

Tibor Hergýán

CONFESIUNEA
ÎN
ROMANUL ROMÂNESC INTERBELIC

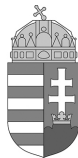
Publicația
Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria
A Magyarországi Románok Kutatóintézete
kiadványa

Copertă / Borító: Emilia Nagy

Tehnoredactare / Technikai szerkesztés: Kovács Sándor

Editor responsabil / Felelős kiadó:
Maria Berényi

Volumul a fost finanțat de:
Ministerul Resurselor Umane



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

© Tibor Hergyán

ISBN 978-615-5369-06-3

Tibor Hergyan

CONFESIUNEA
ÎN
ROMANUL ROMÂNESC INTERBELIC

Ediția a II-a, revăzută și adăugită

Giula, 2013

„Confesiunea în romanul românesc interbelic” a apărut prima dată în 2012, la Editura Tracus Arte, București. Mulțumesc directorului editurii, domnului Ioan Cristescu atât pentru publicarea eseului meu cât și pentru acordul pe care mi l-a dat pentru o nouă ediție în Ungaria. T. H.

Profesorului Ion Pop, cu admirație

CUPRINS

Argument	9
Introducere	
Romanul confesiv în viziunea prozatorilor interbelici	11
Confesiunea ca mod de construire a sufletului	
Hortensia Papadat-Bengescu	38
Momentul estetic și momentul fizic	
Garabet Ibrăileanu	58
Destinul ideii sau recuperarea devenirii	
Camil Petrescu	81
De la o experiență la alte experiențe	
Mircea Eliade	105
Iluzia și deziluzia comunicării	
Anton Holban	124
Tentativa de salvare a identității	
Mihail Sebastian	145
Capcane (ontologice) reale, ieșiri imaginare	
M. Blecher	172
Încheiere	
Dreptul la individual	195
Note	201

ARGUMENT

În lucrarea de față ne-am propus o lectură a romanului românesc de tip confesiv din perioada interbelică. Interesul pentru subiect ni l-a stârnit felul spectaculos în care noua convenție romanescă s-a afirmat și, desigur, curiozitatea de a privi mai de aproape și în ansamblu un fenomen literar reprezentat de câteva capodopere certe. Ceea ce ne-a preocupat mai mult a fost să surprindem motivația autorului pentru opțiunea formulei confesive și felul cum eroul-narator își asumă noul său mandat, „cum se descurcă singur” adică, și care sunt motivațiile lui.

Pentru o înțelegere cât mai sintetică a fenomenului am ales studierea unor autori – Hortensia Papadat-Bengescu, Garabet Ibrăileanu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian și M. Blecher – în a căror operă literară formula confesivă se prezintă masiv sau exclusiv, dar în orice caz la un nivel superior. Numărul autorilor discutați este doar șapte, însă în fiecare caz particular am urmărit prezentarea întregii producții confesive. Pornind de la premisa că o nouă manieră romanescă trebuie să-și exprime elementele poeticii și în afara textelor literare (și, desigur, și în interiorul lor), în intenția de a surprinde elementele de coerență și organicitate ale operei, am apelat și la surse extra-literare în cazul fiecărui autor, în mod deosebit atunci când corespondența între discursurile diferite ni s-a părut atestabilă și, mai ales, fructuoasă.

Astfel, în cazul Hortensiei Papadat-Bengescu, prezentă în lucrarea de față prin nuvelistica ei confesivă, ca o fază introductivă în noua manieră romanescă, am recurs la studierea scrisorilor trimise de către prozatoare lui Garabet Ibrăileanu. Din analiza *Adelei* nu putea să lipsească, de asemenea, confruntarea romanului cu ideile despre roman ale criticului, formulate sintetic în *Creație și analiză*. La Camil Petrescu, deși poetician, am sesizat necesitatea să apelăm nu doar la textele sale teoretice – la *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, de pildă –, ci și la poeziile sale, precum și la postfața volumului său de *Versuri*.

