aceea a noii *inteligente* (studenți, candidați
la facultate, absolvenți, pictori existențialiști etc.) și lumea „pă-
lărilor cenușii”, aceea care intră în fiecare dimineață pe porțile
orașului și pleacă, seara, în trenuri și autobuze tixite spre satele
ilfovene din jur. O determinare socială, bineînțeles aproxima-
tivă, o „curte interioară” din care prozatorul evadează adesea.
El introduce în text tema sa și, totodată, o mică estetică asupra
textului. „Unde este O.P. ?”, zice autorul la sfîrșitul unei po-
vestiri și tot el răspunde : „iar eu, mircea nedelciu (precum pă-
rintele care ascunde ciocolata în spatele fiului de cîțiva anișori),
voi spune pur și simplu : Nu e !” Orice povestire, scrie în altă
parte Mircea Nedelciu, „nu e decît o maimuțareală a faptelor”
și, după ce face descripția unei camere, prozatorul intervine
pentru a da explicații despre construcția narațiunii : „stăpînesc
eu această frază, mă folosesc de ea sau ea se folosește de mine
și mă subjugă ?” Asemenea reflecții sînt, de cele mai
multe ori, însoțite de ironie, însă ironia nu ne împie-
dică să vedem procedeele ca atare : spargerea narațiunii, liber-
tatea de mișcare a prozatorului în spațiul său epic, atitudinea
de contestare a narațiunii pe cale de constituire. Dar să reve-
nim la tipologie și la observația morală a prozatorului. O primă
nuvelă, aceea ce dă titlul volumului, studiază un caz de alienare
într-un oraș în care „nimeni nu crede într-o limbă comună”.
Eroul, un tînăr crescut într-un orfelinat, privește prin geamul
unui autobuz riul de oameni și zăpada murdară căzută peste
oraș. Același tînăr stă într-o cafenea și citește ceea ce scrisese
pe fața de masă o oarecare Nicoleta într-o clipă de inspirație
moralistică : „Nu te speria, căci omul este aproape de om ca
fusta de genunchi.” Un prieten povestește, în alt moment al
narațiunii, moartea fratelui său, în timp ce memoria prozatorului

se deplasează (ca un aparat de filmat) spre alt cadru ș.a.m.d. Proză bună de sugestie, reconstituire a unei atmosfere morale și numai indirect a unei tipologii specifice. *Curtea de aer*, a doua povestire, este mai convențională, teza morală e prea vizibilă. Veche, convențională este și tema (și tipologia ce o ilustrează) din altă povestire : *Cocoșul de cărămidă*. Mircea Nedelciu reia aici un subiect din nuvelistica lui Nicolae Velea : țărani deștepți și suciți, dialoguri în doi peri, false mistere agricole etc.

Observația este, în schimb, profundă și originală în *8006 de la Obor la Dilga, O traversare, Cădere liberă în câmpul cu maci, Istoria brutăriei nr. 4 („văzută cu ochii“ de către caporalul G.P., zis Bobocică)* și alte narațiuni mai scurte. Mircea Nedelciu fixează, aici, o umanitate între două forme de civilizație, sat și oraș. Gioni Scarabeu, sub numele adevărat de Ion Caraba din comuna Dilga, zis și Ion alu Scîrbă, este prințul necontestat al trenului de persoane 8006 care circulă pe direcția București—Obor—Lehliu—Ciulnița—Fetești—Călărași. E prințul sportului cu cartea și comilonii lui sînt Nea Jenică Hoștea („66 de ani, pensionar, domiciliat în București“) și Piti (20 de ani, 1,56 înălțime, spoitor). Specialitatea lui Gioni Scarabeu, în afara pocherului este observarea morală a feminității, cu umor și cruzime. Prozatorul reproduce cu fidelitate (și cu o plăcere ascunsă) noul jargon al acestei populații migratoare : — „Ce faci, scarabeule ? strigă unu. — Cetim cărți, domnu profesor ! — Ce mai faci, scarabeule ? — altul. — Înfăptuim neabătut, domnu inginer ! — Ce faci, scarabeule ? — Ceac-pac, nea Cutare.“ Gioni și-a terminat, între timp, studiile politehnice și a cunoscut o mare iubire care i-a schimbat modul de existență. Mircea Nedelciu nu analizează „transformarea“ morală a personajului (acesta este stilul epic al prozatorilor din generația '60), o include doar într-o istorie cu o cronologie răsturnată. Excelentă pictura socială, fin simțul auditiv. Două adolescente, Marta și Marinela, discută despre un psiholog și, în spatele acestei flecăreli tineresti, se profilează o dramă morală și o iubire incipientă (*Cădere liberă...*). Niște tineri trăiesc la întâmplare, fac gesturi absurde și dispar cu gustul leșiei pe buze (*Traversare*). Autobuzul care-i aduce la oraș este un fel de *agora* cu ierarhiile, valorile, mulțumiții și nemulțumiții ei. Aici se poartă discuții esențializate, concentrate din

cauza zgomotului făcut de motor, se înfiripă idilele, se nasc uri shakespeariene. Navetiștii citesc *Magazin istoric* și *Flacăra* și au o înțelegere (ne asigură naratorul) superioară asupra evenimentelor. Uneori, reîntîlnim în această umanitate nouă vechi reflexe caragialești. Se petrec însă și fenomene mai grave. Ovid Petreanu a fost luat din sat de unchiul său, un influent colonel, și crescut la oraș. Căpătînd diploma universitară, nu se prezintă la locul de muncă, parazitează, apoi, într-o criză de conștiință, dispăre nu se știe unde. Prozatorul evită, aici, banalitățile prozei neosemănătoriste (orașul care maculează sufletul rural), evită și antipaticul schematism din proza cu teme educative. În fine, *Istoria brutăriei nr. 4* este un fals jurnal de război, o tragedie mare văzută de un om mărunț. Mircea Nedelciu inventează jurnalul unui soldat-brutar și face, în paranteză, comentarii inteligent ironice despre retorica textului („a se remarca textul conștient de împrejurările proprii elaborări ...Avea el în vedere vreun lector anume?...“), luînd peste picior un anumit tip sofisticat de scriitură. Însă, cum în orice ironie este și o simpatie, *scriitura* complicată, scriitura dublată de *retorica* ei nu displace lui Mircea Nedelciu, spirit, încă o dată, ingenios epic. *Istoria* numai în aparență derizorie a caporalului brutar G. P., zis Bobocică, un fel de paștișă în stilul jurnalului colonelului Locusteanu, este un scenariu despre al doilea război mondial. Un scenariu fragmentat, bineînțeles, în care veritabilul tragism se deghizează în propoziții de o savuroasă incongruitate. O proză experimentală, eseistică, reflecții jumătate comice, jumătate serioase în marginea unei mari teme epice. Un exemplu : „Astăzi suntem în cele mai grozave timpuri (*o frază primită, evident, însă iată cum este ea continuată*) fiindcă suntem pentru a ne retrage fiind aproape cuprinși de inamic, suntem în așteptare. (Din ce provine deci tensiunea — s-ar întreba analistul. Din alăturarea unei idei «primită» cu o expresie directă, deși reținută, a groazei ? Din așteptare ? Sau din informațiile noastre istorice ?...)“.

Ce se observă în narațiunile din a doua carte (*Efectul de ecou controlat*, 1981) este, întîi, o mare libertate de mișcare epică. Prozatorul deschide povestirea într-un fel, apoi se răzgîndește și ia o altă cale, ca un jucător de șah capricios care își schimbă de mai multe ori tactica. Ambiția lui nu-i atît să cîștige, cît să creeze un spectacol al minții care gîndește repede și imprevizibil.

Experimentatul jucător sacrifică piese pe care ne-am aștepta să le păstreze și face mutații al căror sens nu-l înțelegem de la început. Interesat de atâtea combinații, jucătorul poate să eșueze, naratorul mai rar pentru că victoria lui depinde de frumusețea în sine a spectacolului. El nu trebuie să răpună un adversar, trebuie doar să câștige un cititor derutat de atîta inteligență speculativă. Mircea Nedelciu, în orice caz, nu plictisește. O *balladă a preafrumoasei conțopiste* începe în stilul liric descriptiv de altădată, cu frunze de trandafiri uscate și fluturi uriași, pentru ca, numai după cîteva fraze, să ne dăm seama că totu-i o batjocură fină. Pe nesimțite, fraza începe să capete ritm, narrațiunea s-a transformat într-o cronică rimată al cărei efect este anularea oricărui simț liric : „Dosarele de stări civile și alte fapte care îi displac (nici o aluzie directă la Balzac) rămîine-vor de-acum închise în dulap. Primarul e plecat, e om de vază, dar și el de curînd fu cucerit de omul-rază. Miros de dușumele, scâldate-n motorină, glasuri venind din alt birou, «eu nu-s de vină !», bocanci murdari împiedicîndu-se de-un prag, mărgele ieftine desprinse din șirag și răspîndite-n hol pe ciment rece, un plîns înăbușit ce pe sub ușă trece și vocea vicelui Ion Marin Ostace :

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

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

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

care avea bărbat zugrav și-njura mereu de mamă, o-ntrebă cu glasul-i grav : «Jenny, tu ascunzi vreo dramă, spune-o, ca să scapi de ea, te-ncurcași cu vreo lichea ?» «Nici poveste, țața Zino, n-am avut nici un iubit, n-am nici mamă, am o soră, de-un an s-a căsătorit»... Preferințele lui Mircea Nedelciu merg și aici spre categoriile sociale dizlocate : indivizi care, ieșind dintr-un mediu, n-au intrat încă moralmente în altul : recepționeri de hoteluri, telefoniste, ghizi la O.N.T., navetiști, studenți care au părăsit dintr-un motiv sau altul, facultatea, tehnicieni inventivi care intră în conflict cu o birocrație dură de cap și răzbunătoare. Spațiul acestei lumi pestrițe este barul, compartimentul de tren, autobuzul suprasaturat, holul hotelului turistic etc. Aici se petrec veritabile drame, se nasc sentimente mari, se destramă iluzii, se consumă idile tandre și mai ales se vorbește mult, se tachinează enorm. Nedelciu propune, observînd mișcarea acestei lumi marginale, o tipologie specifică : aceea a „recalcitranților zeloși“. Sînt indivizi, de regulă tineri, care trăiesc în marginea legii, fără a fi propriu-zis delincvenți. O frumoasă revoltă împotriva conformismului se manifestă în acțiunile lor dezordonate. Am citat cazul romanțioasei funcționare care, înșelată în aspirațiile sentimentale, se refugiază în literatură S. F. Alții vor să trăiască, așa cum se zice, ca în filme, numai că spațiul lor de aventură este ridicol de mic : de la București la Dilga. O telefonistă de hotel, Luiza, este fascinată de poza unui băutor de bere de pe coperta revistei „Life“, în timp ce Geza, mecanicul îndrăgostit, spirit mai pozitiv, nu este băgat în seamă (*Christian Voiajorul ; transmisiune directă*). Prozatorul nu ia, totuși, prea mult în ris aceste iluzii care duc spre tragedii mărunte. Faptele eroilor din *Efectul de ecou controlat* nu sfîrșesc în ridicol. Recalcitrantul zelos este un Mitică pe care viața l-a făcut filosof. El își pune (ca personajul narator din *Partida de taxi-sauvage*) o întrebare capitală : „Ce latură integratoare îi lipsește lumii ăsteia ?“ Narațiunea citată este caracteristică pentru adîncimea observației morale în proza lui Mircea Nedelciu. Niște tineri cu nume ciudate (Great Bibi, G. V.) fac călătorii clandestine cu mașinile, seara, la orele de vîrf. Unul este inginer de poduri și șosele și a ajuns șofer de ocazie pentru că un birocraț imbecil l-a pus în afara legalității. Împreună cu prietenii săi cară noaptea tipi „trotilați“ de băutură, apoi se

strîng la *Cina* și comentează aventurile prin care au trecut. Adună banii la un loc și cineva vine cu ideea să-i dăruiască unui copil handicapat. Grupul se destramă, recalcitrânții zeloși dau semne că intră în ilegalitate, iar cel rămas cu banii protestează și meditează asupra *laturii integratoare a vieții*.

Arma cea mai fină a lui Mircea Nedelciu este urechea lui. El știe să asculte, știe, evident, și să transcrie. Cele mai bune pagini din volum sînt niște juxtapuneri de fragmente din discursuri orale. Iată istoriile unui Mitică în delir verbal: „Voi știți, bă, că omul cît e spînzurat juițează ? [...] E scump, domne, sau așa mi se pare mie, dracu știe, da' circumile sînt pline, cine zice că românii o duce rău ?“ [...] „Ce soacră? am zis eu, și era normal să fiu puțin surprins. Mi-am imaginat mai întîi că ești căsătorită și eu eram nou pe acolo și mă văzuseră toți cu tine pe stradă. N-aveam chef să vină vreunul și să zică : «De ce te-ai luat, mă, de nevastă-mea ?» M-am uitat chiar în jurul meu prin tot restaurantul, nu știu dacă te-ai prins, nu erau decît niște bețivani la o masă... [...] Și uite-așa, ești bolnav dă rinichi, zice, aoleo, și ce trebuie să fac ? s-a uitat așa la mutra mea și zice : în primul rînd să nu mai bei. Ș fi-tu, ăla marili ? e tot la serial acum ? da'ce, nu-i mai bine ? i-am dat de toate, și-a luat zboru, da' s-a-ncurcat, domne, cu una acuma și-acu' vrea să se debaraseze de ea. Să stea liniștit, domne, să-și vadă de școală, domne ! Se adaugă la limbajul acesta — de o remarcabilă culoare orală — știința prozatorului de a pune în pagină nu atît paralelismul existenței, cît paralelismul discursului. Pe coloana din stînga a paginii, o mărunță funcționară vorbește cu vecina ei de birou, iar pe coloana din dreapta năvălește limbajul indivizilor care cumpără mezeluri. Fragmentele unui discurs colectiv indignat, vulgar, agramat, corupt de așteptare și impaci-ență : „Da' să vie să-i pună pe cîntar... ..doamna cu mizeluuu ! e dă cinșpe lei !... Nu mă ține de vorbă, că am treabă... da' în aglomerația asta... Io am cerut d'ăia... Io-i iau și p-ăștia, da' nu e frumos treaba asta...“

Narațiunea finală a volumului (*Claustrofobie*) concentrează temele și personajele celorlalte și, în chip programatic, tratează relația dintre lectură și text. O temă de competență semiotică este pusă, așadar, într-o ecuație epică. Naratorul nu se ascunde în spatele personajelor, iese la suprafața textului, își provoacă cititorul și, ca provocarea să fie mai seducătoare, pune la cale un *rapt* : ridică de pe stradă un tînăr fotograf și-l ține închis

într-o cameră timp de 12 zile pentru a experimenta un nou tip de lectură. O parodie, evident, a terorismului modern transpus în lumea noastră bucureşteană şi o miză (lectura) care răstoarnă toate sensurile. Va să zică : o naraţiune despre lectura unei naraţiuni, împănată cu comentarii naive despre text şi, cînd respiraţia epică încetineşte, naratorul nu ezită să apeleze la vechile trucuri ale avangardei : roagă pe tipograf să introducă 12 rînduri de „albitură“... Nu toate sînt reuşite, dar, văzînd fina ironie şi puterea de inventivitate epică a autorului, le trecem uşor cu vederea.

Scenariul epic se complică într-o oarecare măsură în cele unsprezece povestiri din *Amendament la instinctul proprietăţii* (1983). Autorul introduce, după exemplul lui Camil Petrescu, note de subsol în care corectează remarcă unui personaj din pagină sau aduce precizări privitoare la strategia narativă. Un exemplu : nea Vasile, şofer la O.N.T., povesteşte o istorie despre un ţigan din Ferentari care trage folos de pe urma unei înscenări ; cînd istoria se încheie, autorul face cunoscut cititorului faptul că ea a fost citită la un cenaclu şi că un critic serios i-a atras atenţia că aceeaşi povestire a mai fost scrisă, dar cu mult mai bine, de Hašek şi ar fi vorba, aşadar, de un plagiat involuntar... Precizările au, desigur, o notă ironică şi dau pe de o parte cititorului iluzia autenticităţii şi, pe de altă parte, îi complică lectura, i-o fărîmitează. Scenariul cuprinde şi un număr destul de mare de „relansatori epici“, adică citate din autori cunoscuţi (Bulgakov, Georges Perec, Gilbert Durand), dar şi din texte de reclamă turistică, horoscoape, studii sociologice, unele reale, altele, probabil, închipuite. Li se adaugă extrase din scrieri inventate, paranteze explicative, propoziţii din Creangă şi Marin Preda etc. Preda şi, mai înainte, Creangă sînt citaţi ca să acopere emoţia prozatorului. Procedeu este în tehnica postmodernismului. Umberto Eco spune într-un loc că postmodernist este acel prozator care, avînd oroare de clişeele literaturii, le foloseşte, totuşi, citindu-le cu ironie. Ca să spună „te iubesc cu disperare“ (cităm din memorie), personajul este nevoit să complice puţin această uzată propoziţie : „aşa cum zice sau cum ar zice (şi aici este citat un autor celebru) te iubesc cu disperare“... Postmodernist sau nu, procedeu este curent în proza lui Mircea Nedelciu şi el dă o mare libertate de mişcare autorului, în primul rînd aceea de a întreţine iluzia autenticităţii. El opreşte povestirea personajului pentru a comenta stilul de

a povesti (e sincer, e duios, știe sau nu știe să istorisească) sau pentru a-i face portretul. Când l-a încheiat, revine cu un nou comentariu, relativizînd lucrurile, nuanțînd propozițiile prea ferm articulate. Electricianul Negru Vasile, zis Moreno, are darul de a incurca rapid totul. Cum ? : „amestecînd întîmplările, timpurile verbelor, persoanele, urmărind cu încăpăținare un singur sens, pe care trebuie să-l desprind eu [narratorul] din poveste, dar pe care, tot urmărindu-l, nu reușea să-l facă evident [...], e clar că nu știe să povestească...“. Proza în care apare această precizare se cheamă *Provocare în stil Moreno*. Moreno este, s-a înțeles, numele fictiv al personajului care incurcă așa de bine lucrurile, dar este — atenție ! — și numele unui sociolog (J.L. Moreno) citat în text. Este vreo legătură între electrician și sociolog ? Nici una, la prima vedere cel puțin. Ai bănuiala la lectura povestirii că prozatorul aplică în compoziție stilul personajului său. Incurcă și el binișor planurile, trece de la una la alta, întrerupe des cronologia liniară și introduce un alt discurs și, evident, un alt plan de percepție. Impresia nu-i, cu toate aceste semne de neîntrerupt experiment epic, de artificializare a narațiunii. Chiar în cazul citat mai sus (*Provocare în stil Moreno*) se întrevede o dramă umană : un tînăr schilodit la cutremur este îndrăgostit de o fată traumatizată ea însăși (nu poate să vorbească timp de doi ani) în urma catastrofei. În jurul acestei intrigi, care anunță o clară melodramă, se strîng cîteva elemente pregnante ale realului : istoria unei bătrîne țărănci venite să cumpere oale din Obor, povestea încurcată a electricianului Moreno, sporovăiala unei vecine etc... Narratorul (tînărul infirm) urmărește cu binoclul mișcările fetei de care este fără speranță îndrăgostit și, cînd acțiunea iese din cîmpul său de observație, completează scenariul cu „virtelul [său] imaginar“... O autentică dramă umană se profilează în aceste sucite relatări : disperarea unui tînăr lovit de fatalitate și dorința lui de a supraviețui printr-o iubire fără șanse... Însă drama este întoarsă în final spre melodramă : fata se mărită cu un neamț și începe să vorbească, băiatul infirm începe, deodată, să meargă...

Prozatorul dă, în altă parte, rețeta de a construi un personaj. Rețetă jumătate serioasă, jumătate fantezistă. La prima vedere pare o parodie a realismului tradițional : „pentru a-l cunoaște va trebui să văd cum vorbește, cum și ce înjură, ce

crede, ce părinți, ce istorie, ce meserie are, cine are nevoie de el și cine nu, ce speră el să se întâmple, ce cumpără și ce vinde el, ce studii are, ce nu știe și crede că știe, ce știe și crede că nu știe. [...], cum sforăie, ce crede despre Dali, Sartre, Freud, Pele, Ostap Bender și Wittgenstein, ce activitate sexuală spune (sau se poate deduce) că are...“, apoi vedem că, oricâtă ironie intră în acest text, citeva din aceste procedee vechi revin în povestirile lui Mircea Nedelciu. Putem conchide că ironia desacralizează ficțiunea (arătînd pe față cusăturile, procedeele, trucurile ei) și deschide calea spre o mai bună percepție a realului. Iese la iveală, la lectură, un număr mare de întâmplări, *povestiri adevărate*, luate direct din viață (sintem avertizați), neîncheiate de cele mai multe ori. Prozatorul refuză să le dea o soluție și să închidă, astfel, narațiunea, pentru că, în fapt, nici în viața de toate zilele aceste cazuri nu au sfîrșit previzibil. Cînd cronica faptelor mărunte și dispersate ajunge la un punct, prozatorul (direct sau prin intermediul naratorului) intervine și stinge reflectoarele : „de aici încolo, eu, nu numai că nu pot urmări ce se întâmplă, dar, sincer vorbind, nici nu sînt interesat“... O păcăleală, obișnuitul truc al autorului care a spus ceea ce a avut de spus și caută, acum, un pretext pentru a se retrage ? Din toate, probabil, cite ceva. Fapt sigur că povestirea lui Mircea Nedelciu se revelează ca scriitură (cu toate procedeele ei și cu toți factorii care o compun : personaj, spațiu de desfășurare, narator, autor) și ca *ficțiune* care propune o tipologie și o istorie verosimilă.

Am văzut cum se construiește *scriitura*, să vedem, acum, ce comunică ficțiunea din interiorul ei. Mircea Nedelciu continuă să sondeze în mediile migratoare și să observe noile categorii umane apărute în societatea românească în ultimele decenii : țărani deveniți muncitori navetiști, ghizi O.N.T., șoferi, brancardieri, moașe, tineri care nu iau viața în serios sau o iau dar viața nu vine în calea reveriilor lor, părinți care nu se înțeleg cu copiii, turiști care caută plăceri ușoare și cumpără obiecte kitsch... Și, în această umanitate pestriță, un număr de indivizi care povestesc și se definesc, ca personaje, prin stilul de a povesti : nea Anghel, șoferul, nea Vasile T., tot șofer (șoferii formează în proza lui Nedelciu o categorie de buni povestitori) etc.... Cititorul este silit (este programat) să pună singur ordine în acest caleidoscop de fapte risipite într-o compoziție ruptă

cu bună știință. Un tânăr de 23 de ani, cu o identitate, la început, necunoscută, nu are stare, fuge de ici, colo, schimbă meseriile și locurile de muncă. Este însurat și are 3 copii, e fiul unui mare chirurg (D.) și, ca eroii lui Gide, își detestă familia (mama, tatăl, frații). Mai târziu aflăm că tânărul fără astimpăr se numește Alex. Daldea și că este „un neidentificat“ în sens moral. Un tip care, cu aceste date interioare, circulă în proza lui Mircea Nedelciu. E tipul „orfanului“ (uneori la propriu, alteori în chip figurat) care își caută o identitate într-o lume care amestecă valorile și cultivă kitschul. Însă chiar în această mistificație se manifestă tragicul. Fugitivul Daldea ajunge la Oradea și acolo dă de turcoaica Dilaré care este îndrăgostită de un ghiaur și disperată pentru că nu știe să aleagă între datorie (părinții care țin la tradiție și interzic mezalianța) și sentiment. Un orfan (Bebe Pârvulescu) își caută părinții și descoperă tragedii vechi, uitate (părinți despărțiți, femeii necăjite, un tată vitreg care suferă de o boală curioasă : o scîrbă totală de lucruri, o *greață* existențială ce nu poate fi diagnosticată medical). Prozatorul are predilecție, repet, pentru locurile publice aglomerate (compartimente de tren, autobuzul, baia comună, azilul de bătrîni, hotelul), acolo unde destinele se amestecă și tragediile trăiesc în intimitatea farsei. Doina este „femeia fără calități“ și, dacă înțelegem bine, este o moașă tînără, speriată de ceea ce vede. Fotonelu (*O zi ca o proză scurtă*) înregistrează o înscenare polițistă, Maco este student la fizică și, printre picături, face pe ghidul. El este foarte disponibil sentimental și are, din această pricină, fel de fel de încurcături. George, colegul său, este mai sobru și telefonează mereu soției care-l reclamă acasă... Bibi, zis Great Bibi, este taximetrist particular și are un mod ingenios de a racola femeii... Maraia iubește pe Claudio, care este iubit de Giulai, prietena Maraiei, și iubirile lor eșuează pentru că... Prozatorul nu dă o justificare, dă doar un număr de variante („să împrumutăm puțin și varianta Giulaiei“) asupra aceleiași caz... Eroul se află într-un tren care merge spre Moldova și ascultă ce vorbesc pasagerii din compartiment : „Ai noroc, dom'Nagițu!“... „...“ „Nu vorbești, mă?“ „Cum să nu vorbească, da' nu te-am auzit“. [...] „Și vacă buună, a mea, nu-i chiar grasă, daa' nu dă cu pișoarili, are lapte...“ „Ala are șinzăși di oi, numai d'alea cu urechile'n jos și cu coada așa di lată“. „Cît o mătură!“ „Egzact.“ „Da'io? Am avut o

oaie, putea să se mîrlească și cu un berbec bălțat, ea tot miel alb dădea !“.

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

Stilul epic este tot atît de ingenios și în romanele lui Mircea Nedelciu (*Zmeura de cîmpie*, 1984 ; *Tratament fabulatoriu*, 1986). *Zmeura de cîmpie*, subintitulat „roman împotriva memoriei“, este o proză excepțională. Unii comentatori se întrebau, cu îndreptățire, dacă Mircea Nedelciu, specializat, consacrat în „proză scurtă“, poate experimenta pe un cîmp mai vast și poate construi o acțiune care să satisfacă legile (desigur schimbătoare, complicate, din ce în ce mai complicate la sfîrșitul acestui secol, dar, totuși, legile specifice) romanului. Narațiunea de 238 de pagini antrenante, iscusit desfășurate, dovedește că prozatorul poate vedea pe spații ample și poate fixa o tipologie în mișcare. El amplifică mijloacele pe care le-a experimentat în povestirea scurtă și adaugă altele noi, cum ar fi utilizarea discursului epistolar și a caietului de regie. Romanul cuprinde, astfel, aproape toate formele de discurs epic : confesiunea, jurnalul (caietul de regie al lui Radu A. Grințu), romanul epistolar, cum am precizat, extrase din scrieri istorice și din opere de ficțiune, relatări obiective, auctoriale, eseu autoreferențial (cartea se încheie cu *studiul* „Este Zare Popescu un personaj în «romanul» *Zmeura de cîmpie* ?“), dosar de documente, mai multe perspective asupra aceluiași eveniment sau perso-

naj, discursul naratorului și discursul autorului (în pagină și, mai rar, în subsolul paginii), discursuri din afara scenariului romanesc (numeroasele și savuroasele înregistrări făcute în autobuz, în tren, într-un restaurant etc.) Să nu ignorăm, apoi, faptul că *Zmeura de cîmpie* este conceput ca un dicționar de obiecte (de la *arac* la *zaț*) și, totodată, romanul poate fi socotit o ficțiune a personajului Radu A. Grințu. Este o subtilitate a autorului de a cultiva această ambiguitate. Grințu vrea să devină regizor de film, ține un caiet de regie și tot timpul imaginează scenarii cinematografice. Cititorul, care nu scapă din vedere aceste amănunte, se întreabă cu îndreptățire dacă ceea ce se povestește în roman se întâmplă în viață sau se petrece numai în imaginația (scenariul) naratorului ? ! O abilitate bine condusă și niciodată dezvăluită. Întîmplările au avut loc, cu adevărat, sau ar fi putut avea loc. Iată ce sugerează acest lung scenariu gîndit de un personaj care visează să devină regizor de film și scris de un prozator care se joacă amestecînd mereu planurile temporale și spațiale. Trebuie să spunem că jocul este inteligent și romanul este profund. În el se concentrează toate descoperirile și toate abilitățile textualismului, așa încît cine vrea să-și facă o idee despre preocupările prozei românești în anii '80 poate lua ca punct de reper *Zmeura de cîmpie*. O carte substanțială în sine, ca proză nouă, printre cele mai valoroase scrise în acest deceniu la noi.

Romanul începe cu o scenă lirică : o amintire dintr-o îndepărtată, pierdută copilărie. O curte uriașă, o pădure de zmeură în care un copil se ascunde și vocea plîngăcioasă, speriată a altui copil care caută pe cel dintîi. Acestea sînt elementele care alcătuiesc prima imagine a scenariului și ea va căpăta întreaga semnificație mai tîrziu, cînd destinele eroilor vor fi cunoscute. Deocamdată nu știm cine vorbește și cine comentează. Doi soldați stau de vorbă și, într-un tîrziu, ne dăm seama că dialogul lor a avut loc în alt timp. Protagonistii se cheamă Zare Popescu și Radu A. Grințu. S-au cunoscut în armată și, împrietenindu-se, se descoperă la sfîrșitul romanului frați buni. Pierduți de părinți în epoca tulbure de după război, ei au crescut, fără să știe unul de altul, în orfelinat. Zare Popescu a dat examen de admitere la Facultatea de Istorie și n-a intrat din pricina teoriilor lui curioase asupra disciplinei pe care vrea s-o studieze. Este prieten cu profesorul Valedulcean și, din scriso-

rile adresate acestuia, înțelegem că Zare este pasionat de etimologii și judecă istoria în funcție de numele pe care le au obiectele în istorie. Teoria lui, îmbrățișată și de Valedulcean, este că istoria este alcătuită din *oameni, obiecte, nume și povești* și a descoperi trecutul este a descoperi relațiile dintre aceste patru elemente. Pasiunea pentru istorie și pasiunea pentru etimologii (aşadar : pentru o arheologie a sensurilor) nu sînt fără legătură cu tema mai profundă a eroului și, în consecință, a romanului : tema identității. Zare Popescu își caută părinții. Originea și complexul lui de orfan, om fără identitate, se manifestă și în vocația pentru filologie și istorie. El vrea să ajungă la rădăcina cuvintelor, la înțelesul originar, după cum vrea să descopere faptele din trecut prin studiul numelor și al poveștilor... Grințu, prietenul său, imaginează scenarii și tema lor este tot căutarea identității. Gelu Popescu, al treilea personaj notabil al romanului, este ca și ceilalți orfan și începe pe cont propriu o „anchetă genealogică“. El ajunge într-un sat din Ilfov (Burlești), stă de vorbă cu un bătrîn învățător pe nume Popescu, ascultă poveștile unui alt bătrîn, Anton Grințu, și face un raport pe care nu vrea să-l dezvăluie decît în final, cînd destinul celor interesați (Zare Popescu, Radu Grințu, Ana) cunoaște alte complicații. Zare și Grințu fac parte, moralmente, din familia ghidului George, a recalitrantului, fugitivului Daldea și a lui Bebe Părvulescu, victimă a tragediei sociale din anii '50. Toți sînt, încă o dată, la propriu sau la figurat, orfani și își caută o identitate într-o lume în care nu numai registrele stării civile s-au amestecat, dar și valorile morale.

Romanul, urmărind tema, desface și complică scenariul. Zare Popescu a văzut o fată la un concurs literar și se îndrăgostește fulgerător de ea. O caută mult timp (o altă căutare a identității) și-o află : se cheamă Ana Szasz, este ungueroaică sau săsoaică, probabil un amestec, învață la un liceu pedagogic și ajunge învățătoare (coincidență bine pregătită) în satul Burlești, acolo unde s-au născut, în fapt, Zare Popescu și Radu Grințu. Ana se îndrăgostește, la rîndul ei, de curiosul Zare Popescu, îi trimite scrisori într-un limbaj, la început, plin de improprietați, apoi îi pierde urma și-l caută peste tot (tema căutării continuă). Din motive pe care nu le cunoaștem, Zare nu-i răspunde, e preocupat de teoriile lui asupra istoriei și-i

scrie cu mai mare regularitate profesorului Valedulcean, făcând speculații de ordin filologic. El crede că are un frate, pe Gelu Popescu, zis Maestru, și fratele pornește spre satul Burllești, acolo unde s-ar afla părinții lor prezumtivi. Gelu are, ca toți eroii lui Mircea Nedelciu, urechea ascuțită și știe să asculte și să reproducă. În tren, înregistrează interminabilele istorii ale unui salariat zelos, Subalternul, în sat se amestecă printre cei care stau de vorbă în jurul unui cazan de țuică și află alte istorii, merge, apoi, în casa bătrînului Anton Grințu și descoperă alt rînd de fapte, povestite de un om care a trecut prin multe. Toate acestea dau culoare romanului și dau și o sugestie despre tragediile unor indivizi obișnuiți. Căutarea identității este, în fapt, pretextul pentru a releva o istorie tulbură și violentă și, în marginea ei, un număr de destine. Radu A. Grințu a crescut la căminul de copii și a ajuns profesor de română într-un sat, apoi a venit la oraș și a fost cîțiva ani pedagog, apoi a devenit ghid și vrea acum să facă filme. Are spirit de observație și notează în caietele lui ceea ce vede sau ceea ce își imaginează că vede. În roman pătrund, pe această cale, istorii inedite, cum sînt acelea ale neuitatului Bobocică, cunoscut deja dintr-o schiță inclusă în volumul *Aventuri într-o curte interioară*. Mircea Nedelciu reia confesiunile brutarului despre război, le fragmentează și le alternează cu extrase din caietul de regie al lui Grințu. Alteori, autorul intervine direct pentru a preciza poziția sa față de personaje : „În toată această descriere am urmat tot timpul punctul de vedere al lui Grințu“ sau : „Și, în timp ce Zare îl ferchezuiește pe Grințu în holul infirmeriei unității, îmi voi permite, fără a pretinde că prin asta schimb cine știe ce reguli ale narațiunii românești, să mai dau cîteva detalii despre existența anterioară și ulterioară a fiecăruia dintre ei.“ Să precizăm că prozatorul se ține de cuvînt. Preia o convenție veche în proză și, mărturisind-o, se simte liber s-o aplice după pofta inimii ușoare, vorba știm noi cărui personaj. Este o notă de joc și, implicit, o notă ironică în această ieșire repetată pe scenă a autorului pentru a preciza tactica și trucurile sale. Dar este, cum am precizat mai înainte, și un mod de a sugera modul în care se constituie (sub ochii și cu participarea lectorului) narațiunea ca atare. Abia prozatorul ne dă cîteva informații despre eroii săi Zare, Grințu și Ana, că se răzgîndește și închide dosarul : „Nu vom dezvălui deci misterul pînă la capăt...“

Alteori, Mircea Nedelciu ia în ris perspectiva auctorială a romancierului clasic. Perspectiva sau limbajul teoriei literare actuale ? : „Nu s-ar putea afirma, din perspectivă auctorială, că Zare e un tip care se abține de la alcool.“ Nici, am putea adăuga, prozatorul textualist de la ironie și, semn de inteligență, de la autoironie. Romanul este plin de asemenea observații care, sub o formă adesea înveselitoare, întrețin ideea unui metaroman în interiorul romanului. Cele mai reușite privesc stilul povestitorilor din narațiune. Stilul face parte, am văzut, din portretul personajului. Prezintă individul, prozatorul prezintă înainte de orice modul lui de a povesti. Aici se vede inteligența, aici se revelează caracterul său. Bătrînul învățător Popescu pune în istoriile lui despre război un înțeles moral. Unul dintre spionii prozatorului (anchetatorul particular Gelu Popescu) prinde nuanța și-o comunică : „Deci, asta era ! Bătrînul vrea să povestească în mod coerent. Chiar atunci cînd abia a fost trezit dintr-un somn buimăcitor de după amiază el vrea ca tot ce spune el să aibă un chichirez, o morală.“ Subalternul din tren, acela care caută mereu pretexte pentru a povesti vrute și nevrute, este tipul povestitorului lingușitor, interesat, o Șeherezadă logoreică. Nu-i lipsit de abilitate din moment ce reușește să-și țină tot timpul ascultătorul (nu altul decît directorul său) cu gura căscată. E un profesionist al învenției și Valeriu Cristea vede în el (*Fereastra criticului*) un simbol al prozatorului care se agață și el de orice amănunt, oricît de îndepărtat, pentru a introduce o istorie, satisfăcînd astfel gustul unui insașiabil sultan-cititor. Aș vedea mai degrabă în limbutul Subaltern simbolul povestitorului-kitsch. Un cronicar fără noimă, fără dichis, adică fără stil. Sau stilul fără stil. Acela care sporovăiește și agață întîmplările ca mărgelele pe o ață. Anton Grințu povestește ca un infanterist : „Povestea înainta pas cu pas, chiar dacă aproape fiecare pas putea însemna o surpriză, iar noi nu reușeam s-o urmărim decît prin salturi și zig-zag-uri. Era sigur, însă, că el avea o adevărată știință a provocării acestor salturi.“ Stilul este, deci, omul, omul se identifică, moral și intelectual, cu stilul de a pune ordine în evenimente și a le comunica apoi unui public eterogen. Bătrînul Grințu definește un spațiu nu după oamenii sau clădirile lui, ci după animalele care îl populează. Prozatorul este atent și la acest aspect și, hotărît să spună totul cititorului său, oprește povestirea bătrînului ciudat și face pre-

cizările necesare. În fine, de la povestitor naratorul trece la povestire. Și povestirea are un stil, nu numai cel care o spune. Romanele lui Nedelciu (tehnica este aceeași și în *Tratament fabulatoriu*) discută, pe față, felul în care se organizează o povestire și despre calitatea ei. Aflăm, de pildă, că o povestire nu convinge niciodată dacă este o simplă descriere, dacă nu cuprinde „întimplări atractive și semnificative“. Ascultătorii din satul Burlești, strînși în jurul unui cazan cu țuică, sînt foarte exigenți. Ei nu înghit orice, cronologia plată îi plictisește. Unul dintre naratorii romanului este de față și traduce în limbajul său această exigență. El dă relații și despre structura povestirii. Iată una dintre ele : „Nu există o cronologie a lucrurilor povestite. Înlănțuirea lor depinde mai degrabă de pertinența vocii celui care intervine, de știința lui de a povesti, de gradarea povestirii, dar și de șocul inițial, de obicei anunțat ca fiind viitorul șoc a ceea ce se povestește.“

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

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

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

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

Tratament fabulatoriu începe cu un lung studiu de sociologie a *textualismului* și despre tendința de „marșandizare“ a artei în societatea capitalistă. Nu prea se vede bine rostul acestor speculații în fruntea unei opere de ficțiune și, chiar luate în sine, speculațiile arată o optică maniheistică, surprinzătoare la un prozator instruit ca Mircea Nedelciu. El vrea să justifice, socialmente, textualismul, prezentîndu-l ca un fenomen

de rezistență la ceea ce prozatorul numește „consumism“. Iată cum : „Cred că, la origine, este o încercare a literaturii de a integra mecanismul textual al societății. Dacă societatea capitalistă încearcă integrarea artei prin marșandizare, atunci și literatura încearcă integrarea socialului prin textualizare“... În același spirit este văzut și rostul autoreferențialității : „Dacă problema literaturii este aceea de a «face omul», de a participa la o largă acțiune de formare a omului nou, atunci stăpânirea a numeroase tehnici narrative, autoreferențialitatea (în felul acestei prefețe), introducerea testelor și a conexiunilor inverse, piedicile puse lecturii «consumiste» și încercările de a dota cititorii cu mijloace adecvate de analiză, toată această desfășurare de forțe auctoriale face parte din procesul de conștientizare a participării la nobila acțiune antropogenetică.“ Dacă aceste propoziții n-au o notă ironică, atunci misiia literaturii autoreferențiale este prea simplist pusă din această perspectivă sociologică. *Tratament fabulatoriu* este romanul unei iluzii și comparația cu *Le grand Maules*, cartea cea mai citită în Franța în acest secol, este potrivită. Eroul lui Alain Fournier caută copilăria pierdută și n-o mai găsește, personajul lui Mircea Nedelciu, meteorologul Luca, a nimerit odată într-o colonie ciudată, pe Valea Plînșii, la *Conac* și nici el, nici alții n-o mai află... Este un vis al personajului, o nebunie, cum cred profesorul Nelu și medicul Abraș, sau acest paradis există și pentru a-l descoperi trebuie o operație de inițiere ? Iată, deocamdată, scenariul profan al romanului : un meteorolog, Luca, după ce a lucrat mult timp la o stație izolată pe munte, este repartizat să lucreze la Fitotronul din Fuica, un centru sofisticat de cercetare a plantelor situat în apropierea unui mare oraș. Până să ajungă la gazda lui, moș Petru, Meteo Luca rătăcește drumul și nimerește într-un loc straniu unde o fată frumoasă, îmbrăcată orășenește, păzește oile și niște indivizi și mai ciudați, mulți dintre ei intelectuali, duc o viață comunitară condusă după alte legi decât acelea ale vieții din afară. Un fel de falanster în care indivizii, odată intrați, își schimbă numele și mentalitățile. Care este originea acestei societăți secrete, coborâtă din cărțile utopiștilor ? E tema de cercetare a unora dintre membrii comunității. Un fost anticar studiază viața „bunicului Marcu“ care pare a fi lăsat banii necesari pentru întemeierea coloniei... Din datele deja descoperite, biografia lui Marcu are unele elemente comune cu aceea a lui...

Mateiu Caragiale : copil din flori, căsătorit cu o boieroaică mai mare cu 20 de ani decât el, instalat ca un senior la Conacul pe care l-a împodobit cu desene heraldice etc., și-a ridicat un steag verde-auriu cu blazon, simbol al proprietății, vechimii și al puterii... Cum Mircea Nedelciu s-a născut la Fundulea, lângă Sionu, ne vine să credem — căzînd și noi în păcatul criticii biografice — că el s-a folosit de marele Matei și de nebunia lui seniorială pentru a face din el un personaj misterios într-un roman care tratează în chip realistc tema unei utopii.