Problematica pusă și soluționată în *Ultima noapte de dragoste, întâia*

noapte de război și în *Patul lui Procust* își arată adevărata amploare dacă urmărim *ideea* încă în fazele ei inițiale (*Versuri*) și intermediare (*Act venețian*). La Mircea Eliade relația organică a romanelor de tip confesiv cu publicistica autorului se impune de la sine, atestabilă și la nivel stilistic, astfel încât am citit și studiat *Isabel și apele diavolului*, *Maitreyi* și *Șantierul „împreună”* cu eseurile din *Oceanografie* și *Solilocvii*. Specificul romanului holbanian am încercat să-l definim prin analiza celor trei romane în care naratorul-personaj este Sandu (*O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana și Jocurile Daniei*), dar s-a dovedit extrem de relevant și *Pseudojurnalul* (de fapt corespondența autorului), poate mai relevant chiar decât *Testamentul literar*, deoarece neliniștea creatoare specifică lui Anton Holban aici apare în stare pură, dramatică și acută. Este documentul în care se prefigurează dilemele existențiale și poetice ale scriitorului. Mihail Sebastian se asociază fenomenului românesc confesiv cu *Fragmente dintr-un carnet găsit* (text care pune problema existențială oarecum abstract, dar frumos), cu *De două mii de ani*, care încearcă experimentarea ei pe „șantier”, și cu *Jurnalul*, un document ulterior celui din *Cum am devenit huligan*, de cristalizare a unei viziuni existențiale cu accente involuntar „corintice” și, nu în ultimul rând, cu textul-„oază” al scriitorului, *Jocul de-a vacanța*, visul sebastianian. M. Blecher și-a cucerit locul distins în familia prozatorilor confesivi cu capodopera *Întâmplări în irealitatea imediată* și cu la fel de valorosul „jurnal de sanatoriu”, *Vizuina luminată*. Cunoscut fiind statutul real al prozatorului predestinat sincerității, ne-am permis și analiza *Inimilor cicatrizate*, perfect integrabil operei blecheriene genetic confesive, indiferent de formula romanescă aleasă.

Cartea de față este identică, în esență, cu teza mea de doctorat, susținută la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere, în anul 2008. Lucrarea se vrea o expresie a grațitudinii datorate conducătorului științific, domnului profesor universitar doctor Ion Pop pentru sprijinul moral și spiritual pe care mi l-a oferit cu atâta generozitate. Fără încurajările Domniei sale nici lucrarea, nici cartea de față nu ar fi fost duse la bun sfârșit. Evoc, de asemenea, cu recunoștință prietenească gestul de solidaritate al colegilor de la Catedra de Literatură, teoria literaturii și etnologie pentru întreaga lor susținere.

Iunie 2013, Budapesta

Tibor Hergýán

INTRODUCERE

ROMANUL CONFESIV ÎN VIZIUNEA PROZATORILOR INTERBELICI

Unul dintre cele mai solide fenomene literare românești din perioada interbelică, nașterea și înflorirea explozivă a confesiunii în interiorul romanului, instituirea adică a romanului de tip confesiv, reprezintă un proces care a îmbogățit atât gândirea artistică dintre cele două războaie, cât și a perioadelor de renaștere și de relansare a genului în timpurile mai apropiate nouă. Apariția aproape simultană a unor capodopere sau opere epice respectabile la începutul și mijlocul anilor treizeci echivalează cu o fericită coincidență creativă în spațiul prozei românești, cu atât mai neașteptată cu cât anii douăzeci, cu foarte puține excepții, sunt privați de interesul teoretic și practic asupra romanului „subiectiv”, formulă folosită pentru ceea ce numim azi roman confesiv. În anii imediat ulteriori războiului, romanul este încă identic cu romanul „obiectiv”.