Însă adevărata intrigă a romanului se desfășoară în afara acestei obsesii. Sau, mai bine zis, utopia este un pretext pentru a studia moravurile societății profane. Meteo Luca povestește ceea ce a văzut la Conac și nimeni, cu excepția lui Moș Petru Brodeală — care nimerise și el, în tinerețe, „din brodeală“ în acel loc ascuns (de unde i se trage și numele) — nimeni, zic, nu-l crede. E declarat nebun și trimis discret să consulte pe doctorul psihiatru Abraș. Romanul sentimental începe propriu-zis cu acest moment. Luca este un bărbat atrăgător și pe el pune ochii actrița Gina-Felina, soția medicului, femeie frumoasă și inșafabilă. Gina se arată interesată de poveștile meteorologului și este, se pare, singura care crede în existența Conacului și a coloniei... De Luca este îndrăgostită și studenta Nati din Fuica și, pentru ca numărul nepotrivilor să crească, Luca iubește de mulți ani, fără speranța de a o putea lua de soție, pe Ula Miorean, fiica unui intransigent avocat... O intrigă sentimentală complicată, o iluzie înțeleasă ca simptomul unei clare dereglări mentale, un număr de indivizi comuni (un profesor, pe nume Nelu, mediocru și invidios, un pictor ratat, Vio, un doctor încornorat și, probabil, incompetent profesional, un inginer agronom, Pascu, care visează să scrie proză, un alt inginer, Ion Ion, băutor sincer și reductabil, o femeie ninfomană și sentimentală, Gina-Felina...) care se definesc, moralmente, în funcție de această utopie. Ei nu cred decât ceea ce văd și nu văd decât ceea ce se află în sfera existenței lor mediocre. Beau, vorbesc la infinit, se tachinează, se înșală unii pe alții (Gina-Felina este o generoasă ispită). Utopia în care crede, neclintit, Luca este în afara posibilității lor de înțelegere. Singură, repet, actrița pare a avea o mai mare deschidere, însă lucrurile se complică, în cazul ei, din pricina disponibilității ei erotice.

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

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

Romanul lui Nedelciu cuprinde și ficțiunea personajului care scrie romanul care tocmai se desfășoară sub ochii cititorului (o ficțiune devenită clișeu în metaromanul românesc, în-deosebi în acela al „îrگوviștenilor“). Cel care scrie, din perspectivă profană, istoria lui Meteo Luca este inginerul agronom Pascu... O mistificație asupra căreia autorul își avertizează

cititorul. Romanul se încheie cu o scenă în stil Mircea Eliade (un posibil model pentru Mircea Nedelciu în această carte) : grupul condus de Gina-Felina caută să descopere Conacul de pe Valea Plinșii și să verifice, astfel, „nebunia“ lui Luca. Nu descoperă, bineînțeles, nimic și momentul în care ei se întorc în spațiul lor (profan, civilizată), morți de oboseală, zdrențuiți, iritați este bine prins în narațiune. Utopia este, pentru ei, o nebulie, un păcat al spiritului. Mircea Nedelciu a învățat bine lecția prozei mitice, de la Eliade și alți prozatori moderni (Hesse, Ernst Jünger) și anume aceea că neobișnuitul, utopicul, fantasticul, pe scurt, miticul trebuie tratat cu mijloacele realismului și privit din perspectiva istoricului. Descripția coloniei de la Conac este admirabilă și lasă acea impresie de mister pierdut la granița dintre posibil și probabil. Comunitatea de pe Valea Plinșii este, poate, o reverie a personajului, simbolul — în mod cert — al unui paradis întrezărit (în imaginație, în lumea realului ?) și pierdut. Căci condiția oricărui paradis este să fie pierdut și căutat.

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

ALEXANDRU VLAD

Nu știu mare lucru despre Alexandru Vlad, un prozator pe care îl prețuiesc mult și-l consider printre cei mai buni apăruiți la noi în ultimul deceniu. Am întrebat pe cineva, un scriitor care a trăit multă vreme la Cluj, și el mi-a dat informații vagi, neconcludente : a lucrat la un anticariat din Cluj, a fost custode la o galerie de pictură și a avut încurcături, nu știu de ce ordin, actualmente ar fi dispocer la o întreprindere de transporturi din oraș. Are studii superioare, mă asigură criticul Vasile Podoabă, este un spirit liber și intransigent, care a încercat — după primele cărți — să pătrundă într-o redacție și n-a reușit. Alexandru Vlad este, în fine, un om prietenos cu cine trebuie și intolerant, intransigent, sarcastic cu cei puși pe căpătuială prin cultură. Asta se vede și din cărțile lui, îndeosebi din primele (*Aripa grifonului*, 1980 ; *Drumul spre Polul Sud*, 1985), încât îmi vine să cred că portretul făcut de tînărul critic orădean este verosimil. Judecînd după datele povestirilor (1973, 1974, 1976), Alex. Vlad se apropie, azi, de 40 de ani. Este, deci, cam de aceeași vîrstă cu Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun și George Cușnarencu. I-am întilnit numele în *Echinox* sub o povestire recomandată de Eugen Uricaru. Ezit, de aceea, să-l așez în seria prozatorilor din anii '80, ezit, de asemenea, să-l fixez în rîndurile prozatorilor din anii '70. Nu seamănă, în fapt, nici cu unii, nici cu alții, deși cîteva din procedeele textualismului nu-i sînt străine. Dovadă povestirea *Aripa grifonului*, datată 1974 și apărută în volum în 1980. Personajul-narator, de profesie scriitor, merge într-un sat la un vechi coleg și prieten și acolo descoperă un text scris de el mai demult și abandonat. Prietenul, Ghiran, l-a păstrat și autorul îl recitește acum și-l comentează. Textul uitat (să-i spunem *textul II*) vorbește, se înțelege, tot despre ei (naratorul, Ghiran, Lucian,

Cristofor, Taloe — tineri abia ieșiți din adolescență, candidați nenorocoși la facultate)... *Textul I*, acela care povestește istoria textului abandonat și a personajelor descrise acolo, continuă șirul întâmplărilor și aduce informații noi despre personaje. Naratorul care este, am mai precizat, și personaj și autor, face reflecții despre proza pe care ar vrea s-o scrie și care ar trebui să se cheme — ce coincidență ! — *Grifonul*. El dezvoltă simbolul central, caracterul parabolic și structura personajului : „Știi cum îmi închipui acest grifon ? O pasăre care nu poate să zboare, rară și singuratică, ieșind din frunzișuri uscate toamna și cufundându-se în ierburi, semănând spaimă și nedumerire printre celelalte, fiind în același timp disprețuită și ușor de ocolit [...] Totul ar fi o parabolă, un echilibru primejdios din care eroul lipsit de voință nu poate ieși, condamnat la mediocritate și conștiință de sine, pentru că fiecărei calități îi lipsește șansa de-a fi primordială.“

Să mai spunem că personajele lui Alex. Vlad, tineri filologi cu aspirații literare, pictori, redactori, poeți autoexilați în pădure, citesc și comentează ceea ce citesc. Literatura face parte din existența lor. Ideile, ficțiunile intră în condiția lor de viață. Unul citește *Intrusul* și-i place, altul citește din *Quasimodo*... Naratorul, pe nume Cuteanu, a publicat o carte și cartea este subiect de dialog între autor și profesoara Olga, prietena lui Ghiran. O idilă sentimentală care începe printr-o comunicare intelectuală. Toate acestea l-ar apropia pe Alexandru Vlad de textualiști și, dacă datele sint exacte, el este chiar un precursor al lor sau, oricum, un compagnon al lor. Se desparte, totuși, de ingineria textuală prin câteva note particulare : accentul pus în narațiune nu pe autoreferențialitate, ci pe viața interioară a individului și condiția lui de existență ; prin concentrarea, apoi, și liniaritatea povestirii... Prima carte cuprinde șase povestiri pe teme legate, în genere, de criza adolescenței și despărțirea de adolescență. Niște băietani fug de acasă, se scaldă într-o apă viscoasă, istorisesc întâmplări senzaționale, multe dintre ele inventate, trag cu urechea la ce vorbesc oamenii maturi în intimitate, își spionează vecinii noaptea, apoi unul dintre ei, Horea, liderul grupului, refuză să mai povestească și acesta este semnul trecerii în altă vîrstă. Când se hotărăște să povestească din nou, el povestește numai ceea ce s-a întâmplat cu adevărat și asta nu interesează pe nimeni (*Vara libelulei*).

Însemnările sînt fine și amintesc prin delicatețea lor de *Poarta* lui N. Velea. Un copil, Nelu, se spînzură pentru că tatăl său îi omoară cîinele pe care îl creștea singur într-un șopron. Profesorul lui și doctorul care vine să constate decesul discută despre influența cărților asupra oamenilor și despre „copiii de simbătă seara”, făcuți la beție. Nelu este un fel de Niculăiță Minciună, fuge de acasă, cînd este chemat la tablă începe să tremure, se bate cu băieții mai mari decît el și, cînd tatăl, beat, îl lovește, el ridică toporul. Promite într-o zi colegilor că se spînzură și, iată, se ține de cuvînt. Originală este încercarea de a surprinde formele nevrozei infantile într-un mediu social și moral determinat. Cu a treia povestire (*Nordul*) scenariul se complică. O idilă la munte, într-o stațiune, este narată întîi din punctul de vedere al bărbatului tînăr și apoi din perspectiva fetei (o adolescentă pasionată de pictură). Liana, fata, descinde din proza lui Cehov, își controlează pasiunea și cultivă o singurătate aristocrată, ostentativă. Bărbatul, Virgil, este un spirit ascuțit și, dacă ținem seama de descripțiile pe care le face, nu lipsit de sensibilitate lirică. Ei trăiesc o idilă fără conflict, fără desfășurare, o întîmplare a existenței lor, notată ca atare în povestire. Personajul original în *Nordul* este Koval, un zidar pasionat de cultură, de origine ceh, nobil se pare. Este interesat de spiritism și are păreri inedite despre femei și ratare. Ține un jurnal și naratorul, profesor suplinitor lîngă Cluj, simte dorința să-l citească. Povestirea se încheie cu o definiție a jurnalului („sînt jurnale în care cel ce scrie se prinde în filigran, act de orgoliu ca și încercarea sinucigașilor, încercare paradoxală de a se prinde de adevăr a celui care minte, act de narcisism...”) și cu despărțirea naratorului de acest pitoresc personaj. El iese din narațiune așa cum intrase : neașteptat, nechemat și, cînd terminăm lectura, vedem că nu intriga sentimentală este importantă, ci tocmai acest individ străin de proiectul epic.

Vocația epică a lui Alexandru Vlad se vede mai bine în ultimele două povestiri (*Aripa grifonului* și *Scurta vizită acasă*), cele mai întinse din carte. Noutatea în prima ține, cum am precizat deja, de structura ei textualistă. Schema *ficțiunea în ficțiune* este folosită pentru a prezenta, în fond, două etape din viața personajelor. În *Bătrînul* (textul abandonat de autor și păstrat de amicul Ghiran) este vorba de niște tineri dornici să se instruiască și să se afirme, orgolioși și, desigur, ambițioși.

Ei formează grupul de „intelenți ai generației” și Cuteanu, naratorul, este un fel de „magister ludi”. El nu acceptă proza scrisă la persoana întâi și, recitându-și vechiul text, este necruțător cu sine. Dar mai interesant este ce se întâmplă cu naratorul, Cuteanu, autorul cărții *Dragostea ca un arhipelag*, venit în satul în care un prieten din fostul grup al intelenților, Ghiran, își face apostolatul. Aici el descoperă o altă lume decît aceea din jurul redacțiilor clujene și alte teme pentru proză. Olga, logodnica amicului, este o femeie inteligentă și disponibilă, nu ezită să-l primească în casa ei pe Cuteanu și păcatul este pe cale să se înfăptuiască, dacă nu chiar se înfăptuiește. Textul este deliberat ambiguu, în așa chip încît naratorul să nu se rușineze de trădarea sa și să poată privi în ochi pe bunul, seriosul, greoiul Ghiran. Acesta este ceea ce se cheamă un intelectual de țară, grav și de nădejde, incapabil de a bănuia răul. Dialogul final îl arată, cu toate acestea, un bun psiholog : „Nu cred că tu m-ai luat întotdeauna în serios, spuse el tot fără să mă privească. Oricum e treaba ta, dar dacă tu nu poți fi la nivelul meu serios, te-ai coborî ca să fii, simt că nici la nivelul tău, pe treapta aceea ceva mai înaltă a scării, nu ești serios, de parcă n-ai fi sigur că acolo e locul tău.”

Observăm că Alex. Vlad reia, aici și în celelalte scrieri, vechea tipologie a prozei ardelenesti (o parte, se înțelege), o redefinieste în termenii săi și-i dă alte dimensiuni morale și intelectuale. Faptul se vede și în romanul *Frigul verii*. Și chiar satul ardelean arată altfel în povestirile sale. Nu se grăbește să-l satirizeze, nici să-l idilizeze. Ghiran este, în felul lui, un om de o bună credință „consecventă și indestructibilă”, notează naratorul, și povestirea pe care o păstrează între hîrțile sale (*Bătrînul*) este, desigur, simbolul unei vârste pierdute, frumoase și irepetabile. El este arhivarul, „paznicul propriilor mele reticențe și îndoieli”, mai spune Cuteanu. Satul revine și în narațiunea de peste 100 de pagini, *Scurta vizită acasă*. Aici apare un personaj, Ioana, care revine, apoi și în povestirile din *Drumul spre Polul Sud*. Un personaj orific, dispărut, o Euridice pe care bărbatul tînăr o caută mereu în amintirile sale și în memoria celorlalți. Într-un loc se vorbește chiar de o „dragoste orfică” și simbolul ei nu poate fi decît această față surprinzătoare, dispărută în circumstanțe obscure. Este, repet, simbolul din adînc al povestirilor, un arhetip în preajma căruia niște tineri cinici și neglijenți devin gravi și puri, mai aproape de

esența lor. În *Scurta vizită acasă*, scenariul este următorul : cinci colegi, foști elevi ai școlii generale din Runcu, se întâlnesc după zece ani în localul școlii, la o agapă. Aceștia sînt : Aurel Petreanu (care are parțial și rol de narator), Nistor, Dancu, Petcu, Ureche. Petreanu este din sat și, aflăm mai târziu, are o familie complicată. A crescut într-o lume de mătuși văduve și nevrozate. O învățătoare, Olimpia, a înnebunit de-a binelea, mama este stranie, bănuitoare și relațiile fiului cu ea pot fi psihanalizate. Tatăl fusese alungat de aceste femei astenice, înrăite, intolerante și fiul, devenit între timp bărbat în puterea cuvîntului, poartă cu sine aceste vechi frustrații, complexe. Un unchi, Roman, lipsește mult de acasă, nevasta lui Irina, femeie leneșă și bolnăvicioasă, nu-i ușă de biserică. Prozatorul descrie cu o mare cruzime relațiile din interiorul unei familii ardelențești și, la acest punct, el părăsește viziunea prozei tradiționale. Bătrînele nu mai sînt, ca la Slavici, cumpătate și înțelepte, paznici incoruptibili ai tradiției. Mătușile suferă de viciul singurătății și nu fac față răului care s-a instalat în ele. Fiul (nepotul) nu-i nici el un spirit evlavios, iertător. Nu are amintiri frumoase, cum sînt de regulă amintirile copilăriei și, devenind matur, prăpastia dintre el și familie a crescut. Petreanu este fizician și are în față o mare carieră. Nuvela prezintă o biografie a personajului și din ea deducem că tînărul fizician scrisese versuri despre sat, dar a părăsit poezia pentru că tocmai atunci apar poemele lui Ioan Alexandru. „Prezența masivă“ a consăteanului său îl determină să renunțe. Descoperă Clujul, și prozatorul, mergînd pe urmele personajului său, face o descriere a orașului. Vor fi și altele în prozele lui Alexandru Vlad. Pictorul Dancea, prietenul fizicianului, este ostil orașului lipsit, zice el, de „putere germinativă ; n-a fost el părăsit pînă la urmă de toți literații care au încercat să se stabilească aici ?“ Unele note din nuvelă sînt, probabil, autobiografice, n-am cum să verific. Ce pot (și ce trebuie, în fond) să semnalez este ascuțimea observației, modul inteligent critic de a privi în proză un mediu cultural pe care personajul lui Alex. Vlad îl consideră ostil aspirațiilor sale.

Pictura mediului revine și în povestirile ulterioare. Esențiale pentru biografia eroului sînt în *Scurta vizită acasă* două teme : prima este tema amintirii și, implicit, tema înstrăinării și, a doua, tema iubirii. Cu ele revenim la începutul nara-

țiunii. Cinci tineri se revăd, așadar, după zece ani și încă din primele dialoguri înțelegem că între ei se află amintirea unei fete frumoase, Ioana, dispărută. Un coleg, Petcu, care fusese probabil îndrăgostit de ea, este ostil lui Petreanu, favorizat de inegalabila Ioana. Cei cinci discută la infinit despre școală, profesori și fac ce fac și readuc vorba de Ioana, simbolul adolescenței lor pierdute și fantasma unui eros incipient. Fostii colegi se simt înstrăinați, discuțiilor lor sînt haotice, doar amintirea misterioasei fete îi mai unește. Ies din aceste haotice confruntări cîteva definiții subtile. „Dragostea, zice un personaj (Petreanu), este un flux entropic în care mereu vrem mai mult sau ea vrea mereu mai mult și ne trebuie puterea să-i dăm. Și asta pentru că dragostea este întîlnirea dintre speranță și certitudine în acest ciudat raport : nu o certitudine ne face fericiți cît o suprapunere cu speranța.“

Eroul acestei iubiri nefericite are și el o justificare. Credința lui este că dragostea dintre el și Ioana a început prea devreme, în copilărie, și că omul trebuie să se îndrăgostească mai tîrziu, cînd e capabil de opțiune. Cînd a devenit conștient de această pasiune, și-a dat seama că ea este „sofisticată, estetică și chinuitoare“. Moartea Ioanei i-a subțiat spiritul și i-a golit sufletul... Proza lui Alex. Vlad, foarte profundă cînd atinge această zonă, începe să-și asume temele din romanul lui Holban. Problema este deplasată însă de pe plan moral în plan simbolic. În fond *Scurta vizită acasă* vorbește despre neliniștile tinerilor abia ieșiți din adolescență, despre înstrăinările, iubirile și angoasele lor. Cît trăise, Ioana nu contase, se pare, prea mult pentru ambițiosul Petreanu. Dispărînd, imaginea tinerei femei începe să-l acapareze. Colegul Ureche, care fusese și el ca toți ceilalți îndrăgostit de Ioana, dezvăluie această transformare : „Poate că nu te-a iubit nici pe tine atît cît ai fi vrut, frumusețea ei îți face dragostea incertă, idealitate de care nu aveai nevoie, și cred că n-ai simțit cu adevărat ce înseamnă pentru tine decît după ce a murit, nu imediat ci după două-trei săptămîni. Frazele acelea ciudate pe care le-am auzit cîndva la tine numai așa se explică ! «Lipsa dragostei pentru un bărbat are intensitatea prezenței ei pentru femeie și de multe ori simțim numai absența femeii iubite la intensitatea la care ele ne iubesc» sau așa ceva, și atunci am fost (abia atunci și nu mai devreme, te

rog să mă crezi) cu adevărat gelos pe tine, pentru capacitatea de a suferi pentru ea și care, recunosc, mie și celorlalți ne-a lipsit.“

Romanul sentimental, căci este unul aici și el va fi reluat sub diverse forme în alte povestiri, este delicat și sugestiv. Niște tineri au iubit aceeași fată și, după o vreme, încearcă s-o smulgă din uitare prin amintirile lor. Nu prea reușesc, la urmă se simt mai însingurați decît la început. Aceasta este tema iubirii orfice pe care o tratează Alex. Vlad în circumstanțele și cu personaje din lumea deceniului al VIII-lea. Revenirea (în sat, în copilărie, în întîmplările adolescenței) este imperfectă, plonjarea în trecutul afectiv este un rateu, luciditatea poate clasa, dar nu poate niciodată reintegra. Cu aceste sugestii se încheie *Scurta vizită acasă*, laboratorul de creație al unui prozator foarte înzestrat. Alex. Vlad atacă, aici, temele romanului psihologic din anii '30 și chiar temele prozei gidiene (psihologia și mitologia unor adolescenți care se desprind de valorile morale ale părinților și, inadaptați, fac din însingurare orgoliul și forța lor).

Ioana reappare ca simbol al iubirii orfice și în povestirile *Antract*, *Telefonul*, *Vară transilvană* din volumul *Drumul spre Polul Sud* (1985), unde Alex. Vlad lărgeste unghiul epic, punînd mai pregnant tema creatorului și a condiției lui sociale. Aceasta-i permite să reia, dintr-o perspectivă modernă, subiecte și tipologii tratate deja de vechea proză. Teofil este poet și, dezamăgit de moravurile vieții culturale clujene, se retrage în munți și trăiește acolo ca pădurarii și bacia sadovenieni. Pescuiește, a învățat ritmurile naturii, și-a limpezit spiritul și încearcă să prindă în poeme limbajul esențelor. Un prieten, care este și el scriitor, vine să-l caute și descoperă o comunitate umană inedită, mai aproape de adevărurile fundamentale. Teofil nu-i un inadaptabil din familia vechii proze, este doar un spirit tare, incapabil să accepte conformismul, linguşirea. Narratorul, care vine să-i cunoască locul de refugiu, descoperă o lume care trăiește după alte legi, deloc idilică, sămănătoristă. Alex. Vlad tinde astfel să readucă într-o proză avertizată asupra tuturor convențiilor, clișeele, conceptul de existență naturală. Indivizii nu sînt nici idilici, naivi, nu sînt nici (altă variantă neosămănătoristă, prelungită pînă în proza rurală postbelică) încrînceați și primitivi. Petrea, șantierist, pîndește pe nevasta pădurarului și se laudă cu succesele lui erotice. Tipul bavard se dove-

dește, la urmă, a fi un bun catalizator, un om sincer, neocolit de tragedii. Naratorul, care scrie literatură, înregistrează totul cu un ochi ager și lărgiște câmpul acțiunii, aducând informații din viața lui de ghid. Ca scriitori, Teofil și naratorul abordează și tema literaturii mai ales sub latură morală. Elementele de autoreferențialitate sînt aici puține, mai numeroase apar în *Vară transilvană*, narațiunea cea mai amplă din volum. Și, probabil, cea mai valoroasă estetic. Eroul se cheamă aici Boldisar și este de trei ani profesor suplinitor într-un sat uitat de lume. El ține un jurnal nemilos, aproape răuvoitor (*Historia arcana*), în care notează ceea ce vede și ceea ce i se întîmplă, fără a fi convins că exprimă integral adevărul. Este avertizat asupra ambiguității genului : „Jurnalul este aproape întotdeauna un mijloc de dedublare, o simplificare prin sciziune și o regăsire, nu scutită de fățarnicii, mai tîrziu. De fapt nu jurnalului se adresa (refuz orice cronologie, *tautologie*, ținînd cont de statutul de condică al acestui caiet, se gîndea Boldisar sprijinit de per-vazul aproape alb de ploi și soare al geamului, condică de autoflagelare), ci scrisului — intimidînd țărani, consemnînd gesturi, contracte și angajamente, și făcîndu-le ireversibile. Țintesc spre ireversibil cînd fac aceste note (nu spre posteritate, vai mie !) care pot părea cuiva fără scop, obiectivitatea mă chinuie pentru că în acord cu oamenii ea te poate duce la greșeală, greșeală legitimă, dar nu îndreptățită.“

Pînă aici sîntem în perimetrul prozei textualiste : un personaj care ține un jurnal, o relatare la persoana întîi sau din unghiul unui martor care este și personajul central al narațiunii, un scriitor (aceiași personaj-narator) care, în chip fatal, meditează la ceea ce scrie și o proză care se compune pe măsură ce este trăită. Deosebirea este că Alex. Vlad nu pune accentul pe jocul convențiilor literare și este interesat mai mult, cum am precizat deja, de complexitatea psihologiei. O analizează, în orice caz, cu mai mare atenție și pe spații mai întinse. Existența personajului prevalează și asta este un semn că proza merge spre esențele umanului. Prozatorul introduce și elemente de eseu epic. Boldisar povestește și judecă în limbajul lui de intelectual ceea ce se întîmplă în mica localitate în care predă limba română. Noul apostol trăiește într-o lume care nu mai seamănă cu aceea din proza lui Slavici și Agârbiceanu. Zoltan, administratorul, este bețiv și-și neglijează nevasta, frumoasa Katalina. Boldisar cade în ispită și păcatul se împlinește

și se repetă. Niște Margarete, fete bătrîne, trăiesc împreună și fac tot timpul delațiunii la Inspectoratul școlar. Gurile rele vorbesc de o îngemănare lesbiană. Două profesoare, kolegele lui Boldisar de exil montan, au sufletul mare și inima alunecoasă. Lui Udrea, localnic, i-a născut nevasta al treilea copil și el bea de bucurie la *Bufet*, instituție importantă în lumea satului. Boldisar este handicapat de propria-i imaturitate și gîndește că trei ani petrecuți aici au schimbat ceva în el („ceva ilizibil deocamdată, îl scosese din succesiunea vicioasă de lecturi și îi reglaseră respirația“). Scrie despre ceea ce i se întîmplă și Zoltan varsă rom, din neglijență sau cu bună știință, peste paginile în care este vorba tocmai despre Zoltan... Bătrîna țărancă la care stă în gazdă are o nepoată, Mica Viorică, și între profesor și fetița se desfășoară următorul dialog :

„ — Viorica, o solicita el cu ipocrizie, în timp ce-și căuta haina să plece, mi-e sete, dar n-am timp. Bei tu apă pentru mine ?

— Cîtă ? făcea fetița pironită între el și găleată.“

O elevă, Valentina, fiica pastorului, este îndrăgostită de profesor, profesorul n-o încurajează, este sever și chiar o nedreptățește în clasă ca s-o vindece. Fata este tulburată în continuare și nu înțelege deloc pedagogia care i se aplică. Astfel de notații sînt fine și dovedesc o percepție justă a relațiilor dintre două vîrste. Există în nuvelă și o ușoară ironie la adresa stilului medelenist. Dragostea cu Katalina este înfățișată, tot astfel, cu delicatețe, fără vulgarități, fără inutile scrupule morale. O iubire simplă, puternică, în plină explozie a simțirilor tinere. Dragostea este o bunătate, zice cineva. Boldisar iese după trei ani din sat și ajunge la Cluj unde are un prieten, Anton, scriitor. Alex Vlad reia, de la acest punct al scenariului, pictura moravurilor scriitoricești. Sînt probabil unele chei pe care le înțeleg numai cei care cunosc îndeaproape lumea culturală locală (ele sînt și mai numeroase, am impresia, în povestirea *Scadența*). Un poet amărit, zis Cîinele, are o garsonieră disponibilă și redactorii o folosesc în escapadele lor sentimentale. Ca recompensă, poetul e publicat cu o parafrază tembelă după *Miorița*. Un anticar sceptic face teoria că orașul provoacă maladii „din cauza perpetuei sale insalubrități intelectuale“ și într-o notă mai radicală : „Din acest oraș creatorii fug ca termitelile de umezeală. E aglomerat,

infatuat, blazat, opunându-se schimbărilor. Pentru că ai fost aici student, crezi că te-ai putea integra ? Ai fost practicant și vii ca pacient.“

Celelalte povestiri din *Drumul spre Polul Sud* reiau tema erotică și tema condiției creatorului în scurte fragmente ce par desprinse dintr-un roman în pregătire. Ele n-au o intrigă precisă și nu se grupează în jurul unui nucleu epic. Notații despre o stare de spirit, schița unui posibil personaj (*Pas de deux, Pronumele de sinceritate*), însemnări despre boema artistică într-un oraș fără complexul provinciei, dar cu multe moravuri provinciale (*Scadența, Cenușă în buzunare*). Apare, în unele din aceste secvențe, misterioasa Ioana (*Antract*) prinsă în fotografia unui peisaj crepuscular. O femeie măritată, Simona, se îndrăgostește periodic (de un instalator T.V., de un vânzător de la aprozar), devine exaltată, suferă, se culpabilizează, se liniștește, apoi o ia de la capăt. Bărbatul, Augustin, este înțelegător și adoptă pedagogia așteptării. Are sentimentul ratării și, ca un personaj din nuvelele lui Teodor Mazilu, laudă instrumentul eșecului său : „E genială, e genială, își spuse Augustin cu uimire. De cincisprezece ani mă fascinează astfel, fără să mă lase o clipă să-mi revin. Mă stăpânește complet. Apoi șovăind : fără ea cine știe câte lucruri frumoase aș fi făcut, având liniște și putere pentru lungile nopți de studiu.“ Emilia apare într-un anticariat și cere o carte veche de telefon. Acceptă inițiativa sentimentală a anticarului, răspunde la telefon, îl încurajează, apoi dispare fără urmă (*Pronumele de sinceritate*). Un bărbat tânăr se confesează la telefon și la urmă înțelegem că nu vorbește cu nimeni : femeia căreia i se adresează murise (*Telefonul*). Mai crude, cu accent pus pe pictura mediului, sînt notele de spital (*Gheață la mal*) și acelea, deja citate, despre lumea culturală. Petra (*Scadența*) este, ca și Teofil și alte personaje ale lui Alex. Vlad, un însingurat și un revoltat. Are unele similitudini cu intransigenții lui Buzura, intelectualii aceia care nu pot accepta compromisul și care consideră că valoarea începe de la un anumit grad de revoltă. Anton, Petra, Boldisar, Teofil, prietenul său naratorul formează o familie de spirite incoruptibile. Ei trăiesc izolați într-un mediu urban pestriț și bolnav de suficiență sau se autoexilează în natură, conștienți de iluzia rousseauismului. Iată cum gîndește raportul intelectualului modern cu natura naratorul din povestirea *Teofil* : „Dragostea intelectualilor pentru natură este expresia estetismului și un

refugiul pentru senzualitate. Nu-mi pot stabili singur diagnosticul, dar ar fi indecent să fii *îndrăgostit* de natură, o exaltare. Simțeam izolarea și sălbăticia locurilor ca pe o alertă continuă ce nu mă păresea nici în somn. Natura are o anume cruzime, crudități mai bine spus.“

În povestirea ce dă titlul volumului, *Drumul spre Polul Sud*, ochiul prozatorului privește mai insistent spre adâncurile ființei și descoperă lucruri care de regulă sînt ocolite în proza românească. Pictorul Boris are gusturi bizare și petrecerile organizate de el cu fiii de bani gata și tehnocrații orașului sînt sinistre. Naratorul, care asistă la ele, are deodată revelația *frigului*, simte „chemarea munților“ și fuge. Cu acest amănunt, narațiunea (prea demonstrativă, cu o teză morală prea elementar formulată) intră în parabolă.

Frigul verii (1985) este, întii, un roman de observație socială în tradiția Rebreanu, cu o gândire epică modernă și un limbaj mai fluent, intelectualizant, digresiv, deschis spre concepte; este și un roman istoric întrucît descrie fapte pe care prozatorul nu le-a putut cunoaște decît prin mijlocirea documentelor, este, în fine, un roman de idei (dacă păstrăm terminologia veche a criticii), deoarece notează reflecțiile a doi intelectuali despre evenimentele prin care trec și vrea să fixeze personalitatea indivizilor prin ideile pe care ei le exprimă. Într-o notă finală, Alexandru Vlad explică în ce fel și-a gândit romanul: „cartea de față este în întregime o operă de ficțiune, s-ar putea spune chiar un exercițiu de ficțiune. Autorul, din fericire, nu a cunoscut experiența războiului și nu descrie evenimentele retrospectiv, a încercat mai degrabă să sugereze criza în care diacronismul faptelor aruncase oamenii.“ Observația prozatorului este, în fond, justă: el s-a folosit de date scoase din cărți pentru a scrie un roman despre o experiență umană colectivă (un sat de munte într-o Transilvanie mutilată în urma Dictatului de la Viena) și, în interiorul acestei drame, urmărește destinul a doi indivizi, studentul român Avram și medicul german Sedler, veniți din lumi diferite și cu o filosofie de viață diferită. Rezultă o carte vie, autentică, foarte personală prin ipotezele ei ideologice și curajoasă, artistic vorbind, prin modul în care dă la o parte clișeele prozei anterioare. Lipsese, mai ales, din *Frigul verii*, viziunea aceea părtinitoare, apăsat, mohorit sociologistă pe care o aflăm în multe cărți despre

război. Poziție bună de prozator modern, interesat de implicațiile umanului în istorie, decis să diferențieze individul într-o psihologie și într-o ideologie de clasă. Romanul cu premise istorice devine, prin aceste calități, un roman actual despre puterea oarbă, cinismul individual și demența colectivă, despre inocență și culpabilitate în istorie. În locul unui roman de reconstituire a istoriei, cum ne-am așteptat, aflăm în *Frigul verii* un roman complex de analiză, bine structurat, cu observații pătrunzătoare. Deschidere simplă și încheiere previzibilă : un tânăr intelectual transilvănean se întoarce rănit în satul lui pentru un scurt concediu. Descoperă aici o lume care își păstrează instituțiile (preotul, dascălul, jandarmul, țărani rămași la obiceiurile lor) într-o istorie isterizată și îndoliată de un război tragic. Avram, student în istorie, a plecat voluntar în război ca să recucerească Transilvania fragmentată. Este grav rănit și, sosit acasă, află satul ocupat de nemți. Unul dintre ei, medicul Sedler, îi salvează viața și discuțiile dintre ei constituie substanța cea mai fină a cărții. Sedler este un spirit liber, ușor cinic, nu-l simpatizează pe Hitler, dar se supune puterii lui. Avram este un idealist pe care războiul îl dezmeticește și, în cele din urmă, îl silește să-și asume destinul. A trăit, în est, ca locotenentul Ragaiaș (aventura cu disponibilă Lidia) și descoperă în satul copilăriei lui o comunitate tradițională care nu se poate izola de istoria tulbură.

Interesant este, întâi, modul în care tânărul prozator prezintă lumea țărănească. Minodora, mama lui Avram, este o văduvă harnică, resemnată în destin, îngrijorată de soarta copiilor săi, bucuroasă să-și revadă fiul pe care, de altfel, nu-l mai înțelege bine. Toia, sora arierată, manifestă pentru fratele ei o iubire violentă și copilăroasă. Părintele Alexe este un suflet autentic mistic și un caracter slab și frumos. Trăiește singur, îngrijit de babele satului, indiferent față de bunurile materiale. Participă la destinul colectiv și tremură, realmente, de frică atunci când un bătrîn țăran înfige furca în pieptul unui soldat neamț care îi agrează fiica. Imaginea aceea a preotului superficial și ridicol, popularizată de o bună parte din proza românească, este înlocuită cu alta, mai complexă și, cred, mai autentică, a teologului care își caută temelii credinței și tremură de teamă să nu și le piardă. În *Frigul verii* apare și o altă figură a satului (și a prozei) din Transilvania : aceea a dascălului. Mitrea este un alcoolic simpat, spirit colporteur, un fel de agent

al istoriei mari într-o localitate marginalizată. Grija lui este să-și mărite fetele, bovaricele Veronica și Anca. Jandarmul Bocu e prudent, slujește conștiincios puterea, dar nu abuzează de ea. Stă, ca toată lumea, în așteptare și, când bătrînul Zaharia tulbură prin fapta lui viața satului, jandarmul nu știe ce să facă.

Se observă repede că Alexandru Vlad regîndește și reabilitează o tipologie pe care proza noastră o prezintă mai ales sub forme caricaturale. Preotul Alexe nu este idealizat în cartea lui Alexandru Vlad, este doar înfățișat cu mai mare obiectivitate și înțelegere umană în condiția lui de existență dominată de voința de iluminare și de sentimentul vinovăției. Romanul nu studiază propriu-zis mișcarea instinctului colectiv, deși sînt multe fapte și reflecții despre reacțiile obscure ale satului tradițional. Pe fundalul lor se desfășoară dialogul dintre Avram și Sedler, un alt mod, în fapt, de a nara și a judeca istoria ce se precipită. Discuțiile au substanță epică și acea tensiune și culoare care le particularizează în narațiune. Nu sînt, de aceea, străine de fluxul faptelor epice. Sedler, care vorbește mai mult și are teorii mai incitante decît Avram, pacientul și confidentul său, este un produs al culturii germane. Un spirit lucid, un profesionist de elită, adversar potențial al nazismului, un eretic (îl definește Avram), o minte care provoacă disoluția și are gustul speculației, nu lipsit de o notă de comediograf abil. Cînd istoria dă semne de isterie, omul devine un histrion. Ideea lui este că Hitler s-a bazat pe oameni mediocri și a impus o teroare a mîdiocrității. Politica a luat locul religiei și, în mîinile oamenilor mediocri, politica ia forme barbare.

Astfel de speculații au coerență și dezvăluie un caracter. Sedler îmi pare figura cea mai vie în romanul lui Alexandru Vlad. Un personaj complex, situat la frontiera dintre cinism și disperare, dintre rău și bine, un spirit speculativ care elimină latura morală a întîmplărilor, un solitar care se alcoolizează „fără modestie” și judecă lumea prin fantezmele sale. Iată una, finală : „Nu cred că există drum spre inocență. Dar în direcția aceea omul a venit și fiecare pornește de-acolo la rîndul lui.”

Avram primește aceste confesiuni și le judecă în funcție de un criteriu moral mai ferm. Pentru el binele și răul există ca niște categorii distincte și gîndirea nu se cade să le amestece. Judecată simplă și sănătoasă, necesară într-o vreme în care istoria este în delir și spiritele fine se pierd într-o lamentabilă ambiguitate : „Eu am aproape totdeauna două alternative. Mai

degrabă două direcții. Una e binele, cealaltă e răul. Cel puțin în mintea mea, pentru că pot uneori să mă înșel în a le identifica ori chiar să le confund în necunoaștere. Dar nu să șterg granița dintre ele. Am observat că ai totdeauna mai multe, la fel de îndreptățite, după libertatea cu care le propui. Cred că ați fost un teren fertil și vulnerabil pentru un lider ca Hitler, natural înzestrat pentru a depista opacitatea ce există totdeauna în condiția inteligenței. Și instrucției — adăugă el.“

Înstrăinat afectiv de comunitatea mărunță în care s-a refugiat, Avram devine, în finalul romanului, eroul acestei comunități. Moare cuprins de o mare neliniște și uimit că nu se cunoaște încă : „Eu ce-am fost, ce sînt acum, ce se va zice mai apoi ?“ „[...] Formidabil [...], cum ne scapă ceva în ultima clipă“...

Alexandru Vlad intră, prin *Frigul verii*, în rîndul celor mai buni prozatori tineri de azi. Romanul său are multe calități, are și cîteva neîmpliniri (episodul Simu este neconcludent). Scena pregătirii execuției bătrînului Zaharie și, în genere, atitudinea oamenilor simpli în preajma nenorocirilor mari sînt descrise cu o mîină sigură.

GHEORGHE CRĂCIUN

Printre prozatorii care contribuie prin talentul și inteligența lor speculativă la afirmarea unei poetici a textualismului românesc trebuie citat și Gheorghe Crăciun (n. în 1950, în Tohanu-Vechi, jud. Brașov), profesor de limba română. A frecventat, ca toți ceilalți textualiști, cenaclul „Junimea” și a debutat în 1983 în *Desant* cu o proză (*Temă la alegere*) pe care mai târziu o reia în volumul *Compunere cu paralele inegale* (1988). Semn că nici tehnica epică, nici temele de meditație nu s-au modificat între timp. Prima carte, *Acte originale. Copii legalizate* (1982), subintitulată „variațiuni pe o temă în contralumină”, cuprinde 13 povestiri în care intră, într-o desfășurare imprevizibilă, notații spontane despre culorile aerului, note de lectură, pagini de jurnal, documente apocriefe (scrisori de la necunoscuți, texte compuse în clasă de școlari), însemnări despre proza care tocmai se constituie și, în genere, despre arta narațiunii, înregistrări, în fine, din dialogurile vieții cotidiene. Cum se vede, nu lipsește nimic din schema epică textualistă. Prozatorul este mai aproape decât alții de jurnalele lui Radu Petrescu și de tipul de reverie livrescă pe care acesta l-a impus în literatura noastră. Nici un alt desantist nu dă ca Gh. Crăciun atîta importanță imponderabilelor din natură și nu pune ca el atîta mîgală în a le înregistra într-o pagină bine articulată, cu o desfășurare muzicală. Este și el un caligraf, interesat să prindă pe hîrtie nuanța unui nor, transparența aerului, petele de lumină... Prozatorul are, ca și modelul său, o teorie în această privință și-o comunică într-o narațiune (*Anexă la un ordin de lăsare la vatră*), în momentul în care personajul său, un inginer silvic, contemplă cu toate simțurile natura. Contemplă și conștientizează ceea ce contemplă: „Știu chiar un filozof care spunea că simțurile noastre sînt mult prea grosolane pentru lumea aceasta de infinite nuanțe, și cu toate acestea eu nu încetez să cred că există

În viața simțurilor noastre situații absolut privilegiate care provin dintr-o calitate și cantitate anume a aerului a luminii a întunericului. Dreptunghiul de lumină se alungește tremurînd și se înalță mereu, iar gîndul meu sau mai degrabă capul meu e traversat de un val de tristețe de o nespusă ciudă nepuțincoasă dar și de un soi de bucurie secretă, mă recunosc drept un scurț privitor al acestui scurt efect de lumină, și nu mult mai tîrziu iată-mi privirea alunecînd curioasă sau poate obosită de nemișcare acolo, sub scaunul pe care s-au aflat hainele.“

Mai toate povestirile sînt presărate cu asemenea acuarele, notații fine despre starea vremii și starea celui care percepe, cu toate simțurile la pîndă, mișcarea imperceptibilă a naturii. Cum arată o zi friguroasă de februarie, pe înselat, cum se umple cerul de o lumină groasă și gălbuie într-o după-amiază de toamnă, apoi policromia frunzelor, tot toamna, iată ce comunică prozatorul interesat de o nouă lectură a lumii : „Frunze de pîr, ceroase roșii cărămizii și în toate nuanțele focului, frunzele merilor cu verdele pătat în negru și în galben, inimioare de plop în culoarea lămîii lucioase netede și ațîf de proaspete că par a anunța nu un declin ci reizbucnirea unei stranii vitalități vegetale răsturnate, frunze de prun frunze de coacăz și frunze de gutui, frunze subțiri de viță chircite rupte sau răsucite rotund ca niște viermi inelați maronii frunzele cele mai foșnitoare cele mai puțin aderente la suprafața patratelor de ciment cele mai numeroase, frunze mari de arțar frunze regale simbolice pentru venirea toamnei, cîteva frunze anonime de stejar, toate acestea se întîlneau și dispăreau se amestecau și se înlocuiau, mereu altele, mereu altfel, la fiecare ieșire în curte, pe fiecare dintre cele trei patrate horizontale din dreptul ușii. Începusem să scriu acest text dedicat muntelui, îl însoțeam cu acest ritual. Ce mă chema afară ? Ar fi exagerat să îmi închipui că eu nu făceam altceva, astfel privind frunzele, decît o încercare de a pune alături, comparîndu-le, un spațiu vegetal la îndemîină cu lumea austeră fascinantă năpădită de uluitoare culori a muntelui cu toate suprafețele și desenele lui. Ar fi exagerat, și totuși nu !“

Lectura lumii nu ocolește elementele nepoetice ale cotidianului. Gh. Crăciun este un bun observator al lor și le trece, și pe acestea, într-o pagină densă, cu propoziții ample, tăiate fără cusur. Jurnalul său (căci toate prozele, și din prima, și din cea de a doua carte, formează un lung și fragmentat jurnal) încearcă să reconstituie o cronologie a monotoniei, o istorie a clipelor

duse, a stărilor de suflet și, neapărat, a stărilor de spirit în locuri și în împrejurări variate : în gară pe cînd eroul așteaptă un tren care întîrzie 180 de minute, în autobuz (cronotopul predilect al textualiștilor), în compartimentul de tren, în berărie, într-o cameră în dezordine sau (mai des decît la alți desanțiști) în spațiul clasic al contemplației, natura. Prozatorul se simte bine oriunde și ochiul lui prinde subtilitățile luminii ce cade pe un arbore, jocul flăcărilor în cămin, iar urechea lui nu scapă trosnetul vreascurilor ce se mistuie și zgomotul mărului ce cade... Prin Gh. Crăciun și alți prozatori tineri, mai înainte prin Radu Petrescu, descripția — refuzată de proza modernă — revine în literatură, dar în alt chip și cu alte efecte : într-o înfrățire greu de separat între imaginar și real, reverie și observație atentă a amănuntului, între concret și livresc. Și, înainte de orice, elementele lumii obiective reintră în proză prin intermediul unei subiectivități conștiente de ea însăși : cultivată, supravegheată, avertizată că este pe cale să participe la scrierea unui text. Accentul liric, care nu lipsește, este controlat sever, efuziunea este oprită de cele mai multe ori printr-o paranteză care dezvăluie cititorului mijloacele epice. Luăm un exemplu din narațiunea *Date sumare despre Arno Schmidt*. Naratorul stă pe un buștean, mușcă dintr-un sandvici și observă culoarea zilei de toamnă : „Aurie și arămie era ziua aceea de toamnă, deși acestea — adjective pe care le-aș folosi mai degrabă pentru a da culoare altor lucruri mai simple, pentru frunzele salcîmilor de exemplu (stau pe buștean și pe genunchii mei tremurî o rețea de bănuți cenușii cînd coroanele mari de deasupra de aur și aramă în lumină se zbat încet mișcîndu-și umbrele) sau poate pentru platanii stejarii arțarii și castanii orașului străbătut în coloană cu vreo două ore în urmă deși mai mult printr-un cartier de blocuri vechi în culori mohorite cartier în care se pătrunde odată depășită aleea de copaci bătrîni cu trunchiuri groase ce mărginește într-o latură întinsa curte a școlii. Sau adjective pentru părul ei pentru gene și pleoape, pentru privirea mea întîmplătoare.“

În cîmpul lui de observație intră, apoi, profilul unei femei frumoase, de care în mod sigur este îndrăgostit, și, după ce-l descrie, își dă seama că fără să vrea a început să scrie un roman, „romanul“ său. Acest gînd trebuie tradus în limbajul teoriei și teoria este notată în textul care narează întîmplările eroului-narator. Paranteza este în acest caz, inevitabilă.

Desfășurarea epică se întrerupe și cititorul este invitat să ia aminte la propozițiile care-l țin la curent cu structura și etapele textului : „Nu este un roman, e un text construit în modul cel mai simplu care nu face altceva decât să urmărească apariția și dispariția cronologică a evenimentelor, e un fel de jurnal care iată continuă să se constituie...” S-a produs o ruptură de flux, în filmul memoriei a apărut un episod fără nici o legătură cu proiectul epic propriu-zis, nu-i nimic, prozatorul (direct sau prin intermediul personajului său care, de regulă, este scriitor sau aspiră să fie) introduce episodul în text și explică lectorului său necesitatea inserției. Justificarea ar fi că faptele nu se ordonează liniar în memorie și că o proză care nu vrea să respecte convențiile literaturii trebuie să înregistreze rupturile, simultaneitățile, suprapunerile de imagini, de limbaje, stările difuze, vălmășagul, într-un cuvânt, din capul unui individ. Această conștiință a informului, temporal și spațial, este mai veche în proza din secolul nostru. Textualiștii o traduc cu mai mare rigoare și-și organizează narațiunile în așa fel încât convențiile literaturii să nu fie ascunse. Elementul nou în discursul epic ar fi, așadar, prezența teoriei scriiturii în text. Pe scurt, autor-referențialitatea. Gh. Crăciun urmează ortodox acest program. Dar și cu o finețe a notației, cu o bună percepție a amănuntului și, de reținut, cu un talent remarcabil de portretist. Sînt cîteva portrete, mai ales de femei, în narațiunile sale care se țin minte : profilul unei femei într-un grup, o femeie în îmbulzeala din autobuz, o femeie privită din spate, o femeie tînără care nu vine la întîlnire și bărbatul îi reconstituie chipul din imaginație etc.

Și portretul, ca și subiectul, descripția, personajul, compoziția narațiunii, intră într-un cod al convențiilor și prozatorul, decis să respecte o poetică a demitizării convențiilor, dă cititorului său informațiile necesare. El transcrie, de pildă, gîndurile unui individ, apoi își dă seama că a folosit o foarte veche și foarte contestată convenție. Ce va face în acest caz prozatorul care și-a făcut o lege din a denunța convențiile prozei ? Evitînd convențiile, n-a introdus, oare, o nouă convenție în epică și anume convenția care vrea să scape de convenții?! Lucid, cinstit, prozatorul dă lămuriri asupra situației paradoxale în care a intrat : „Cum aș putea să scap dintre convenții și să evit ca el să devină un semn al convenției mele ? Convenție în proză. Știți

că tehnica mea înscenează realul și îi mimează cursul. Asta ați învățat citind literatură. Citind-o sau trăind-o, nu-i mare diferență ! Și știți că eu aici n-am scris un reportaj. N-am dat nume reale, nu am numit orașul, nu am datat nici ziua, mai mult decît atît eu am vorbit la persoana întîii, creînd un personaj ce se exprimă la această persoană. Aș fi eu de crezut că acela sînt eu, doresc eu să se creadă aceasta ? Rămîne de văzut. Poate asta exclude deja literatura din intenția mea. Dar revin și afirm : omul este real, l-am întîlnit pe stradă. Textul lui auzit și produs aici e smuls direct din viață. Ce să facem atunci ? Pot eu să comentez opiniile lui și să dau un răspuns ? Problema este realmente delicată, și personajul meu nu-i deloc negativ. Încerc să comentez numai atît : vorbind, el se exaltă, el trăiește ce spune, spusele lui îi depășesc trăirea. Vorbirea e orală, mai puțin controlată.“

Una din temele, poate cea mai frecventă, a prozelor lui Gheorghe Crăciun este cea semnalată mai înainte : tema scriiturii. Dacă am traduce-o în limbajul criticii tradiționale, am putea spune că autorul nu face, în fond, altceva decît să povestească modul în care apare și se constituie un text. Nașterea textului este condiționată de trei elemente : 1) un individ care vrea să scrie, 2) preexistența unor texte anterioare (literatura pe care o citește individul și care-i marchează existența) și 3) lumea din afară, lumea banală, cu dramele și limbajele ei. Individul care vrea să scrie ține un jurnal în care notează ceea ce vede și aude, citește și face reflecții asupra a ceea ce citește, iese pe stradă, se urcă în autobuz și dă peste o veche cunoștință care-și povestește pe scurt viața și, întors acasă, individul care are aspirații literare notează numaidecît discursul pe care l-a auzit : „chiar înainte de a mânca am deschis un caiet și am notat repede, cu un scris urît, pe o pagină și jumătate, exact textul de mai sus pus între ghilimele. L-am notat nu pentru interesul stîrnit de conținutul său. Atenția cu care o urmărisem [e vorba de o femeie urîtă de 35 de ani, fără speranțe, profesoară, venită să dea examen de definitivat] dorea să prindă în primul rînd o dinamică a vorbirii, un tonus, o respirație verbală“... Se înțelege de aici că pe prozatorul textualist nu-l interesează atît semnificația discursului, cît formele discursului, nu destinul individului care vorbește și nici ceea ce face, ci retorica lui. Din fericire, acest program nu poate fi aplicat în mod absolut, căci știm de mult, de la vechii stilisticieni, că cine co-

munică se și comunică. Limbajul spune ceva și despre cel care îl folosește. Faptul se verifică și în povestirea lui Gh. Crăciun în care prezentarea formelor narațiunii ocupă, e adevărat, un loc important. Dar în interiorul lor întrezărim și o condiție a omului care scrie (inclusiv o condiție a existenței sale) și întrezărim și o mișcare a lumii din afară, lentă, dispersată, fragmentară, dar, totuși, o mișcare și, prin ea, o imagine a existenței individului. O narațiune care nu se comunică decât pe ea însăși este o aberație. O narațiune care, conștientă de ea însăși, vrea să ajungă într-un mod mai direct la formele și, implicit, la semnificațiile realului, reprezintă o noutate în literatură și merită a fi luată în seamă. Este ceea ce se întîmplă cu o bună parte din opera textualiștilor români.

Volumul *Acte originale. Copii legalizate* este, cum am precizat deja, un jurnal de creație și un jurnal, în același timp, despre lumea în care trăiește cel care gîndește literatura și vrea s-o producă. El propune o tipologie și are o mișcare epică din care putem deduce destinul unor indivizi mărunți, prinși în ceea ce am putea numi structurile banalității. Există chiar un nucleu epic care se repetă și în volumul *Compunere cu paralele inegale* și el înfățișează istoria unor oameni fără destin : un tînăr profesor de desen, Vlad Ștefan, soția lui Luiza și fiica Tea. Singura abatere în această cronică a banalității familiale ar fi faptul că profesorul de desen prețuiește literatura și vrea să scrie literatură. El citește fiicei sale, Tea, *Puiul de Brătescu-Voinești* și gîndește la ceea ce citește, propune alte variante pentru sfîrșit, analizează convențiile prozei și constată, cu neliniște, că are inhibiție în fața foii albe. În acest timp Luiza trebăluiește în bucătărie și este îmbufnată pe bărbatul care stă cu nasul în cărți. Apare și tatăl, fost țaran, actualmente paznic, și gîndurile personajului zboară spre lumea copilăriei cînd plugul era plug și țaranii erau țarani etc. Jurnalul monotoniei familiale se transformă în cronică unui individ care amestecă viața cu literatura și, încercînd să nareze efortul lui de a transpune *textul social* în *text literar*, se narează pe sine și micile sale drame existențiale. „Fără literatură“ zice el, „voi folosi limbajul poștei“... Dar literatura iese tocmai din ambiția de a nu face literatură în accepție tradițională. În ceea ce privește limbajul poștei (variantă a stendhalianului limbaj al codului penal) este de observat că Gh. Crăciun îl ratează. Limbajul lui

nu-i deloc sec, telegrafic, neconotativ. Fraza este elaborată și pagina apare compactă, arborescentă. Stilul este, ca și la Radu Petrescu, polisat și spontaneitățile sint studiate.

Povestirea lui Gh. Crăciun pleacă de multe ori de la un proiect deja existent în literatură. Asta vrea să spună intertextualitate, parafrază. *Doborâtura de vînt* reface, în chip deliberat, o călătorie în stil Hogaș (citat, de altminteri, în text), în altă narațiune este citat Creangă, în alta (*Sfericitatea povestirii scurte*) autorul își aduce aminte, în final, că subiectul a mai fost tratat de cineva, de Julio Cortazar, și faptul că scrie despre ceva ce a mai fost scris nu-l descurajează. El continuă povestirea și dă unui caz real (ficțiunea realului) o desfășurare imaginară (ficțiunea ficțiunii în jurnal) : duce mai departe discursul profesoarei urite și fără speranță. Altă dată reproduce pagini vechi de jurnal și le adnotează sau dă (în *Ridicarea la putere*) un *Buftext* și, în subsolul paginii, un *Contrapunct* urmat de o *Convenție*. Așadar, trei discursuri epice simultane. Textul este complicat și din el nu se văd decît tuburile exterioare, artificiile. Gh. Crăciun este pe cale să devină, aici, foarte convențional în lupta pe care o duce împotriva convențiile așa-zis naive. Mai substanțiale, ca proze de atmosferă, sînt acelea în care socialul, existențialul se strecoară mai ușor prin țevile acestei noi retorici, de pildă *Anexă la un ordin de lăsare la vatră* sau povestirea care dă titlul volumului. În prima se sugerează o mărunță tragedie țărănească, aceea a bătrînului Melinte, în a doua, aventura textualistă pune subtil în evidență o aventură în lumea cotidianului : un autobuz, discursuri care se întretaie, un profil frumos de femeie, un individ care merge după actele sale de stare civilă (tema identității) și, din nou, sugestia că viața imită literatura, textul social cuprinde și structuri ale literaturii. Lumea este o bibliotecă pe care individul conștient de sine o citește. Viața este o adițiune de discursuri pe care un narator abil știe să le aducă în pagini. Iată ce sugerează Gheorghe Crăciun într-o proză, în genere, fină, ingenioasă.

Compunere cu paralele inegale nu se abate de la aceste idei și păstrează, în esență, scenariul dinainte. Elementul nou, prin amplitudine, este parafraza. Toate povestirile (în total cincisprezece, dintre care patru *Epure pentru Longos*) intră într-un vechi tipar epic dat pe față și chiar rezumat, rescris, îmbogățit. Este vorba de romanul pastoral grecesc *Daphnis și Cloe* pe care unul

dintre naratorii-personaje îl citește (Vlad Ștefan) și, cum știm că este interesat de problema producerii textului, nu-i de mirare că-l aflăm gândind la posibilitatea de a-l continua într-o parafrază : „Dacă ar scrie cineva o parafrază la textul lui Longos (și, în fond, de ce n-aș încerca eu acest joc cât se poate de agreabil ?) ar trebui să aibă în vedere în primul rînd un adevăr de multă vreme știut : iubirea transformă lumea din jur, simțurile devin mai proaspete, senzațiile mai violente, reprezentările mai vii. Lumea celui care iubește are altă culoare, alte dimensiuni decît lumea omului obișnuit.“ Același personaj pune în discuție problema subiectului în literatură și, întrucît reflecțiile lui par a se identifica întocmai cu acelea ale autorului de pe copertă, le reproduc : „N-am înțeles niciodată această problemă a subiectului. Nu i-am priceput niciodată pe căutătorii de subiecte, pe cei care declară că au ceva în lucru, o întîmplare, un fapt zguduitor și interesant. E ca și cum ai spune că lumea n-are substanță decît uneori și pe alocuri.“

Să reținem ideea, justă în esență, că orice viață este semnificativă și, în consecință, banalitatea, monotonia, micile întîmplări din existența unui individ pot deveni subiecte pentru proză. Este ceea ce dovedește și Gh. Crăciun în *textele* sale. Nimic senzațional nu se petrece în viața acestor destine mărunte. Un profesor de desen, același Vlad Ștefan, stă într-o cameră și se gîndește *să-și scrie viața* într-o povestire, alături Luiza se uită la televizor și ascultă pe Angela Similea, în curte Tea se joacă și se ceartă cu prietenele sale... Urmează o mică scenă erotică (erosul conjugal) și, la sfîrșit, graba, frica femeii : „mi se arde mîncarea“... Mai este, în fine, întrebarea bărbatului : „uite, ce mă gîndeam, ce-ai zice de o proză în care un bărbat stă într-o cameră ca asta și privește pereții“, dar femeia nu răspunde, ea are grijile ei : „vai, mi se ard cartofii“... Este, în rezumat, subiectul povestirii *Alte copii legalizate*. De aici încolo textele lui Gh. Crăciun alternează istoria lui Daphnis și Cloe cu istoria profană a unor cupluri contemporane. Cronica din urmă este făcută în maniera lui Radu Petrescu din *Matei Iliescu*. Romanul este, de altfel, citat într-o narațiune. Eroina, Micaela, tocmai a terminat de citit acest roman flaubertian și naratorul, Laurian Conțescu, de profesie psiholog, se gîndește că el însuși este dedicat de o lună, trup și suflet, unei iubiri nebune, ca Matei Iliescu. „Coincidențe consternante [...] ? Simple coincidențe ?“... Mai sigur este faptul că Radu Petrescu continuă

să fie și în analiza psihologică (cită există în *Compunere cu paralele inegale*) un model. Regăsim, aici, cronologia senzațiilor indefinite, înfrățită cu o cronologie a luminii, a sonorilor, a aerului... Chiar în povestirea citată, *O oglindă purtată de-a lungul unui drum* (titlu stendhalian, desigur !), personajul simte o „nouă presiune sonoră a aerului“ și meditează asupra iubirii în sensul în care gîndește acest act fundamental de existență eroul din *Matei Iliescu*. Dar ceea ce este acolo analizat în sute de pagini dense, bătute în fire subțiri, este aici dispersat în câteva pagini care mai cuprind fragmente dintr-un vechi jurnal al notarului, scrisori găsite într-o gară, un discurs auzit în autobuz... Din acest dosar burdușit de documente pot fi reținute câteva situații epice și un număr, repet, de cupluri, variante ale arhetipului înfățișat de Longos. Acesta este, de altfel, sensul parafrazei. În circumstanțe și cu condiția lor de existență, bărbatul și femeia trec prin aceeași exaltare a simțurilor, cunosc tristețea așteptării, se izbesc de obstacole, întîmpină inițiativa răului și bănuiesc sau se pierd într-o mediocră înfrîngere. Liana, profesoară într-un sat, este exaltată și livrescă. Laur este interiorizat, distins, seniorial și lunga lor logodnă nu rezistă. Tînăra femeie îl iubește orbește și, după o vreme, simțurile ei obosesc. Momentul în care, goală, se cercetează cu neliniște în oglindă este notat cu finețe. Devenit brusc obiectiv, naratorul o privește cu ironie și tandrețe din afară : „Uite, acum privim feminitatea ei atrăgătoare, blîndă dar și frigidă, uite rămînem aici, lingă ea, îi violăm dreptul la intimitate, la mărunta liniște de după-amiază, la zglobia memorie, îi deschidem timpanele, îi deschidem vechile răni și o lăsăm în voia durerilor ei înăbușite, libere, incredibile, o lăsăm să mocnească în mocăiala ei interioară de femeie distrusă, învinsă, promisă plictisului și amărăciunii, promisă vidului, frigului, vîntului tandru al sorții. Și parc-auzi cum picură la geamuri un ciripit de pui de rîndunică și te întrebi de unde naiba vin nălucile astea sonore și cazii rezaci și nu mai poți acum ocoli vuietul străzii, vocile copiilor, bubuitul motoarelor, scrișnetul frînelor, țipetele și murmurele, păsările și frunzișurile, vacarmul metalic al bulevardului, resturile unor voci ascuțite, scîrțîiturile și claxoanele, mișcările și opririle, bătaia inimii în timpane, zvicnetul singelui în carnea asta obosită, mahmură, grea, uscată.“

Dania, de care se îndrăgostește capriciosul Teohar, este o fire elastică, deschisă, ductilă... Prozatorul îi completează în

acest fel fișa morală și temperamentală : „Deschisă, altruistă, prietenoasă. Veselă și sprinteră. Infantilă adesea. Cu mici pu-seuri de melancolie. Se concentrează greu, adevărat. Nu e prea ordonată în gânduri și reacții. Îi place să viseze, dar concret. Amintiri nostalgii regrete reverii. Dar fire voluntară. Iubește pătimaș, e senzuală. E nebulos de caldă, e fidelă. O femeie perfectă, am putea avansa ca să fie mai clar. E o tipă sintonă, e un om adaptabil.“ Frumoasa și hotărîta femeie este închisă în casă cu cheia de o mamă grijulie și absurdă. Mama vrea s-o separe de Laur și să risipească, astfel, o dragoste neconvenabilă, fără viitor. Femeia tinăra nu poate fi însă oprită, evadează și apare în camera eroului în clipa cînd acesta, obosit de așteptare și descurajat, are gânduri negre. De față, autorul (intrat din motive tactice în pielea prozatorului auctorial) oprește istoria acestei iubiri moderne (dintre un Daphnis astenic, certat cu părinții, abia ieșit dintr-un divorț, și o Cloe impetuoasă și supărată pe părinții care nu înțeleg dramele copiilor) cu o ficțiune pe care aproape toți textualiștii o folosesc : refuzul de a duce povestirea pînă la capăt. Studiul naturii umane s-a terminat, destinele s-au revelat, de ce ar mai fi necesară o continuare a istoriei ? Prozatorul își exprimă pe această cale, numai pe jumătate ironică, temerile sale. Strangulînd narațiunea în latura ei pur epică, o continuă prin cîteva propoziții despre retorica narațiunii : „Legile ficțiunii se cuvin respectate. Cînd personajele au sentimente, ele seamănă cu oamenii. Personajele seamănă cu noi și nouă ne plac situațiile care au o ieșire corectă. Micaela nu va mai plînge și nu-și va ierta mama. Finalul relatării precedente ne-a spus deja destul de mult despre ziua de miine. Garantez viitorul acesta fericit. Prevăd o noapte albă pentru femeia Tina și o eliberare a doua zi, în zori, cînd fiica Micaela va trebui să plece la serviciu. Prevăd un happy end.“

Bărbații sînt mai puțin expansivi, mai solemni, uneori oboșiți și sceptici. Profesorul Vlad Ștefan își duce cu resemnare crucea conjugală. Laurian Coșescu este „ușor solemn, ușor frivol, tinăr și elegant, un intelectual contemporan.“ Ține un „caiet de recuperare“ (un jurnal) în care deplînge mizeria condiției umane. Convingerea lui este că lumea acestui secol se remarcă printr-un exces de adjective mari. Citește pe Hesse și are sentimentul că trăiește la voia întimplării, că e „bolnav de existență“. E îndrăgostit și este conștient că își transformă

iubirea „într-o dramă a cunoașterii și a incertitudinii“. Un personaj camilpetrescian, așadar, lucid, indecis, slab și conștient de slăbiciunile sale, cum reiese dintr-o scrisoare către prietenul Teo : „Sînt bolnav de existență, doamne, ce vorbe mari ! Știi bine că existențialismul m-a scîrbit întotdeauna. Mi-am făcut un caiet și cînd am timp notez. Normal, n-ai să găsești acolo lucruri prea frumoase. Prefer să-mi trec iubirea sub tăcere și să mă ocup de micile mizerii, de crizele mele mature. Tu crezi că scrisul ar putea să rezolve ceva ?“

Cea mai reușită secvență din acest roman — indirect este *O sută optzeci de minute* în care găsim toate temele și aproape toate procedeele textualiste ale lui Gh. Crăciun. Naratorul-personaj, Ștefan Vlad, așteaptă în gară venirea unui tren care are o mare întârziere și, în acest răstimp, gîndește, observă și, dacă înțelegem bine, notează pe loc într-un carnet ceea ce vede. Sau se gîndește să noteze, amintindu-și de un personaj al lui Mircea Nedelciu și chiar de personajul unui alt autor care, după toate aparențele, pare a fi chiar... Gheorghe Crăciun. Ficțiune, iarăși, cunoscută. „Amărîtul de profesor de desen“ meditează, acum, la dificultatea de a ține un jurnal, citează pe Gide și Truman Capote, afirmă că autorul *Patului lui Procust* este un scriitor mai mare decît Holban, „dar mai puțin adevărat“ (? !), nu-i omologat ca artist și trece printr-o criză de conștiință. Are un carnet în care notează ceva despre „valorizarea trupului în unele expresii uzuale“ și copiază texte din Valéry, Mircea Horia Simionescu etc.. Ascultă, în timp ce consultă carnetelul său, un dialog între doi comercianți locali și descoperă alături, împăturate într-un ziar, scrisorile unei tinere frivole și imbecile, pe nume D., către un oarecare Relu, seducător, profitor și fugitiv. „Autorul, neomniscient“ le reproduce ca documente pentru studiul mentalităților contemporane. Din ele deducem, în fond, o altă variantă a iubirii arhetipale : aceea joasă, căzută în vulgaritate și grotesc, nu mai puțin semnificativă, totuși. Mai înainte, un alt personaj (Laur) asistă în autobuz la o scenă similară. Scena este superbă ca proză de observație morală și are ceva din cruzimea realistă a prozei americane. Un bărbat în stare de ebrietate, o femeie care a depășit tinerețea, o fetiță de vreo zece ani și un martor (Laur), iată personajele acestei scene de grup. Femeia, cu trupul dezechilibrat de băutură, se

foiește pe scaun, sărută patetic și cu ostentație fetița care se simte rușinată și se uită speriată la Laur, martorul. Martorul, imposibil, urmărește scena și înregistrează jocul erotic al cuplului. Notațiile sînt scurte, precise, de o mare expresivitate : „A început să-l zidăre, să-i vorbească, să-l provoace. Și asta nu oricum, ci întinzînd de fiecare dată mîna înapoi, atingîndu-l cu palma, cuprinzîndu-i gîtul, bărbia, mîngîindu-i un obraz, trăgîndu-l în față spre ea pentru a-l face atent. Iar capul lui era atît de greu, că nu avea reacții de respingere, se lăsa dus și tras, ca un obiect pe care din nefericire gîtul îl mai ține legat de trup. El rînjea și spunea «'ai că ești o proastă și o doamnă a-nflia», «'ai că-mi place, vericule, doar n'oi vrea iar să fugi ! Da' tot la mine vii...», «că blegu' ăla de bărbat-tu...», «om ca mine, nu zdreanță, anafura voastră de pitulici !». Și fornăia, și rîdea pentru sine și ea chicotea cu mîna la gură.“

Aici se vede ce prozator fin este Gh. Crăciun și ce spirit ascuțit de observație are. Începută în nota unei comedii grotești, scena de mai sus se termină prin sugestia unei tragedii, atroce... Talentul prozatorului se verifică mai ales în aceste fotografii de grup. Autentice sînt și în această carte discursurile : discursul educațional (solemn și plecticos, moralizator și amenințător), discursul patern (tatăl lui Laur), discursul amical, pronunțat de un Mitică pus pe chiverniseală rapidă (Tiberius Parasca) și, apoi, inepuizabilele discursuri ale străzii, notate cu fidelitate de un prozator care, după vorbele unui personaj, vede și aude, constată și timpanul [lui] înhață...“

Proza lui Gh. Crăciun și le asumă pe toate și le dă o ordine (ordinea întîmplării, ordinea coincidențelor) într-o narațiune care refuză programatic să mai izoleze și să studieze separat dramele individului. Dacă dramele apar și se desfășoară în anumite circumstanțe și într-un spațiu determinabil, de ce n-ar trebui, atunci, ca prozatorul să reproducă circumstanțele, și acești corelativi obiectivi care asaltează conștiința individului ? Întrebare legitimă, metodă de acceptat, principial, pentru că ea denunță convențiile literaturii și sensibilizează cititorul de literatură asupra proceselor de producere a textului literar. Ce i se poate reproșa lui Gh. Crăciun și, în genere, textualismului este că, denunțînd un număr de convenții, impune totuși o convenție ce tinde să îngusteze unghiul de percepție a

umanului. Cîtă vreme condiția individului nu se pierde în această complicată regie a formelor epice, experiența este interesantă și rezultatele sînt, în plan estetic, notabile. *Compu-
nere cu paralele inegale* indică, nu credem să ne înșelăm, încheierea unui experiment ce a înnoit, cu adevărat, proza românească. Asimilîndu-l, proza trebuie să caute acum altă cale spre complexitatea realului.

CRISTIAN TEODORESCU

Prozele din *Maestrul de lumini* (1985) arată un scriitor cu urechea fină, trecut prin experiența textualistă și întors la epic. Este calea pe care o vor urma, probabil, și ceilalți prozatori tineri. Cristian Teodorescu (n. 1954) e din acest punct de vedere un spirit în avangardă. Peste tot romanul redescoperă românescul și, în genere, proza recuperează, cu mijloace noi, ceea ce pierduse : povestirea și, prin ea, tipologia.

Maestrul de lumini este o carte de *proză scurtă*. Asta vrea să spună : fragmente de jurnal, discursuri epice care nu ajung niciodată pînă la capăt, scene din viața cotidiană, încercări de analiză psihologică. Cristian Teodorescu evită, de regulă, parabola, nu împinge faptele spre simbol, nu transformă narațiunea în tema narațiunii care se scrie singură și, în genere, se ține aproape de real și folosește cu prudență meditația epică. El dă pregnanță umanului, dar depășește optica prozatorului vechi introducînd sugestia unei existențe fragmentare și a unei narațiuni ca fragment dintr-o epică în stare a se reproduce la infinit. Cartea începe cu propoziția : „Se pare că există nenumărate feluri de a povesti o întîmplare“. Punct de vedere relativizant, în spiritul (și în practica) prozei moderne. Proza tradiționalistă nu cunoaște și nu acceptă decît un singur mod de a povesti : acela în care este scrisă povestirea. Prozatorul de azi nu mai crede în această iluzie și, în genere, narațiunea lui lasă impresia că se scrie chiar în momentul povestirii. *Fapt divers*, primul fragment din *Maestrul de lumini*, înfățișează tocmai posibilitatea de a întocmi o narațiune. Autorul folosește modul optativ și arată ce-ar face dacă ar fi nevoit să descrie o întîmplare pe care, probabil, a cunoscut-o : „apoi ar fi început o digresiune“, „ai fi trecut de partea epică a întîmplării“... Cu alte vorbe, scrie și comentează șansele de a transcrie în proză un fapt divers. Distanța de proza obiectivă este, aici, mare.

Astfel de însemnări în interiorul povestirii sînt ingenioase, totuși talentul prozatorului se vede mai limpede în notarea directă a situațiilor simple de viață. O profesoară se duce să-și vadă bărbatul la închisoare și, coborînd din tren, dă peste alte femei solidare în suferință. Scena este admirabil fixată într-o pagină sobră (*Trenul de 12*). Ce se întîmplă mai departe în povestire nu mai este interesant din punct de vedere artistic. Primele narațiuni din carte nu sînt, în genere, elocvente. Un economist detașat la Deva duce o existență provizorie, confuză și pîndește pensionarea medicală a unei colege pentru a reveni definitiv în Capitală (*Unde mergem sîmbătă ?*). Un alcoolic, fost căpitan de administrație, a suferit o mare înfrîngere interioară și încearcă acum să comunice cu un băiat isteț și neîncrezător venit de la țară, dar nu reușește. O doamnă de modă veche, cu mult simț practic, îl primește noaptea în casa ei și cei doi discută fără patetism despre singurătate (*Mărturiile și invențiile unui fost căpitan de administrație*). O dramă cehoviană notată fără lirism și în afara unghiului sarcastic. Căpitanul alcoolic poveștește mereu o întîmplare veche din viața lui și nimeni nu-l crede. Autorul schimbă persoana naratorului (*el* devine *tu* sau *eu* se transformă în *tu*), modificare pe care a examinat-o Butor într-un eseu mai vechi. Pregnant este în narațiune dialogul (îndeosebi acela cu adolescentul proaspăt orășenizat), fin este simțul acustic. Numai N. Velea mai înregistrează cu atîta fidelitate aproximațiile și hazul limbajului oral. Cristian Teodorescu readuce, de altfel, în proza actuală tipul individului „suscit“, „ciudat“, cu mari disponibilități verbale, care a dominat proza de început a lui Fănuș Neagu, D.R. Popescu, N. Velea... Saizu (*Acasă la Saizu, Crapii de prăsilă*) a suferit un accident de muncă și poveștește acum ce i s-a întîmplat, divagînd mereu, pierzînd și regăsind cu îndemînare firul central. „Păi cum m-am vindecat, mă frate ! ? începu să se înfurie. Ce fac eu cu mîna asta ? Vă bateți joc ? Eu lucrez în București de 18 ani, mai știu și eu cîte ceva. De ce m-ați mai ținut aici ? ! Sau să-mi fi zis din capul locului, mă nene, nu te bucura, că nu te mai faci bine ! da nu, te vindeci, Saizule ! și mă trimiteți acasă cu mîna boantă !“ Prozatorul schimbă la mijlocul narațiunii unghiul de percepție și, prin urmare, stilul de a nara. Avertizează cititorul

că personajul său Saizu va rămâne același, dar că un nou narator își asumă sarcina de a duce mai departe cronică faptele. E naratorul înstrăinat de text, obiectiv, martor abstract al întâmplărilor, identificat în cele din urmă cu autorul care stă după perdea și mînuiește păpușile de pe scenă („noi, vreau să spun C. T., autorul acestei narațiuni, va deveni o prezență discretă“...)

Crapii de prăsilă debutează cu precizarea că „nu poți începe oricum o povestire. Trebuie să alegi calea cea mai simplă“. Este ideea naratorului, același Saizu, dar narațiunea îl contrazice. Saizu nu povestește niciodată simplu, nu merge direct la subiect și nu duce istoria pînă la capăt. Este o povestire excelentă, scrisă de un prozator stăpîn pe mijloacele lui, cu un simț discret al comicului. În *Tapetul*, Cristian Teodorescu inventează jurnalul unei coafeze. Stil necultivat, observații banale și, în interiorul lor, o dramă autentică. Mina P., proaspăt căsătorită cu Vlad, s-a mutat într-o casă nouă și notează într-un carnet ceea ce i se întâmplă : spală rufe, are mîncărimi groaznice la degete, se duce la serviciu, iar spală toată ziua, plînge în baie, bărbatul o privește cu indiferență și pleacă la meci... După o tehnică epică pe care am semnalat-o înainte, prozatorul întreprinde jurnalul măruntelor ființe și introduce perspectiva narațiunii obiective : descrie bucătăria, dulapurile și urmărește gesturile personajului care s-a așezat, obosit, în fața televizorului. Cînd se plictisește de descriție revine la jurnal („Dar, ce să mai lungesc vorba, stimat cititor, cunoști lucrurile acestea ca și mine. Să ne întoarcem mai bine la Mina P. și la duminicile ei...“). Mina P., banala coafeză, trece printr-o tragedie autentică și prozatorul are delicatețea să n-o ia în rîs. Prea și-au bătut joc scriitorii umoriști de aceste fapte modeste. Prozatorii noi caută să înțeleagă și drama (nu numai comedia) existenței lor. Cristian Teodorescu o face cu talent și discreție. Mina P. aspiră la fericirea conjugală și, cînd colo, dă peste un om brutal și imoral. O durere înăbușită într-un jurnal lipsit de fluentă și frumusețe literară, simplu, rudimentar și autentic, așa cum îl dorea Camil Petrescu. Totul este, desigur, ficțiunea unui prozator care experimentează formula dosarului de existență într-o epică întoarsă în chip programatic la dramele individului comun.

Contractul, ultima proză din volum, pare a transcrie în limbaj epic o dramă dintr-un vechi film neorealism. Este, în orice caz, substanță pentru un roman de moravuri în acest fragment cu o temă balzaciană. Administratorul unui bloc vrea să pună

mîna pe apartamentul domnului M., fost avocat, acum pensionar sîrac. O luptă surdă dintre un bătrîn demn și un individ acaparator și crud, terminată printr-o moarte voluntară. Alte narațiuni (*Vîrtejul bucureșteanului*, *Fugă în doi*) nu ies prin nimic din comun. *Maestrul de lumini*, care dă și titlul cărții, are stilul unui eseu narativ. Prozatorul studiază un mediu (hoteluri, ospătari, dansatoare, barmani, pictori care trăiesc din expediente) și fixează o tipologie specifică, lăsînd să se înțeleagă că faptele îi trec printre degete. „Ce s-a întîmplat cu Rafael?“ întrebă el (el sau alt narator) în final. *Maestrul de lumini* este un dascăl de provincie care lucrează vara într-un bar și participă, la îndemnul unui pictor ciudat, Rafael, la o partidă strașnică de poker. Pictorul curăță de bani un ospătar lacom și împarte, apoi, banii cu profesorul pîrlit și neajutorat. Este de remarcată grija de a observa cu seriozitate o lume reputată pentru impunitatea ei. Prozatorul fuge, și aici, de satira ușoară. Asta dă pregnanță realului și întărește ideea de adevăr în narațiune.

Trecînd la roman (*Tainele inimei*, 1988), Cristian Teodorescu reia unele din formele romanescului tradițional, construiește o tipologie și folosind mai multe planuri temporale și mai mulți naratori, urmărește destinul unui individ comun, un Rastignac fără anvergură și fără succes („un Rastignac pus la borcan“). Cartea a fost primită sărbătorește de critica literară. Al. Piru i-a lăudat compoziția și profunzimea observației, Ioan Buduca remarcă (în *Amfiteatru*) „reîntoarcerea autorului la subiect“ și semnele inițiatice din text, Radu G. Țeposu consideră *Tainele inimei* un roman parabolic și inițiativ, în fine, Florin Manolescu e de părere (tot în *Amfiteatru*, oct. 1988) că tînărul prozator „ne-a dat poate cel mai complet repertoriu al singurătății din romanul românesc“.

Nu știi dacă *Tainele inimei* este sau nu un roman parabolic și inițiativ (mai degrabă nu), dar sigur e că *Tainele inimei* este un bun roman de observație, cu o tipologie care se ține minte și o desfășurare epică ingenios regizată : trei nivele temporale și, cel puțin, doi naratori. Este, întîi, un martor anonim, numit în roman „Anonimul“, acela care face cronică obiectivă a micului oraș de provincie și este, apoi, un personaj-narator (Octavian), tip ciudat de inadapabil, vagabond, fără însușirile eroului picaresc și fără aura simbolică a rătăcitorului romantic.

Mai este un narator în roman, acela care începe propriu-zis povestirea („Vara, din orașul acestei povestiri, aveau loc exoduri zilnice“...) și citește și judecă pe ceilalți naratori („Anonimul nu se împiedica în asemenea detalii ; începe cu impresiile“ sau „Anonimul nu vedea cu ochi buni oscilațiile sentimentale ale Monei“... ori : „Anonimul iubea ordinea ; respecta nesmintit cronologia faptelor, când făcea întoarceri în timp se folosea de prezentul istoric“ etc.) Este, cum se vede, naratorul din romanul tradițional, neimplicat propriu-zis în povestire. Este, totuși, o diferență : naratorul lui Cristian Teodorescu nu-și asumă propriu-zis narațiunea și nu confirmă adevărul sau neadevărul martorilor. Funcția lui este pur regizorală : organizează spectacolul și se retrage în culise. Dacă revine (de cinci ori, am numărat eu) este să atragă atenția că naratorul propriu-zis (*Anonimul*) nu dă toate amănunțele și, din prea mult simț al ordinei, nu respectă totdeauna complexitatea faptelor și ritmurile lor temporale. Textualism ? Autoreferențialitate ? Cristian Teodorescu nu face o teorie a narațiunii în interiorul narațiunii și nu pune accentul pe scriitura în desfășurarea epică. Unul dintre personaje (inginerul Penciulescu) ține, e drept, un jurnal în stilul Stendhal, un altul (Poldi) este pictor și trece printr-o dramă a sterilității, în fine, e pronunțat în legătură cu Octavian (rătăcitorul) și numele unui erou balzacian, dar toate acestea sînt fi-rești într-un roman și nu constituie o temă specială de meditație epică. Este mai degrabă o formă de existență a individului care, întilnind arta, o judecă după criteriile lui sau, dacă simte în el o vocație, încearcă să învingă inerția mediului în care trăiește și să se verifice pe sine ca artist (cazul Poldi).

În *Tainele inimei* Cristian Teodorescu folosește o tehnică mai complicată decît aceea a romanului tradițional, dar nu atît de complicată încît cititorul să se rătăcească în vîlmășagul confesiunilor și să nu mai înțeleagă vocile și timpurile narațiunii. Romanul înaintează în trei direcții : este, întîi, confesiunea unui individ fără căpătîi, la propriu și la figurat, bătător de covoare, confesiune făcută la persoana a doua (modalitate epică verificată într-o povestire din volumul de debut) ; sînt, apoi, amintirile din vremea studenției, din interiorul acestei confesiuni (al doilea nivel temporal al narațiunii) și mai este un al treilea spațiu, cel mai vast, acela ocupat de istoria orașului

dobrogean în care a copilărit eroul și în care se întoarce după terminarea studiilor. În roman, ultimele două planuri se întrețes și, la drept vorbind, se confundă. Cronologia evenimentelor o stabilește lectorul, la urmă, când a identificat în persoana insului care vagabondează și care vorbește în propoziții laconice despre destinul său pe Octavian, tânărul economist fugit, nu se știe prea bine de ce, din urbea familiei sale.

Primul roman este sumar și cu premeditare enigmatic. Un individ, nici tânăr, nici bătrîn, trăiește sub cerul liber în Capitală și în alte orașe din țară, caută ceva (o certitudine morală ? o nouă identitate ?), dar nu se știe cu precizie ce, muncește cu ziua prin casele unor femei meschine și insașiabile, stă de vorbă cu oameni ca și el, fără rost, filozofi ai străzii, are legături sentimentale pasagere și încearcă să uite o traumă veche care i-a schimbat destinul... Individul, aflăm printre rînduri, avea studii superioare în economie, fusese însurat cu o Mona, femeie frumoasă și ambițioasă, cunoscuse, ca student seralist, o Lucia, care suferea de *isteria singurătății*, în fine, omul acesta de prisos fusese implicat fără voia lui într-o afacere dubioasă și făcuse, probabil, închișoare (într-un loc vorbește de faptul că are cazier și că familia s-a lepădat de el). Amintirile lui din epoca studiilor și, apoi, din timpul peregrinărilor nu sînt foarte expresive și nu impun, literar vorbind, o atmosferă socială și o tipologie. Oarecare pregnanță au femeile. Lucia e singuratică și brutală, tip de victimă agresivă. Sanda e, întii, victima bărbatului violent și amoral, apoi a copilului răzgîiat și posesiv. Femeia este, altminteri, o ființă sentimentală și bănuie că bizarul vagabond ascunde o dramă mai adîncă : „Cauți ceva. Dacă n-ai fi căutat, ce rost avea să pleci de acasă și să renunți la tot ? Nu știi ce cauți. Pentru căutarea asta te iubesc...”