Cum a fost totuși posibilă o afirmare din senin a unei noi convenții literare, când un Mihai Ralea, de pildă, nu prevăzuse nici măcar dezvoltarea apropiată a versiunii „obiective” a genului ? Întrebarea sa – *De ce nu avem roman ?* – pare o afirmație resemnată asupra șanselor romanului în societatea românească nesincronizată atunci cu cea occidentală : *„Individul nu e încă complet detașat de mediu : iată de ce romanul nostru întârzie”*¹ (sublinierea aparține autorului). Am citat intervenția din 1927 a eseistului-filozof pentru că ea ilustrează viziunea sociologică a timpului asupra genului, o concepție nu prea îndepărtată de cea de mai târziu a lui G. Călinescu, concepție în care se optează pentru o modernizare treptată a romanului românesc – de la desăvârșirea convenției balzaciene la adoptarea celei proustiene. Fără a neglija oportunitatea și validitatea viziunii sociologice în evoluția genurilor literare, trebuie să observăm inadecvarea ei în cazul unui curent care își propune tocmai afirmarea individualității, adică ieșirea de sub logica determinismului social. Semnele acestei pronunțate invocări a valorilor particulare sunt deja vizibile când Mihai Ralea își

publică eseul. Opera subiectivă, nuvelistica Hortensiei Papadat-Bengescu era deja publicată, precum și numeroase comentarii critice referitoare la „poezia epică” a prozatoarei (Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, Tudor Vianu, Anton Holban, Felix Aderca etc). Receptarea operei proustiene în cultura românească² era cât se poate de favorabilă, abundentă și competentă (Ralea era dintre cei care se asociau printre primii fenomenului). Desigur, existau și momente nevăzute ale „subiectivizării” romanului românesc sau ale pregătirii lui. Romanul lui Ibrăileanu, *Adela*, după afirmația lui Al. Piru³, era deja terminat în 1925, iar în 1927 îi apar foarte tânărului Mihail Sebastian, în *Cuvîntul*, o serie de studii supraintitulate ulterior *Considerații asupra romanului modern*.

Lansarea spectaculoasă a confesiunii ca formulă de expresie în romanul românesc interbelic s-a produs cu capodopera lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, precedată de mai puțin spectaculoasa afirmare a Hortensiei Papadat-Bengescu (datorată formulei scurte a prozei, stilului inaccesibil publicului, prudenței autoarei, precum și unui „complex feminin” al criticii literare masculine), continuată cu opere ca *Patul lui Procust*, *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana*, *Jocurile Daniei*, *Adela*, *Maitreyi*, *De două mii de ani*, *Întîmplări în irealitatea imediată* etc. Factorii determinanți sau influenți ai acestei extinderi confesive sunt efectul operei proustiene, pregătirea teoretică a prozatorilor „autenticiști”, receptivitatea la inovații a criticii literare a timpului, prietenia prozatorilor (Hortensia Papadat-Bengescu – Ibrăileanu, Camil Petrescu – Mircea Eliade – Mihail Sebastian – M. Blecher), sau protecția spirituală a unor mentori ca Ibrăileanu și Lovinescu (în cazul Hortensiei Papadat-Bengescu), sau a lui Nae Ionescu (în cazul lui Eliade, Camil Petrescu, Sebastian). Nu mai puțin benefică și hotărâtoare s-a dovedit pretenia lui Geo Bogza pentru imobilizatul Blecher.

„Cazul” Hortensia Papadat-Bengescu reprezintă și o realizare în sine, și un factor care va impulsiona, cu toată evoluția ambiguă a prozatoarei, procesul spre desăvârșire a unei convenții literare noi. Opera „feminină” va focaliza gândirea criticii literare asupra legitimității noii formule literare ; va stimula, adică, acea relație organică între teoria genului confesiv și practica lui, *organicitatea*, motiv atât de scump generației prozatorilor experimentalști. Respectând, prin urmare, această necesitate interioară de coerență între gândire poetică