Sensul acestei căutări nu este, repet, lămurit în roman. O inițiere, cum cred Ioan Buduca și Radu Gh. Țeposu ? Nu sînt elemente suficiente pentru a trage o asemenea concluzie. Orice călătorie este atunci inițiativă și orice roman este, prin definiție, o parabolă. O parabolă a existenței și o parabolă despre condiția omului printre formele existenței. Numai că romanul parabolic de tip Hesse sau Jünger are un scenariu special și un număr perceptibil de simboluri care duc gîndul cititorului spre

o inițiere în ordinea firii. Personajul lui Cristian Teodorescu trece, nu încapse dubiu, printr-o criză de existență și alege, ca soluție, fuga, *declararea* voluntară, ispășirea într-o libertate provizorie și, în fond, amenințată la tot pasul de umilințe mari. Să fie, atunci, vorba de o purificare prin suferință, ca în romanul rusesc din secolul al XIX-lea ? Nu sînt, iarăși, elemente care să ne ducă spre această idee. Octavian este, în fond, un om fără destin care vrea să-și facă un destin ieșind brutal din sistemul convențiilor sociale. Disparația lui voluntară (sugerată, să reținem, de un anunț la *faptul divers*) este o cale tragi-comică de a forța destinul (ier-te-mi-se jocul de cuvinte !) de a nu avea destin în lumea noastră. Dar, încă o dată, acestea sînt speculații, romanul este, la acest punct, concis și nu foarte pregnant.

Cu mult mai puternic și sugestiv este celălalt roman, al micului oraș de provincie. Un roman, aș zice, flaubertian, în sensul că mai toate, dacă nu chiar toate personajele sînt mediocre și vor să iasă din condiția mediocrității lor. Femeile (Mona, Aneta) suferă de singurătatea provinciei și vor să se salveze prin aventura sentimentală.

Descrierea micului oraș peștriș este admirabilă. Aici se vede talentul puternic al prozatorului care știe să facă un portret, să fixeze un caracter, să sugereze un destin într-o lume fără mare destin. Cîteva tipuri, în sensul realismului tradițional, se rețin. Haikis este un comisionar lipsit de proverbiala viclenie și de simțul pragmatic, iarăși proverbial cînd este vorba de această profesiune. Misitul este generos și loial, el face mici servicii din bucuria de a face bine și nu pentru a căuta profituri. Cînd se îmbogățește (trage lozul cel mare) e nefericit pentru că își pierde clienții. Își alege un fiu spiritual, pe pictorul Poldi, și-i lasă prin testament avutul său. Poldi este, tot așa, un personaj care iese din clișeele literaturii. La început pare a avea datele clasice ale impostorului, apoi vedem că pictorul cu patru neveste, băutor redutabil, dă semne de neliniște și își provoacă destinul în sfera creației. Lucrează îndelung (cîțiva ani) la portretul Monei, femeia fatală a orașului, aceea pe care o curtează trei bărbați și cînd portretul e gata dispare și el. Mona, cinică și indecisă, alege în cele din urmă pe Octavian, rătăcitorul de mai tîrziu. Cu acest amănunt, ne întorcem la istoria personajului central. Orfan, Octavian revenise în orașul unde copilărise ca să-și înceapă cariera și s-o continue, apoi, în Capitală. Este ambițios, totuși

nu un mare ambițios și, în orice caz, nu are o morală de arivist, nu calcă pe cadavre. Căsătoria cu frumoasa Mona este un eșec și, într-un moment de criză conjugală, femeia îi strigă : „Ratatule, ratatule...” Analiza acestor relații e bună, după cum foarte sugestivă este descrierea mediului social dominat de indivizi care caută să fie altceva decît sînt. Un frizer tătar vrea să fie considerat turc ; Penciulescu, inginer specializat în fabricarea cimentului, se lansează în administrația culturii și devine directorul Casei de cultură din localitate ; Mona, în fine, are ambiții de parvenire și, după dispariția lui Octavian, își caută un soț bine plasat...

Pictura lumii provinciale cuprinde în *Tainele inimei* și alte medii. Armeanul Garvis a rămas, după naționalizare, vânzător în magazinul său și joacă toată ziua table. Maiorul Scipion tapează prietenii și se drege cu rom, apoi se înecă în timp ce experimentează o nouă metodă de a prinde crapi. Un muzician, Anghelini, strînge bunuri materiale, un profesor a scris o monografie despre un scriitor pașoptist și amenință pe toți cu lectura ei, un doctor părăsit de neastă (Stanciu) dă petreceri unde se bea și se birfește... O lume care a intrat și altădată în literatură, într-o viziune fie comică (I. L. Caragiale și scriitorii satirici care l-au urmat), fie sentimental-tragică (aceea din nuvelistica de la începutul secolului). Cristian Teodorescu le evită, am impresia, pe amîndouă, amestecă bine culorile și înfățișează cu seriozitate această lume pestriță, inertă, mediocră și, prin însăși condiția ei, cu indivizi care nu pot deveni eroi. Și tocmai pe ei i-a ales, ca eroi de roman, prozatorul. Cînd unul dintre ei, Octavian, fuge și încearcă să-și șteargă urmele, le șterge așa de bine încît (spune răutăcioasa Lucia) nu se mai vede nimic. Și-a pierdut, cu alte vorbe, identitatea. Rătăcirea, *de-clasarea*, umilința, suferința nu l-au ajutat să se descopere pe sine. Revine în final, cînd își caută din nou diploma, la punctul de la care pornise. *Aventura* nu-l ajutase mai mult, nu-i dăduse o altă identitate...

De ce „tainele inimei” ? Am recitit, după lectura cărții lui Cristian Teodorescu, fragmentul din romanul atribuit lui Mihail Kogălniceanu și care poartă, cum știe toată lumea, același titlu. L-am recitit în ideea de a găsi o analogie, un simbol comun între cele două proze. Trebuie să mărturisesc că nu le-am aflat. Poate doar sugestia de taină care însoțește pînă la urmă destinul omului care nu poate să-și facă un destin (Octavian) să justifice ale-

gerea lui Cristian Teodorescu. Căci este, cu adevărat, un mister ca un om care nu are simțul aventurii să părăsească deodată totul (casa, femeia, cariera) și să devină, prin chiar acest fapt, culpabil, candidat la ratare. Octavian este un Rastignac fără *geniu* și spațiul lui de manevră este sufocant și depersonalizant.

Romanul este substanțial în pictura moravurilor de provincie, iar autorul, Cristian Teodorescu, un prozator care promite mult.

NICOLAE ILIESCU

Nicolae Iliescu (n. 1956), animator al grupului *Desant*, a debutat cu un volum de povestiri, *Departa pe jos* (1983), tipice, într-un anumit sens, pentru proza textualizantă. Naratorul, identificat fără dificultate cu autorul de pe copertă, vorbește de „eul narator“, de postmodernism, de „topoi conjuncturali“ și o „nouă modalitate de segregare narativă“, de „facitură“ (după Zumthor) și „metafacitură“, de prietenul George Cușnarencu și de alți amici din cenaclul pe care îl frecventează, dă, în fine, amănunte despre familia sa și înfățișează proiectul unui roman format din 16 părți care se cheamă... *Departa, pe jos...* Toate acestea sînt cuprinse în narațiune și intră în biografia personajului epic, iar personajul se cheamă, pentru a nu mai fi nici o îndoială... Nicolae Iliescu. Cînd Nicolae Iliescu (autorul) se plectisește de Nicolae Iliescu (personajul și naratorul din povestire), el operează unele modificări : atrage, de pildă, atenția cititorului că nu el, naratorul, scrie povestirea pe care tocmai o citim, ci fratele său, student la Litere... Cele 16 povestiri mai cuprind : extrase din proza lui Eminescu și din proza istorică a lui Bălcescu, un citat din Mersul trenurilor, un decret al Ministerului Învățămîntului și o adresă către I.T.A.-București, aprecieri despre proza contemporană, aforismele naratorului și fragmente din jurnalul său intim, un mic dicționar de personaje, scene din viața familiei Iliescu, un scurt eseu despre tehnica epică a lui *Derepe* (Dumitru Radu Popescu), discuții, aprecieri despre volumul... *Departa, pe jos*, urmate de o caracterizare a autorului făcută de prietenii și colegii de muncă...

O primă concluzie (provizorie) se poate trage citind aceste pagini jucăușe, ironice, ușor teribiliste : povestirea se coase și se descoase în fața cititorului, nu are un conflict determinabil (în modul narațiunii tradiționale), între ficțiune și real nu există nici o graniță, totul (de la teorie la faptul brut de viață) poate

intra într-o narațiune care nu are o desfășurare epică guvernată de legi, ci de pura voință a autorului. Povestirea este un fragment și, puse laolaltă, fragmentele epice dau o sugestie despre coincidențele temporale și impuritățile realului. Autorul intră, ca personaj, în text și rolul lui este să atragă cititorului atenția asupra mecanismului narațiunii...

Nicolae Iliescu pune în această nouă poetică a autenticității mai multă ironie intelectuală decît alții și o artă de a combina tehnicile epice care spulberă completamente coerența și ritmurile narațiunii clasice. Povestirea începe prin a parodia un stil epic, să zicem stilul obiectiv, impersonal, apoi trece la metoda stenografică și, cînd povestirea pare a-și fi găsit ritmul și stilul, prozatorul introduce fragmente dintr-un jurnal intim sau o pagină pur eseistică despre ultima carte pe care a citit-o. Justificarea acestor procedee ar fi următoarea : cititorul să nu fie ținut în afara mecanismului de a produce textul și autorul să nu se mai ascundă în spatele textului. Literatura este un act al realului. Artificiul creației trebuie trăit în text și prin textul care nu mai poate afecta, nesanționat, abstragerea și obiectivitatea absolută. Morala fabulei este că literatura se gîndește pe sine pe măsură ce se scrie. Așadar : nu cită literatură atîta viață (deviza literaturii estetizante) sau cită viață atîta literatură (strigătul de luptă al realismului), ci : deconspirarea convențiilor literaturii ; cită parodie, atîta autenticitate ; cită destructurare, atîta posibilitate de a sugera structurile realului.

Dacă traducem în limbaj critic colajele din *Departee, pe jos...*, putem deduce că în centrul lor se află un autor, profesor, după toate aparențele, navetist, care în orele libere scrie o carte... Autorul se cheamă, într-un loc, Nicolae Iliescu, în altul Culai Celcare... El are o prietenă, Anca, femeie cu spirit critic. Cu ea discută, în pat, despre literatură și, cînd autorul își dă seama că scena a mai fost descrisă în proza noastră, el dă o notă la subsol. Narratorul, care este și personaj și autor, ține un jurnal și din el aflăm că Doamna Iliescu, mama, îl ține de scurt și că Domnul Iliescu, tatăl, îi dă sfaturi de care fiul, recalitrant ca orice fiu din literatura veacului nostru, nu prea ține seama... Fiul începe un roman de familie (*Marele roman românesc*) în care descrie un teren de două sute metri pătrați și face cronică indivizilor care l-au stăpînit. Emanuel Apăroștrandafirie este strămoșul întemeietor, după care vine o Eufrosină, apoi apare

un doctor, Popsîpirișițișescu, cu apartament proprietate personală și, la capătul acestei genealogii, se află Sidonia și fiul ei, Nicolae, scriitor. Romanul de familie, conceput în stilul realismului din secolul al XIX-lea, se încheie după trei pagini. Povestirea continuă cu alte fragmente din care înțelegem că naratorul prețuiește, din literatura postbelică românească, pe D.R.Popescu, Eugen Barbu și, într-o oarecare măsură, pe Marin Preda. Îi place să meargă la cinematograful și să dea o listă de filme văzute, e anticalofil, dar nu-l poate suferi pe Camil Petrescu (? !), se întâlnește la restaurantul Berlin cu Fănuș Neagu și Ion Băieșu, intenționează să-i facă o vizită „așa-zisului poet național“, ia masa în familie și descrie, cu acest prilej, atmosfera încordată din casă, merge la ștrand, se întâlnește, apoi, cu un asistent de la Facultatea de Litere și, între două pahare de votcă, discută despre semiotică și femei, revede pe Anca și vine din nou vorba despre romanul în 15 sau 16 părți la care lucrează...

Cînd începe o povestire mai obiectivă, autorul-narator se oprește, se revoltă și se persiflează : „Dar de ce trebuie să-l introduc în povestire pe acest enigmatic Personaj ? Am de gînd să prezint aici un om ? O idee ? Povestirea mea trebuie să aibă un scop unic. Și care este acest scop ? Dacă l-aș ști, aș evita să mă și să vă mai plictisesc cu astfel de întrebări de-a dreptul inutile. Dar să lăsăm asta. Să-l facem pe Personaj să vorbească. Dar cum ? Ne alegem, inevitabil, o femeie. De ce o femeie ? ! Deci vom reduce totul la «Personajul o iubește», în care «o» este femeia, iar «Personajul» sînt eu. Vă veți întreba, desigur, de ce nu apare femeia. Răspuns : în cazul în care am fi considerat propoziția «Personajul o iubește pe N.N.», lucrurile ar fi fost clare, căci respectiva avea o identitate. În propoziția «Personajul o iubește» respectiva devine neidentificabilă, așa cum stă bine unei femei ca ea, căci dumneavoastră n-aveți de unde ști deznodămîntul povestirii, eu sînt singurul care cunosc astă povestire în întregime, dezvoltarea ei în fața dumneavoastră nefiind decît o chestiune de stil. «Onorat cititor, n-am prea multe cuvinte, dar vreau să spun că te calc în picioare». Acestea sînt cuvintele Personajului. De fapt, ce vrea să zică ? Se crede intangibil ? Și ce anume mai crede ? Crede că atunci cînd declanșează un mecanism, pe care azi și-l poate procura oricine de la magazinul de specialitate, declanșează de fapt adevărata sa viață ? Convenția se cere depășită de oarba ispită și de fapt și

de drept riscul unui poem de amor este acela că nu se poate închide niciodată la toți nasturii. Povestirea trebuie să comunice eă vânzătorul de înghețată strînge bani pentru a-i obține negație lui fiu-său. Așa gîndește intangibilul Personaj. Dar o criză de supraproducție literară îl va face să trăiască în imaginar (realul trece de-acum încolo, suplu, în imaginar), iar magnetofonul inchizitorial îl va supune la o perfectă tortură a vieții. Onorat cititor, *je me moque*."

În acest spirit *moqueur* este scrisă toată cartea, începînd cu onomastica (Telemah Olalie, Telemah Străchinescu, Panait Gebelezis Vrânceanu...) și terminînd cu „toate năzbitiile“, din jurnalul naratorului, numite astfel de sceptica Anca... Proză deschisă, fragmentară, spirit livresc și parodic, cu o fină, totuși, priză la real. Talentul este incontestabil; jocurile lui excesive artificializează însă, de la un punct, narațiunea.

Cu a doua carte (*Dus-întors*, 1988), Nicolae Iliescu trece la roman. Dar nu la orice fel de roman și, în orice caz, nu la un roman de tip tradițional, acela (obiect veșnic de ironie) care are o cronologie liniară, o durată determinabilă, o tipologie recunoscutibilă și o *lizibilitate* la îndemîna marelui public... Romanul post-modern mizează pe alte calități și, în cazul de față, romanul este un dosar de documente epice și o adițiune de fragmente scrise în stiluri epice diferite. Prozatorul nu-și ascunde intențiile epice, cum procedează, iarăși, prozatorul tradițional care vrea să dea iluzia obiectivității, ci dă scenariul romanului în interiorul romanului, explică formulele narrative și își judecă critic paginile pe care le scrie. Metaroman, așadar, roman auto-reflexiv într-o manieră pe care o întîlnim des în proza română contemporană. Deosebirea este doar că Nicolae Iliescu pune mai multă ironie în aceste însemnări autoreferențiale și nu întinde jocurile epice pe un număr prea mare de pagini: „Dar ce-am scris? Niște povești. Primul capitol (*Prima nuvelă subterană*) este organizat sub forma unui jurnal al unui tînăr scriitor. Al doilea capitol (*A doua nuvelă exemplară*) este scris la persoana a doua și se constituie într-o scrisoare a părinților autorului jurnalului. Al treilea capitol (*A treia nuvelă extraordinară*) este alcătuit din mărturiile soției autorului. Iar al patrulea capitol cuprinde o secțiune cu poeziile personajului central.“

Trebuie să precizez că observațiile de mai sus sînt exacte, dar incomplete. Romanul mai cuprinde un capitol (*Incheiere sau telestica*), cel mai întins și, în fapt, cel mai bun. În el se

povestește cum două personaje (primarul Irimie Ionescu din Guguieni, fost profesor de română, și doctorul Ilarie Obrașca, șeful dispensarului din localitate) scriu împreună un roman și, s-a înțeles din citatul dat înainte, romanul proiectat are exact structura cărții lui... Nicolae Iliescu... Ficțiune, iarăși, răspîdită în proza românească de azi (performanța o deține Mircea Horia Simionescu care pune în spatele naratorului un șir de alți naratori care se pîndesc și se scriu în așa chip încît existența pare un lanț infernal de *texte* !). Nicolae Iliescu folosește aceleași procedee și, în spatele ficțiunii, așează și el un narator care observă și scrie pe cei doi indivizi (personaje) care scriu la rîndul lor un roman cu trei personaje...

Să recapitulăm : *Dus-întors* este un colaj care cuprinde un jurnal, un număr de poeme (opera din tinerețe a naratorului), fragmente din scrisorile părinților despre personajul-narator (un profesor suplinitor navetist), citate din presă, opinii despre literatură, extrase din Derrida și H. Wald, pagini din referatele didactice, fragmente din extemporalele date în clasă, fișe caracterologice ale personajelor, o schiță de autobiografie întocmită la cererea unui prozator (alt prozator) care, inspirat de Camil Petrescu, vrea să facă un dosar de existență... Cum s-a putut deduce din cele arătate mai înainte, romanul are și o ficțiune în ficțiune, aceea care vrea să stenografieze viața a trei personaje pe spațiul unei zile. Înainte de a spune ce valoare epică au aceste experimente, să precizez că Nicolae Iliescu folosește în chip deliberat mai multe stiluri și, dacă i-am înțeles bine intențiile, ele vor să reproducă limbajele sociale care se întilnesc în romanul său. Este la mijloc, desigur, și o notă parodică. Cartea, în totalitate, este scrisă în stil ironic și multe pagini persiflează discursul biblic (sfaturile date de părinți tînarului profesor), discursul didactic solemn și găunos, stilul auctorial, acela care vede totul și descoperă cauzalități îndepărtate („inspirat fiind de Revoluția Franceză...“), stilul jurnalist modern care face cronologia banalităților în fraze sincope, în fine, există, am impresia, chiar o parodie a metaromanului în acest scurt roman autoreferențial în stil *puzzle*.

Gîndit și scris ca un dosar al povestitorului, romanul *Dus-întors* trebuie judecat, firește, în funcție de formula lui. Cele mai convingătoare pagini epice sînt acelea din jurnal (pri-

mul capitol) și din capitolul ultim, pe care le-am semnalat deja (*Înceierea sau telestica*). Altele nu sînt concludente (de pildă poemele) și mă întreb dacă această programatică fugă din narațiune n-a devenit în proza actuală o manieră din ce în ce mai greu de suportat. Poemele sînt niște acrobații juvenile, cu versuri parodice și prozaisme calculate („ocazia de a acosta o femeie tinăra / și de a-i da repede un / sfat cum să salte ceainicul / de pe aragaz fără să-și zdrelească degetele, / este un mod de a fi al secolului douăzeci“), facile, previzibile, epuizate de o întregă generație de versificatori... Care-i rostul lor în acest dosar? Rostul poate există, dar efectul, n-am îndoială, este nul. Tot astfel trucurile cunoscute ale prozei care nu se ia în serios și parodiază temele literaturii grave (un exemplu: însemnările naratorului despre moarte sau despre iubire) și, în genere, această prea lungă aglomerare de truisme, descrieri în stil persiflant (notele de călătorie), obosesc la lectură și dau un sentiment de inconsistență. Ca roman, *Dus-întors* este, nu mai încapă discuție, ratat.

Bune, autentice ca literatură sînt cîteva fragmente din jurnalul personajului, mai ales acelea despre condiția lui de viață. Ele prefigurează un personaj și un mod de existență în lumea de azi. Naratorul, dacă înțeleg bine, este profesor suplinitor, navetist, nici tînăr, nici bătrîn... A fost însurat și are un copil pe care îl vede din cînd în cînd, soția lui (doctoriță) scrie la rîndul ei un jurnal în care face soțului o fișă a caracterului, părinții îi trimit scrisori pline de sfaturi înțelepte și inutile, în fine, naratorul-personaj își povestește în mai multe rînduri viața și, din toate sursele, înțelegem că tînărul profesor navetist nu ia viața în tragic, dar n-o vede nici ca pe o sărbătoare continuă, vrea să fie scriitor și ține în acest scop un jurnal în care notează „iarăși nimic“, este exasperat uneori de stereotipurile vieții și de dragostea posesivă a părinților. La Guguieni, doi intelectuali locali (Ilarie și Irimie) scriu, s-a văzut, un roman în care este vorba și de al treilea personaj, profesoara de engleză Olivia Mustăța, navetistă și divorțată. Este partea cea mai substanțială a prozei lui Nicolae Iliescu și, sub raport estetic, cea mai convingătoare pentru posibilitățile talentului său.

Ficțiunea personajelor care scriu o operă de ficțiune, devenită, în fond, un clișeu, capătă, aici, consistență și fixează cîteva situații de existență. Dăm, întii, peste o onomastică neobișnuită,

comparabilă cu aceea, mai veche, din proza lui Nicolae Velea : Elzevir și Elzevira Iancu, Mugurel Ortelecan, Aftene Costel, Ofelia Cotoarbă, Corneliu Horia Caragheorghie, Apopoaie N. Stamate, Giacinta Habernaumescu, Smărăndeanu Polonius, Iorgu Iorgovan etc. Irimie Ionescu este primar, Ilarie Obrașca este medic și amîndoi iubesc pe Olivia Mustătea sau, mai degrabă, disponibilă Olivia oscilează între cei doi intelectuali care, la Guguieni, lucrează la un roman joycean (24 de ore din viața a trei personaje). Notăție stenografică, ironie fină, cronică împănată cu documente (extrase din lucrările elevilor, fragmente din discursurile didactice emfactice, dialogul străzii, convorbiri în autobuz, scene sentimentale parodice, bineînțeles, și subiecte, în rezumat, pentru alte posibile povestiri). Această aglomerare de stiluri și teme nu este statică și stilul ironic și paradoxal o face agreabilă la lectură. Eroina se adresează curtezanului ei de la Guguieni : „ești un angel nemernic“ sau „ești ca o călimară desculță“ și curtezanul, care l-a citit pe I. L. Caragiale, nu se supără de limbajul acestei Zițe călitate într-o navetă lungă.

Epilogul romanului este însă fără haz (o parodie a prozei mitice sau o parabolă ?), mai bun este sfîrșitul *schitei cehoviene*, cu replica lui Marin Ioncică, șoferul autobuzului care duce protagoniștii spre oraș : „Un continuu dus-întors, asta-i viața“...

Nicolae Iliescu sugerează această morală într-o carte concepută ca un dosar al experienței epice și, numai în al doilea rînd, ca un dosar de existență. Colajul este inegal ca valoare și talentul prozatorului (în continuare promițător) se vede mai limpede nu în jocurile narațiunii (devenite stereotipe într-o bună parte a prozei de azi), cît în paginile de observație morală și socială din a doua parte a cărții.

GEORGE CUȘNARENCU

Tratat de apărare permanentă (1983) este o proză de tip realist în care intră parabolicul, fantasticul, narațiunea S. F. și chiar miraculosul (basmul) și alegoria, prinse, toate, într-o notație nervoasă, precisă, ironică. Urechea fină a lui George Cușnarencu (n. 1951) se vede în modul în care înregistrează limbaul străzii. Florea Panduru, mecanic-auto, povestește o istorie tragică (moartea sorei Rodica și înmormântarea ei) într-o limbă colorată, fără trivialități. Individul e ager la minte și ține un discurs în care citează vorbele, și ele foarte colorate, ale altor personaje (stilul indirect liber !), apoi naratorul dă scurte indicații de regie și discursul reîncepe. Se profilează în aceste fragmente epice și o tipologie fixată, socialmente, în zona meseriilor bănoase (mecanici-auto, bișnițari, achizitori etc.) și a măruntei funcționării urbane. Mecanicul Mircea Constantin, zis Flocea (*Războiul caselor de fier cu pușculițele de pământ...*) este în cartierul lui singurul specialist în tăiatul porcilor. El are un ritual, întâi se magnetizează cu un litru de țuică, apoi așteaptă ca porcul să iasă din coteț și, într-o luptă dreaptă, învinge animalul cu o lovitură tare de ciocan și una măiastră de cuțit. Înjunghietorul specialist are o morală pe care o rezumă în chipul următor : nu lovește omul căzut și nu se bate niciodată cu cuțitul... Bătălia, de acum, cu porcul lui nea Titi Nucu e lungă și necesită o strategie complicată. Porcul este îndărătnic, nu vrea să iasă din coteț, dar luptătorul are vocația răbdării. El își întărește curajul, ca eroul din basm, cu țuică și așteaptă, încrezător în forța și dibăcia sa, marea confruntare : „Ascultă-mă pe mine, atunci când tai un porc, important este să lovești cât se poate de iute și de precis. De multe ori dacă eziți o secundă, porcul moare chinuit și carnea capătă gust acru, care dispare doar când o fierbi. Alteori, poți lucra perfect și carnea să capete același

miros neplăcut. Mi s-a întâmplat și mie cu câțiva ani în urmă când carnea s-a stricat din cauză că atunci când am înjunghiat porcul, Teoharie Nucu, îl știi, s-a uitat la el. Așa se zice, că dacă se uită la porc, când îl tai, unul nebun sau care a fost, carnea se strică. Adevărul este că atunci mi-am și bătut joc de el, mă chemase Dumitru Nucu să-i tai porcul și țin minte că m-am îmbătat în așa hal că am ajuns acasă fără trusa de cuțite, în chiloți și în cămașă, restul hainelor rămăseseră pe undeva, pe drum. Mi le-a strâns nevastă-mea a doua zi, a ajutat-o și sor-mea.“

Teohari are o manie : nu poate suferi obiectele ascuțite și, când le află, intră într-o stare de demență : se lovește, se crestează pe piele, își scoate dinții. Familia, ca să-l salveze, elimină toate obiectele de fier din casă și după o vreme Teohari se vindecă, se însoară și trăiește liniștit în cartier. Cuțitele lui Mircea Constantin îi fac semn în ziua fatală a tăierii porcului, totuși Teohari are tăria să-și învingă încă o dată boala.

Povestirea mai are o ramură (povestirea naratorului) fără nici o legătură cu faptele dinainte. Asta pentru a da, probabil, o idee despre diversitatea existenței și existența destinelor paralele. Proza postmodernă tinde să sugereze această *dezordine* a realului. Nu este necesar ca toate personajele dintr-o narațiune să se cunoască între ele. Prozatorul tradițional selectează, de regulă, faptele și le pune într-o relație de cauzalitate în așa chip încât, în narațiune, există un centru (un creier) care controlează și asigură coeziunea amănuntelor. Narațiunea mai nouă nu mai caută aceste cauzalități ascunse. Ea vrea să prindă culoarea vălmășagului. George Cușnarencu va dezvolta în a doua lui carte (*Tangoul memoriei*) această idee și va scrie istoria unor indivizi care nu se întâlnesc.

O temă care revine în *Tratat de apărare permanentă* este aceea a micului infern conjugal. Emanuel Magheru suferă de agorafobie. El pierde progresiv contactul cu realitatea și „sunetele provocate de tropăitul lumii“ ajung în camera lui, tixită de aparate electronice, numai prin intermediul benzii de magnetofon. Iubește viața, natura, orașul, apusurile de soare, dar nu mai este în stare a stabili „Legături Trainice și Statornice cu Cei care îl Înconjurau“, notează naratorul lui George Cușnarencu, scriind cuvintele cu majuscula. E tema, întâlnită des în arta din veacul nostru, a neputinței omului de a comunica. Amănunt important : personajul lui George Cușnarencu citește

pe Céline (*Călătorie la capătul nopții*), autorul lui preferat, și notează într-un carnet impresiile lui despre zgomotele îndepărtate ale vieții : „Scriu, scriu, scriu. Fătărnice, suflete goale, promiscuitate. Pur și simplu mi-e scîrbă /.../. Și totuși îi iubesc pe toți“... Acest erou celinian are, totuși, un viciu uman : curiozitatea. El ascultă prin mijlocirea microfoanelor pe care le-a instalat în apartamentele vecine (indeletnicire suspectă, curiozitate vinovată !) un dialog fioros între doi soți : „Hopa, lu doamna nu-i mai place menajul, vrea independență, vrea locuri rezervate la operă, vrea premiere, [...] sau crezi că te-am luat ca să faci concurență scamelor de pe bulevard ? Țsta e un cămin, mamă, căminul unei familii de oameni ai muncii, nu azil de bătrîni.“

„— Stai așa, că încep să aud lucruri noi, le-ai auzit la ședință sau la restaurant ? Adică, să rămînă între noi, asta e familie, cămin, zici ? Ce familie ? Cotețu ăsta ? De cînd n-ai mai cumpărat o floare să pui în glastră aia, becu din oficiu vrei să vină tovarășu director să-l schimbe, arcurile la pat vrei să le îndrept eu, clanța la dormitor crezi că se repară singură ? Vii, măninci, și pe urmă domnul are program. La Costel, și pe urmă tușt, la restaurant, fir-ar a dracului că nu știu ce aveți de reparat acolo. Te întorci la miezu nopții, îți arunci hainele pe unde apuci și intri în culcușul căminului familial, rîgîind ca un porc, și mai și sforăi.“

O discuție, apoi, telefonică, rumoarea unei petreceri, o altă convorbire telefonică presărată cu formule apocaliptice... Cînd ia contactul direct cu viața, Emanuel Magheru nu se vindecă de spaima lui. Merge, într-o seară, la Lido și acolo este atacat de trei haidamaci care-l tapează de bani și-l leapădă în brațele unei profesioniste... Eroul plătește și fuge îngreșosat de farmecul tinerimii... Se întoarce la banda de magnetofon și la carnetele sale. Povestirea are o construcție interesantă, cu mai multe nivele narrative. Este întii un narator impersonal, sînt apoi înregistrările făcute de personaj (discursul oralității, stenografia vieții comune) și, în fine, mai sînt notațiile personajului (carnetele) care rezumă faptele dinainte și adaugă reflecțiile naratorului. Scenariu bun, sugestiv, pentru că dă, întii, cititorului sentimentul că viața nu-i trucață și, în al doilea rînd, îi dă și sentimentul că povestirea însăși este un fapt de viață.

Pe tema conjugalității, George Cușnarencu mai scrie o povestire bună, *Zbor peste un fel de singurătate*, în stilul sec și

crud al prozei americane. Un gestionar de la o stație de benzină izolată ascultă succesiv confesiunile a doi soți învrăjbiți care se acuză reciproc de sterilitate morală și demență. Gestionarul are o morală mai simplă și mai sănătoasă : „Fiecare om trebuie să trăiască undeva. Unii trăiesc în Paradis, în vreme ce alții se mulțumesc cu puțin. [...] Eu cred că e mare lucru să știi ce vrei de la viață. Numai așa nu ajungi la disperare. Numai așa nu intri în panică“.

Foarte ingenioase sînt și basmele repovestite și adaptate la circumstanțele vieții actuale (*Basme de azi*). Roșu-Împărat stă la blocul P-15, fata împăratului este inginer agronom, iar Harap Alb are funcția de educator la o grădiniță de copii. Iată cum se desfășoară, în aceste condiții, întîlnirea dintre Spîn și Harap-Alb din Cotroceni : „— Puștiule, zice Spînul, ai un foc ? — Sorry, zice Harap-Alb, nu fumez. — Foarte frumos, flăcău taichii, halal de profesorii care te-au învățat numai lucruri bune, îi captează bunăvoința Spînul. Uite eu, dacă fumez, cum am ajuns. Și pe deasupra mi-am pierdut și bricheta în fîntîna asta. Ce să-i faci, bătrînețea, taică. — Ți-o aduc numaidecît, nene, zice Harap-Alb. Și intră în fîntînă. Atunci iute, Spînul pune capacul de oțel peste gura fîntînii, o ferecă imediat cu șapte lacăte chinezești, își lipește gura de capac și spune rînjind satisfăcut : — V-a învățat pe voi la școală să le treceți strada pe bătrînici, dar cu mine ai îmfundat-o. Pînă aici ți-a fost, Harap-Albe.“ În acest spirit sînt scrise și celelalte basme. Mai slabe sînt parabolele și prozele fanteziste (*Orca și funcționarul, Turnuri de fîldeș în cîmpie, Bărbatul-amplificator*).

A doua carte a lui George Cușnarencu (*Tangoul memoriei*, 1988) este un roman pe care nu știu dacă trebuie să-l numesc sau nu *textualist*, întrucît prozatorul, la curent cu metodele epice noi, le folosește în chip parodic și face cu ochiul cititorului ori de cîte ori complică jocurile narațiunii. Știm bine că parodia modelelor tradiționale intră în scenariul textualismului, dar mă întreb dacă parodia procedeelelor textualiste sau, cum ar veni, parodia parodiei este o modalitate admisă de poetica generației '80. Fapt sigur este că George Cușnarencu evită cronologia liniară, amestecă mitologia cu viața de toate zilele, literatura S. F. cu literatura realistă, melodrama cu tragedia, citează din cărți și se citează pe sine ca personaj sub numele de

pe copertă, prezentându-și modelele literare și modelele de existență... Elementul inedit este ironia ce însoțește jocurile povestirii și care dă, cum am zis, un sens parodic acestor căutări epice. E, oare, semn că textualitatea începe să se despartă de sine? George Cușnarencu nu are, în orice caz, aerul de a fi obosit. E spumos, e ironic, caută vorbele de spirit și le găsește, aduce mitologia greacă la Botoșani și București, își botează personajele cu nume care stîrnesc zîmbete și suspine (Oreste Mercantil Brâncoveanu, Clitemnestra, Seneca, Panaît Caragea, Tudor Crevedia, Cian, Magenta, Acvila Baldovin și Memoria Baldovin, Heliade Cezara, Jogginguță etc.) și aceleași personaje apar, întii, într-o proză realistă și ironică și, apoi, în narațiunile S. F. scrise de unul dintre personajele romanului, Seneca. Cititorul este respectuos rugat, în acest timp, să aibă răbdare și să ia aminte la bufoneriile textului, căci „cită bufonerie, atîta filozofie“.

Un fragment din Lawrence Sterne întărește această idee și justifică procedeul prozatorului de a nu da cititorului mură-n gură toate lămuririle despre personajele narațiunii și mișcările ei haotice. După Lawrence Sterne, vine rîndul lui George Cușnarencu însuși de a-și avertiza cititorul, în interiorul textului epic, după ce îl mai avertizase o dată la începutul cărții. Iată, acum, acest fragment despre puterea și libertățile prozatorului: „Acesta este un exemplu tipic al puterii prozatorului, atunci cînd scrie. De a fi pe placul unora și în dizgrația altora. De a învinge pe unii și a fi învins de alții. Dar de fiecare dată, de a modifica realitatea în favoarea ficțiunii. [...] Un autor de romane, și George Cușnarencu la fel, nu se lasă înșelat de realitate. El copiază, o formează, o alternează, o colorează, uneori o mimează, după bunul lui plac“. Citindu-l, vedem că opiniile autorului nu sînt deloc scandaloase și că numai includerea lor într-o narațiune ce ar trebui să vorbească despre fapte imaginare și indivizi fictivi este oarecum neobișnuită.

Tangoul Memoriei are 159 de capitole și trei părți (*Fuga, Timpul și Calea cea dreaptă*) precedate de un motto din Seneca și altul din scrierile lui Oreste Mercantil Brâncoveanu, unul din personajele romanului. Avertizez la rîndul meu cititorul că Memoria este numele unei femei virtuoză, mamă a patru sau cinci copii și soția unui bărbat, Acvila Baldovin, care fuge de acasă și apoi, preț de treizeci de ani, își caută familia și, cînd

o află, e prea târziu. De ce „tangoul Memoriei“ ? Asta n-aş putea spune cu exactitate, trimit doar cititorul la pagina 161, acolo unde Acvila Baldovin, fugarul, stă de vorbă cu Acvila Baldovin (alter ego ?, conştiinţa alterităţii ?) şi face previziuni despre destinul său : „— Privindu-te, spuse Acvila Baldovin, înţeleg că sînt într-o oglindă, aşezat într-un şezlong, obosit şi iubit de o femeie care nu poate trăi fără mine. — Exact, spuse Acvila Baldovin, şi asta nu e doar atît. Vei fi curtat de alţi oameni, vei fi adorat de o cazarmă de femei, şi se vor şterge rănilile cu sărutări, toată lumea va dansa în jurul tău tangoul Memoriei, vei fi ţinta ideilor generoase, vei fi avut, vei avea, vei da.“

Dacă cititorul a înţeles despre ce este vorba, trec şi eu mai departe şi-i atrag atenţia să fie, în continuare, cu ochii în patru şi să cîntărească bine faptele, căci prozatorul acesta ironic nu este lipsit de subtilitate şi, în scenariul parodic, el a strecurat şi un scenariu mitic. Modestele, ridicolele lui personaje sînt purtătoare de simboluri şi refac, în rătăcirea lor lipsită de glorie, proiecte iniţiatice. Modelele literare sînt prea cunoscute pentru a mai fi citate.

Dar să vedem întii elementele realiste ale naraţiunii. Sînt două rînduri de fapte şi firele lor epice nu se întîlnesc. Nu se întîlnesc în viaţa (în ficţiunea vieţii), dar se întîlnesc în textul care imaginează aceste existenţe paralele (în ficţiunea ficţiunii. deci). Acvila Baldovin şi Oreste Mercantil Brâncoveanu ar trebui să fie personajele centrale ale romanului şi, pînă la un punct, chiar şi sînt. Ei reprezintă simbolurile a două atitudini de existenţă şi două modele mitologice într-o parodie românească. Acvila, mărunţ funcţionar, este un fel de Ulise păgubos care caută drumul spre Penelopa (Memoria), Oreste Mercantil Brâncoveanu, directorul unei fabrici de conserve, este tipul bărbatului fără complexe şi fără credinţă, plictisit de o Clitemnestra pasionată de literatura S. F. Onomastică bizară, deschidere epică, iarăşi, care ne pune pe gînduri. Acvila iubeşte pe Memoria, dar fuge de ea şi apoi o caută decenii în şir. Oreste nu fuge, dar trăieşte romanul lui de amor cu altă femeie, insaţiabila Theresa. Miturile, modelele se amestecă în naraţiunea lui George Cuşnarencu şi nu este prudent a fixa un personaj într-o categorie pentru că parodia schimbă sensul faptelor. Şi mai este o complicaţie : Clitemnestra admiră pe scriitorul Seneca, autor de literatură S. F., iar prozatorul (George Cuşna-

rencu) reproduc fragmente masive din scrierile ce-l încintă așa de mult pe personajul său... Aceste scrieri se cheamă *Diavolul planetei albastre*, *Steaua*, *Melchior*, *Cimitirul planetelor albastre*, *Patrulaterul iubirii*... și, din citatele și rezumatele date de autor (repet, George Cușnarencu), deducem că romanele lui Seneca vorbesc despre aventurile intergalactice ale unor indivizi care se numesc... Acvila Baldovin, Oreste Mercantil Brâncoveanu, Clitemnestra, Jogginguță...

Cititorul a înțeles, desigur, abilitatea (suportabilă) a prozatorului : eroii parodiei *Tangoul Memoriei* sînt și eroii romanelor din roman, puse pe seama unui personaj-scriptor. Procedee curente în meta-romanul contemporan. Noutatea în *Tangoul Memoriei* este că prozatorul folosește, ca oglindă interioară, epica S. F., cu personajele ei neverosimile și simbolurile ei apocaliptice. Însă paginile acestea despre moartea planetei și stîrvirea timpului nu-mi spun, trebuie să mărturisesc, prea mult și, la drept vorbind, nu prea le văd rostul în roman. Poate doar unul singur și anume : Clitemnestra este pasionată de proza S. F., precum Don Quijote de romanele cavalerești și, de la un punct, ea confundă ficțiunea cu existența de toate zilele. Asta se poate înțelege, numai că George Cușnarencu nu urmărește această iluzie și nu face din ea tema romanului său. Jocurile sale epice sînt mai complicate și nu există totdeauna o legătură verosimilă între ele. Acvila nu cunoaște pe Clitemnestra, Seneca nu-l cunoaște pe Oreste, Oreste nu-l știe pe Seneca și nici pe Acvila, Clitemnestra îl întâlnește întîmplător pe Seneca, dar nu identifică în el pe scriitorul admirat în secret, Jogginguță (*omul-taxă*) nu știe pe nimeni... încît îmi vine să cred că George Cușnarencu a scris înadins un roman despre indivizi care nu comunică între ei. Doar cititorul știe că Acvila este Acvila, jigăritul Ulise, și că Oreste este adulterinul Oreste, eroi, o dată, într-un roman de moravuri și, a doua oară, eroi într-o proză science-fiction, introdusă într-un roman care folosește în chip parodic procedeele textualizante...

Îmi place mai mult romanul sentimental și ironic din *Tangoul Memoriei* și aproape deloc antologia S. F. din roman. George Cușnarencu demonstrează, în primul caz, un talent autentic și o inteligență pătrunzătoare. Acvila Baldovin fuge de la București la Botoșani și, de aici, la Tîrgu Neamț și rătăcirea lui este de un patetism ridicol. Omul modern este condamnat să rateze marile situații livești. Dar actele ratate nu sînt, oare,

tot acte umane semnificative ? Tragicul nu se poate manifesta și prin aceste comice eșecuri ? Aici mi se pare a fi ideea cea mai profundă a cărții lui George Cușnarencu. Eroii lui trec prin situații mitice degradate. Rătăcirea lui Acvila Baldovin prin lume este comică, pactul lui cu diavolul este un nenorocit tirg cu o cămătăreasă de provincie, întoarcerea lui în Itaca este jalnică. Copiii, deveniți oameni maturi, nu mai vor să-l primească, și Ulise se lasă la urmă condus, ironie a soartei, de orbul Teohari. Parabola — căci este una în acest roman în care totul se răstoarnă și toate se amestecă — se încheie cu aceste cuvinte ale orbului : „Nu-ți face griji [...]. O să-ți arăt eu drumul. Ține minte : *Eu arăt altora calea cea dreaptă, pe care am cunoscut-o târziu, când eram obosit de rătăcire*“...

Romanul parodic se termină, de altfel, cu o scenă atroce : Agamemnon, copilul Clitemnestrei, se înecă în baie, Oreste lovește cu mașina și ucide, prin imprudență, pe Clitemnestra, Oreste însuși este, apoi, victima unui accident de circulație, Seneca (scriitorul) nu știe de moartea Clitemnestrei, numai Theresa (Circe) înmoaie inima unui director de școală și trăiește pînă la adînci bătrîneți, neștiind de moartea curtezanului Oreste... Între atîtea tragedii și comicării inteligente, sînt alte mici narațiuni, unele splendide, ca aceea despre viața, visele și moartea cîinelui Gingis Khan. O mică parabolă în această carte tinerească, gîndită și scrisă în stilul unui roman experimental. Legea lui este : nimic nu se pierde, totul se amestecă.

IOAN GROȘAN

Merită a fi semnalat și debutul ardeleanului Ioan Groșan, (n. 1954), un prozator cu un fin simț de observație și un stil ironic de bună calitate (*Caravana cinematografică* 1985). Plac, de la început, autenticitatea notației, modul simplu de a intra în subiect. Un autor de proză scurtă însoțește un director de Gostat la o vânătoare de fazani sau de iepuri (faptul nu este sigur) și toată povestirea se constituie din fragmente de dialog de-o savuroasă oralitate. Vânătoarea este un eșec, schița este însă reușită (*O dimineată pentru proză scurtă*). A doua povestire (*Insula*) încearcă să prindă chiar momentul invenției epice. Deschidere cunoscută în proza tradițională : scriitorul stă la masa de lucru și meditează, notează și corectează povestirea pe care tocmai o scrie : „Sigur, tu înțelegi, ar trebui acum să-n-cerc să scriu altceva, o nuvelă morocânoasă, o povestire șoptită, dramatică sau în orice caz o schiță pitică și parșivă, în fond cred că mă pricep în suficientă măsură să inventez. Chiar așa : te așezi comod, îți pui scrumiera la îndemină, cotul se sprijină ușor pe masă, încă nu apuci stiloul, deși totul e foarte clar, mai ales începutul : caravana cinematografică intrând în sat pe un drum ciopîrțit de ploaie...“. Povestirea are ca personaj-narator un autor care își caută temele și stilul de a nara. Se decide, în cele din urmă, pentru o parabolă a intertextualității : o insulă pustie și un cuplu care descoperă că lumea stă pe o carte, așa cum într-o legendă veche asiatică lumea se sprijină pe un elefant. „Draga mea, stăm pe o carte. Asta e“, spune naratorul din povestirea lui Ioan Groșan. El confundă persoanele și simbolurile („am încurcat cînepa mătușii Madeleine“), inventează titluri umoristice, persiflează eroinele celebre („doamna Bovarinski, lăptăreasa poloneză...“), reface, pe scurt,

literatura din unghi cînd comic, cînd grav pentru a propune o parabolă a existenței care supraviețuiește doar prin memoria ei culturală.

Narațiunea anunțată (*Caravana cinematografică*) începe printr-o propoziție care repetă o frază celebră : „caravana cinematografică intră în sat pe la orele cinci după-amiază“. Un debut pentru o proză umoristică. Narațiunea lui Ioan Groșan este însă serioasă, ironia nu desfigurează ordinea gravă a faptelor. Este o nuvelă bine scrisă, cu observații fine despre natura umană și cu o tipologie ce se deschide spre mai multe modele epice. Prozatorul reia o temă tratată îndelung de literatura din anii '60 : pătrunderea ideologiei socialiste în satul tradițional. Reia chiar un personaj frecvent în povestirile și romanele de acum două decenii : tînărul activist înflăcărat, incoruptibil și simpatic. Însă optica asupra istoriei de atunci este alta și gîndirea epică s-a modificat. Povestirea nu mai este idilică și nici oamenii nu mai sînt văzuți în chip maniheistic. Activistul cultural Tavi și șoferul Anton intră în satul Mogoș pe la orele cinci și descoperă o lume stranie : un director de școală (Benea) care ține tot timpul discursuri, o învățătoare senilă, o bibliotecară bovarică înspăimîntată de singurătate și, totuși, devotată profesiunii ei (Corina), un șef de post (Atanasiu Gică) amator de povești, un țigan isteț (Darcleu), un președinte inert (Tanasie), un sat, în fine, aproape gol. Atmosfera apocaliptică din nuvelele lui Bănulescu este notată, aici, cu mai multă ironie. Mitul potopului e întors spre farsă, tema luptei de clasă e privită cu un ochi comic. Tovarășul Tavi vorbește de iscoadele imperialismului, iar țiganul Darcleu și podarul Plopu se gîndesc cine ar putea fi în satul lor asemenea iscoade. Șeful de post descoperă o infrațiune (furtul unei găini) și făptașul (Darcleu) este silit, pentru a scăpa, să spună ca Șeherezada o poveste lungă. Situația se repetă și șahul din Mogoș (Atanasiu Gică) este din ce în ce mai exigent, iar Șeherezada din ce în ce mai disperată și mai inventivă. Povestește acum despre o plantă miraculoasă, măcrișul, cu efecte afrodisiace :

„— Păi de ce îi dădea măcriș ? — întrebă nedumerit plutonierul, aprinzînd oarecum fără să-și dea seama un chibrit și întinzîndu-l țiganului.

— Aici e aici ! — răspuse Darcleu aplecându-se spre flacăra. Măcrișul, dom' șef, are o mare putere la fete. Parșiva de Estera cunoștea problema. Ea să nu cunoască ? !

— Da' ce face, frate, măcrișul ăsta ?

— Dezvoltă, dom' șef. Dezvoltă al dracului. Dă-i unei copile măcriș, așa, de pe la 10 ani, și să vezi ce domnișoară iese ! Mănincă singur măcriș tot cam la vârsta asta și la 15 ani ești beton, schiaună femeietul numai să te vadă. Măcrișul conține fier, fierul se depune-n forme, forma piatră se face, să tot trăiești !“

Marea amărăciune (nuvelă de peste 100 de pagini, un mic roman, în fapt) schimbă și mediul social, și stilul de a nara. Autorul ia ușor în ris bovarismele personajelor sale (tinerii profesori Sebastian și Ioana), însă râsul, iarăși, nu ridiculizează idila sentimentală. Este istoria unei iubiri provocate și programate printr-un joc de scenarii scrise. Expertul Sebastian trimite un bilet profesoarei de engleză proaspăt venită în școală, Ioana răspunde și, în acest schimb de bilete trăznite, se implică existența lor și se consumă, în cele din urmă, o poveste de dragoste. Pare a fi vorba de parafraza unei mari iubiri, luate din cărți, dar, după un număr de pagini, uităm de modelele livești și începem să urmărim cu mare curiozitate desfășurarea faptelor. Sebastian și Ioana vor să trăiască exact ca în literatură, își scriu mai întâi viața și apoi o trăiesc, fug de la București la o cabană de pe Valea Sebeșului și, în plină intimitate, femeia întreabă „ce personaje din literatură fug, așa, ca noi ?“. Autobuzul spre Șugag se urnește din stație, de pildă, la cinci, tot la cinci (ca vestita marchiză). Eroii se întâlnesc la ore și în locuri ciudate, se observă și își judecă gesturile, trișează și reprimă, apoi, ipocrizia, își întind capcane, se joacă, apoi nu mai pot ieși din jocul pe care l-au provocat. Personajele (îndeosebi Sebastian) capătă o anumită identitate umană în această aventură livrescă. Povestirea este admirabil scrisă, numai finalul este brusc și nehotărît. Unul dintre eroi dispare (Ioana), iar celălalt (profesorul Sebastian Pop) se întoarce la îndeletnicirile și habitudinile sale. Doamna Bovary iese din raza observației, în timp ce Sebastian pleacă ochii cu modestie în fața inspectorului școlar care-i zîmbește de la tribună. Stilul epic este, aici, voit livresc, ușor îngroșat, cu metafore vaste pentru a in-

dica situații modeste, cu descriții pornite balzacian și încheiate printr-o frază înveselitoare... Notățiile despre ritualul didactic de azi sînt excepționale. Să amintim numai așezarea în straturi a profesorilor în sala de ședință. O tipologie nouă se prefigurează în aceste pagini inteligent satirice.

Ioan Groșan se anunță ca unul dintre prozatorii cei mai interesanți ai generației tinere.

HANIBAL STĂNCIULESCU

Hanibal Stănciulescu (n. 1955) publică un volum de fotografii, parabole, parodii fine (*Casa*, 1988) în stilul, pînă la un punct, al generației sale. Este o proză densă, admirabil scrisă, deschisă spre un textualism înțeles ca o formă de realism post-modern. Asta vrea să spună : observație socială și morală, notație acut realistă, mobilitate epică, intertextualitate, ironie, tragerea vieții într-o parabolă și comentarea, în textul epic, a parabolei ce tocmai se configurează. O proză, așadar, care nu se închide în secretul ei și nu se oferă cititorului ca o enigmă de dezlegat. Ea spune totul despre sine pe măsură ce spune ceva esențial despre obiectul său (lumea din afară). Autorul intră în text (ca narator și, de multe ori, ca personaj cu funcții narrative) și, în acest fel, linia care separă literatura de existență devine și mai subțire și mai greu de determinat decît este în-deobște.

Hanibal Stănciulescu folosește în chip original aceste procedee și nu face din faimosul *om de hîrtie* adevăratul erou epic. E, dimpotrivă, o vizibilă implicare a existențialului (sub forma chiar a biograficului) în aceste povestiri care amestecă atît de inteligent stilurile și limbajele epice. *Casa* are trei paliere (capitole) și primul dintre ele (*Intuiții*) pare a rescrie, dintr-o perspectivă nouă, vechile teme ale nuvelisticii noastre. Există și un prolog (*Nașterea tragediei*) pus sub semnul lui Nietzsche și al lui Freud. Amintirile din copilărie sînt scrise în ușor stil parodic („fiind băiet, seara, la lumina afumată a lămpii eu petrec...“) și ilustrează în rezumat ceea ce psihanaliza numește romanul familial. Personajele lui sînt : Papa, Maman, Dauphin și Naratorul, cel din urmă născut, numit în derîdere Chioroș-pac. Copilul își lasă fruntea pe teracota sobei și, mișcînd într-un anumit ritm pleoapele, vede particoloizi, ființe minuscule cu picioare de ață și capete gelatinoase. Fratele mai mare (Daup-

hinul) îl pîrăște („Tăticule [...], Chioroșpac iar a băgat cornu' în sobă și bate cîmpii și mi-a speriat mița“) și tatăl, autoritar, castrator, îl admonestează cu severitate, în timp ce omuleții din vedeniile copilului se agită spasmodic și vorbesc într-o limbă necunoscută. Cheia acestui text o aflăm în refuzul copilului de a dezvălui secretul jocului său. El are un precoce gust al durerii și, printr-un spectacol bocet, vrea să trezească în ceilalți „daimonul vinovăției“. O banală scenă de familie, de atîtea ori povestită în proza noastră, este tradusă acum în limbajul psihanalizei. Copilul își inventează o lume și ceilalți, maturii, vor să i-o distrugă. El se apără mimînd suferința și înstrăinarea.

Intuițiile aduc în scenă o curioasă tipologie a senectuții. Bătrîniile lui Brătescu-Voinești și Gârleanu sînt puși sub o lumină mai crudă și cercetați în micile lor comedii sentimentale în care tragicul este corupt de grotesc. Domnul Zoharidi, fiu și nepot de preot din Fălticeni, om blind și resemnat, este persecutat de nevastă, iar doamna Varlaam, femeie cu suflet romantic, vrea să-l consoleze. Ea-i citește din *Cîntarea cîntărilor* și are noaptea visuri erotice, iar cînd se trezește descoperă cu spaimă pe fața de pernă o pată de sînge. Doamna D. a îmbătrînit lîngă o mamă longevivă și senilă. Ea citește la infinit *Mătănii* și ține ușa întredeschisă așteptînd nu se știe pe cine. Domnul Sorin, curtezanul ei, moare de inimă în timp ce urcă scările cu plasa de sticle și borcane. Femeia se instalează în așteptare ca într-o agonie lentă (*Sindrom terminal*). Virginia Alunescu, fată bătrînă, descoperă într-o zi pe bărbatul visurilor ei, Pătrașcu Ioan, zis Bebe sau Dodo. Ciinele Topsy este gelos și face neconviniște pe pantalonul vîrstnicului cavalier și se repede, apoi, cînd lucrurile se precipită, în beregata lui. Stăpîna, în sufletul căreia răsună coruri de îngeri, sacrifică pe Topsy și adulmecă, așa cum notează ironic prozatorul, „efluviile sibirite ale patimei dezlănțuite“ (*Topsy*). Chiar numai din aceste exemple se poate vedea că ființele resemnate și elegiace ascund obsesii terribile și dispar într-o comedie atroce. Hanibal Stănculescu elimină lirismul din descriere și face portrete în aqua-forte. Un bătrîn *gigolo* dă rețeta succesului („să faci o mixtură de Satir și Apollo“) și recomandă o etică a seducției: „oricum, eu am avut un principiu : dacă nu poți să fii totalmente corect cu ele, cel puțin să nu fii foarte măgar. S-ar putea să-ți folosească... În fine, în linii mari, cam atît. Cred că nici Casanova nu știe mai mult“... (*Pentru Delphini și pentru cîteva mamifere*).

Pină aici, prozatorul rescrie temele nuvelisticii de la începutul secolului. Sub inerția bătrâneții vede cruzimea și disperarea. Privirea este aspră și portretele bat spre un comic de tip mai degrabă expresionist. Modelul îndepărtat este I. L. Caragiale, folosit în chip programatic în parafraza intitulată *Apa curentă în urbea Ics*. Regăsim, aici, personajele din *O scrisoare pierdută* sub alte nume și în alte situații. Tase Ferecheș, primar în urbea Ics, este ca om politic o combinație între Tipătescu și Trahanache. Ghiță Hahaleu, jandarmul slugarnic, urmează, firește, pe Pristanda și Ipingescu și spune cu mici variațiuni cam aceleași fraze. El nu înțelege sensul cuvântului *pururea* și cere, în stilul cunoscut, lămuriri de la interlocutorul său, nu cu mult mai priceput. Limbajul epic este acela al parodiei. Hanibal Stănciulescu îl folosește cu abilitate și multe propoziții sînt de efect în aceste *fotograme*.

Originalitatea talentului se vede însă mai bine în cel de al doilea ciclu al cărții (*Viziuni*) și în parte în narațiunile din *Metaforii*, unde prozatorul inventează nu numai situațiile, ci și personajele. E vorba de o lume pe care, sub alte înfățișări, o regăsim și în prozele lui Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Cristian Teodorescu și ale celorlalți desantști. Bartolomeu Albu, tînăr profesor navetist, se scoală zilnic la 4 și 30 de minute G.M.T., ia autobuzul, ajunge la gară, se urcă în tren și aici își regăsește colegii și amicii, navetiști amăriți ca și el. Narațiunea, segmentată în șapte *fotograme*, notează în chip de reportaj rile și ideile tînărului intelectual. În text pătrund, astfel, mici cinematografic acest itinerariu și comentează totodată gestu-scene de viață, fragmente din limbajul străzii și fragmente din celălalt limbaj, interior, al eroului. Povestirea are, în fapt, un scenariu realist și un „lanț oniric“. În cel dintîi sînt înregistrate micile evenimente, stereotipiile vieții. Bartolomeu se suie în tren și „amicii“ îl tachinează subțire folosind conceptele lui Freud și parodiind, în genere, situațiile livrești. Bartolomeu, cu spiritul călit, intră în jocurile nevinovate ale acestor tineri și replicile lui sînt spumoase : „Rasputine, Rasputine, au ție nu ție-e rușine ! ?“. Doi țărani navetiști, înconjurați de pachete masive, țevi, scînduri, fiare, discută alături despre treburile lor și naratorul notează cu grijă acest exasperant dialog : „Numa' două scîndurele dacă luam pă fiecare zi, a zis și șefu', acu' aveam magazia gata !

— Ce face Leanța, mă Gheorghe ?

— Zice că nu pleacă dă la mine pînă nu-i găsesc io pă altu' care să... Cică io să-i găsesc, auzi... Ptiu !

— Păi, io n-am pățit la fel ?

— Și bre...

— Zău... și Ilie și moș Bîrzan, toți.

— Ptiu !

— Da' ce-avea ? Gilci ?

— A murit, bre nea Vasile, uite să n-am io...

— Ee, a murit acu' ! L-ai și îngropat... Fugi, bă Ghimizdroc, că tu mereu le inventezi. N-am vorbit io cu el azi săptămîină ?

— Uite îm' pare rău, să știi... adică dacă io...

— Și mie.“

În timpul acesta un alt personaj, Maria, se îndreaptă spre localitatea Chișcani într-un autobuz înșesat de damigene și coșuri, și aparatul cinematografic se deplasează acolo. Maria Corodeanu este, s-a înțeles, profesoară navetistă și istoria ei mediocră dublează pe aceea a lui Bartolomeu. Navetiștii formează o categorie socială și prozatorul desprinde din ea cîteva tipuri. Măcinoiu este directorul aspru și coruptibil, doamna Balaban este spionul directorului, Aspasia, pedagogul-șef, deslipește discret scrisorile școlarilor, doamna Rădulescu vrea să știe dacă la *lipie* accentul cade pe primul sau pe al doilea *i*, biologul Ciutacu reproduce ca un papagal ceea ce îi spune Măcinoiu etc. Situațiile sînt tragicomice și tipologia este, în genere, satirică. Există, de altminteri, o tradiție în acest sens în proza românească. Nou este, în această lume pestriță, dizlocată, personajul Bartolomeu, tînărul intelectual lucid, ironic care nu acceptă compromisul și kitschul. Din aceeași categorie fac parte și Feldmann, Maria, Adina și ceilalți „amici“ care fac haz de necaz și se retrag la nevoie în „lanțul oniric“. Ei au întemeiat o societate literară himerică („Republica Ambulantă a Literelor“) și au reverii estetice și erotice ca acestea : „Un tren aleargă la nesfîrșit prin Cîmpia Română. E un singur vagon unde, pe banchete lungi îmbrăcate în brocarturi vișinii, stau cîțiva tineri fauni dezabuzăți, cu cearcăne vineții, adînci, înveliși în halate moi purpurii, cu tîmplele încinse de coroane de myrt... Își omoară timpul în divagații fără șir. Sînt întemeietorii Republicii Ambulante a Literelor ! Pe gheridoane joase, între ei — drumul spre Kalokagathia trecînd și prin stomac ! — fructe rare, ananas, rodii, naramze, smochine, banane, nuci de cocos,

cupe cu filtre magice parfumate parșive pentru repetatele închinăciuni aduse Venerei... Lumina difuză prefirată de perdelele albastre — lumina tare a verii, lucirea sticloasă a iernii — sînt sfișiate din timp în timp de siluetele preoteselor unduind fierbinți înăscute în peplum-uri străvezii care alină retina, bucură sufletul.“

Prin Bartolomeu pătrundem și în alt mediu social, acela reprezentat de familia Corodeanu. Tînărul navetist este îndrăgostit de Maria, fiica unui comandor deblocat, bolnav, acrit și mitoman. Doamna Corodeanu este o sinucigașă de profesie și, în zilele bune, are fumuri aristocratice. Corodeni trăiesc în mizerie și speculează situația fiicelor lor, Maria, ființă realistă, cu un simț mai exact al istoriei. Ea are un eșec matrimonial și se hotărăște greu, și împotriva voinței părinților, să accepte pe Bartolomeu. Povestirile care înfățișează aceste mici drame (Moartea comandurului, agonia cotoiului Mache, tristețea femeii inteligente și fără noroc) sînt substanțiale și, împreună, prefigurează un posibil roman de familie.

O a treia categorie de narațiuni studiază tipurile și aventurile altei lumi, aceea din cooperăția meșteșugărească. Un alt Bartolomeu, pe nume Amilcar, este martorul și, parțial, naratorul întâmplărilor de aici. Întîmplările sînt tot tragi-comice. Amilcar, titrat universitar, ajunge într-o cooperativă peste care stăpînește „șeful“, Ududoiu, brutal și suspicios. King-Kong, lucrător la polizoare, bea în timpul serviciului și șeful Ududoiu îl silește să se umilească, în genunchi, pentru a nu-l da afară. Stratulat, meșter destoinic, e burlac, suferă de singurătate, bea cu dușmănie și perseverență și vituperează „pațachinele“, „farfuzele“ care umblă după turiștii străini... Amilcar face pe translatorul între Margot B., mărunță funcționară bucureșteană, și italianul Paolo de care este îndrăgostită. Traducătorul introduce în scrisori, de la sine, referințe literare și italianul, speriat de cultura româncei, dă înapoi, spre disperarea femeii care, în stilul eroinelor lui Caragiale, bea la urmă sodă caustică amestecată cu zeamă de clor. Convingerea ei este că versurile lui Lamartine, strecurate în scrisori, i-au adus pierzania.

Tema kitsch-ului este combinată în aceste narațiuni cu tema „sindromului de silă“. Hanibal Stănciulescu le ilustrează pe amîndouă într-o proză ironică, ingenioasă, foarte profundă prin multe din laturile ei. Dintre narațiunile pe care le publică în *Casa* numai două mi se par mai superficiale și nici acestea

în totalitate : „*Pe jos... prin infern și Traversarea*. Prima este o „înscenare“ în 28 de secvențe în care e vorba despre o călătorie în Italia și „mirajul occidentului“. Notății fluente, unele de un umor fin, dar în genere scenariul epic nu depășește clișeele literaturii de călătorie. A doua studiază psihologia mediocrității mitomane. Cîteva observații sînt bune, însă, și aici, intenția moralizatoare se vede prea limpede.

Casa este o foarte bună carte de proză. Ea confirmă un talent de care ne putem lega mari speranțe.

IOAN LĂCUSTĂ

Dintr-o notă de la pagina 14 a volumului *Liniște, povestiri din viața mea* (1989), aflu că autorul Ioan Lăcustă s-a născut la 15 septembrie 1948 în comuna Vîrfuri, jud. Arad, a absolvit Facultatea de limba și literatura română din București, a debutat în antologia de proză scurtă *Desant* (1983) și, individual, în 1985 cu volumul *Cu ochi blinzi* pentru care a primit premiul de debut al Uniunii Scriitorilor. Mai deduc că este gazetar, locuiește la etajul al VI-lea într-un bloc din București, a avut dificultăți nu știu de ce ordin pe cînd era student, a fost incorporat și a făcut armată la cataramă, a fost, evident, îndrăgostit și, iarăși nu știu din ce pricini, a rămas singur, prețuiește pe Radu Petrescu și este întristat că nu l-a vizitat, are prieteni printre scriitori dar nu-i vede cu anii, călătorește des în provincie, ține un jurnal și este interesat să observe viața străzii, cum mărturisește la pag. 55 : „E atîta încărcătură de viață în spusele celor din preajmă (pe stradă, în autobuze, în magazine, în fine, peste tot) încît nu-ți trebuie decît o ureche imensă și un suflet pe măsură pentru a le cuprinde. Și un ochi atoatevăzător pentru a înregistra cu toate fascinantele ei lumini această viață despre care tot mă prefac a scrie. De fapt, sînt încă departe de ea. Tot ceea ce scriu nu-i decît o continuă pregătire. Pregătire pentru ce ?“...

Tot din paginile acestei cărți care amestecă proza obiectivă cu jurnalul intim aflăm că naratorul este iritat pe cititorul care vede în orice rînd scris o aluzie și în orice povestire o parabolă. El (naratorul) nu știe ce înseamnă adevărul literaturii și, pe urmele lui Camil Petrescu, se consideră dator să vorbească în primul rînd despre sine și în numele său. „E scrisul tărîm de viață, și toate celelalte vin mult în urma lui, sau mult depărtate lui“, adaugă el. Nu știu ce înțelege autorul-narator prin „toate celelalte“ ce vin în urma scrisului, dar înțeleg bine și sînt de

acord cu el că scrisul este, cu adevărat, *un tărîm de viață*. Cit despre întrebarea pusă tot de Camil Petrescu cu 50 de ani în urmă și reluată acum de personajul lui Ioan Lăcustă : „Cum pot eu să o duc (viața, n.n.) și pe a necunoscuților care se uită la mine ca la o curiozitate ?“, se poate răspunde că prozatorul modern, convins că este sincer numai cînd vorbește la persoana întii, face în așa fel încît reprezentările sale pot defini o categorie umană mai întinsă. Dovadă că din această epică bazată pe estetica autenticității a ieșit (mă refer în continuare la Camil Petrescu) o tipologie memorabilă și un dosar voluminos de existențe.

Modelul epic din primele povestiri este neîndoios I. L. Caragiale. Autorul grupează de altfel un număr de 16 parafraze după *Momente* sub titlul *La ușa domnului Caragiale*. Procedeu este simplu : este luat (sau inventat) un text-document din *Adevărul* sau *Universul* (1901) și, pornind de la el, prozatorul imaginează o poveste în stilul și cu tipologia din schițele lui Caragiale. Personajele se cheamă Stelică Micșunescu, Aurelia Pipoș, Aristotel Paulescu, Sandu Ostropeț, Dominic Mîngă, Mîndruța Dobrică, Florica Bărbieru... Într-un loc (*Creanță*) sînt aduși în povestire chiar Lache și Mache și, ca personaj absent (personajul despre care se vorbește), Caragiale însuși în calitate de publicist și comerciant. Parafrazele au haz și arată virtuozitate epică. Ioan Lăcustă știe să oprească la timp ironia, inerentă genului, pentru a nu transforma parafraza în caricatură și pentru a da textului nou o notă de verosimilitate. Într-un oraș de provincie (Focșani) este anunțată o nuntă politică. Ministrul sau fostul ministru Take Ionescu cunună pe prefectul județului și adversarii săi politici organizează rapid o altă nuntă unde naș este frunțașul politic Nicu Filipescu. Drama începe cînd modestul profesor local Stelică Micșunescu trebuie să aleagă între sentiment și datorie. Datoria îi cere să participe la nunta organizată de partizanii lui Nicu Filipescu (mirele fiind chiar directorul liceului unde nefericitul Micșunescu funcționează), însă afectiv el este atras de cealaltă nuntă, întrucît soția sa este prietenă nedespărțită cu viitoarea soacră a prefectului. Ce va face, în acest caz, Stelică Micșunescu ? Cum va ieși el din teribila încurcătură ? Personajul a intrat, cu adevărat, într-o situație caragialescă și prozatorul o rezolvă în stil Caragiale : eroul scrie, întii, un discurs pentru nunta prefectului și scrie, apoi, un contra-dis-

curs pentru nunta directorului... Profesorul iese teafăr din cumplita situație în care l-a aruncat destinul și ajunge directorul liceului din localitate (*Contra-Nunta*).

Toate acestea sînt scrise cu nerv și, în umbra unui mare model, se prefigurează un personaj cu date tipice : un individ are sentimentul unei vaste conspirațiuni („Paulino, ăștia vor să mă omoare?!“) și, în disperare de cauză, are ceea ce se cheamă curajul lașității, este, în consecință, imparțial ca tot românul, adică votează cu ambele partide și cîștigă... În *Cor pe o voce*, prozatorul reproduce fragmente din jurnalul unei coriste, pe nume Florica Bărbieru, fiica unui bostănar din Ialomița... Ea este bovarică și întreprinzătoare (pune pe picioare o instituție rentabilă : așezămîntul muzical „Cîntecele dorului“) și, în intimitate, scrie cugetări de felul : „iubirea e moartea ilusiei“ sau „Vieața e ca un câmp cu maci îmbobociți și roua dimineții i sărută și-i cheamă treziți-vă că ese Soarele“ etc... Corista dă, din loc în loc, informații despre viața ei conjugală : „Mă simt slăbită. Alaltăieri a început războiul. Aureliu are necazuri cu afacerea lui și tare mă gîndesc să n-o piarză...“. Stilul este naiv, cu note de umor involuntar. Prozatorul nu vrea să-și descalifice moralmente personajul, de aceea alternează accentele comice cu observații serioase, verosimile în ordine umană. Corista de la Slobozia este sincer pasionată de muzică, visul ei este să ajungă într-o trupă vieneză și, nereușind, se consolează. Ideea de a publica jurnale ale oamenilor fără celebritate intră în programul desanțiștilor. Cristian Teodorescu dezvăluie confesiunile unei coafeze, Mircea Nedelciu pe acelea ale unui brutar. Viața poate fi văzută și din această direcție. Și în melodramă este un destin uman și, de cele mai multe ori, melodrama este anticamera tragediei.

Ioan Lăcustă introduce, în consens, iarăși, cu colegii săi de generație, o notă autoreferențială în narațiune. Rar însă și fără să insiste. În povestirea, care are semnificația unui program epic (*La ușa domnului Caragiale*), personajul narator este scriitor începător și se chinuie zile întregi cu prima propoziție. Povestirea pe care o scrie naratorul se cheamă, s-a înțeles, tot „*La ușa domnului Caragiale*“. Naratorul se pregătește să citească la Cînaclul „Junimea“ și se gîndește la reacțiile posibile ale desanțiștilor... În celelalte proze, aflăm temele obișnuite ale textualiștilor, tratate într-un chip mai direct epic : singurătatea unei femei simple, kitschul folcloric, dialogul străzii, cronica unei narațiuni

inventate, relația dintre autor și personajele sale etc. Ioan Lăcustă este preocupat însă mai puțin de subtilitățile scriiturii și studiază cu precădere cazuri umane și situații în care se revelează drama individului simplu și singur. În *Vis cu lup* (proză ușor alegorică, inclusă și în volumul de debut colectiv *Desant*) este interesantă alternanța de realism dur și reverie duioasă. Aici se vede ce observator fin este prozatorul. El comentează fotografiile de grup, amestecînd planurile temporale. Un soldat, o femeie cu un copil, o bătrînă țărăncă într-o sală de așteptare și un personaj fictiv (un lup singuratic), iată cadrul povestirii. În ea este vorba despre singurătatea și duioșia femeii înșelate, de mici scene de viață în care se revelează tragedia monotoniei. Un șofer, trecut de prima tinerețe, se îndrăgostește de o femeie care știe să cînte duios (*Trandafiri de toamnă*), un bărbat tînăr întîlnește, pe plajă, privirea unei femei și face un act de curaj (salvează o pasăre rănită) ca într-un poem medieval. Gestul cavaleresc este ușor ridicol și, de altfel, inutil : femeia nu-l bagă în seamă și eroul este descumpănit (*Rană de zbor*).

Ioan Lăcustă este mai aproape aici de Cehov. Se îndepărtează însă de el și merge în sensul noii proze textualizante atunci cînd dă pe față firele narațiunii. După ce cronică faptele banale se încheie (*Cărți poștale cu stupi*), prozatorul avertizează cititorul că ar putea da o continuare : „Aș putea curma povestirea aici. Astăzi, 11 martie, cînd scriu, nu mai am nimic altceva de spus. Doar că acum două săptămîni, aflîndu-mă la Predeal în interes de serviciu, avînd o duminică liberă la dispoziție și negăsind altceva mai bun de făcut, am acceptat invitația cîtorva tineri, pe care îi cunoscusem în tren și cu care, întîmplător, locuiam în aceeași vilă, de a-i însoți într-o excursie pe la cîteva cabane din apropiere.“ Este, desigur, un artificiu menit să întărească ideea de autenticitate a faptelor. Prozatorul n-a înfățișat decît un document uman, un fapt de viață, n-a inventat nimic... Asta vrea să-i sugereze cititorului. Cea mai reușită estetic din seria acestor fragmente „rupte din viață“ este *Cîștigătorul*. El aduce în prim plan o mentalitate nouă în lumea de azi. Funcționarul Stîngaciu vrea să stea de vorbă cu muncitorul Lică Minciu, cîștigătorul unui concurs. Îl află, este încîntat de ospitalitatea muncitorului, dar, la urmă, cînd Lică vrea să-i dea o sută de lei pentru că l-a ajutat să care premiul (un televizor), funcționarul se simte pe drept jignit. Lică Minciu are însă

altă filosofie de viață. E indignat de refuzul incoruptibilului Stîngaciu și pune, cu principialitate, problema politic : „Cine ești să nu primești o atenție de la mine, bă, funcționare ? Crezi c-am furat banii ăștia ? Crezi că-i am ciubuc ? Io-i dau că m-ai servit, nene, și nu mă lua cu miliția că nu ea-mi garantează mie dreptu de-a face ce vreau cu banii mei. Și iartă-mă, dacă vrei, da' io nu ca să te jignesc am făcut-o, ci că-mi ești simpatic. Muncești și mneata ca toți românii !“

Parafraza stilului mitologic, pe care o folosește des George Cușnarency, apare și în două din povestirile lui Lăcustă (*Ileana Cosînzeana și verbul neogrec și Povestea unui medic tînăr*). Arhetipurile sînt introduse într-o intrigă sentimentală actuală. Ileana Cosînzeana este traducătoare la o bibliotecă bucureșteană, Făt-Frumos este asistent universitar, iar Zmeul Zmeilor este specialist în epoca fanariotă. Ce urmează este o încercare ratată de adulter. În povestirea a doua, Făt-Frumos este medic de țară și Muma Pădurii îl compromite și-n cele din urmă îl atrage, ca ginere, prin delațiune și țigări Kent. Parafrazele nu sînt, estetic, prea reușite.

În *Liniște*, Ioan Lăcustă amestecă în chip mai sistematic jurnalul intim (nonficțiunea) cu povestirea (invenția pură). Schema epică este următoarea : o însemnare, la începutul narațiunii, cu caracter personal (naratorul ajunge la mare, naratorul trece prin Piața Sf. Elefterie sau face o vizită unui bătrîn scriitor pe nume T.B...) și, apoi, este enunțată povestirea (ficțiunea) care valorifică, de regulă, o întîmplare veche, o amintire sau relatarea partenerului de dialog. Istoria naratorului se amestecă în acest fel cu alte istorii luate, cum se zice, din viață și socotite nerepresentative. Chiar autorul le numește astfel și se scuză în mai multe rînduri că nu poate oferi cititorului său alte povestiri mai semnificative și cu o desfășurare mai spectaculoasă. El nu evită melodrama și nu ascunde că este un spirit sentimental. Croniciarii literari l-au numit astfel și el confirmă acum faptul că primește cu milă, cu afecțiune subiectele mărunte pe care i le scoate în cale viața de toate zilele. Este citat la un moment dat Cehov și referința la scriitorul rus nu este, cred, întîmplătoare. Ioan Lăcustă caută cu dinadinsul dramele simple și subiectele minore : înstrăinarea dintre doi soți și delicatețea bărbatului care ține la Taniușa lui, iubirea unei fete inimoase pentru un bărbat demoralizat în pragul sinuciderii și credința ei nestră-

mutată că-l poate salva, reveriile doamnei Ugozzini, văduva unui artist de circ, încercarea prozatorului de a scrie despre toate acestea și sentimentul eșecului, înregistrarea fidelă, fără alt comentariu, a unor fraze auzite pe stradă etc. Naratorul nu ascunde, iarăși, faptul că se identifică în aceste pagini confesive cu autorul care crede în puterea și libertatea scrisului, dar se teme (pag. 203) că n-are o conștiință pe măsura libertății relevate de literatură...

Nu știu dacă Ioan Lăcustă are sau nu o conștiință de scriitor deplin formată, dar faptul că el, ca și naratorul din povestea sa, caută o *conștiință morală curată* și vrea să privească lumea cu ochi curați și cu o mare seriozitate reprezintă un semn bun. De altfel, aspectul moral este dominant în schițele, povestirile, fragmentele (nu știu cum să le zic) din *Liniste*. Citindu-le, am avut impresia că autorul lor este un om care ia lucrurile în serios. Și că privește (mai nimerit ar fi să zic : primește) faptele de viață cu blîndețe, cu răbdare, atent să prindă partea lor bună, omenească. Nu-i lipsește nici lui simțul comic, dar pune, repet, mai multă seriozitate umană în povestirile sale și nu face din literatură un joc pur al spiritului. E alături, cum am dovedit mai înainte, de Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Cristian Teodorescu, Hanibal Stănciulescu, George Cușnarencu și ceilalți *desantisti* în încercarea de a nota aventura scriiturii, dar se desparte de ei, am impresia, prin accentul pe care îl pune pe literatură ca act moral și prin mai marea extensie pe care o dă în povestirea *prezenței umane*. Există în *Liniste* o mică povestire care pare a traduce în termenii parabolei această opțiune. Nu-i cea mai bună din carte, estetic vorbind, dar ea are meritul de a sugera că nimic esențial nu se configurează în artă în absența umanului. Povestirea este intitulată *Prezența umană* și are această intrigă simplă : un artist tânăr pictează un peisaj cu mesteceni și un bătrîn descoperă pe pînză o siluetă umană aburoasă, indefinită în care se recunoaște. Bătrînul este el însuși pictor (amator) și fixează pe pînză același peisaj „din cealaltă” parte, adică din alt unghi... Pictorul tânăr este certat de criticii de specialitate pentru că se repetă, dar el înțelege ce trebuie din lecția bătrînului și anume că arta adevărată cere o emoție, o deschidere spre viața interioară.

Mai este ceva ce trebuie semnalat în povestirile lui Ioan Lăcustă și anume faptul că el nu evită lirismul, nota sentimentală, elegia, „poeticul” din natură, adică tot atîtea elemente

care țin de vechea proză. Cu o ironie blindă, le reintroduce în narațiune și nu se sfiește să scrie că marea este un tărîm lichid frumos, că pădurea este misterioasă și fermecătoare, că ploaia melancolizează spiritul.. Cînd face portretul unui individ, nu se grăbește, iarăși, să-l caricaturizeze. Este în proza lui o frumoasă îngăduință pentru natura umană. O îngăduință care vine dintr-o mai mare înțelegere a omului *sub vremi* și încolțit de viață. Lipsește din narațiune (chiar și din aceea cu subiect comic) sarcasmul, lipsește și cruzimea aceea cinică pe care am observat-o la alți prozatori tineri atunci cînd vine vorba de oamenii bătrîni și feluritele lor beteșuguri. În om, indiferent de condiția lui, „geme un licăr de viață“ pe care prozatorul îl face (se străduiește) să cînte. Am parafrazat propoziția naratorului din povestirea *O dimineață pentru fiecare*. Ea rezumă, în fapt, un program cehovian bazat pe respectul față de omul mărunt și îngăduință față de micile lui drame. Estetică simplă și sănătoasă, necesară într-o literatură care tinde să se povestească numai pe ea însăși.

Liniste cuprinde 20 de povestiri libere, pagini de jurnal, scene brute de viață, monologuri incoerente, uneori agramate, melodrame tratate serios și, din nou, fragmente confesive scoase dintr-o istorie a naratorului. Sînt date care ne îndreptățesc să-l identificăm pe acest narator cu autorul de pe copertă (se speculează într-un loc, în jurul *lăcustei* și al unei posibile confuzii), dar, repet, nimic nu este sigur într-o proză care se folosește așa de abil de ficțiunea non-ficțiunii. Naratorul este de cele mai multe ori și personajul narațiunii și trece prin fel de fel de situații, unele comice, altele melodramatice. Student, vizitează pe T. B., poet de modă veche, cu o existență materială mizerabilă. Poetul îi dă sfaturi utile, dar tînărul cu aspirații literare își vede de ale lui. Merge la berăria de pe Bulevard și închină o halbă pentru „Sfînta Înălțare“, apoi ascultă (și notează, evident) un dialog savuros, miticesc, dintre doi consumatori cu spirit critic exagerat. I. L. Caragiale este corectat prin Cehov : licărul de lumină împiedică pe prozator să primească fără rezerve zeflemeaua, caricatura. Notează, apoi, un vis ciudat, apoi un altul (nu le văd semnificația în ordine epică !), intră, apoi, din nou în bufetul de pe Bulevard (loc privilegiat) și înregistrează alte dialoguri. Naratorul, am uitat să spun, este scriitor (programul textualist este, la acest punct, respectat) și

ce face scriitorul cînd ajunge în amărîta lui garsonieră de la etajul al VI-lea ? Scrie, de bună seamă, ceea ce a văzut și a auzit. Sau inventează narațiuni pe care le rezumă, acum, în jurnalul său. Cînd reușește (un poem), naratorul îl comentează, îl completează, citează pe Sartre și pe Ibrăileanu și introduce un fragment de viață despre care, în final, nu mai știm dacă face parte din poem sau din adausurile la poem. Fragmentul este autentic ca proză și constituie, în fapt, sarea întregii narațiuni : trei cheflii discută la berărie (toposul se repetă !) și din vorbirea lor împleticită înțelegem că unul, Fane, a furat două vagoane pline nu se știe cu ce și șeful lui îl asigură că-l acoperă. Limbajul este autentic, Ioan Lăcustă are ureche fină, face parte din clasa prozatorilor auditivi (modelul Caragiale). Iată vorbirea unui dricar : „eram odată în blocul de la Operetă și tot așa, un moș nu-l puteam scoate-n sicriu, tot cu liftul, în cearceaf, nimeni, fiu-său, nepotu-su, cine-o fi fost, n-a vrut să meargă cu mine în lift, și io, vorba aia...”

O schiță bună, organizată după modelul prozei clasice, este *Prin griul crud*. Personajele sînt scoase din proza și comedia veche (șeful de post autoritar și petrecăreț, profesorul căzut în inerție spirituală și melancolizat de vin, măruntele funcționare bovarice), dar în vecinătatea lor se manifestă un alt tip (tragic) de existență. Un student în filologie (naratorul pe care îl știm) vrea să ajungă într-un loc îndepărtat și, cum nu are alt mijloc de transport, este luat în căruță de un țaran în vîrstă. Țaranul, care-și transportă de la spital tatăl decedat, confundă *filologia* cu *teologia* și-l roagă pe student, la sfîrșit, să facă o slujbă de pomenirea mortului. În sat nu există preot și țaranul vrea ca rînduielile să fie respectate. Dăm pagina și intrăm, dimpreună cu studentul filolog, în altă lume : aceea în care domină șeful de post Mesteacăn într-o îmbelșugată și zgomotoasă petrecere cîmpenească... Ioan Lăcustă excelează în notarea faptelor banale de viață. Fără semnificație epică mi s-au părut însemnările din *Amintiri din Xi'an* și *Ochi de pescăruș*, cu o morală prea evidentă.