și exercițiu practic, vom favoriza în continuare termenii interiori ai devenirii și vom pomeni de cei exteriori numai atunci când vor contribui la ceea ce am putea numi *concentrarea eului artistic*. Hortensia Papadat-Bengescu ni se prezintă mai mult decât un autor-precursor ; ea provoacă din timp luarea de poziție a criticii literare când aceasta „dormita” și se credea încă în actualitatea exclusivă a romanului obiectiv. Prin opțiunea pe care o apără cu mult curaj și risc, prozatoarea atestă un spirit de frondă – oricât de delicat celebrat –, necesar oricărei inovații artistice. Autoarea *Apelor adânci* dovedește o vocație teoretică asemănătoare cu a celor ce o vor urma, aceeași preocupare de poetica genului, indiferent dacă discursul ei teoretic este mai familiar și seamănă mai mult cu afirmarea unui crez literar – ținta este aceeași. Corespondența cu Ibrăileanu se dovedește un document rar, extrem de valoros, dar și *Autobiografia* sau interviurile⁴ prozatoarei reprezintă câte un izvor greu de epuizat când urmărim relația osmotică dintre gândirea despre artă și exercițiul ei. La interferența opiniilor critice asupra operei bengesciene, întoarcerea la sursele gândirii autoarei își are rostul. Critica literară i-a adus, pe lângă elogiul, și suficiente obiecții prozatoarei, însă dacă poetica romanului confesiv era total absentă în vremea când scriitoarea își publica primele „nuvele”, gândirea artistică a autoarei exprimată în textele ei extra-literare își sporește importanța. „Nedumerirea” prozatoarei comunică perfect cu nedumerirea criticii contemporane. *Creație și analiză* nu este doar titlul unui studiu de referință, ci și o metaforă a incertitudinii criticilor interbelici privind romanul. Ezitarea de a lua poziție față de o evoluție ideală a romanului românesc se manifestă și prin dezinteresul față de scrierea unei poetici a romanului, de pildă de către o autoritate cum era Lovinescu. Nu e de mirare, deci, dacă prozatoarea, aflându-se la primele încercări, se orienta cu circumspecție în a-și găsi „punct de reper” teoretic în care să aibă încredere : „am căutat în necunoscut să știu cui mă adresez”⁵, scrie în prima din scrisorile sale către Ibrăileanu. Recunoscându-și, poate exagerând, un fel de rezervă față de abstracțiunii – „am eu această infirmitate de a luneca pe fața concretă a lucrurilor”⁶ –, debutanta simte nevoia unei lămuriri asupra a ceea ce reprezintă scrisul ei, și apelează, invocând această nevoie de „sistem”, la Ibrăileanu, la omul care „examinează o lucrare (...) în raport cu evoluția literară, în legătură cu trecutul, izvoarele și ereditățile și față de ce ar putea însemna în viitor”⁷ (s. n.). Vedem cum Hortensia

Papadat-Bengescu, aplecându-se asupra amănuntului sufletesc, mai privește și în perspectivă. Deși scrisorile trimise de Ibrăileanu nu s-au păstrat (ce pierdere pentru scrisul teoretic românesc !), din cele ale scriitoarei ne dăm seama cât efort trebuia să depună părintele *Vieții românești* ca să explice sensul noțiunii de „obiectivare”, și asta nu atât pentru lipsa de receptivitate a celei abia inițiate în teoria literaturii, ci din cauza dificultății de definire a obiectivării într-o proză esențialmente subiectivă. După ce, cu siguranță, criticul încerca, *în scris*, să fixeze sensul noțiunii, prozatoarea simțurilor îl aștepta la Focșani pentru ca „să mă luminați asupra modului d-voastră de a concepe obiectivismul (...) – pentru – acea superioritate pe care se pare că o au realitățile asupra ficțiunilor”⁷. Hortensia Papadat-Bengescu voia, de fapt, *senzualizarea conceptului*. Cu toată stima pe care i-o purta criticului, „naivitatea” scriitoarei se prezintă aici, desigur involuntar, ca o replică magistrală, cerând criticului obiectivarea, „pe viu”, a obiectivării.

Este greu de reconstituit ce gândea Ibrăileanu când pomenea de „obiectivare” : la scrisul la persoana a 3-a, la reducerea excesului de lirism, sau la amândouă ? Fire loială, criticul cedează, informat fiind din partea prozatoarei asupra felului ei de a concepe formula : „când scriu la persoana a 3-a, e o operație făcută la urmă”⁸, un procedeu ulterior și artificial adică. I se atrage atenția criticului, de asemenea, asupra calității mediocre a ceea ce prozatoarea ar fi capabilă să ofere în maniera invocată de critic : „decepția ce v-aș putea da”⁹. Cu atât mai mare este satisfacția Hortensiei Papadat-Bengescu când, după apariția primului volum, *Ape adânci*, apreciat de critic, acesta se împacă, într-o epistolă, cu subiectivismul superior al debutantei, care îi răspunde mulțumită : „*Scrieți*, consimțiți să lăsați liber un subiectivism de o calitate rară”¹⁰.

Dar nici Ibrăileanu, nici mai târziu Lovinescu, preluând ștafeta paternalismului asupra prozatoarei, nu și-au dat seama că adevărata dilemă în evoluția Hortensiei Papadat-Bengescu nu se stabilește între „subiectivism” și „obiectivism”, ci între navelă subiectivă și roman subiectiv (încă să nu-i spunem confesiv). În viziunea criticii literare a timpului nu exista decât romanul obiectiv, chiar și atunci când acesta se prezenta a fi psihologic. Se infiltrează în această viziune și considerente sociologice, dar și valorice, cel „obiectiv” fiind considerat superior celui „subiectiv”. S-a evitat tocmai soluția cea mai simplă :

trecerea de la nuvelă la roman, păstrând optica interioară și formula subiectivă, confesivă. Limitele conceptului de roman al vremii (absența prefigurării celui confesiv) ies la iveală tocmai în analizele făcute prozei bengesciene, în sine profunde, subtile, juste. Este adevărat că și scriitoarea „aștepta romanul” obiectiv, din mai multe motive : fie pentru că se simțea de la un moment prinsă în capcana propriei subiectivități epuizante : „aștept și doresc brutalitatea războiului ca un leac durerilor mele prea subțiri, îmi pregătesc un suflet de soră”¹¹, fie pentru evitarea interpretărilor autobiografice ale prozei sale „păgâne”. Statutul „sufletului de soră” poate fi înțeles ca un statut psihologic analog cu statutul retoric al naratorului omniscient, dotat și el cu „suflet” protector.

Criticii literari ai vremii nu văd în viitorul artei bengesciene marele roman confesiv, romanul în genere fiind atribuit bărbaților : „modelele sunt datorate bărbaților, creatori ai întregii literaturi”¹². Ibrăileanu, deși apreciativ, subliniază feminitatea bucăților („feminități”) din volum și trece cu vederea virtualitatea sau oportunitatea unei viziuni subiective asupra lumii. Tot feminitatea este, în opinia lui Topîrceanu, obstacolul esențial în trecerea spre roman a prozatoarei : „Fiind femeie pînă-n vîrfurile degetelor, autoarea e excesiv de subiectivă”¹³, adăugând că „e prea mult lirism pentru prozator, prea multă analiză pentru un poet”¹⁴. Secretarul de redacție de la *Viața românească* vede în volumul de debut mai mult un caz particular de expresie a emancipării individuale decât promisiunea unei viziuni original-subiective asupra existenței. Lipsa construcției i se pare comentatorului un impediment în plus în chestiunea trecerii la roman : „frumusețe de amănunte, în dauna ansamblului”¹⁵. Nu putem fi pe deplin convinși de sinceritatea opiniei lui Ibrăileanu privind metoda de demistificare a sufletului și fiziologicului feminin, cu oricât de multă grație o celebrează Hortensia Papadat-Bengescu ; criticul-romancier se pare că era mai apropiat de filozofia personajului său, Emil Codrescu, care prefera să acopere realitatea cu maldere de flori, și nu să dezvăluie natura „periculoasă” a feminității. Poate de aici vine „ademenirea” prozatoarei cu romanul obiectiv.