BEDROS HORASANGIAN

Bedros Horasangian (n. 1945) a debutat cu două cărți de proză (*Curcubeul de la miezul nopții*, 1984 ; *Închiderea ediției*, 1984) care oscilează între stilul jurnalistic al lui Radu Cosașu din *Supraviețuiri* și stilul parodic al *textualiștilor*. Modelul mai îndepărtat este, și în cazul lui, I. L. Caragiale. Asta vrea să spună că prozatorul se întoarce la povestire și schiță (abandonate de generațiile anterioare), iar proza lui coboară în stradă, intră în berării, călătorește cu mijloacele de transport în comun, face inventarul magazinelor de alimentație publică, consultă mersul trenurilor și transcrie nume ciudate de localități, se plimbă prin oraș și înregistrează denumiri și mai bizare de străzi vechi... Naratorul stă, discret și neutru, în marginea textului și notează rapid, fără multe comentarii, ceea ce vede și aude. Nu inventează nimic (sau nu arată), nu fuge în imaginație, nu caută miturile, nu disociază în jurul conceptelor și nu rezolvă, cum se zice în limbaj redacțional, micile întâmplări, conflictele pe care le prezintă. Povestirea surprinde (și cuprinde) o felie de viață, un instantaneu, un moment dintr-o devenire fără capăt. Dramele comune se repetă, la ce bun să le închidem într-o povestire? Finaluri, așadar, deschise, sugestia continuității vieții și, deci, a literaturii. Dacă există o soluție pentru astfel de fapte banale, ca despărțirea dintre un bărbat și o femeie sau criza de singurătate a unei femei de 30 de ani, soluția va fi dată de viață, într-un viitor nedeterminat. Naratorul este doar un martor neutru, cum aflăm într-o însemnare din volumul *Închiderea ediției* : „Cel care observă și notează, un fel de cameră de luat vederi sau aparat de filmat, e undeva sus, într-un colț. Nu-l vede nimeni, nimeni nu bănuiește prezența lui discretă. De altfel oricum nu ar putea să se amestece în nici un fel în mersul evenimentelor. Al vieții. Este doar un mar-

tor, un martor neutru. Și afit. Nu participă decît prin sustragere. Consemnează.“

Efectul este, de multe ori, remarcabil. Domină la lectura acestor notații rapide o impresie de autenticitate. Stilul este direct, incisiv, foarte aproape de reportaj și, totuși, îndepărtat de el printr-o mișcare epică mai îndrăznească. Cu cîteva decenii în urmă, criticii literari vorbeau de senzaționalul banalității sau de pitorescul cotidianului. Legăturile acestea oximoronice revin în proza lui Bedros Horasangian cu o semnificație nouă. Lucian este contabil și se simte un om de prisos. N-a citit pe Sartre, nu știe nimic despre absurd, este pasionat de muzică și, duminică după-amiază, se gîndește cu tristețe la viața pe care o duce. Are sentimentul ratării, dar nu vrea să-și modifice modul de a trăi. „Nu am să cedez“, zice el și se culcă satisfăcut (*Duminica de octombrie a unui nou deceniu*). Povestirile au titluri ironice, provocatoare : *L-am privit pe Salvador Dali drept în ochi, O dimineață crăpată și tăiată felii de Macendo, Chitara lui Bob Dylan în trenul plin cu navetiști, Dramă fără subiect anume prelucrînd realul și imaginația într-un fericit chip creator, Tujur lamur tujur, Goana după iaurt, Nimeni nu pretinde că a traversat Oceanul Pacific pe jos, Pisica vecină de pe strada vecină. J'ai besoin d'être aimé...*, în contradicție (voită) cu banalitatea temelor și a tipologiei.

Nici o narațiune nu este memorabilă, dar toate la un loc dau culoare existenței obișnuite și impun o tipologie să-i zicem colectivă : bărbați singuratici și meditativi, femei părăsite luptîndu-se energic cu noile pasiuni, pensionari neliniștiți cînd se schimbă poștărița, bătrîne care adoră cîinii, soți care se despart și se împacă după ce-și spun totul cu cruzime, navești fără speranță, elevi seraliști care intră în conflict cu colegii de serviciu... Angi a fost părăsită de arhitectul Mircea și, de necaz, bea multă votcă. Un tînăr brunet și înalt cu alură de atlet o atacă direct la o petrecere, însă femeia preferă pe plicticosul Benescu, profesor de istorie, care-i vorbește de cetățile săsești din Transilvania. Ben cîștigă partida și devine, după o vreme, gelos și intolerant. Angi, trecută prin multe decepții, caută fericirea și-o află lîngă profesorul care vrea, acum, s-o părăsească (*Răspunsul*). Vasilica Basamac, soră medicală la Maternitatea 341 Anexă, are un vis urît și, cînd se deșteaptă, intră în alt coșmar : soțul, Basamac, plecase de

acasă și-i lăsase un bilet cu următorul conținut : „Vasilica, trăiesc degeaba. Nu te mai iubesc. De ce să ne chinuim reciproc ? Îți urez noroc în viață și succes în dragoste. Iartă-mă.“ Femeia nu mai este tânără și nici la prima căsătorie. E furioasă și temătoare, jură răzbunare, dar soțul, care făcuse o farsă de întâi aprilie, se întoarce curînd acasă și totul se termină cu două palme zdravene (*Tujur lamur tujur*).

Alteori despărțirea este reală, femeia este aceea care, exasperată de arivismul bărbatului, fuge de acasă și nu se mai întoarce (*Unul dintr-o mie*). Caragiale este citat în titlul unei povestiri (*La Caragiale — jurnal de bord*) și stilul lui este pastșat cu inteligență într-un discurs care amestecă sistematic planurile : „Care-va-să-zică. M-da !... Asta e !... Trebuie să analizăm cu atenție... Cu toată responsabilitatea... Da... Și respect pentru adevăr... Și zici că ai întîlnit-o pe Virginica !... Ai văzut-o toată, întregă ?... Din creștet pîn' la unghii, ă ?... M-da ! Frumoasă femeie... Mare, e mare, dom'le, multă, ce mai... E ceva material de lucru acolo... Și zici că ai pus mîna pe ea, ai atins-o, ai îndrăznit s-o atingi, ă ?... Ei, nu spune, mie mi-ar fi fost teamă să mă apropiu de ea dacă ar fi fost goală... E ca o statuie grecească, domnule, din alea de le tot descoperă oamenii de știință și muzeografii în apele mărilor... Și ce-ai simțit, mă ?... Nu te furnica, așa, pe nicăieri, tu care ești om sensibil și amator de istorie ? Ai terminat de citit «Cromwell» ? Și chiar nu simțeau nimic afectiv pentru ea ?... Gata, ne apucăm de treabă !... Să analizăm cu atenție, ca să terminăm repede... Poate era bine dacă luam și halatele cu noi... Trebuie să acționăm cu maximum de responsabilitate...”

Limbajul străzii este stenografiat cu grijă. Nu-i foarte expresiv, dar lasă să se simtă vulgaritatea ființelor mediocre. Iată un fragment dintr-o discuție în autobuzul 628 barat : „Taci, fă, din gură... Cum să te dai cu amăritul ăla... Ce-ai înnebunit ?... Bani are ? N-are... Casă are ? N-are... Mașină ? Nici atîta... Atunci de ce să plîngi, fă, după el ?... Că ești tânără și frumoasă... De ce ești proastă, dă dragoste îți arde ție acuma ?.. Vino-ți în fire... Te-ai țăcănit la cap ?... Dacă aveai cinșpe ani, mai zic și eu. Fugeai și tu cu unul, că deh... De unde mînte, cînd îți fierbe singele... Dar așa... O fi fost primul bețiv și al doilea curvar, nu zic nu, dar să te măriți din nou, cum să spun... fără nici o garanție... Doar din dragoste... Ai înnebu-

nit, ce te-a apucat... Căsnicia-i o gestiune importantă. Tot n-ai înțeles?... Ai și tu răbdare...“.

Un număr însemnat de asemenea secvențe nu trec granițele reportajului și suferă de o dilatare a limbajului. Naratorul și personajele vorbesc mult, prea mult, insistența în banalitate nu dă totdeauna iluzia banalității vieții. *Inchiderea ediției* începe cu un citat din Radu Petrescu, fals, de altfel, în substanța lui („toate operele veritabile parodiază, orice artist este implicit un umorist...“) și cuprinde 23 de colaje, schițe, pagini de jurnal, scrise într-un stil eseistic mai acut. Amestecă literatura cu viața, citează pe Noica, pe Țopa, Olăreanu, M.H.S., Alexandru George, Radu Petrescu și, folosind tehnica juxtapunerii, vrea să reproducă o „configurație a realului“. Prozatorul citează, în consecință, străzile vechi din București, se duce la piață și face recensămîntul legumelor, mai transcrie o dată, de două, de nouă ori limbajul precupeților, trece numaidecît la Platon (salturi de care n-ar trebui să abuzeze!), face puțină filozofie în legătură cu „devenirea lui *întru*“ și, după exemplul lui Mircea Horia Simionescu, întocmește un dicționar onomastic și reproduce meniul restaurantului Vinjuleț, stabilește *topos*-urile și silește personajul să citească dintr-o carte de bucate. Iată cum se pregătește *gîsca umplută oltenește*: „Se curăță și se spală gîsca, apoi se șterge înăuntru cu o cîrpă curată și se sărează. Se coc castanele pe o tavă în cuptor, se curăță de coajă și apoi se sfărîmă bine miezul. Carnea de vițel se dă prin mașina de tocat, împreună cu ficatul și se pune într-o cratiță cu unt pe foc mic, să se înăbușe, acoperit, cu capac, în apa ce o lasă carnea. Cînd a scăzut apa se mai lasă carnea, amestecînd pînă începe a se rumeni. Se ia de pe foc, se pune sare și piper, pătrunjel verde tocat, castanele pisate, o lingură de unt, smîntînă sau caimac și se amestecă bine totul. Cu această compoziție se umple gîsca pe la baza pieptului: se coase, apoi se așază în tavă, se toarnă vinul și apa și se pune la cuptor să se frigă încet, încet, la foc mic pînă se pătrunde bine. Cînd este gata se lasă să se răcorească, apoi se taie picioarele, se scoate pieptul și se taie felii subțiri. Se taie umplutura și se aranjează frumos pe un platou și se servește cu un sos picant. Se poate servi cu felii de ananas rumenite în unt în loc de sos.“

Este, poate, mai mult rafinament epic în aceste inteligente colaje, dar impresia de autenticitate literară scade. Prozele le-

gate într-un chip mai direct de existența individului și cu un scenariu epic mai bine precizat lasă să se vadă, mai bine, talentul acestui neobișnuit debutant.

În același stil sînt scrise și povestirile, schițele, fragmentele (cum să le zicem ? căci Bedros Horasangian, ca toți prozatorii din generația sa, nu mai respectă puritatea genurilor literare !) din *Parcul Ioanid* (1986). Acuitate de reporter și vervă de eseist, ochi ager de prozator și precizie de portretist format la școala maștrilor, iată ce se vede întii în aceste texte fără intrigă și fără o desfășurare epică normală. Impresia este că, dintr-o întinsă epică încă nedezvăluită, prozatorul decupează cîteva porțiuni. Fragmentele n-au, de regulă, început și n-au încheiere. Indivizii apar și dispar fără ca naratorul să dea o soluție micilor lor drame. Proză deschisă cu destine neîmplinite. Sugestia este că existența lor continuă și în afara textului. „Unde începe literatura și unde sfîrșește viața ?“, întreabă naratorul-personaj din prima proză a volumului, *Principiul văzută-plăcut !*. Tema narațiunii este tocmai modul în care viața poate trece în narațiune, iar eroul ei este cel care relatează acest transfer (naratorul). El nu are nume și nici o identitate precisă. Călătorește în Deltă, vede fel de fel de lume, ascultă și se gîndește la ale sale. *Ale sale* sînt, în fapt, *de-ale literaturii* : Cehov, Proust, Tolstoi, Urmuz, Montherlant... Pe puntea vaporului sînt mormane de sacoșe, geamantane, pălării, mingi, cratițe, plase și, observîndu-le, naratorul pornit să cunoască viața se gîndește la faptul că oamenii au devenit obiecte. Urmuz, deci. Viața copiază literatura. Naratorul trece, apoi, printr-un „sentiment de Cehov“, cum altădată a trăit sentimente de Kafka... Mai tirziu aflăm că personajul care vede și povestește aceste lucruri are, totuși, un nume (Lucian), că este scriitor și tot ceea ce am citit pînă acum sînt însemnări de călătorie dintr-un caiet vechi.

Lucian (naratorul) stă acum la biroul lui bucureștean și vrea să scrie o povestire și, în pană de subiect, răsfoiește notițele sale. A împlinit patruzeci de ani, îl doare capul, are gînduri răzlețe (despre Goya, despre pictura engleză, despre Bergson), natura este pentru el, om de oraș, un pretext de analiză... Naratorul-erou este însurat, are și copii, este în mod evident în criză de inspirație și tocmai acest moment este consemnat în povestirea care, înainte de a începe propriu-zis ca povestire, se încheie... Însă acest *bric-à-brac* din afară (notat

în caiete) și dinăuntru reprezintă chiar substanța narațiunii. Adio conflict clasic, ciocnire de caractere, personaje constituite, memorabile, adio gradație epică și toate celelalte elemente ale narațiunii tradiționale. Bedros Horasangian introduce masiv reflecția sub formă de eseu epic, pune alături, în povestire, pe Sartre cu necunoscutul Tavi Luca (după modelul Proust, reluat de Borges) și, după ce prezintă pe un pensionar care tapează de 1000 de lei pe coana Elvira, văduva poficioasă a prietenului său, trece la „mentalități în afara literaturii”, în speță la Camil Petrescu și Sartre, încorporînd, astfel, eseu în narațiune; „Camil Petrescu și Sartre: doi antiburghezi, se poate admite și o astfel de idee, după cum se pot admite și altele dacă e bunăvoință și o deschidere necesară receptării. Se poate și demonstra, chiar dacă pare oarecum ciudat și la un adică, o mică găselniță, mai mult sau mai puțin justificată. Dar în fond mergînd mai departe, fără să se pronunțe nici un un nume, ideea cam asta ar fi: orice viață trebuie să aibă un sens. Să i se dea un sens. Iar ca să aibă un sens, e nevoie de adevăr. Și pentru adevăr, iată cum se naște pe nesimțite o adevărată maieutică (de la grecescul = a moși, adică ceea ce făcea Socrate cu ciracii săi, îi moșea), e nevoie de luciditate, o oarecare doză de cruzime, acceptarea realității, de la sublim la ridicol, fără nici un fel de haine colorate, de orgoliu, onestitate intelectuală și o anume consecvență în ordine morală, dar și de alte renunțări, plus ipoteza că omul poate supraviețui dincolo de propria-i moarte biologică, dincolo de istorie, de timp: Chiar dacă J. P. Sartre a refuzat Premiul Nobel iar Camil Petrescu a devenit, pare ciudat nu?, academician. Cine ar fi zis! Iată și partea fericită a patului lui Procut.“

Sentimentul este uneori că Bedros Horasangian parodiază modelele marii literaturi, deschiderile clasice. În *Soarta Convenției* aflăm istoria prescurtată a tînărului provincial care descinde în Capitală și intră în fel de încurcături. Tînărul, pe nume Barbu Sabin, vine din Moldova de nord și este luat repede în primire de un lustragiu dîmbovițean care-l ușurează de bani și-l face, apoi, de rîs în fața mulțimii peștrițe din preajma gării. Provincialul nu înțelege de unde știe lustragiul atîtea lucruri despre el („al dracului-i omu' nostru... Cum șirculă vorbele“), însă intervine autorul (naratorul) care lămurește neînțelegerea personajului: „Își închipuie dragul de

ei a trăncănit vreunul din compartiment. Da, de unde, se înșală amarnic : naratorul ce treabă are ?“... Aici este modelul balzacian și modelul, în fond, al prozei din secolul trecut. În altă parte (*Rață cu mere pentru doi îndrăgostiți*) este reluată varianta Camil Petrescu : istoria unui misogin (Paul), student filolog și aspirant la literatură, care se îndrăgostește de o Senta, fată stranie, singuratică, descinsă și ea din literatură... Notații fine, tipologie nouă : tineri anxioși, femei neliniștite de apropierea bătrâneții, părinți părăsiți de copii și lăsați în voia soartei, tehnocrați care citesc cărți din literatura română contemporană și își exprimă franc impresiile de lectură etc. Faptele de viață sînt trase în literatură și definite în funcție de modelele literaturii. Naratorul lui Bedros Horasangian, la curent cu naratologia, nu ezită să introducă în povestire o terminologie de specialitate pentru a nuanța o situație de existență. Așa procedează în *Portretul unui spațiu interior*. Discutînd problema obiectivității și a raportului dintre ficțiune și real, aduce vorba de *relansatorii textuali și actanții* lui Greimas, după ce mai înainte citase pe Camil Petrescu cu studiul lui despre *Noua structură și opera lui Marcel Proust...* Personajul acestor fragmente nu este cineva anume, un individ, repet, identificabil, ci un spațiu care se pregătește să intre în literatură, dar care are deja în spate o imensă literatură. Nu numai oamenii — sugerează prozatorul — au o memorie culturală, dar și obiectele au, prin indivizii care le observă, un trecut cultural, vin dintr-o carte care cuprinde un nesfîrșit șir de cărți. Această sugestie bogesiană devine în proza lui Bedros Horasangian o temă epică. Naratorul său trăiește pe muchea unei baionete tocite : „pe o parte este literatura, pe cealaltă viața ; ambele au un șanț pentru a se scurge micile îndoieli“.

E limpede că proza a devenit altceva decît era în generația lui Preda și chiar în generația '60. Două elemente sînt distincte : prezența masivă a livrescului (lectura ca fapt de existență) și destructurarea narațiunii.

Sala de așteptare (1987) este un roman masiv (620 pagini) care, virtual, cuprinde toate structurile cunoscute de roman, de la cel istoric la metaroman. Un Turn Babel al ficțiunilor programat ca atare și realizat cu o precizie inginerescă. Autorul, ca să ducă experiența pînă la capăt, a introdus în interiorul romanului și un jurnal al romanului (pag. 361—370),

iar la urmă publică un fel de postfață în care discută relația lui cu limba și, citind pe Blanchot, Greimas, Proust și Radu Petrescu, raportul dintre viață și text. Iese un roman ambițios, bine scris și, nu ezit să spun, un roman substanțial, curajos din toate punctele de vedere, printre cele mai bune apărute la noi după *Cel mai iubit dintre pământeni*. Apariție semnificativă și din alte motive: marchează trecerea unei generații de prozatori de la povestire la roman. *Sala de așteptare* este, probabil, primul roman integral postmodern publicat la noi. Asta înseamnă sinteză epică, dar și o ușoară parodiere a stilurilor, o conștiință a textului și o conștiință *est-etică* (preiau o formulă din textul lui Horasangian) a existenței individului, o destructurare, în fine, a narațiunii, dar făcută în așa fel încît destructurarea să dea o imagine obiectivă a istoriei și imaginea unor destine care trăiesc fără glorie în această istorie.

Nu-i ușor de reconstituit scenariul unui roman cu atîtea planuri și atîtea voci narrative. Acțiunea începe în 1953 în stilul romanului auctorial cu prezentarea unuia dintre personaje („Petrovicescu s-a ridicat din fotoliu, a lăsat ziarul din mîină...”) și continuă cu un jurnal intim datat 1914, apoi cu o proză de tip introspectiv unde aflăm și numele personajului central (Lucian, prieten mai tînăr al celui dinainte), peste zece sau douăzeci de pagini dăm peste scrisoarea lui Paul Petrovicescu către Lucian (începutul romanului epistolar), urmată din nou de proza introspectivă, de fragmentele de jurnal intim, de o scrisoare a colegului Gheorghe Crăciun (prozator brașovean, prieten cu autorul), de o confesiune anonimă despre război, de un fragment dintr-o scrisoare adresată unui Comandant de un individ nedreptățit de un anchetator suspicios și absurd, în fine, romanul citează în mai multe rînduri documente de epocă (despre primul război mondial și despre Unire) și, după ce repetă formulele epice dinainte cu noi fragmente de jurnal, de proză în stil proustian și în stil joycean, aduce în prim plan chiar pe Bedros Horasangian, prozatorul, care discută (la persoana a III-a) despre personajele sale, avertizînd cititorul că a voit să scrie un *roman istoric*, un *roman oniric*, un *roman parabolic*...

Romanul continuă cu încă aproximativ 300 de pagini în care existența și literatura se amestecă și se privesc în aceste oglinzi ciobite aruncate în mai multe locuri și în mai multe epoci. Dacă pentru Camil Petrescu (unul dintre modelele lui

Bedros Horasangian) romanul era un dosar de existențe, pentru autorul *Sălii de așteptare* romanul este un dosar al timpurilor și al virstelor trăite, și unele și altele, de indivizi care nu au decît o singură notă comună și anume aceea de a observa și de a judeca. Mai este un element ce trebuie semnalat : frecvența utilizare a ficțiunii în ficțiune, procedeu pe care îl folosesc și prozatorii tîrgovișteni și, înaintea lor, Paul Georgescu. Alături de Lucian, Paul Petrovicescu, Ada, Solana... circulă prin labirintul acestei *Sălii de așteptare* și Camil Petrescu, Ela, Ștefan Gheorghidiu, în situații comune de viață (iubire, gelozie, trădare) și, paralel cu ei, personalități cu o identitate precisă în viața politică a țării. Întrebarea este cum se împacă în roman acest vîlmășag de idei, de situații, de planuri temporale și spațiale (acțiunea se întinde, în timp, din 1914 pînă în anii '50 și, în spațiu, de la București la Iași, Moscova, Odesa, Paris, din nou București, Turnu-Severin...) și în ce măsură rotirea de formule romanești are o justificare mai profundă într-o narațiune care, orișice s-ar zice, trebuie să aibă o unitate estetică și să impună, la lectură, un număr de destine și de situații de existență ? ! Răspunsul e că prozatorul ticluiește bine lucrurile. Fragmentarismul său nu e haotic, în voluminosul dosar de documente umane pot fi depistate, cu un oarecare efort de atenție, cîteva fire epice și un număr de teme, fantasme, destine, unele dintre ele foarte pregnante. Este, negreșit, un joc al spiritului epic, dar jocul are și o miză mai serioasă și, în cele din urmă, romanul devine altceva decît se anunța să fie : o carte amplă despre mitul timpului risipit și despre existența unor indivizi care, după ce au ajuns pe culmile disperării, continuă să trăiască, să judece istoria și să se judece pe ei înșiși ca produse ale istoriei și jucării ale soartei.

Lucian (numele de familie nu i se poate deduce din narațiune și naratorul mărturisește că nici el nu-l cunoaște) este un documentarist nici tînăr, nici bătrîn, o dată de 35 de ani, în alte momente ale romanului de 43, îndrăgostit de muzică, solitar, spirit reflexiv și leneș. El își rememorează viața, dar nu într-o cronică liniară, ci prin fragmente care sar de la o întîmplare la alta, dintr-un timp în altul. Cum și notează prozatorul : „amintirile prinse într-o plasă de păianjen ruptă pe alocuri“. Lucian reprezintă pînă la un punct vocea unificatoare a romanului. În vasta *sală de așteptare*, el ocupă locul

privilegiat : primește scrisori de la prietenul mai vîrstnic, avocatul Petrovicescu, cercetează documentele furnizate de acesta, are o minte iscoditoare și mintea lui amestecă mereu cărțile cu viața, textul cu existența din afara textului. Ciudat, încercînd, acum, să-i fac un portret critic, constat că știu puține lucruri despre el în latură socială și, altminteri, ca individ cu stare civilă. Lucian a fost, se pare, însurat (Petrovicescu amintește într-o scrisoare de acest fapt), dar nici personajul, nici naratorul lui nu aduc precizările necesare. Iubește mai multe femei (Solana, Ada, Mariana, Andreea, Adelaida), dar, cînd este să înfățișeze aceste experiențe erotice, narațiunea se precipită și alt șir de amintiri, idei, întâmplări intră în text. Eroul merge într-o noapte friguroasă spre casa Adei, la periferia orasului. Timp suficient pentru a-și aminti de alte experiențe, de îndepărtata adolescență, dar despre Ada, ca atare, în afara faptului că este frumoasă și abandonată de bărbat, nu știm altceva. Episodul se încheie în momentul în care Lucian intră în salonul încălzit și promițător. Începe alt film, altă succesiune rapidă de imagini și gînduri : moartea bunicii, moartea tatălui, portretul unei femei frumoase văzută de la balcon, o călătorie la munte etc. Proză densă, notație inteligentă. O frază ține o pagină sau chiar o pagină și jumătate pentru a înregistra o secvență din filmul rupt al existenței interioare.

Cîteva sînt, epic vorbind, memorabile, ca de pildă aceea a căutării concertelor lui Beethoven prin magazinele orașului. Holban, Camil Petrescu, Proust stau în spatele acestor notații fine despre pasiunea unui individ pentru care arta este o formă de existență. Lucian, sîntem încă o dată avertizați, nu citise pe Sartre, dar îi este, din cînd în cînd, greață de existență și se simte un om de prisos. Un om de prisos care gîndește și are o imaginație dominată de lecturi. Difil, încă o dată, de a-l fixa într-o categorie tipologică. Nu-i omul revoltat al lui Camus, nu-i propriu-zis nici omul fără calități al lui Musil, nu-i nici ratatul tradițional, deși există în ființa lui cîte ceva din toate aceste modele cunoscute. Lucian a început Politehnica și a abandonat-o, duce o viață modestă de funcționar și nu protestează. Muzica este pasiunea sa și visul lui cel mare este să dea un concert. Învață să cînte la pian și, cînd reușește să organizeze un concert, trece printr-o mare exaltare a spiritului. Cîntă cu fervoare și la sfîrșitul concertului

își dă seama că în sală nu-i nimeni. Melomanul nu se gîndește să-și pună capăt zilelor, de altfel faptele s-au petrecut în trecut și apoi există o după-amiază de vară compensatoare, frumoasă și calmă... Un prim ecran în această *Sală de așteptare*. Istoria văzută prin reveriile și obsesiile unui om care are o unică temă : *muzica*.

Paul Petrovicescu, prieten cu tatăl lui Lucian și prieten și cu fiul, este un om de spirit venit din vechea clasă politică. A cunoscut mulți oameni iluștri și dă informații, uneori foarte usturătoare, despre ei. Preferă Atena în locul Ierusalimului, este, cu alte vorbe mai degrabă pentru morala grecilor decît pentru morala creștină. E pasionat de istorie și lucrează la un studiu despre Tache Ionescu. Moare cu demnitate și sfaturile pe care le dă unenicului Lucian au totdeauna o notă ironică. Rolul lui în romanul lui Bedros Horasangian este acela de a fi martorul unei istorii învălmășite din care omul superior nu iese neatins.

Romanul istoric în *Sala de așteptare* este mai puternic și mai expresiv în jurnalul pe care îl ține, se pare, o mătușă a lui Petrovicescu. Nu-i cunoaștem, iarăși, numele și nici nu sînt sigur asupra gradului de rudenie. Prozatorul șterge în chip deliberat urmele, încurcă biografiile, atunci cînd o identitate pare clară intervine un amănunt care o face îndoielnică. Un exemplu : pe tatăl lui Paul Petrovicescu îl cheamă Raul și tot Raul îl cheamă și pe bărbatul femeii care ține un jurnal. E de presupus, deci, că autoarea jurnalului este mama hedonistului Paul Petrovicescu, om citit și om cu umor în ciuda nenorocirilor prin care a trecut. Supoziție neîntemeiată, un simplu calcul al vîrstelor arată că numitul Paul n-ar putea fi fiul femeii care se confesează într-un jurnal intim... Cine este, atunci, autoarea însemnărilor subiective ? Prozatorul lasă dinadins un echivoc în roman asupra personajului, cum lasă, de altfel, și în privința celorlalte. Mă gîndesc că trebuie să existe o justificare epică în privința acestei ambiguități calculate, dar, ca să fiu sincer, n-o descopăr. Știu că, în marea istorie, individul este o piesă neînsemnată și că, în veacul nostru mai ales, el și-a pierdut identitatea... Știu, dar nu accept.

Dar să revin la romanul istoric foarte pregnant, repet, în *Sala de așteptare*. El trăiește prin documentele de epocă și,

mai ales, prin cele șapte fragmente de jurnal distribuite aparent fără nici o ordine în spațiul romanului. E, întâi, jurnalul unei fete tinere din lumea aristocrației și a clasei politice românești de la începutul secolului. Cum nu are nume, să-i spunem Naratoarea. Fata citește *La Vierge folle* de H. Bataille, ascultă *Sonata în re minor* de Saint Saëns într-o familie în care este invitat și ministrul Englierei, e îndrăgostită de Raul P., student la drept, și ascultă uneori liniștea. Tatăl ei este om politic, și jurnalul consemnează faptele și vorbele oamenilor aflați atunci la putere. Sînt și naivități, calculate, desigur, de prozatorul care a inventat acest jurnal consultînd documente de epocă. Fata romanțioasă notează că a dat mîncare la vrăbiuțe sau că, în plină tragedie națională (războiul, refugiul), și-a tăiat părul. Că este o mistificație ingenios construită dovedește, între altele, amestecul literaturii în viață. Naratoarea, care promite să noteze în jurnal cu sinceritate numai ceea ce vede și aude, vorbește de dl. Nae Gheorghidiu, de Ștefan Gheorghidiu și de Ela, soția lui, studentă la filosofie, tînără femeie mondenă. Simina, prietena Naratoarei, iubește pe Camil Petrescu, iar Camil Petrescu trăiește cu Ela... Plimbări, mici nebunii, Ela cu Grig (alt curtezan) la Cîmpulung, trădare, apoi gelozia soțului și justificarea vagă a Elei. Literatura e luată, pe scurt, ca fapt de existență și retranscrisă într-un jurnal intim care, se înțelege, este tot o ficțiune. Ficțiunea este reușită, paginile sînt pline de fapte semnificative, cum sînt acelea despre refugiu și despre primele zile ale revoluției de la Moscova și Odesa. Trăiește în ele și un caracter frumos de femeie, poate cel mai pregnant, la drept vorbind, din romanul lui Bedros Horasangian. Construit în stilul romanului clasic, el se ține mai ușor minte decît, să zicem, Lucian, erou de esență existențialistă. Fata cuminte și îndrăgostită trece prin tragediile războiului, judecă pe oamenii politici ai vremii, are o mică aventură cu Pem și promite să nu îmbătrînească niciodată. Merge la Iași cu familia și sufletul ei este întunecat, dar are atenția trează și observă „frumusețea rece a iernii“, citește (la Moscova) *Madame Bovary* și trece relativ liniștită prin primele zile ale revoluției. La Odesa, unde revoluția este în toi, se plimbă cu barca și își murdărește rochia bej. Un vardist cu mustați roșii și mănuși de ață albă o ajută. Ține în continuare jurnalul în care notează de-a valma ni-

micurile vieții și marile evenimente, apoi se îndoaiește (figură retorică cunoscută !) de utilitatea jurnalului. Oricum, istoria mare trece prin însemnările acestei tinere femei care, între timp, se mărită cu Raul P., naște copii și, prin 1945, își exprimă convingerile ei naționale. Pretext, se înțelege, pentru prozator de a înfățișa un moment crucial din istoria românilor (războiul și lupta pentru Unire). Aduce și alte documente (discursurile oamenilor politici), cunoscute desigur de istorici, dar puțin accesibile marelui public. Romanul istoric este, pe scurt, serios și profund, impunând și un personaj interesant : o tânără femeie care-și petrece viața printre nenorociri.

Romanul cuprinde un număr impresionant de alte istorii, portrete, destine mărunte intrate în pintecele lui enorm. Li se adaugă un număr incalculabil de mici eseuri, reflecții despre istorie și despre lenea turcilor, despre felul în care se cumpără un covor și despre modul în care se pregătește un pește (scenă extraordinară), despre cele două ficțiuni ale memoriei la Proust și despre culoarea vieții după moartea lui Elvis sau, pur și simplu, despre *a fi, a face, a deveni*, verbele principale ale existenței. Totul intră, repet, în această burtă uriașă care este romanul în secolul al XX-lea. O tehnică pe care o folosește și Bedros Horasangian este aceea a benzii de magnetofon. El înregistrează șuvoiul de cuvinte, de imagini care trec prin mintea personajului (în cazul de față Lucian) și, dacă ar duce experiența pînă la ultima ei consecință, n-ar avea atîtea benzi ca să imprime gândurile eroului său într-o singură zi. Iată, de exemplu, ce trece prin capul unui individ în pauza dintre „bună ziua” și „mulțumesc bine, dar Dv. ?” : „totul primit și privit și plivit cu indulgență, indiferență, ce o fi o fi, ce o mai veni, să vedem, ipocrizie, fățarnicie, stinghereală, nopțile grele, lungi, ponosite, vise noi, alunecoase și amintirile proprii, care se leagă, dezleagă, refuzîndu-se, suprapunîndu-se, ținîndu-se, cuplîndu-se pentru a nu se mai știe cîta oară, plimbîndu-se iar fără semne de punctuație, de întrebare, de exclamare, fără punct și fără virgulă și puncte nici cum nici unde nici cînd, ceva suportabil, desigur, ore productive, tranzistoare, mirosul de tutun, și de sudoare, și de usturoi, de chiftele, ferestrele, florile de pe pervaz tăieturile colorate de pe spatele planșetelor, de pe pereți, de pe chipuri, John Wayne și Marlboro,

Insulele Baleare, Batalov, Rommy Schneider, Vezuviu, Adam Clisi“.

Sala de așteptare este primul roman al unui prozator cu ochiul ager și stilul iute. Un roman puternic, pe alocuri **cam** dilatat (în unele din secvențele care adună rememorările și impresiile personajului Lucian), și, din această cauză, în unele pagini sufocate de cuvinte nu mai vedem ușor mișcarea epică a ideilor.

ADRIANA BITTEL

După un volum de schițe impresionistice, dublate de mici poeme ceremonios livrești (*Lucruri într-un pod albastru*, 1980), în care senzorialitatea se unește cu reflecția, ca în acest *Psalm* :

„Abate-ți privirea de la mine
și n-am să mai fiu.
Oasele se vor topi
în întunericul lor
și-mi voi cădea veștedă
peste urme,
cerul de aramă
împrejur se va răsuci
și în căldura coclită a legilor
după multe lumi
mă voi naște rău.
Voi ști atunci să exist
fără nici o privire,
enorm fluture verde
în pustiu“,

Adriana Bittel a trecut la proza de observație socială și psihologică (*Somnul după naștere*, 1984), schimbând completamente stilul epic. Efectul este surprinzător. Lumea realului este văzută cu ochii inteligenți și tăioși ai unei femei cultivate. În toate prozele se află o femeie, de regulă tânără, care se confesează și face observații asupra micilor întâmplări din viața ei banală. Confesiunea nu este nici lirică, nici uniform sarcastică. Un ton normal de relatare într-o proză care nu face abuz de introspecție, nu folosește cituși de puțin parabola, nu umflă textul cu considerații de ordin intelectual și nici nu ordonează faptele într-o ficțiune largă și simbolică. E mai degrabă jurnalul unei femei obișnuite care are un bărbat capricios și egoist, un copil simpatic și terorizant (Piti), un tată bolnav și singuratic. O femeie, în fine, bravă și răbdă-

toare, dominată în ascuns de voința, cu totul stranie pentru mediul ei casnic, de a face literatură. E singurul ei bovarism. Femeia se cheamă într-o narațiune Bittel (*Examenul radiologic*), ca autoarea de pe copertă, în altele Lia, Gela, Mariana și din nou, pentru a mai tulbura o dată ideea de ficțiune, eroina ia numele Adrianei Bittel într-o schiță mai obiectivă (*Petrescu și Munteanu*).

Sint, în *Somnul după naștere*, optsprezece texte epice și, la lectura lor, descoperi cu ușurință un fin observator al vieții de familie. O femeie tânără dă naștere unui copil și, în starea de somnolență care urmează, își amintește de sine desenând *matei și sovromconstrucții*, de mama care se dă cu lavandă pe gît și-o trimite să se joace cînd se întoarce tatăl de pe teren, de bucătăreasa Lina care-o sperie cu epidemia de *ducă-se-pe-pustii*... Notății exacte, fluente, la persoana întii, fără preocupare de construcție epică. Aceeași naratoare sau alta merge la policlinică și acolo cunoaște un bătrîn simpatice care-o ciupește de obraz și-i vorbește de genunchii unei „Miss Moldova '24“, apoi dispare. Jurnalul continuă și în el e vorba, fără nici o legătură cu personajul dinainte, de o bătrînă descărnată și arogantă care-i arată un bazar cu obiecte desperecheate (*Natură moartă cu narcisă, covrig și cupă*). Sint notații fragmentare din care se pot deduce o atmosferă socială și o tipologie văzută repede și fixată în cîteva linii.

Adriana Bittel are o sensibilitate specială față de lucrurile vechi, interioarele încărcate, locuite de indivizi rămași din altă lume. Cea mai bună povestire din carte (*Luptători la pensie*) înfățișează un asemenea mediu. Nepoata vizitează pe unchiul Matias, fost militant ilegalist, și acolo află un cerc de oameni în vîrstă care discută la infinit despre mizeriile fiziologice și despre faptele lor eroice de odinioară. Nepoata ascultă și notează ce-i dictează oamenii bătrîni, dar nu înțelege mare lucru și, în cele din urmă, fuge deznădăjduită. O doamnă T. o pîndește și-i demască nepriceperea și indiferența. Acasă, tatăl povestește istorii auzite la piață, iar mama ascultă arii din opere și face sosuri negre. Atmosfera sufocantă de familie este bine prinsă, aici și în celelalte narațiuni. Dormitoarele cu miros de bătrînețe și de medicamente, culoarele rîncede, pisicile care traversează solemn asfaltul și se pierd în gangurile cu lăzi de gunoi, o femeie în vîrstă care nu părăsește niciodată casa și își pune veșmintele de gală, roase de molii, pentru a merge

la bucătărie, semnele, pe scurt, ale unei căderi lente, iremediabile, sînt notate cu finețe în stilul mai vechi al prozei realiste. Un colonel ține ca întreaga familie să fie la cină, dă ordine, admonestează, însă Ana, fiica, e recalcitrantă, ia 4 la chimie și se închide în cameră. Cineva sună la telefon și nu scoate nici o vorbă, Mihai, fratele student, pronunță plin de speranță numele unei Maia-Catrina (*Supliciu prin speranță*).

Totul se petrece pe fundalul unui București vechi, cu larma pietelor și tristețea caselor umede. Prozatoarea are ochiul ager și prinde repede într-o imagine poezia obiectelor fără poezie : „Miresmele zvîntate de frig ale orașului își recapătă, cu progresia luminii, savoarea : se desfac butoaiile cu murături din piața Moșilor ; miere, tămiiile și plante medicinale uscate pe tarabe de ciment, rufe ude, focuri de frunze pe străzile din jurul Foișorului, mirosul de gaz al dughenei în care un bătrîn cere de 5 lei lavandă, și cel de mîncare cu sos de pe scările blocului nou. Cerul blocat de nori, albicios, pe străzi înfundate ; garduri de un luciu umed — fier forjat prin care se văd curți mohorîte de case vechi, pe Paleologu, pe Mintuleasa, pe Plantelor. Biserici friguroase în penumbră cu luminițe, Sfinților, Negustori, Popa Rusu, Olari“.

O temă care revine în *Somnul după naștere* e aceea a eșecului sentimental și, în genere, tema individului mărunț, văzută din unghi normal, fără intenția de caricatură. Ana Munteanu e corectoare și portarul instituției o terorizează, cerîndu-i zilnic să se legitimizeze, să spună unde merge, unde lucrează... În piață este admonestată, în autobuz este certată că atinge pe cineva cu plasa, casierul uită să-i dea restul și ea se jenează să-l solicite... Ana se obișnuiește cu acest exercițiu al umilinței și se resemnează în condiția ei de corectoare destoinică și mătușă bună, pînă cînd, într-o zi („adică astăzi, cînd scriu“, notează în subsol prozatoarea), portarul n-o mai șicanează și machetatorul ziarului îi arată o neașteptată tandrețe. Totu-i, firește, o iluzie, voit neexplicată de autoarea care se hotărăște, deodată, să schimbe destinul personajului său (*O lungă dîră de fericire*). Dactilografa Gela e îndrăgostită de domnul Albu, filosof învățat și sever. Ea îl strigă în gînd „Frumosul și Deșteptul meu“ și de dragul lui învață cuvîntul dificil „eidetic“, însă filosoful o expediază repede pentru că seara așteaptă vizita unei doctorițe care sosește totdeauna cu un braț de liliac înflorit (*Eidetic și parfumat*). Mici tragedii fixate în puține pagini fără duioșia

micului romanticism de la începutul secolului și fără sarcasmul lui Teodor Mazilu și, în genere, al ironiștilor de azi.

Prozele Adrianei Bittel ocolesc metodic marile teme. Ele înfățișează în mai multe variante atmosfera încărcată a unei familii aglomerate într-un spațiu mic, suferința tăcută a femeii care trebuie să ocrotească pe toți și să împace pe răzvrățiți. Lia rămâne singură acasă și trăiește în imaginația ei obosită o mică aventură la mare, cu sentimentul la urmă că nici măcar reveriile nu-i mai reușesc (*Vara, vara cu tutun*). O femeie de 30 de ani cunoaște, în sfârșit, o dragoste mare și imposibilă, provocată în parte de literatură. Femeia pare a juca într-o piesă de Cehov sau citește numai literatura lui. Cu capul plin de replici pasionale, ea urmărește pe bărbatul frumos și inaccesibil printr-un tîrg în forfotă și nu uită să descrie, în acest timp, străzile înguste în care se mișcă o lume pestriță ieșită din proza lui Mateiu Caragiale : „Din adăpostul gangului (un motan cu o rană la coadă mi se freca tandru de picioare) îi urmăream mersul obosit, în silă, cu servieta umflată trăgîndu-i umărul drept în jos, un mers de bătrîn sau de repetent care se duce la teză. Am schimbat unghiul, m-am simțit deodată *el* cel tracasat de probleme importante și excedat de o femeie pentru care nu are nici un fel de atracție. Politețea devenită o a doua natură și bună-tatea îl împiedică să o alunge brutal, răspunsul la iubirea ei fiind doar ceva vanitate și milă. N-am mai îndrăznit să-l acostez. M-am mulțumit să-l urmăresc de la distanță pe străzile înguste coborîtoare spre piață, jucîndu-mă să-l pierd și să-l regăsesc în mulțimea de țate, provinciali și bișnițari pipăind mărfurile cu preț redus de pe tonete, hainele de vinilin, capotele și furourile învolburate de vîntul cu miros de gogoși al lui noiembrie. Intrați în viermuiala pieței, privirea mi-a fost reținută de vrafurile de crizanteme vineții pe care o țigancă le descărca din portbagajul unei Dacii, gingașele înfrigurate devenite marfă informă trîntită pe asfalt. M-am temut că l-am pierdut definitiv, maldărul de crizanteme îmi bara drumul ; mai bine, de fapt ce venisem să caut în dimineața verzilor și rădăcinoaselor murdare ?“

Femeia îndrăgostită și livrescă nu are curajul să-și ducă aventura la capăt, se refugiază într-un anticariat și, descurajată, cere Doamnei Cela un volum de Cehov („*Cehov*“, *am cerut obosită*). Este fin notat aici amestecul dintre literatură și pasiune. Adriana Bittel reia, din unghi modern, cu efecte remar-

cabile în planul creației, psihologia feminității visătoare și păguboase. Piesele cele mai bune din carte transcriu tocmai aceste tragedii înăbușite ale sufletului hrănit de lecturi. *Examenul radiologic*, din care am desprins înainte portretul generic al femeii năpăstuite și bovarice, este povestirea poate cea mai promițătoare pentru talentul ei sensibil la universul mic și la relațiile umane obișnuite : copii care nu se înțeleg cu părinții, bunici deveniți povară în familie, bărbați brutali și neînțelegători, mătuși înțepenite în morala lor veche, nepoți care fug de acasă ca să descopere lumea periferiei urbane (admirabilă este povestirea *Alice în Bariera Vergului*), o lume trasă în parte din cărți și confruntată cu alta, reală, aspră, în care se întilnesc mai multe rase și mai multe stiluri de existență. Din cele 18 narrațiuni numai una singură este convențională. (*Pe considerentul că...*).