Pentru a medita asupra acestei opriri în fața ispitei de a institui romanul confesiv în spațiul literaturii române – act lăsat, în fine, pe seama lui Camil Petrescu –, merită să mai pomenim și despre opiniile lui Lovinescu (reluete de la un volum la altul și mereu îmbogățite)

privitoare la proza bengesciană. În primul său eseu dedicat autoarei, un fel de eseu romanțat – „mi-am plecat capul în fața destinului literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu”¹⁶ – se sugerează patetic dar frumos că proza nouă a scriitoarei, în esență, este în asincronie cu timpul și spațiul în care apare : „oamenii, eresurile și orizonturile, liniștea dumnezeiască a apusurilor de soare au rămas aceleași ca pe vremea epocilor preistorice”¹⁷, justificând contribuția *Sburătorului* la supravegherea „destinului” Hortensiei Papadat-Bengescu și declarând categoric că „sensul poeziei epice merge spre obiectivare”¹⁸. Opinia criticului este, în mare, identică și în comentariile de mai mare amploare asupra scrisului bengescian, considerându-l subiectiv, impresionist și lipsit de simțul epicului, în care „nu (se) desfășoară nici o acțiune”. Aici Lovinescu îl repetă pe Topârceanu, invocând și el lipsa construcției. Specificul prozei bengesciene se configurează, pe scurt, din „asocierea lirismului cu un rar spirit analitic”¹⁹. Dacă lirismul reprezintă aspectul femimin, analiza îl ilustrează pe cel masculin, pe cel care „strânge de aproape senzația”²⁰.

Lovinescu nu evită dar nici nu dezvoltă ideea romanului de tip confesiv, o atinge însă : „în *Femei*, între ele se întrezărește puțința unui roman psihologic”²¹, sau, mergând cu un pas mai departe : „scriitoarea se îndreaptă spre romanul de analiză psihologică”²², înțelegând însă *Femeile*, între ele ca pe o excepție, iar genul românesc iarăși fără prea multă exactitate terminologică. „Romanul” în discuție este, după opinia criticului, „mai aproape de creație”²³. Greu de spus ce înțelegea Lovinescu sub noțiunea creației, dar e și mai greu să identificăm romanul psihologic (care s-ar putea să fie totuși „obiectiv”) cu cel confesiv. Lovinescu n-a crezut încă în legitimitatea unei viziuni subiective și individuale a romanului.

În raport cu „misterul feminin”, conducătorul *Sburătorului* se apropie de omologul său de la *Viața românească*, privind cu incertitudine și ezitare cum „ceva din taina feminității se scutură în aceste pagini de analiză incisivă”²⁴. Despre discursul amoroș al Biancăi din *Lui Don Juan*, în *Eternitate...* se constată că „ar putea totuși ajunge punctul de plecare al unei literaturi libertine”²⁵. Acest punct de plecare reprezintă și punctul-limită în care dezlegarea tainelor inefabile ale senzualității feminine se oprește, căci, sună sentința criticului, „rolul social îi impun femeii anumite rezerve și-i învâluie în pudoare instinctele”²⁵. Considerentul social-moral, de conjunctură, se pare că este unul din-

tre motivele neangajării prozatoarei la un discurs românesc confesiv, considerent egal cu acea necesitate de a apela mereu la „perdeaua vorbelor măsurate”²⁶, și a lăsa mobilurile amorului în umbră. În spatele personajelor sale, Hortensia Papadat-Bengescu rămâne în condiția de „creator”, deoarece în eventuala ipostază a mereu unui singur și unic narator, instrumentele „deghizării” s-ar reduce, și naratorul s-ar putea „transforma” prea ușor în „autor”. (Cu mult mai târziu, din același motiv, Ibrăileanu considera de bine să scrie o prefață la romanul său, *Adela*, denunțând identitatea dintre narator și autor).