Formula epică din *Somnul după naștere* continuă în *Iulia în iulie* (1986). Sînt opt proze unitare ca stil, unitare și prin tema lor. Stilul e direct, incisiv, de o frumusețe ce iese din exactitatea lui. Mai complicată este structura primei povestiri. O fată inteligentă și curioasă, Ilaria, vorbește despre sine și despre familia ei (părinți, frate, cumnată), merge, apoi, în casa unor prieteni (soții Melidon) și ascultă fără să vrea prin tunelul de aerisire fragmente din convorbirile telefonice : crimpeie din tînguirea unei neveste vulgare al cărei soț a luat-o razna la bătrînețe, disputa violentă dintre un medic urolog și o femeie care se plictisește... Fata curioasă și intolerantă găsește, apoi, într-un cufăr jurnalul unui tînar aflat sub arme și descoperă alt rînd de fapte. Un colaj de întîmplări, destine mărunte. Ele dau culoarea unui mediu uman și sugerează fără vorbe de prisos tragediile lipsite de anvergură. Un topos (lumea ca un caleidoscop) pe care proza modernă l-a preluat din literatura tradițională și i-a dat o altă semnificație (singurătatea individului în spațiile pestrițe și aglomerate ; coexistența tragicului și a derizoriului, paralelismul destinelor).

În povestirea din care am cules faptele dinainte (*Destul nu-i destul*), centrul acestui mic univers este o casă obișnuită în care se petrec multe. Soții Melidon cresc, în absența copiilor, un cotoi birmanez pe nume Castron și își împodobesc casa cu obiecte de prost gust. Ilaria, care este studentă în Drept, are oroare de ele și-i e teamă că, mai tîrziu, o să se „melidonească” și ea. Femeia

care se plictisește în casa urologului e proastă și vulgară, vorbele ei sînt nerușinate, dezvăluind un caracter lamentabil. Ilaria, care aude totul, se întrebă dacă astfel de vorbe urite au pătruns în agonia bătrînei din apartamentul vecin : „acestea să fi fost ultimele lucruri auzite, așa s-a despărțit de lume ?“... Ilaria nu-i cunoaște pe indivizii care joacă fără să știe această tragicomedie, nu aude decît vocile lor și le reconstituie destinele după fragmentele de dialog care răzbat prin tunelul de aerisire. Proza este, indiscutabil, autentică, substanțială. Adriana Bittel știe să sugereze amestecul de suferință și trivialitate din existența comună, simultaneitatea senzațiilor, natura deosebită a micilor fapte de viață, tragicul care iese din acest amestec de voci, stări de spirit, destine însingurate. Bătrînul strigă la telefon : „S-a sfîrșit [...], am pierdut-o, veniți [...], nu mă lăsați singur“, în timp ce în camera alăturată se aud zgomote de sticle sparte și zberetele isterice ale femeii plictisite de urologul ei...

Aici e casa cu populația ei fatal pestriță, în altă povestire (aceea care dă titlul cărții), locul de observație este biroul unor mărunți funcționari de bancă. Tudose, Stere, Norbert și Filip Cornea, amployați ai Băncii de Credit, suferă iarna de frig și vara de cald. Un director adjunct îi terorizează, programul lor este sever și viața lor e searbădă. Tudose, șef de birou, e om cu frică de Dumnezeu, birocrat perfect, fără anxietăți de alt ordin. Are o soție harnică și o fată, Cameluța, nesărată și, la 30 de ani, încă nemăritată. Pe Alecu Stere l-a părăsit de mulți ani Tuța, femeie aprigă și aventuroasă, și de atunci el este îndirjit împotriva femeilor. Îngrijește cu devotament cîinii, pisicile de pripas, casa lui este o menajerie. Norbert e tînăr și fercheș, izbînzile lui amoroase sînt mari. Filip Cornea, ultimul venit în birou, stă în gazdă pe Gabroveni și suferă de un fel de acuitate a simțului olfactiv. Nu poate suporta, altfel zis, mirosurile și, din această pricină, se spală toată ziua, scutură, aerisește veșmintele... Viața birocraților e calmă și plicticoasă... dar într-o zi apare în locul babei cu zoaie (femeia care face curățenie) o fată tînără, pe nume Iulia, și birocrații sînt adînc tulburați. Existența lor se clatină și obiceiurile lor se modifică. Toți, vîrstnici și tineri, intră într-o stare de frenezie și angoasă, nu se mai grăbesc să părăsească biroul, o așteaptă pe Iulia care spune, din cînd în cînd, propoziții enigmatice de felul : „Ce îmi place cît văd“ ori „aprilie vine cald“. Iulia, personaj din proza lui Eliade, apare rar și existența ei este ambiguă. Cînd cei patru,

înebuniți de așteptare, se duc s-o caute în podul clădirii, nu găesc decît un simbolic incendiu. Povestirea (de proporțiile și chiar cu structura unei nuvele) este admirabilă. Personajele sînt desenate cu o mîină sigură, sugestia acestei iubiri colective halucinante este bine făcută epic. Rămîn în minte și sînt, realmente, expresive figurile acestor funcționari descinși din proza comică românească și intrați, deodată, într-o nebunie de natură erotică. Este, apoi, în narațiune o descriere foarte inspirată a Bucureștiului. Adriana Bittel prinde ușor culoarea și poezia unui oraș toropit de căldură.

Alte proze au ca temă psihologia bătrîneții și, în chip repetat, tema degradării biologice. O preocupare în acest sens există și în cartea anterioară. Ea este, de altfel, răspîdită în proza actuală și mă întreb de unde vine acest interes special pentru ravagiile timpului și sincopel spiritului senil ? !... Sînt puține cărți de proză, azi, în care, venind vorba despre oamenii bătrîni, să nu dai peste descrieri foarte crude ale mizeriilor fiziologice. N-am timp să aduc, acum, exemplele doveditoare, dar se poate ușor urmări în romanele noastre cu ce vervă înfățișează prozatorul român fețele devastate de vreme, mîinile pătate, ochii apoși, picioarele umflate, trupurile supte de boli necruțătoare... fără a spune nimic despre implicarea umană a suferinței, singura, în fond, care justifică literatura... În absența ei, descrierea este fără rost și, la drept vorbînd, lipsită de loialitate și bun-simț.

Adriana Bittel are predilecție pentru interioarele bătrîne și pentru psihologiile întepenite. Ea păstrează, de regulă, o cum-pănă dreaptă în a înfățișa dramele acestei lumi, numai în cîteva locuri am avut sentimentul că sînt accente nepotrivite (atunci cînd descrie, de pildă, trupul scheletic al muribundului Lazăr). *Departee-n zare, spre Azuga* e o povestire, nu prea izbutită, despre puterea de iluzie a unei femei bătrîne. Doamna Coralia vrea să fie fotografiată într-o atitudine solemnă și lirieă și aparatul nu merge. Prilej de notații ironice. Mai profunde sînt însemnările din *Contrariul morții* unde e vorba de frica și iubirea unei femei, Estera, care asistă neputincioasă la agonia tatălui. Bine prinsă starea de panică și iubirea crispată, sentimentul, apoi, de vid în care intră o femeie care trăiește mult timp în preajma suferinței. Prea crude și lipsite de semnificație și aici datele de ordin fiziologic. Pompei (din povestirea *Pompi pe bancă*)

e o femeie generoasă și și-a ratat viața intimă ajutînd pe alții. E, acum, pensionară, vrea să stea de vorbă cu cineva și-i caută pe un vechi coleg, Rafael, apoi în ultimul moment renunță. Desenul e fin, ca și acela al femeii care, ajunsă la spital, își face bilanțul (*Cum încărunește o blondă*): tandrețe, deziluzie, instalarea în boală, reverie, sentimentul de solidaritate cu ceilalți bolnavi, frica de moarte... Dramele unei conjugalități oboșite sînt notate în ultima narațiune din carte, *Mutarea accentului pe frunze*. Profesoara Eugenia Petrovici, de felul ei din Scerioaștea, nu prea mai este tină, dar se cramponează de tinerețe și fiul său o admonestează „hai, mamă, nu te mai prosti”. Profesoara înțelege și se resemnează. Mircea, soțul, își vizitează prietenul din copilărie, azi filologul reputat Costin, și în casa lui regăsește pe Milia, mama, o femeie fascinantă în tinerețe, acum o bătrînă cu trupul în ruină. Prozatoarea relatează conștiincios și neinspirat, cred, despre „sînii scofilciți” și tulburările de memorie ale Miliei, — simbol, dacă înțeleg bine, al copilăriei pierdute... Bună, inspirată este în schimb sugestia finală: bărbatul descoperă, deodată, pe stradă o siluetă feminină ispititoare și pornește, irezistibil, în direcția ei. E imaginea (iluzia) tinereții triumfătoare și izbăvitoare...

Prin inteligența, acuitatea observației sociale și psihologice, Adriana Bittel se anunță ca una dintre cele mai interesante prozatoare de azi.

DANIEL VIGHI

Regăsim în *Povestiri cu Strada Depozitului* (1985) câteva elemente specifice stilului epic al lui Sorin Titel : ironia blîndă, reveria luminoasă, preferința pentru o anumită tipologie, alternanța de real și imaginar, fuga din timpul narațiunii și răsturnarea cronologiei normale. Sînt și deosebiri importante față de acest model epic. Daniel Vighi nu este străin de proza textualistă și nu ignoră tehnica ei bazată pe ideea de deconstrucție epică și autoreferențialitate, teoretizată (și practică) de grupul *Desant*. Narațiunea este, și pentru el, un scenariu ce se poate modifica pe măsură ce este scris. Daniel Vighi nu merge, totuși, pînă la capăt în această direcție și nu face din aventura scriiturii tema esențială a povestirilor sale. Prozatorul ia un număr de indivizi și le urmărește comportamentul în situații diferite fără să le dezvăluie complet identitatea și fără să-i fixeze, ca prozatorul clasic, într-o categorie morală determinabilă. Tehnica aceasta de a nara vine, în primul rînd, din cinematografia modernă. *Povestiri cu Strada Depozitului* prefigurează un vast scenariu, voit incomplet, cu absențe și reluări ce vor să semnifice ceva. Este vorba de cronica unei străzi făcută în altă manieră decît aceea a realismului tradițional. Personajele ei sînt : paznicul depozitului, văduva, fiul bolnav al văduvei, vînzătoarea de lozuri în plic, poștaşul, pensionarii cu ciorapi galbeni, învățătorul bătrîn, Nelu pompierul, un individ îndrăgostit de fotografia lui Elvis, cantonierul și, în fine, Eroul Principal care traversează de mai multe ori acest spațiu social populat de destine fără anvergură. Cartea are un prolog care anunță temele și tipologia și un epilog care mai înfățișează o dată decorul și justifică sfîrșitul deschis al povestirilor.

Din observarea acestei lumi Daniel Vighi (n. 1956) scoate o proză ingenioasă, cu multe note profunde. Ce remarc întîi, citind-o, este siguranța stilului. Narațiunile sînt bine scrise, au

un ritm și o durată epică adecvate substanței lor. Impresia este că un aparat de filmat urmărește cu atenție mișcarea înceată a străzii, pătrunde în interioarele modeste, se îndepărtează pentru o vreme și revine pentru a înregistra, la ore diferite, elementele materiale și gesturile stereotipe ale oamenilor care trăiesc în preajma lor. Acest mic cosmos este privit, alternativ sau simultan, din afara și din interiorul lui. Efectele epice sînt remarcabile. Cel dintîi personaj care se impune este chiar Strada Depozitului, adică o lume mărunță, nici uitată de timp, nici dizlocată prea mult de el, o lume tristă, dar nu disperată, cu obiceiurile, dramele, chefurile și micile evenimente (moartea unui sudor, ratarea unei iubiri, dispariția unui bătrîn, confuzia unui părinte pe care nu-l mai ascultă copiii, ambiția unui macaragiu de a-și ridica o casă solidă, neastîmpărul unui mecanic care-și umple casa cu ciuperci de ghips luminate de becuri colorate, devotamentul unei văduve față de fiul bolnav...) ce se pierd în curgerea monotonă și implacabilă a vieții.

Efortul prozatorului este de a da semnificație epică acestor fapte lipsite aparent de orice semnificație. Și trebuie spus că reușește. Povestirile, fragmentele, înadins neîncheiate pentru a da iluzia continuității vieții dincolo de paginile cărții, dau o sugestie vie a unei umanități care trece cu resemnare prin brutalitățile istoriei și se refugiază, adesea, în fantasmale copilăriei sau își construiește o altă realitate, imaginară, scoasă din cărți. Individul este, ca în vechea nuvelistică românească, un complex de stereotipii, un mecanism care pentru o clipă se dereglează și atunci iese la iveală drama lui, apoi reintră în normal și repetă mișcările dinainte, previzibile. Numai gîndirea prozatorului față de această structură s-a schimbat și tehnica lui epică a devenit mai complicată. Daniel Vighi procedează, în orice caz, ca un regizor modern care curmă povestirea cînd vrea și cum vrea, revine asupra unui amănunt, aduce personajele în față, apoi, brusc, le trimite în marginea platoului de filmare, urmărind în acest chip o idee ce depășește faptele propriu-zise. Cînd faptele nu mai spun nimic, se întoarce cu fața spre public și spune : „Recunoaștem că alte probleme deosebite nu mai are cantonierul de pe strada Depozitului de lemne și căr-buni. Recunoaștem că orice adaus este inutil, complicînd fără rost o viață lipsită de complicații. Idilică“.

Povestirea este încheiată în acest mod abil, complice (o complicitate cu cititorul), dar semnificația ei nu se oprește aici.

Regizorul a obținut, în fond, ceea ce a vrut ; a dat cititorului iluzia că personajul despre care este vorba (cantonierul) există, nu-i o ficțiune, trăiește, acolo, în cămăruța lui, își face conștiincios datoria și se gîndește fără minie la necazurile lui și că va face mîine ceea ce a făcut și ieri și alaltăieri în virtutea unor deprinderi și convenții care-i stăpînesc ființa. Se înțelege ușor că, în literatură, refuzul scriitorului de a mai spune ceva despre un personaj este alt mod de a sublinia identitatea lui. Finețea povestirii vine din notarea automatismelor vieții, acelea care determină viața unui individ împăcat cu destinul. Cantonierul lasă bariera, ridică bariera, stă de vorbă cu căruțașii, pune la cale o mică afacere cu un șofer de camion, cînd trece trenul iese cu stegulețul în mînă, apoi se duce acasă și mîncîncă, stă de vorbă cu nevasta și, a doua zi, ia totul de la capăt.

Daniel Vighi are deja știința de a fixa în puține rînduri asemenea destine. Un poștaș împarte conștiincios corespondența în cartier, cunoaște pe toată lumea și este cunoscut de toți, apoi merge acasă unde îl așteaptă o nevastă grasă și o fată nevolnică și cu minte puțină. Bănuim numai decît că aici stă drama existenței lui mărunte. Fata are douăzeci de ani, dar se joacă în praf, scoate limba, se bate cu bulgări cu copiii pînă ce niște flăcăiandri profită de naivitatea ei și-o duc în crîng. Poștașul este absent, primește totul cu resemnare, din cînd în cînd se îmbată și atunci pune mîna pe ciomag și își fugărește nevasta grasă prin curte. A doua zi, mahmur, ia geanta jerpelită din cui și pornește liniștit pe străzi (*Fata cea mică*). Un element statornic în lumea străzii este paznicul de la depozit. Regizorul (naratorul) dă mereu peste el. Paznicul, venit de undeva de la țară, este un singuratic abrutizat de băutură și, în tristețea lui, se gîndește la fratele Lie, decedat de mult, la nucii bătrîni din grădina casei părintești și la apele Mureșului. Un ciine alb, cu mers maiestuos, tulbură reveriile paznicului și-l umple de furie (*Cîinele*).

Este și înțelegere, și duioșie, și puțină ironie, atît cît trebuie, pentru a sugera tragedia ce se ascunde în aceste fotografii îngălbenite. Daniel Vighi recurge la ficțiunea unui personaj fantomatic, Eroul Principal, care trece prin toate povestirile cu un aparat de fotografiat în mînă și înregistrează fără să comenteze prea mult ceea ce vede. Mișcările lui sînt tot atît de stereotipe ca și acelea ale indivizilor de pe Strada Depozitului. Naratorul, ascuns în spatele Eroului Principal și, deseori, îndepărtat de el

pentru a-l observa mai bine, dă toate indicațiile de regie, prezintă cadrul (strada, camera, maidanul, bălțile puturoase) pregătind, astfel, momentul în care fotografiile încep să se însuflețească : „Eroul Principal se apleacă spre mormanul întunecat de sub scările de fier și potrivește detaliile exacte ale imaginilor. O altă derulare nici că s-ar putea ! Semnele din preajmă sint, concomitent, ale unei lumi apropiată nouă și ale alteia întinsă dincolo de privirile ei scormonitoare. Din această cauză figurinele tăiate de foarfeca boantă a creatorului pregătesc profilurile unei vieți simple și totodată încâlcite și care nu se sfiește de jocul tragediilor adevărate și sincere precum răsfrîngerea lumii (bunăoară drama lui Elvis) în suflul unui draglinist necesar într-un univers (oarecum cel al Străzii Depozitului). Trezirea firească în spațiul povestirii ni-l reamintește pe eroul principal căutînd înfrigorat potriviri fericite, la fel cum caută personajul amintit prin dezordinea ce domnește prin paturi și pe masă“.

Personajul nu are o identitate precisă și îndeplinește în povestire o funcție simbolică. Este spionul prozatorului, falsul regizor trimis în față pentru a ascunde pe adevăratul regizor refugiat în spatele aparatului de filmat. Rolul lui este să facă legătura între întâmplările mărunte și să reordoneze faptele cînd ele și-au pierdut ordinea. Prozatorul notează : „Eroul Principal intervine în chiar timpul povestirii. Răsuște frazele, deciziile“ sau „Final fără rost și fără strălucire“ : sau : „Pe lângă zidurile umezite de ceață și de răcoarea serii eroul principal caută geamul curat prin care, iată, răsare înaintea privitorilor lumea de dincolo, așezată în jurul mesei, zdrăngănind din linguri, oale și farfurii, în miriitul miștelor înfometate, ritmînd irevocabil ora tîrzie a serii proptită în gardurile și hornurile străzii. Eroul Principal se oprește în dreptul geamului. Eroul Principal dezvăluie intimitatea unei familii apărată de ziduri. Eroul principal îndrumă privirile noastre către tatăl care stă, cum se și cuvine, în capul mesei“ — voind să sugereze că totul este un joc, un proiect epic ce se poate modifica după voie. Însă în interiorul scenariului observația este fină și jocul epic se transformă într-o proză substanțială. Estetica ei se bazează pe ideea de autenticitate și funcționalitate.

Într-un articol publicat în *Caiete critice* (nr. 3—4/1987) consacrat lui Marin Preda, Daniel Vighi notează referitor la raporturile dintre modelul epic predist și noile generații de proza-

tori : „Dacă la Marina Preda umanitatea se definește eroic, la Sorin Titel ea este înfrântă, trăind sub vălul unei nostalgii retractile și fără consistență ; la Marin Preda timpul și moartea sînt fenomene definite printr-o simplitate aproape brutală ; la Sorin Titel sînt paradigme existențiale neliniștitoare și complexe, urcînd de la reveria vagă pînă la halucinația stranie (...) ; în contrast cu proza predistă, s-a accentuat la noii prozatori grija excesivă aproape și devenită program, pentru text în dauna forței epice, a monumentalității, a frescei, a întreprinderii grandioase și memorabile ; detensionarea conflictuală s-a realizat prin recursul — în sine — la epicul cinematografic și la tehnica narativă comportamentistă, autoreflexivitatea și intertextualismul au înlocuit fundalul ideologic al prozei ; marilor probleme le-au fost preferate temele vieții banal-cotidiene, lipsite de mari frămîntări, preocupate exclusiv de îndeplinirea obligațiilor imediate, fără nimic dincolo de acestea. În planul literaturii universale, analogia ar fi aceea figurată de părăsirea unei lumi guvernate de Tolstoi, Dostoievski sau Proust, pentru alta, aflată sub tutela lui Cehov, Babel, Joyce sau Bruno Schulz“...

Am reprodus aceste fragmente pentru că ele spun ceva, am impresia, și despre programul epic al lui Daniel Vighi. Descoperim și în prozele lui o umanitate care trăiește într-o reverie vagă, neliniștitoare, cu dese evaziuni într-o *halucinație stranie*. Recursul la epicul cinematografic și la tehnica narativă comportamentistă intră, de asemenea, în prevederile sale. Mai greu este de depistat în proza lui prezența autoreflexivității și a intertextualismului, deși citeva elemente ne dau de știre că tînărul bănățean nu stă departe de colegii săi de generație. Faptul, de pildă, că indivizii comuni se instalează de bună voie într-o reverie livrescă și încep să imite, în viața de toate zilele, personajele din cărțile pe care le citesc sugerează între altele ideea, proprie textualismului, că viața reproduce arta. Sau că în interiorul ficțiunii (ficțiunea realului) apare o altă ficțiune (ficțiunea secundă sau ficțiunea ficțiunii) arată că prozatorul sparge și complică discursul realist punînd cel puțin două rînduri de oglinzi (*relee*) în calea obiectelor. Indivizii, întîmplările ajung în text trecînd prin aceste șiruri de imagini care ba se măresc, ba se micșorează în funcție de oglinda naratorului.

Daniel Vighi nu face, cum am precizat, din tema scriiturii tema esențială a prozei sale și, în articolul citat mai înainte, el

prevede că într-o zi proza tinerilor se va întoarce inevitabil la modelul Preda, ceea ce vrea să spună modelul unei proze problematizante, interesate de condiția omului în istorie și de creație în sensul major al termenului. Îi dau dreptate pentru că posibilitățile unei proze de tip alexandrin, hrănită, cum zice el, de un „adevărat epicureism al notației“, sînt limitate și o literatură nu poate merge multă vreme în acest sens. Calofilia, sterilitatea o așteaptă. Cu adevărat, *Lecția scriiturii* trebuie să se întilnească, într-o zi, cu modelul mării proze (aceea care așază în centrul ei problematica umanului), altminteri vom citi la infinit romane subtile și plicticoase care povestesc cu abilitate cum un romancier se pregătește să scrie un roman în care este vorba de romanele pe care le-a citit...

Insemnare despre anii din urmă (1989) este o proză în stilul baroc al lui Sorin Titel, cu o deschidere spre Musil și, prin el, spre școala vieneză, readusă în actualitate de unii prozatori și esești europeni. Guy Scarpetta o socotește, în orice caz, un posibil model pentru proza postmodernă. Elementele comune ar fi barochismul, asimilarea impurului (kitschului) și reciclarea vechilor formule epice într-o proză care unește reveria cu ironia, sarcasmul cu sugestia tragicului existenței, livrescul cu descripția atentă (cinematografică) a realului mărunț. Daniel Vighi merge, pînă la un punct, în sensul acestei sinteze epice. Ce se observă întîi la lectura romanului său este precizia observației pe spații mici. O cameră, o stradă, sala unei biblioteci, podul unei case vechi, o poartă ruginită, ghereta unui paznic... sînt descrise cu exactitate. Naratorul obiectiv are și aici un aparat de filmat în mînă și înregistrează detaliile fără să le comenteze. Proză comportamentistă, deci.

Al doilea element este trecerea sistematică din real în reverie, dublarea ficțiunii în sensul prezentat mai înainte : personajele fug în chip curent din ficțiunea realului (aceea înregistrată în primul nivel al narațiunii prin procedeele epicului cinematografic) în ficțiunea ficțiunii. O închipuire, cu alte vorbe, a închipuirilor. Un student stă de vorbă cu prietenul și colegul său Iuliu Manoilă și deodată, cam pe la mijlocul frazei, începe să vadă ceva ce se petrece în alt timp, în alt spațiu. *Vede*, cum s-a zice, cu ochii fanteziei lui hrănite de cărți. Studentul este, va să zică, un Don Quijote care crede în adevărul cărților și ia iluzia lui drept realitate. Romanul se deschide cu un citat din

Cervantes și în text mai sînt făcute două sau trei trimiteri la Cavalerul Tristei Figuri. Prozatorul nu ascunde faptul că Studentul și Iuliu formează în plan imaginar un cuplu simbolic. Ei poartă un mit livresc și trăiesc, în circumstanțele vieții de azi, drama iluziei. O iluzie acceptată, controlată, o utopie cultivată de spirit pentru că utopia este spațiul său de libertate. Studentul (personajul din romanul lui Daniel Vighi nu are nume, portretul lui este sumar și biografia lui nu se cunoaște deloc) rătăcește în oraș, merge (se pare, faptul nu este sigur) la cafenea pentru a întîlni pe un fost reverent, Francisc, și pe prietenii săi, dar în acest scenariu realist intră masiv un alt scenariu (acela al reveriei livresști) și timpurile și toposurile narațiunii se încurcă. Adevărul este că lectorul nu știe niciodată precis unde se află și, cînd are sentimentul că a prins un fir din această încurcată narațiune despre faptele și închipuirile unui erou al lecturii (o putem numi astfel), vede că se înșală : naratorul îl păcălise cu bună știință...

E greu, de aceea, de pus ordine acolo unde eroul *scornește* tot timpul și, citind cărțile, amestecă fantasmalele sale printre micile întîmplări ale cotidianului sau invers : plasează faptele realului în spațiul utopiei sale. Să zicem, pentru a încerca totuși o sistematizare a faptelor epice, că personajul central din *Insemnare despre anii din urmă* este student la Facultatea de limbi străine și are darul (neburnia?) de a-și aminti cu precizie fapte pe care nu le-a trăit. Laborantul, un cunoscut pe care-l vizitează din cînd în cînd, crede despre el că este un schizofren, „un nenorocit amărit care nu desparte realitatea de iluzie“. Iuliu, colegul său de grupă, este mai indulgent, dar nici el nu crede în poveștile Studentului și-i reproșează că „totul este o brambureală încîlcită ; nu respecti timpul istoric“. Dar Studentul se apără zicînd că „ne putem imagina totul“ și că „nu mă interesează timpul“, „timpul nu intră în socotelile noastre, ceea ce se întîmplă este dincolo de timp și nu se măsoară în ani, eroii noștri pot avea orice vîrstă și pot trăi în toate secvențele prezentului, fie el cel de acum sau cel din urmă cu douăzeci sau chiar o sută douăzeci de ani“. Iuliu (cu rol de Sancho Panza în acest roman al iluziilor meditate) îi atrage mereu atenția că faptele nu se potrivesc, că nu există nici o colegă cu numele de Marta (Dulcineea Studentului) și, în genere, că toate aceste scorneli n-au nici o noimă. El reprezintă bunul simț, logica realului, dar bunul simț și rațiunea comună se dovedesc în cele din urmă

mai slabe decât fantezia și pasiunea lui Don Quijote din provincia românească. Iuliu pleacă în expediție cu Studentul, ascultă poveștile lui inepuizabile, se refugiază în podul unei case vechi și, așezați pe un divan, își închipuie împreună o lume veche, cu baroni petrecăreți și întâmplări senzaționale.

Acest plan secund al narațiunii (ficțiunea ficțiunii) este mai pregnant, epic vorbind, în romanul lui Daniel Vighi decât primul nivel (realist). Se reconstituie din *poveștile* unui tânăr cu imaginație fecundă „o lume întortochiată“, plină de culoare și exotism, o umanitate apusă, simbolizată în roman, îmi vine să cred, prin acel pod cu mormane de lucruri vechi, acolo unde se refugiază Don Quijote și scutierul său, scepticul Iuliu Manoilă. Această dispărută Kakania (vechiul imperiu austro-ungar) nu mai trăiește decât în narațiunile fără șir ale unui tânăr cu capul înfierbîntat de cărți. El își *închipuie* iubirile și trădările baronului von Maioritz, viața familiei Massong și atribuie prietenului său, Iuliu, un tată imaginar, pe reverendul Francisc, fiul nelegitim al baronului... Iuliu, fiul profesorului Manoilă, individ așezat, mediocru, refuză genealogia, face mamei un portret realist și o biografie corectă, dar povestea (iluzia) lui Don Quijote este mai puternică și Sancho Panza, deși avertizat (citise doar și el romanul lui Cervantes), se dă bătut.

„Brambureala încîlcită“ începe să aibă un sens : închipuirea este libertatea lui Don Quijote modern. Minciunile lui reușesc să reînvie o lume de un grotesc solemn, înțepenit, o umanitate pestriță care evoluează pe un fundal ruinat de viciu și ridicol. În căutarea acestei pierdute Kakania pleacă Studentul sfrijit, cu barbă de țap, și scutierul său rotofei cu ochelari întunecați, Iuliu, cititor al „Sportului“ și amator de petreceri lumești. Pentru a găsi ce ? Părinți imaginari, eroici (reverendul Francisc, frumoasa Rozalia Massong, mama lui Iuliu), frați minoriți și surori ursuline, prinți destrăbălați și seducători (Siegfried), tineri focoși, aventurieri (Andor), baroni devitalizați, dulcinee ispititoare (Zenobia, Marta), notari, jandarmi, stareți duplicitari și inspectori ecleziaști severi... purtați, toți, dintr-o epocă în alta (din Evul Mediu pînă în zilele noastre), de imaginația nebunească a unui Student suspectat de sindrom solipsist de către lucidul doctor Svetozar...

Insemnare despre anii din urmă este, în fond, un roman parabolic care reia un personaj-mit (Don Quijote), dînd pe față

toate convențiile genului. Căci este limpede, toată lumea este avertizată asupra acestei substituiri (autorul, naratorul, personajul și, bineînțeles, cititorul care prinde relativ ușor această identitate). Originalitatea cărții lui Daniel Vighi vine, între altele, și din faptul că eroii sînt conștienți de reveria livrescă pe care o trăiesc. Studentul din *Insemnare despre anii din urmă* este un Don Quijote lămurit asupra donquijotismului său și neclintit, în același timp, în reveria lui. El s-a instalat într-o iluzie și face să funcționeze cît mai bine această iluzie : fabrică povești în interiorul unei povești mai întinse (romanul). Refuză să intre în lumea Laborantului și să trăiască după codul ei (pragmatic, îngust, demitizant) și, la urmă, pleacă din oraș, ducînd cu el un mit care-i va permite poate să trăiască într-o libertate a spiritului.

Proza lui Daniel Vighi este densă, ușor statică, bine scrisă, în tonuri crepusculare. Ea confirmă un talent autentic și un stil original în proza tînăra de azi.

TUDOR DUMITRU SAVU

Un prozator interesant din generația tinăra este clujeanul Tudor Dumitru Savu. El merge în sensul *prozei mitice*, așa cum au ilustrat-o la noi, după cel de-al doilea război mondial, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu, Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu și, într-o oarecare măsură, D. R. Popescu (cel din ciclul „F“). Asta înseamnă o propensiune pentru universurile imaginare, tipologie fabuloasă, intruzia miraculosului în spațiul normalității, tragerea sistematică a faptelor spre simbol, plăcerea de a scrie, iubirea de peisaje, iarăși fabuloase, în care viața omului este înfrățită cu aceea a păsărilor, ierburilor și a animalelor conduse, toate, de legi secrete. Prozatorii mai tineri unesc acest model epic cu altul venit din romanul sud-american. Fabulosul intră, aici, într-o parabolă cu sensuri acut politice. Miticul continuă să fie o dimensiune a omului *agresat de istorie*, carnavalul însoțește tragicul existenței comune...

Într-o direcție asemănătoare se fixează și proza lui Tudor Dumitru Savu, apropiată, mai ales în romane, și de fantasticul de tip Buzzati. Prima carte (*Marginea Imperiului*, 1981) cuprinde șase povestiri, șase naratori, șase ascultători (receptori) și nenumărate alte povești fabuloase care înaintază în progresie geometrică de la o narațiune la alta. Naratorii sînt un avocat, un grefier, un judecător, un procuror, un notar și, la urmă, *Martorul*. Punctul de plecare este Vama, un orașel așezat la marginea Imperiului, dar poveștile nu rămîn aici, ies în cîmpie, coboară spre Dunăre și ajung la *Cantacuzina*, *Mahmudia*, *Mila 33*, formînd un teritoriu imaginar pe care autorul îl va completa cu descrieri noi în cărțile ulterioare. Un spațiu imaginar și o tipologie care, iarăși, circulă de la o carte la alta. *Imperiul* nu este niciodată numit, iar *Marginea Imperiului* este, în afară de înțelesul comun, și numele unui oraș în această ciudată geografie epică. Mai trebuie amintite elementele meteorologice favorabile

fantasticului : lumină scăzută, ceață groasă, furtună, căldură mare etc. Tudor Dumitru Savu le folosește în mod curent în povestirile sale. Vama este un oraș de trecere spre Imperiu, oraș de mici negustori, specializați în comerțul cu vite. Sînt și cîteva indeletniciri ciudate. Margareta ține *pensiunea zodiilor* și aici se mănîncă după un calendar cosmic. Manafu este paznicul orașului și el are o evidență strictă a celor care intră și ies, un doctor Ferdinand crește un număr de cocori și se laudă că i-a salvat de abisul cerului, un funcționar mărunt descoperă că-i nepotul generalului Margea și, de atunci, își ia altă identitate (Gheorghe Comandantul) și își impune un nou stil de viață... Existența micului oraș este tulburată odată cu apariția scriitorului Măgureanu. Acesta vine la Vama să scrie romanul *Pădurea de ciment* și locuitorii țîrgului de vite intră în fierbere. Scriitorul are, se pare, puteri magice. Cînd povestește în plină iarnă cartea lui, timp de 40 de nopți, orașul miroase a floare de salcîm. Ascultătorii sînt vrăjiți și au sentimentul că romanul lui Măgureanu istorisește propria lor viață... Pînă aici ne mișcăm în cadre realiste și urmărîm o proză vag simbolică. Este premiza care permite autorului să deschidă proiectul lui epic spre elemente de miraculos popular, de parabolă, demonism și, într-o mai mică măsură, de fantastic propriu-zis.

Mișcarea epică este următoarea : orașul Vama este invadat de vite și, imprudent, sau poate urmînd un semn al destinului, Măgureanu este strivit. Dispare odată cu el și manuscrisul romanului și cei care-l ascultaseră hotărîsc să-l reconstituie. Augusta dă o primă schiță și face sugestia ca schița să fie urmată de alți naratori. Un negustor bogat, Herembas, scoate o revistă în acest scop, apar primele manuscrise, apoi altele, negustorul înființează o editură și editura nu mai poate ține piept puhoiului de povestiri care vin de peste tot. O „nebunie a scrisului“ cuprinde pe pașnicii, pînă atunci, locuitorii ai țîrgului de vite. Cîrînd se constată că, în urma ei, apare o maladie mai gravă : cei care rescriu romanul lui Măgureanu își pierd memoria. Numai unul (*Avocatul*, naratorul din prima povestire) se salvează, refuzînd să-și încheie povestirea. Sugestia ar fi că *Marginea Imperiului* ar aduna o parte din aceste istorii fabuloase, dar sugestia se pierde în narațiunile următoare în jocurile imaginației. Ce reținem din lectura lor este un șir de întîmplări surprinzătoare, unele luate de-a dreptul din fondul de superstiții populare, altele, probabil, inventate. Nu toate sînt fru-

moase în sens epic, dar în cele reușite se vede talentul prozatorului și vocația lui pentru o proză care trece mereu granița fantasticului și încalcă teritoriile basmului, demoniacului, parabolicului. Ceasornicarul Teofil are puteri miraculoase, tatăl lui, Aaron, aprindea lucrurile de la distanță, bunicul făcea să cînte cepurile de la butoaiele de vin. Ceasornicarul, moștenind acest dar, inventează un ceas cîntător și apoi dispare. Disparația este o practică obișnuită în lumea prozei lui Tudor Dumitru Savu. Indivizi ciudați, cu puteri supranaturale, apar, produc minuni, apoi dispar și reapar după multă vreme. Agachi Gherasim este negustor de povești, colindă fluviul și Imperiul și ascultă, culege întîmplări neobișnuite și, apoi, le vinde ascultătorilor. Spațiul lui este Cantacuzina. Patache, alt personaj care circulă în narațiunile din *Marginea Imperiului* și în romanul *Treizeceșitrei*, e negustor de pește și un vraci specializat în marile catastrofe. Agent, ca toți ceilalți, al povestirii. Mîndrucaș știe să alunge norii și tot el salvează Nalbantul de o teribilă invazie de cîini. Pe urmele lui D. R. Popescu și a altor prozatori din anii '60, care au sugerat marile cataclisme sociale prin parabola cîinilor turbați sau a șobolanilor, Tudor Dumitru Savu înfățișează în cărțile sale o invazie, s-a văzut, a vitelor, în povestirea *Bănuțul de aramă* e vorba de pătrunderea cîinilor în oraș, în altă parte apar furnicile etc.

Aceste parabole sînt bine scrise. Prin ele este sugerată atmosfera de teroare ce cuprinde o comunitate umană. Soluția este totdeauna de ordin miraculos. Mîndrucaș Clopotarul vrăjește cîinii înrăiți din Nalbant și-i scoate, prin cîntec, afară din oraș. Alt oraș, Marginea Imperiului, este atacat de furnici și, în curînd, casele, pomii, străzile dispar. Patache, negustorul de pește, salvează ceea ce a mai rămas punînd în calea furnicilor cochiliile de melc. Furnicile intră în cochiliile și dispar. Apoi parabola se complică. Ceea ce a fost distrus la suprafață reapare, întocmai, în subteran : aceleași oraș, aceleași străzi, case etc. O parte din locuitori se mută acolo și, după un timp, se constată că ei îmbătrînesc și mor repede. Supraviețuiesc numai cei care, povestind totul, se purifică. Sensul parabolei este, la acest punct, obscur. Invazia furnicilor este pusă în legătură cu Gramatopol, un inginer (arhitect) cu puteri, iarăși, magice. Gramatopol construise șosele, poduri și, însurat cu frumoasa Pica, o părăsește undeva pe malul fluviului. Pica îl așteaptă o viață întregă și moare păzindu-i camera cu proiectele lui secrete. Cînd cineva

pătrunde în încăpere, hîrtille se fărîmîţează şi, odată cu ele, proiectele se pierd. Răzbunarea lui Gramatopol nu este dovedită şi povestirea se termină fără a da o explicaţie. De altfel, nici o explicaţie nu poate fi dată acestor fenomene supranaturale. Ceea ce trebuie căutat este farmecul povestirii şi semnificaţia ei în ordin morală. Prozatorul foloseşte des, aici şi în alte cărţi, procedeul paradoxului temporal luat de la Eliade. Un personaj intră într-o clădire şi, cînd iese după o zi, vecinii şi prietenii lui îi spun că a lipsit un an de zile. Doi pescari pleacă la Cantacuzina unde stau două ore şi, cînd ajung din nou la Mila 33, află că primarul îi dăduse dispăruţi : lipsiseră un an de zile (*Treizecişitrei*). Se repetă şi unele întîmplări. În *Marginea Imperiului* este vorba de copiii lui Sosipatru, Teona şi Efrem, legaţi între ei de o singură coloană vertebrală. Efrem este lunatic şi poartă pe acoperişuri pe fratele său Teona. Acesta îl omoară într-o noapte şi procurorul care anchetează cazul nu poate lua o hotărîre. Istoria crudă şi demonică este repovestită şi comentată în romanul *Treizecişitrei*. Migrează, aşadar, în acest ţinut imaginar nu numai povestitorii, dar şi poveştile. Ele depăşesc sistematic logica verosimilului şi cad sub incidenţa miraculosului. Proza lui Tudor Dumitru Savu, cel puţin cea de început, nu rămîne decît scurtă vreme în sfera fantasticului şi a miticului. Ea îşi asumă, am precizat deja, supranaturalul (basmul coborît în istoria profană a oraşului de la marginea Imperiului sau în istoria unui sat din deltă) şi mizează pe parabolă.

Romanul Treizecişitrei este, ca proză mitică şi parabolică, indiscutabil superior esteticeste povestirilor din cartea de debut. Mediul (delta) este mai propice desfăşurării straniului şi miraculosului. Reapar, aici, un număr de personaje (Gramatopol, Patache, Agachi Gherasim) şi apar altele noi : Profesorul biolog, Ioanete, Ioachim, Policarp, Spiridon Omufar, Din Ţiganul, Emilian, Serafim, Rada, scriitorul Tiun etc. Indivizii ar putea fi împărţiţi în două categorii : cei care produc miraculosul, fantasticul, terifiantul şi cei care le *adeveresc* prin povestirile lor. Sau, mai simplu spus, agenţii supranaturalului, fantasticului etc. şi naratorii lor. Agachi Gherasim este, ştim din cartea anterioară, un narator profesionist. El trăieşte, la propriu, din istoriile pe care le relatează în faţa unui public dedat cu otrava povestirii. Ioanete, Ioachim, Policarp, Spiridon Omufar sînt agenţi secunzi. Repovestesc ceea ce aud de la alţii şi asigură astfel supravieţuirea miraculosului şi răspîndirea lui.

Romanul are o intrigă simplă, menită să asigure desfășurarea unui lanț infinit de povestiri extraordinare, concepute ca niște basme cu personaje luate din viața unei comunități. E vorba de pescarii de la Mila 33, în inima deltei. Aici sosește un Profesor biolog, venit să cerceteze un fenomen natural primejdios : expansiunea brădișului. Brădișul a cuprins brațele fluviului, canalele, bălțile și, prin rapida lui înaintare, tinde să sugrume totul : oamenii, peștii, delta. Pescarii au explicațiile lor și au, mai ales, poveștile lor. Profesorul le ascultă și, cînd părăsește delta, simte că este *legat, condamnat* să nu mai poată trăi în afara lor. Romanul are 33 de capitole și fiecare (cu excepția ultimului care este format dintr-un singur rînd și anume acela cu care începe narațiunea !) povestește o întimplare ieșită din comun. Acest scenariu dă prozatorului o mare libertate de mișcare. Nu toate istoriile sînt semnificative, nici aici, dar cîteva sînt remarcabile. Ele valorifică, în maniera Voiculescu, fabulosul, eresurile populare, dar și fantasticul, monstruosul, terifiantul luat din literatură. Structura narațiunii este aceea deja cunoscută : între basm și povestire parabolică. Aceasta din urmă folosește și elemente de narațiune realistă. Foti este fiul Radei, o prostituată, și cînd ajunge mare începe să caute banii mamei ascunși la rădăcina sălciilor. El caută la infinit și nu-i găsește. Un cocoșat, Din Țiganul, cumpără un ochean sofisticat și ocheanul vede și ceea ce oamenii nu văd. O turcoaică vine să nască în deltă și astrologul Emilian îi amîină nașterea pentru ca fiul să iasă în lume într-o zodie bună. Fiul se cheamă Serafim și are, spun pescarii, puteri magice. El ghicește viitorul și trimite pescarilor de la Mila 33 avertismente. Nimeni nu l-a văzut și nimeni nu știe unde stă, dar el pare a fi pretutindeni prezent. Cînd Rada naște pe Foti se pornește o ploaie de șerpi și broaște. Din Țiganul este și el un personaj indecis malefic, pare, oricum, amestecat ca și Emilian, Serafim, într-o imensă conspirație a deltei. O bătrînă englezoaică, Piscilla, gazda Profesorului biolog, își povestește viața și în biografia ei fabulosul și raționalul se amestecă. Sosește într-o zi și un scriitor (se reia tema din *Marginea Imperiului*) pe nume Tiun. Acesta caută adevărul și dă peste un lanț de istorii inextricabile. Își scoate un ochi ca să sufere, fiind convins că numai suferința produce marea artă. Profesorul ține un jurnal și romanul (ficțiune răs-pîndită) reproduce fragmente din însemnările acestui spirit ra-

ționalist uimit și, în cele din urmă, înrobît de o lume în care fabulosul a devenit o dimensiune de existență. Admirabile sînt poveștile pescărești : prinderea unui somn uriaș, atacul mistreților, furtuni teribile iscate din senin, dansul peștilor, închiderea crapilor într-un lac, o pădure de tei în care oamenii intră și nu mai ies niciodată, un pescar, Agap, care nu are umbră, lupta dintre un șarpe și o broască... Unele au mai intrat în literatură. Tudor Dumitru Savu le reia cu alte elemente și cu alte personaje.

În scenariul realist al romanului apare și un procuror care vrea să lămurească fapte ce nu pot fi lămurite pe cale rațională. El ascultă martorii, notează și, la urmă, se dă bătut : nu poate explica atîtea cauzalități obscure și fenomene care intră în alt cod de existență. Adevăratul procuror al acestei lumi este Agachi Gherasim, negustorul de povești. Brădișul dispăre numai atunci cînd moare, se pare, Serafim. Un sacrificiu magic pentru a curma un fenomen pe care logica obișnuită nu-l poate stăpîni. Romanul se încheie cu reparația la Mila 33 a lui Agachi Gherasim : ciclul narațiunilor reîncepe... Cercul magic nu se închide niciodată. Este sugestia pe care o lasă această Halima care amestecă mereu stilurile narrative și reușește să impună imaginea unei lumi instalate în vecinătatea miraculosului.

De-a lungul fluviului (1985) este un scurt roman apropiat, ca stil și gîndire epică, de *Cartea Milionarului*. Acolo e vorba de un ținut imaginar (*Metopolisul*) și de o civilizație (*civilizația pietrelor*) care întîmpină ostilitatea altei lumi și altei civilizații, mai vechi (*Dicomesia*, civilizația cailor), pierdute în imensitatea cîmpiei. În *De-a lungul fluviului* dăm peste aceeași lume fabuloasă (*Cantacuzina*), într-un timp nedeterminat sau, mai bine zis, într-un timp reversibil. Un tînăr (nepotul unui pescar vestit) are darul de a vedea prin lucruri și de a trece în alt timp, un pescar bătrîn stă de vorbă cu peștii, un morar matusalemic veghează asupra fluviului, un actor ambulant pune la cale o farsă teribilă, un căpitan de vapor, Pașa Marcozi, apare din valuri și dispăre, o față cu trupul monstruos se transformă din cînd în cînd într-o făptură suavă, o știucă se confesează și dă sfaturi pescarului Anastasatu. Indivizii din *Cantacuzina* poartă nume ciudate : Naceadis Cota, Herembes, Pantelimon Calcatînge, Dafnula, Petru Agap, Ion Leopold Margea, Halichia, Sia Ferekide-Belgun, Kanazis, Calafus, Agachi Gherasim, Rumeliu

Sosipatru, Ioachim Căvun, Ragîtiu Bulbuca... Toți povestesc întâmplări stranii și, în fapt, romanul nu-i decît o poveste formată dintr-o puzderie de povești care se lătesc și se complică pe măsură ce sînt spuse. Narațiunile fabuloase intră, pînă la un punct, într-un scenariu realist, iar scenariul tinde, cum am zis, să se constituie într-o parabolă. Iată elementele ei : un tînăr vînzător de bragă și halviță (numit în carte nepotul lui Agap) suferă de miopie și, în urma unei operații magice, ochii lui capătă calități miraculoase. Vederea i-a fost redată însă cu o condiție : să iscodească totul și să comunice tot ceea ce observă în portul Cantacuzinei unui oarecare Naceadis Cota, sosit în oraș cu o misiune secretă. Fiica lui Cota, uriașa Dafnula, aplică nevăzătorului lentile de calcan și are, în genere, daruri de vrăjitoare : este cînd grasă, diformă, plină de lipitori, cînd subțire, sprintenă ca o zeităte acvatică... Istoria orașului Cantacuzina este narată de acest tînăr care începe să vadă departe în timp și spațiu. Este imposibil s-o rezum, naratorul fabulează, indivizii pe care îi consultă (morarul Kanazis) fabulează și ei, faptele sînt îndoielnice. Orașul este terorizat de generalul Ion Leopold Margea, care, venit din cîmpie, s-a instalat în ostrovul din apropierea Cantacuzinei și a organizat acolo o poliție represivă : controlează viața orașului, arestează pe indivizii suspecti, vămuieste vasele care intră și ies din port... Tudor Dumitru Savu lasă impresia că vrea să înfățișeze felul în care se instalează mecanismul unei puteri brutale într-o comunitate umană liberă. Sînt mai multe dovezi în acest sens : generalul folosește metode moderne de intimidare (fișe pentru indivizi, campanie de intoxicare și dezinformare, afișe mincinoase, amenajarea unui loc de detenție etc.), negustorii din oraș se tem de putere și pactizează cu ea, pescarii, agitați de Naceadis Cota și de fiica lui, uriașa Dafnula, uneltesc în ascuns, apoi, la urmă, vedem că totul este o farsă pusă la cale de același Naceadis Cota în complicitate (sau prin substituție, n-am înțeles prea bine din roman) cu directorul unui teatru ambulant. De ce ? Cum ? Și cu ce efect în narațiune ? După o pregătire atît de lungă, apariții și dispariții, travestiri, mistificații... totul se încheie printr-un spectacol în care măștile sînt scoase pentru a dovedi că puterea dictatorului nu există, că totul este o iluzie și că oamenii iau în serios și se tem de o iluzie. Este o idee aici însă parabola își pierde semnificația esențială printr-un joc prea complicat de simboluri teatrale.

Rămîne, în roman, viziunea fantastică și rămîn atîtea întîmplări extraordinare, portrete, descripții făcute de un prozator indiscutabil talentat. Cîteva exemple. Anastasatu a văzut odată sau a visat o știucă fabuloasă, numită Wanda Wilhelmina, care are un inel de aur. Pescarul o așteaptă de o viață și știuca nu apare. O nepoată a Wandei Wilhelmina narează viața mătușii sale și viața orașului Cantacuzina. Relația secretă dintre pescar și peștele fabulos apare și la Voiculescu. Tudor Dumitru Savu o introduce în universul carnavalesc al unui orașel dunărean unde indivizii sînt, între altele, negustori de povești. Unul dintre ei, Menlibai Edighe, vede cu degetele și descoperă oasele din pămînt. Ioan, zis Prezicătorul, se hrănește cu lăcuste. Un fabricant de oglinzi are doi copii lipiți și istoria dușmăniei și morții lor e atroce (un subiect pe care prozatorul îl povestește a treia oară !). Căruțașul Halichia vede cum iese la suprafață o corabie scufundată demult și stă de vorbă cu căpitanul dispărut și el. Halucinație, forță de mistificare, basm oriental acceptat de o lume, care delirează între o cîmpie pustiiță de secetă și un fluviu străbătut de atîtea neamuri ?... Un arhitect, Gramatopol, (cunoscut din *Marginea Imperiului și Treizecișitri*) construise Cantacuzina într-un chip ingenios, tot el săpase un labirint sub oraș. Planurile s-au rătăcit și mulți vor să pună mîna pe ele pentru a stăpîni mai bine orașul de la cotul fluviului. Toate aceste fapte au, desigur, o valoare simbolică. Liviu Petrescu crede (într-un text reprodus pe coperta cărții) că este vorba de o metaforă a scriiturii : harta labirintului, uriașa pinză de păianjen care învăluie portul ca o ceață, fardul și masca actorului ambulant, decorul de carton de pe ostrovul generalului... Elemente care, într-adevăr, pot sugera o metaforă textuală. Întîmplările fabuloase din romanul lui Tudor Dumitru Savu pot fi interpretate și în acest chip. Să adaug în sprijinul acestei idei că naratorul însuși (tînărul care vede mai bine decît toți ceilalți locuitori din Cantacuzina) vrea să reconstituie istoria orașului și asistă la trecerea evenimentelor recente în legendă. O sugestie, desigur, a creatorului care dă o cronologie (și o semnificație) unui șir de fapte greu de controlat... Însă romanul este mai mult decît o metaforă a textului care se scrie pe măsură ce este trăit, deturnat, complicat. Este o bună proză mitică, un basm încîntător cu oameni ciudați și întîmplări simbolice.

Mai aproape de tehnica romanului este *Fortul* (1988). Scenariul epic nu mai este aici un pretext pentru a introduce un lanț nesfârșit de povești autonome. Structura este mai strinsă, mai coerentă, unghiul epic se închide. Un tânăr ofițer, Dierna, ține un jurnal și toți sînt intrigati de mania lui de a nota ceea ce aude și ceea ce vede. Unii îl bănuiesc de delațiune, alții îl suspectează de nebulie. Dierna nu se tulbură însă și continuă să înregistreze cu atenție dialogurile colegilor săi, faptele mărunte și întîmplările ciudate prin care el trece. Primul cuvînt din jurnal este *oglină*, iar înainte de oglindă sînt trei puncte și o paranteză care se deschide acum și se închide de-abia la sfîrșitul romanului. Semne misterioase pe care le înțelegem mai tîrziu. Deocamdată oglinda nu are nici o conotație simbolică : este doar obiectul banal pe care și-l dispută elevii unei școli militare în așteptarea unei exigente inspecții. Abia cînd am încheiat lectura romanului vedem că oglinda are mai multe semnificații, între altele pe aceea de a sugera chiar funcția unui jurnal intim. Jurnalul este, care va să zică, un fel de oglindă necruțătoare în care se vede și ființa interioară. Dar, atenție, oglinda interioară arată nu numai ceea ce există, dar și ceea ce individul își închipuie că se poate întîmpla să existe.

Aceste subtilități ale minții sînt traduse epic de Tudor Dumitru Savu într-un mic roman parabolic scris cu talent și abilitate. Cîteva modele i-au servit ca punct de plecare. Fiind vorba de un *Fort* misterios și de un ofițer care așteaptă să se întîmple ceva miraculos, ne gîndim, bineînțeles, la *Deșertul Tătarilor*, splendidul roman din 1940 al lui Dino Buzzati. Traversarea unui ținut mlăștinos și codul magic al naturii amintesc de Jünger și de Eliade. Labilitatea personajului, schimbarea identității, succesiunea de paradoxuri temporale trimit, din nou, la Eliade, dar și la Ștefan Bănulescu și la D. R. Popescu. Acesta din urmă recomandă de altfel „scrisul de perpetuă auroră boreală“ al lui Tudor Dumitru Savu. *Fortul* continuă această experiență, aducînd și cîteva elemente luate din romanul autoreferențial. Cartea cuprinde două rînduri de fragmente, două registre sau, ca să fiu mai aproape de simbolurile lui Tudor Dumitru Savu, două oglinzi în care se vede succesiunea întîmplărilor : *jurnalul* sublocotenentului Dierna și *raportul* pe care același Dierna îl scrie pentru șefii militari ai ținutului. Cele două planuri se succed, unul (*raportul*) rezumă în propoziții sărace (stilul administrației militare) ceea ce jur-

nalul notează pe larg și într-un limbaj plin de ambiguități calculate (stilul prozei mitice). Două *scriituri*, așadar, și un personaj care este în același timp cronicarul unui șir de întâmplări paradoxale. Cronica merge întâi în sensul prozei realiste. Dierna „moșmondește“ la jurnalul său și colegii îl iau peste picior, iar comandanții lui sînt suspicioși. Plutonierul I. P. Halcă este curios și stupid, maiorul Adam Tauss, profesorul de tactică și strategie, are proiecte grandioase și vrea să-l atragă pe tînărul Dierna în realizarea lor. Dar pînă atunci proaspătul sublocotenent primește o misiune specială (trebuie citit : o probă inițiativă) : să meargă la Fortul Cardon și să stea acolo cîtva timp pentru a participa la o experiență secretă. În drum spre Fort, ofițerul trece prin fel de fel de peripeții pe care nu le înțelege. E condus de un plutonier, Galaon, apoi plutonierul dispare fără urmă, ofițerul se culcă în camera 19 și se trezește în camera 27, întîlnește niște copii care prind șerpi în mlaștină cu ajutorul unei oglinzi și copiii se pierd, apoi, în desigurile smîrcului, Dierna are amețeli și vede o dată flori negre, apoi, aceleași flori sînt galbene... E cutremur și Dierna simte cum pămîntul se scufundă, dar plutonierul Galaon zice că nu se întîmplă nimic, un bidon de apă dispare, apoi reapare cînd ofițerul ajunge la Fortul Cardon... Prozatorul nu explică în nici un fel sensul acestor evenimente paradoxale, el este, de altfel, absent din text. Naratorul (personajul) trebuie să lămurească singur ciudatele fapte. Tehnica lui este să expună, nu să justifice coincidențele care se opun. El *crede* în existența lor și această credință îl face suspect. Cartea își adună în acest fel semnele anormalității, straniului, magicului și le confruntă cu gîndirea rațională comună.

Fortul Cardon este situat, ca și fortul Bastiani, într-un ținut misterios, iar sublocotenentul Dierna trece într-o oarecare măsură prin experiența prin care trece tînărul locotenent Giovanni Drogo. Diferența este că necunoscutul, pentru eroul lui Buzzati, este deșertul, iar pentru personajul lui Tudor Dumitru Savu este marea. Aici se petrec fapte și mai stranii decît pînă acum : o furtună se stîrnește din senin, de pe mare apare un cerb ale cărui coarne luminează cerul (în *Deșertul Tătarilor* un cal misterios se ivește din pustiu ; în fine, cam prea multe similitudini) și soldații, speriați, trag în el, dar gloanțele nu-l ating... Cînd plutonul comandat de Dierna face exerciții de

tragere, ținta nr. 17 refuză să se scufunde, apoi, cînd e controlată, soldații găsesc sub ea un delfin etc. Dierna notează amănunțele în jurnal și comandantul său, căpitanul Corbu, este neîncrezător față de aceste manifestări ale „gîndirii civile“. Din cauza jurnalului, Dierna este îndepărtat discret din funcțiile lui militare și, în cele din urmă, devine ajutorul unui maestru de catoptrică, Otto Kazak, sosit aici să schimbe lenti-
lele farului.

Romanul se pregătește, ajungînd la acest punct, să-și dea simbolurile pe față. Dar n-o face pe de-a-ntregul. Atelierul lui Otto este un laborator complicat și misterios. Oglinzile lui au memorie sau, mai bine zis, oglinzile au puterea de a reproduce ceea ce indivizii au văzut sau au imaginat în alt timp (este reluată, aici, sugestia din romanul *Treizecișitri*: ocheanul lui Din Țiganul !). Ipoteză fantastică, neelucidată, ca și faptele dinainte. Romanul lui Tudor Dumitru Savu mai prezintă una, în final : trimis în afara Fortului să observe efectul lentilelor nou instalate, Dierna nu vede nimic și, cînd se întoarce, Fortul Cardon nu există. Halucinație ? Un vis prelungit ? Dierna face drumul invers și descoperă că nimeni nu-și amintește de trecerea lui prin mlaștină, de plutonierul Galaon, de întîmplările de la școala militară. Mai mult, cercetat de o comisie, se dovedește că n-a existat niciodată un sublocotenent Dierna și că maiorul Tauss, pe care autorul jurnalului îl identifică în Otto Kazak și în toți soldații Fortului, a părăsit armata cu douăzeci de ani în urmă... Dierna nu l-ar fi putut avea, deci, profesor, și tot ce scrie el în jurnal este o pură închipuire. Un fapt, totuși curios, rămîne : Fortul Cardon pe care-l desenează Dierna seamănă cu proiectul vechi al lui Tauss, ținut secret în arhivele armatei. Presupunerea impostor cu imaginația febrilă nu avusese acces la el și atunci cum se explică această perfectă identitate în descriere ? Dierna se întoarce în ținutul Fortului, găsește cioburile oglinzilor lui Otto Kazak și vede, în fine, lumina farului și Fortul. El se pregătește pentru un nou *Raport*... Paranteza se închide după aceste notații, nelămurind, în esență, nimic. Rămîne ca lectorul să dea singur, dacă poate, o soluție acestei enigme. Dar mai bine este să nu caute o explicație rațională într-un roman care își propune să sugereze că în lume există și o altă ordine a lucrurilor și că nu tot ceea ce se scrie într-un jurnal intim (acela care înregistrează

universul subiectivității) se poate vedea în oglinda unei proze realiste (în *Raport*).

Fortul este un bun roman de tip mitic, cu ipoteze epice ingenioase. Tudor Dumitru Savu știe să organizeze misterul și să sugereze neprevăzutul păstrînd și aici toate aparențele prozei realiste. Nu i se poate reproșa decît o prea mare apropiere de modelul Buzzati.

HORIA URSU

Printre ultimii debutanți în seria veche a *Echinoxului* este și Horia Ursu (azi profesor de limba franceză la Baia Mare). Povestirile lui, în număr de șapte (*Anotimpurile după Zenovie*, 1988), sînt scrise în stilul prozei tradiționale, cu mici modificări în cronologia evenimentelor. Cea mai întinsă dintre ele (100 pagini), *Anotimpurile după Zenovie*, este un roman concentrat care face cronica vieții din Apud, mic și somnoros oraș transilvan. Și celelalte narațiuni, mult mai scurte, se desfășoară în același spațiu de viață și folosesc cam aceeași tipologie. Cartea, în totalitate, se menține în vechea linie a prozei realiste (de la Slavici pînă la Buzura) și folosește mijloacele ei de seducție : descrierea obiectivă a unei comunități umane, cronica micilor evenimente (nunți, înmormintări, crime săvîrșite în stare de ebrietate, fuga unei femei nemulțumite de viața monotonă din familie, ridicarea unui monument), o tipologie specifică și o intrigă fără mari elemente de surpriză. Ce deosebește *Anotimpurile după Zenovie* de nuvelistica veche este, în afara tipologiei relativ noi, modul de a amesteca timpurile narațiunii pentru a sugera astfel suprapunerea faptelor de viață în memoria naratorului.

Prozatorul nu stă, așadar, departe de evoluția prozei din această jumătate de secol și folosește cu pondere cîteva din procedeele ei. Nici conștiința naratorului nu se identifică total cu aceea a autorului ca observator imparțial al evenimentelor. Horia Ursu schimbă de mai multe ori unghiul de percepție în cursul narațiunii, într-un loc viața micului oraș transilvan este văzută prin reprezentările personajului Zenovie, în altul prin acelea ale unui martor obiectiv care unifică și judecă *anotimpurile* fatal subiective ale personajului. Impresia generală este pozitivă : un ochi ager de prozator autentic, capacitate de a fixa un număr de destine și de a sugera, cum am spus mai înainte,

viața unei comunități umane cu o istorie înceată și confuză, un stil, în fine, de a povesti și de a caracteriza care nu ocolește subtilitatea intelectuală a moralistului. N-aș vrea să se înțeleagă din ceea ce spun că această proză este fără cusur. Unele povestiri mi se par, dimpotrivă, artificial complicate și numai fragmentar izbutite literar (*Cu soarele în față, În preajma țintei care cade*). Dar că, în genere, autorul acesta nordic are talent epic și știe să fixeze un caracter uman și o situație de existență nu mai încapă discuție.

Povestirea care dă titlul volumului, cea mai întinsă, este și cea mai bună, estetic vorbind. Aici darurile de prozator obiectiv se văd mai bine. Din faptele disparate iese la urmă imaginea unei așezări umane în care nu se petrece, aparent, nimic. Apud este un orașel fără istorie, cu oameni în majoritate bătrâni, așteptând în liniște moartea. Doi măcelari joacă tot timpul șah și ating performanțe locale. Hans, tinichigiul, este un Don Juan cam păgubos dat afară din casă de o văduvă cu o morală mai severă. Gorocea este ultimul birjar din oraș și, deși nu câștigă aproape nimic, nu vrea să cedeze locul lui de pe capra trăsुरii. Covrigarul Kope se teme de cîini, doi actori la pensie s-au retras în acest fund de provincie și bărbatul își pierde progresiv autoritatea în fața femeii aprige, un evreu în vîrstă, Petru Cain, stă de vorbă cu prietenul său, Semproniu, tîmplar de sicrie la Apud, și din povestirile lor de oameni bătrîni se poate deduce viața de altădată a țîrgului...

Nu este un singur fir epic în această cronică ușor învălmășită, fragmentată, relatată cinematografic și, pînă să înțelegem cine este Zenovie și care sînt *anotimpurile* lui, trebuie să parcurgem întreaga narațiune. Zenovie este șofer la cariera de lîngă Apud, trecut prin detenție din cauza unei încăierări cu miză sentimentală, și hotărît să părăsească după alte experiențe orașul în care copilărește. Din relatările lui și ale celor doi martori, Petru Cain și Semproniu, deducem istoria lui și a familiei sale. Zenovie e fiul lui Alexandru Hinortean, director al muzeului de istorie din localitate, și al Mariei, femeie frumoasă și mîndră. Tatăl murise de tînr și copilul crescuse în casa lui Semproniu, al doilea soț al Mariei, moartă și ea în chiar timpul călătoriei de nuntă.

O poveste tragică ferită de notația severă a prozatorului să cadă în melodramă. Este doar un fapt de viață, înregistrat într-o proză saturată de alte povestiri care, împreună, dau o imagine pregnantă a vieții de provincie desfășurată pe mai multe generații. Semproniu cel Mare fusese 18 ani topitor în America și se întorsese de acolo bogat, dar banca lui dă faliment și omul rămîne sărac. Ca prizonier de război, ajunge în Siberia și darul lui de a asculta pe alții îl salvase. Petru Cain este un înțelept negustor de antichități și face teoria politică a anotimpurilor : „Iarna e, prin urmare, anotimpul suveran. Celelalte anotimpuri seamănă cu niște conspirații naive repede descoperite, dar nicidecum pe loc înăbușite cum s-ar cuveni sau cum se obișnuiește, ci lăsate cu un nedismulat dispreț să se destrame de la sine, după ce au ilustrat toate etapele decăderii : de la orgoliul juvenil și lozincard al primăverii, la moliciunea lascivă a verii, și în sfârșit, la reveria paralytică a toamnei. Tăcu cîteva clipe, apoi adăugă dînd neputincios din umeri : Niște „revoluții“, cum ar veni...” Bătrînul evreu (din familia morală a lui August pălărierul din *Lumea în două zile*) este, de altfel, personajul cel mai reușit al povestirii lui Horia Ursu, și nu Zenovie, despre care aflăm puține lucruri memorabile.

Fine, ca pictură socială, sînt și însemnările despre familia mamei, Maria, cea înecatã la puține zile după ce se căsătorise cu negustorul de sicrie Semproniu. Tînăra și încercata femeie crescuse la Vinț în casa șefului de stație Rachieru. Mama, femeie frumoasă, plictisită de monotonia vieții conjugale, își părăsește soțul și fiica și pleacă, atrasă de un dentist, la Apud. Elementele epice din *Doamna Bovary* sînt reluate într-o proză care studiază nu atît cazul femeii care aspiră să evadeze din mediocritatea vieții de familie, cît pe acela al bărbatului mediocru și bun care are tăria să transforme jignirea și disperarea într-o iubire luminoasă. Este nota cea mai originală a prozei lui Horia Ursu și partea ei literară cea mai convingătoare. Domnul Rachieru, părăsit de femeia pe care o divinizează, începe a citi cărțile pe care femeia le citise (*Război și pace*, de exemplu) și furia și dezamăgirea lui se convertesc în chip miraculos. Descoperă „frumusețea bolnavă a așteptării“. „Aștept, deci sînt“, strigă el într-o noapte înstelată, eliberat de obsesii...

Maria, fiica, trăiește pînă la un punct destinul mamei, dar intră repede într-o zodie tragică din care nu mai iese. Căsăto-

rită mai întâi cu Hinortean, pasionat de istorie, se însoțește a doua oară cu straniul negustor de sicrie, Semproniu, și dispare repede în circumstanțele citate... Toate aceste amănunte schițează câteva destine umane și impun, repet, un tablou realist al micilor drame provinciale, lucrat cu finețe. E bine prinsă, mai ales, atmosfera generală a târgului, cu fete care așteaptă să se mărite și bătrâni ramoliți care încercă timpurile și anotimpurile. Lucrătorii de la carieră se adună la restaurantul „Minerul îndrăgostit“, beau bere și asistă la bătaia dintre doi „salubriști“, Cîrțiță și Borșan, terminată cu o moarte... Zub, de la Paza Contractuală, este amator de arii din opere și cîntă el însuși la cîciumă. Tinichigiul Colorado umblă cu lilieci în buzunar și, cînd cineva îl supără, dă drum dizgrațioaselor vietăți... El bea amar-nic și citează fraze din Titulescu pe care îl adoră... Pictura socială este, încă o dată, bună, pregnantă în *Anotimpurile după Zenovie* și narațiunea mi se pare remarcabilă în totalitate.

Celelalte povestiri par așchii din nuvela anterioară. Aceeași culoare, aceleași tipuri umane și, în esență, aceleași drame ale unei existențe banale, intrate și altădată în spațiul nuvelisticii noastre. Este interesant de observat că mecanismele vieții nu s-au schimbat prea mult și nici automatismele individului. Nu mai găsim, adevărat, bătrîne care au mania scuturatului și a dulcețurilor și nici bătrîni care joacă la infinit cărți și vorbesc politică, dar, cu mici modificări de regie, dăm peste aceeași inerție spirituală și intoleranță morală. Maxim, fost militar, prinde un pește enorm și-l poartă trufaș prin centrul orașului, dar nimeni nu-l ia în seamă. Inciudat, își invită prietenii sceptici la cină, dar între timp moare. Replicile celor rămași în viață sugerează acea înțelepciune deconcertantă și solidă care nu se miră de nimic și acceptă pînă la urmă nenorocirea (*Maxim*). Schița păstrează schema clasică, fixînd un moment din mecnica vieții provinciale. Un vopsitor, Aron, a vrut să devină pictor și n-a putut. Vrea să schimbe culorile pe șantier, e admonestat și apoi promovat ca propagandist într-un birou al întreprinderii. Vorbește pe orice temă, numai despre folosul viermilor de mătase și „starea de gogoasă“ nu poate. Aron iubise o Svetlană pe care într-o zi, într-o clipă onirică, o vopsește în alb. Femeia îl părăsise și vopsitorul rămîne cu temele lui (*Propria persoană*). Augustin este un birocrat mărunț și nu înțelege sufletul anxios al Vivianei, colega de birou care i se dăruie, apoi îl părăsește cu aceste vorbe : „Dar nu moartea e răul cel mai

mare pe care ți-l aduce, ci dizolvarea, anihilarea dorinței de a pleca, de a ieși din mizerie pentru că, la un moment dat, afli cu uimire că acasă nu înseamnă neapărat întoarcere, că echilibrul pe care doar acasă îl regăseai pînă atunci ți se înfățișează aici într-o formă nouă, aparent reconfortantă, care transformă dorința de a pleca într-un capriciu. Aici toate ți se par un capriciu! Măcar de mi-ai fi spus, nici acum n-ar fi tîrziu, chiar dacă acest lucru nu mi-ar schimba hotărîrea, că mă iubești... Aș fi suportat mai ușor... Sau aș fi crezut pînă la capăt povestea asta. Și dacă iubirea e doar un adevăr și nu Adevărul cum spui tu, ea mai poate fi și o condiție a mult căutatului Adevăr. Să te temi de orice transfigurație ! Să nu înțelegi că și izvorul tău e același lucru. Orgoliul de a privi adevărul în față cu credința că asta izbăvește ! Doar atît nu e de ajuns. Igrasia va urca odată cu tine și va umple lumea ca o rîie“.

Viviana este, în felul ei, tot o doamnă Bovary care fuge de tristețea mediocrității într-o existență tot atît de puțin promițătoare (*În preajma țintei care cade*). Povestirea este numai prin acest aspect reușită. În rest, ca și în celelalte, sînt multe vorbe de prisos. În *Scrisoare acasă*, un artificier fruntaș, Inocențiu, relatează părinților săi despre performanțele virile ale unui coleg de muncă, șoferul Secere. Situație delicată, puțin verosimilă. Într-o propoziție naratorul justifică aceste indecențe : „căci să nu vă supărați dar pe aici așa-i realitatea“. Din încîlcita povestire *Iarbă de august* se poate reține scena delicată a revelației erotice în viața unor adolescenți. Școlarul, tulburat de colega lui Cristina, se duce pe furiș și văruieste peretele pe care era desenat sub înfățișări obscene trupul fetei... Notăție fină. Restul povestirii nu are un sens prea limpede...

Horia Ursu are predilecție pentru pictura socială și evoluția lui trebuie urmărită, în continuare.

RODICA PALADE

Un debut remarcabil în proză este acela al Rodicăi Palade cu micul roman de factură joyceană, *Iarna, vietățile* (1987). Surprinde, aici, calitatea observației morale și, mai ales, abilitatea monologului interior. Cartea se deschide cu dialogul dintre doi gropari, într-un limbaj de-o oralitate aspră și sincopată, și se încheie cu aceeași discuție din care se poate înțelege că unuia, Stelea, i-a fugit de acasă nevasta, Garofina, cu un găzar și cel de al doilea, nea Marin, mai în vîrstă și mai intransigent, îi dă sfaturi de comportament social în acest limbaj apocaliptic : „Mă, io, dac-aș fi în locul tău, la alimentară unde-aș prinde-o, i-aș umfla botu ș-aș tîrî-o dă păr, pîn-acas. Cum vine aia termen ? Bate-o, mă, bate-o, să nu mai dea din gură că una, că alta. Scar-mănă-l și p-ăla, e plin pămîntu dă muieri, du-te, neică, las-o p-a mea, nenorocitele ce ești. I-ai zis așa cum îț zic io ?“.

Dialogul nu are nici o legătură cu substanța romanului. E limbajul lumii din afară, dur, inestetic, de-o primitivitate alarmantă. Romanul propriu-zis este un șir de monologuri în care timpurile și limbajele se amestecă în așa chip încît cu dificultate îți dai seama la lectură cine vorbește pentru că naratorii reproduc în chip curent vorbirea altor personaje în interiorul discursului lor fragmentat și incoerent. Este o tehnică la mijloc și tehnica este bine stăpînită. Scenariul epic ar fi următorul: un om în vîrstă, Alexandru Ionescu, moare și surorile lui, Paula și Berenice, precum și soția lui Veronica și prietenul său din tinerețe, Victor, fost profesor de istorie, stau la căpățiul lui. Prozatoarea le-a pus în cap cîte un microfon care înregistrează gîndurile lor haotice. Toți sînt bătrîni și monologurile lor sînt incoerente. Berenice este senilă, sora ei, Paula, este rea și răz-bunătoare, Veronica — soția — este pierdută și povestește la infinit aceeași scenă. Profesorul de istorie este mai lucid și amintirile sale au mai multă ordine. Din stenograma acestor frag-

mente se poate deduce că Sandu (Lixândriță), fratele mort, fusese un om bun și înțelegător, în varianta Berenicei, prost și neajutorat în perspectiva Paulei. Prima lui soție, Țuca (Violeta), murise de mult de leucemie și fiul lor, Florin, plecat la București, devenise, se pare, scriitor. El nu-și mai văzuse de mult timp tatăl și nimeni în afara senilei Berenice nu-i cunoaște adresa. Este cu adevărat scriitor sau totul este o fabulație a mătușii bătrîne ?... Berenice merge pe furiș la poștă să dea un telefon fostului ei prieten, Tomi, medic stomatolog, cu care trăise cu câteva decenii în urmă, pentru ca, prin el, să dea de urma nepotului. Doctorul murise însă de zece ani și bătrîna amnezică nu-și dă seama pe ce lume trăiește și în ce timp. Trecutul și prezentul se confundă în mintea ei slăbită și monologul se complică și mai mult cînd introduce ficțiunile ei dintr-o carte la care lucrează de-o viață întreagă. Berenice fusese, după toate aparențele, oaia neagră a familiei. Necruțătoarea Paula, sora rămasă nemăritată, o consideră o păcătoasă și-o amenință cu azilul. Berenice, într-o stare de accentuată senilitate, bea țuică pe furiș și „scrie“ romanul ei, reluînd la infinit aceeași scenă, din ce în ce mai romanțioasă și mai absurdă.

Monologul Paulei este realist și demitizant. Limbajul ei este dublu, una spune și alta gîndește. Este energică, și-a sacrificat viața pentru familie și familia este ingrată. Urăște pe toți și pune la cale o răzburare generală. Fratelui întins pe năsalie vrea să-i ia proteza dentară, de la cumnata Țuca, deshumată, vrea să recupereze inelul și cerceii de aur. Gîndurile femeii mediocre, rele și active sînt înregistrate cu fidelitate în romanul acesta dens, de o admirabilă autenticitate a limbajului : „Cît o mai fi, maică precistă, pînă la ziuă ? întorcem noi foaia, coană Veronico, nici o grijă, să ne dai partea noastră după Sandu, și-n rest, să nu te mai văd, gata mi-ajunge. Da asta ce-o mai fi, Doamne ? O sticlă. Aici, după perdea... Phe, băutură, ce să fie ? Țuică ! Nemaipomenit ! A băut și asta pînă-a murit, că d-asta o umbra prin sală, să mai tragă un gît. Asta o fi vrut el în ceasu morții. Și proasta aia de Veronica zicea că zeamă de varză. Ce ți-e și năravu ? ! Apără și păzește ! Dacă nu mi-ar fi fost de ce zice lumea, i-aș fi dat dracu pe frați, c-a trebuit să mint toată viața pentru ei. Și pentru Berenice, că e la tratament, la București, c-aș fi tratat-o eu atunci cu mina mea, cu verde de Paris. Și pentru Sandu cu fiu-su ăla care și-a luat lumea-n cap, și-o fi și-n pușcărie, ce crezi. Stai, Sandule, stai întins așa, că stai

bine ! Da la mine cu Berenice pe cap nu te gîndești. Și-aici a aranjat Veronica. Să nu spun că păcat, da parcă tot timpul ar fi fost masa cu mort pe ea, sfeșnicu, scaunele într-o parte, să fie loc de trecere... Parcă mereu a fost așa. Doar folia asta de plastic peste covor, „să nu se strice de udeală“, în rest, parcă de cînd vin în odaia asta e la fel : masa la mijloc, Sandu urcat pe ea, patu la perete în partea astălaltă șifonierul, servanta. O făcuși, amăritule ! N-ai vrut să ascuți de mine, ai vrut nevastă. Na, nevastă ! Doarme dincolo mai bine decît tine, doarme, să fie mîndră mîine cînd o veni lume, să-și frîngă mîinile și să se smiorcăie vai, vai“.

Iarna, vietățile are trei părți și ele înregistrează evenimentele petrecute în spațiul unei nopți și al unei zile. Modelul este cunoscut. Evenimentele sînt fără importanță și nu modifică nimic în destinul personajelor. Ele n-au altă însemnătate decît acelea de a pune niște indivizi comuni în situația de a-și rememora în chip haotic viața. Romanul este o lungă stenogramă în care cititorul trebuie să pună oarecare ordine pentru a-i da înțeles. Prozatorul nu intervine în text și nici nu introduce un narator care să unifice vocile și să judece aceste confesiuni sincopate, pe alocuri incoerente. El vrea să transcrie, în aceste condiții, actele mărunte de existență și o face cu subtilitate. Limbajul interior (vestita *endofazie* a joycenilor) este verosimil pe toată întinderea romanului și în el trăiesc fantasmalele unor oameni bătrîni înrăiți de viață și înspăimîntați de moarte, instalați de multă vreme într-o tragedie a derizoriului. Indirect, se deduce din aceste fragmente și o istorie de familie în mediul provincial. Paula, sora aprigă, își amintește de copilăria ei și de petrecerile din familie, Berenice reproduce în monologul ei incongruent scene din viața lui Lixăndriță și a nepotului Florin ; Victor, fostul profesor de istorie, povestește în mai multe rînduri adolescența sa și a prietenului Sandu...

Această istorie obscură, pierdută în automatismele vieții de provincie și marginalizată de istorie, devine mai pregnantă în partea a doua a romanului, acolo unde unul dintre personajele absente (Florin, scriitorul) se confesează într-o narațiune lăsată în grija amnezicei mătuși Berenice. Faptele nu sînt sigure, se prea poate ca povestea nepotului Florin să fie o fabulație a bătrînei senile, una din repetatele ei ficțiuni din romanul pe care în fiecare seară îl modifică. Narațiunea are, oricum, mai mare coerență și înfățișează un episod din viața unei familii fără

istorie. Florin, naratorul și personajul, este adolescent și e îndrăgostit de colega sa, Silvia, căreia el îi spune Dragostina. Abia descoperă cu fervoare acest sentiment nou că și află de la tatăl său o veste cumplită : mama sa, Țuca (Violeta), este grav bolnavă. Stupoarea, înstrăinarea, dușmănia adolescentului față de tatăl și față de rudele sale, fuga de Dragostina, posibile în ordine psihologică, sînt notate cu finețe. Mînia fiului lovit de această moarte irațională se încheie cu un act de violență (siluirea Dragostinei) care marchează trecerea lui în altă vîrstă morală.

Partea a III-a readuce romanul în prezent și narează drumul Berenicei spre poștă și, apoi, însoțită de Victor, spre cimitir. Prezent este un fel de a spune pentru că existența bătrînei este o continuă fugă în lumea fantasmelor. Berenice se oprește în drum să-și cumpere o pălărie și dialogul cu vînzătoarea de la magazinul de mode este memorabil. Un alt limbaj intră în paginile romanului, acela al comerțului și al mitocăniei iritate. L-au reproduș în scrierile lor și alți prozatori tineri (Mircea Nedelciu în primul rînd). Rodica Palade dă cîteva fragmente elocvente, sugerînd, astfel, calitatea morală a indivizilor și condiția lor socială. Sugestiv este și dialogul dintre bătrîna aiurită și școlarul Davițoiu care chiulește de la ora de engleză. Scenă epică bine notată, ca multe din acest roman scris de o prozatoare indiscutabil talentată, cu o ureche foarte fină, din familia Gabrielei Adameșteanu.

Există în *Iarna*, *vietățile* și o temă a creației și o temă a generațiilor. Cea dintîi este exprimată de monologul lui Florin Ionescu (ipoteticul scriitor, fiul rătăcitor, nepotul așteptat), reproduș de slaba de minte Berenice, ea însăși, să nu scăpăm din vedere, scriitoare. Tînărul voiește să restituie realității adevărul și să înfățișeze fără cruțare viața interioară a indivizilor: „Am să-i oblig pe oameni să-și vadă adevăratul chip, să își audă adevărata voce, să-și pipăie solzii de pe adevăratul trup. O lumină mai necruțătoare decît lumina zilei îi va obliga să-și recunoască făptura, să fie toți ceea ce sînt de fapt, și nici minciuna țesută cu grijă și trimeasă în lume să înșele și să păcălească. O lumină care nu va mai îngădui umbrei să tăinuiască și să promită. Neghioabe alcătuirii. Mi-e scîrbă, mi-e scîrbă de vorbele lor mincinoase, ascunzînd alte vorbe, cu totul și cu totul alte vorbe, de privirile lor îngăduitoare în spatele cărora alte priviri pîndesc, de mîinile lor către tine întinse în care întrezăresc

forța labei și tăișul lustruit al ghearei... Ce porcărie ! încă puțin, da-da, încă puțin, lumina mea îi va cuprinde din față și din spate, din stînga și din dreapta. Fără scăpare. Așa cum sinteți, nu așa cum tandru vă închipuiți. Fugărindu-i spre drumul cu jăratec, împingîndu-i de-a valma pe calea focului și-a-nghețului. Iar eu... Eu îi voi aștepta calm, relaxat, fumînd cu ochii întredeschiși cîte o țigară... la celălalt capăt al drumului. Spunîndu-le bine ați venit tu bunătate, și tu cinste, și tu frumusețe...”

Acesta este și stilul epic al romanului scris de Rodica Palade. Existența văzută prin micile fapte derizorii. Destinul individului ca o sumă haotică a eșecurilor, reproduse fie de o memorie rea care ultragiază totul (Paula), fie de o memorie șovăitoare care amestecă și uniformizează totul (Berenice). Victor, martorul, are în această istorie confuză un rol oarecum deosebit. El și-a păstrat într-o bună măsură luciditatea și bunătatea. Nu-i judecă prea aspru pe tineri, deși nu-i înțelege în vulgaritatea și iritabilitatea lor. Monologul lui este acela al unui mic înțelept de provincie care se resemnează în fața violenței noilor generații.

Iarna, vietățile este, pe scurt, un roman bun, promițător, cu mult peste media prozei din ultimii ani.