Dar, pe lângă cauzele oarecum exterioare, există și cauze interioare care opresc proza autoarei în fața unei deschideri confesive românești. Hortensia Papadat-Bengescu și-a propus construirea, în etape, a „trupului sufletesc”, iar când acesta s-a finalizat, a fost abandonat, căci fără o construire simultană sau consecutivă a *trupului conștiinței* – a unei viziuni solide asupra lumii – el nu mai putea fi fructificat. Orientată spre amănuntul psihologic și senzual, autoarea mai bine își schimbă obiectul studiului decât să-și completeze aparatul analitic. „Ideologia pasională” (termen folosit și de Lovinescu, și de Tudor Vianu) nu se întrecește cu alte „ideologii”, decât poate cu conștiința „răului social”, factor incomod pentru suflet, în sine însă insuficient pentru o dimensiune românească camilpetresciană, de pildă, construită pe idei.

Nu cunoaștem scrisorile lui Ibrăileanu, dar este foarte probabil că ele au conținut elemente estetice dezvoltate apoi în *Creație și analiză*, idei pe care le-am putea defini în totalitatea lor ca aproximări ale statutului romanului obiectiv. „Obiectivarea” din epistolele trimise prozatoarei echivalează cu sensul pe care criticul îl dă „creației”, *comportismul*²⁷ adică, înfățișarea exterioară a personajelor și a lumii. Folosind termenii utilizați de Nicolae Manolescu (pe care, dacă vrem, îi putem înlocui : doricul cu „obiectiv”, ionicul cu „subiectiv”, corinticul cu „ironic”), Ibrăileanu pledează pentru romanul doric dar cu deschideri spre cel ionic, fără să îl sprijine însă. Studiul criticului se dovedește totuși – suntem doar în anul 1926 – una dintre cele mai serioase sinteze de poetică a romanului. Chiar și cu dimensiunea ei relativ redusă dar cu caracterul ei sintetic, *Creație și analiză* se prezintă superioară notelor despre roman ale lui Călinescu. La amândoi se simte disponibilitatea teoretică față de noile tendințe din proza timpului, dar parcă și un sentiment de responsabilitate pentru o evoluție

sau „revoluție” supravegheată, facilitând dezvoltarea neforțată a romanului autohton. Amândoi pledau pentru un sincronism moderat.

Dintre termenii „creație”, „analiză”, al doilea se pare că este secundar, mai puțin cu o funcție autonomă și mai degrabă cu una auxiliară, de consolidare și menajare a primului. Criticul se apropie de noțiunea romanului confesiv, dar nu va ajunge la ea. Prezentarea interiorității personajelor nu lipsește desigur, dar actul i se acordă naratorului : „ceea ce autorul cetește în sufletul personajelor sale și *ne spune*”²⁸. Deși aici Ibrăileanu pomeneste de autor și nu de narator, el va face distincția mai netă dintre cele două statute decât o vor face mai târziu Camil Petrescu, Sebastian, Holban sau Eliade. Ideea esențială a studiului este că cele două elemente constitutive ale romanului, „totalitatea reprezentărilor concrete”²⁹ (creația) și analiza, se găsesc în proporții de echilibru la cei mai de seamă prozatori ai timpului, la Tolstoi mai cu seamă, romancier preferat de Ibrăileanu. (Pe Turgheniev îl apreciază din motivele interioare ale propriei creații). În concepția întemeietorului *Vieții românești* fiecare roman de analiză valoros trebuie să conțină un minim de creație, și fiecare roman de creație un minim de analiză, dar sunt constatate cu spirit deschis și noile mutații ale genului, formule românești în care personajele fac doar „o slabă concurență stării civile”³⁰, sau altele, care reprezintă „o colecție de maxime despre iubire și frica de moarte”³¹. Printre primii, criticul constată că romanul este, în esență, un gen hibrid care poate să înghită orice subiect și orice formulă de expresie.

Deși prin romanul *Adela* Ibrăileanu ar putea fi adoptat de experimentaliști, de care îl despart totuși o sinceritate mai „șlefuită”, mai puțin „brutală”, și un spirit artist (estet) pronunțat, în mod interesant *Creație și analiză* oferă cea mai exactă definiție a autenticiștilor, mai exactă decât a dat-o oricine până acum : „Genul de roman propriu-zis, care se îndepărtează mai mult de tip, este romanul-problemă, adică o *invenție* epică, menită să ilustreze o problemă de psihologie sau morală”³². Elementul de analiză în acest fel de roman gidian, continuă criticul, nu are caracter gratuit, ci vizează soluționarea problemei utilizând o epicitate redusă. Definiția dată romanului francez poate fi adaptată romanului românesc interbelic de tip confesiv : „un gen în care se rezolvă probleme”³³. De adăugat nu ar fi decât că această problemă invocată de critic, dincolo de a fi psihologică și morală, mai poate fi și de gândire. În schimb, însă, sublinierea caracterului

de *invenție* (noțiune subliniată de critic) este o precizare esențială, căci desparte încă o dată foarte clar naratorul de autor, subliniind caracterul fictiv al romanului confesiv, distincție pe care nici Camil Petrescu, nici colegii lui de generație n-o exprimau atât de transparent, ba uneori chiar vag. Ibrăileanu este cel care avertizează din timp asupra pericolului, nici azi suficient eliminat, de a interpreta autobiografic romanul confesiv.

Pornind de la romanul francez, *Creație și analiză* ne oferă o serie de definiții valoroase și raportabile la romanul românesc subiectiv, despărțind romancierii „psihologi” în „analisti” și „moralisti”. Dacă e să aplicăm termenii în spațiul literar românesc, atunci Hortensia Papadat-Bengescu și Anton Holban sunt analiști, iar Sebastian sau Eliade moralști, chiar și Ibrăileanu, cel atras de aforisme. Camil Petrescu sau Blecher ar intra în a treia categorie, inexistentă la criticul ieșean, în cea a filozofilor. Discutabil în viziunea lui Ibrăileanu ni se pare doar caracterul auxiliar al moralismului și al analizei, aspecte pe care criticul nu le concepe autonom decât în sprijinul creației. Justă este însă o altă remarcă critică adusă *atitudinii poetice* în proză, unde, după Ibrăileanu, aceasta nu are ce căuta decât dacă vizează un sentiment, și nu o idee. Poeticul trebuie să fie materializat și nu declarat, cam asta este ideea criticului, și nu ar surprinde dacă observația s-ar referi, aluziv și discret, la unele dintre nuvelele Hortensiei Papadat-Bengescu : „Acest defect se găsește în literaturile începătoare, mai lirice prin definiție, cum e literatura noastră”³⁴. (Adevărat că la autoarea *Mării* poeticul este uneori disproportionat față de ideea pe care o susține, dar Hortensia Papadat-Bengescu este pionierul confesiunii în proza românească și, femeie fiind, este de înțeles emoția pe care o produce întâlnirea cu subiectivitatea, noțiune privită cu suspiciune de spiritul masculin al vremii.)

Dar *Creație și analiză* este, dincolo de o sistematizare a romanului, și apologia romanului amoros, a iubirii, și un fel de atelier al *Adelei*. Femeia din jurnalul doctorului este ascunsă în acest studiu înainte de a fi ascunsă în roman. Unicitatea și misterul operei turghenievienne comunică perfect cu unicitatea și misterul *Adelei*. Autorul marcat profund de spiritul critic este pătruns și de sentimentul, și de filozofia iubirii : „singura fericire este iubirea, dar că această fericire nu este niciodată posibilă”³⁵. Iar dacă este imposibilă, nu mai trebuie nici afișată, ci deghizată. Astfel „misterul” turghenievian venea tocmai în

momentul oportun pentru Ibrăileanu : un roman al iubirii în care iubirea predomină, dar „nu se vede”. Așa cum se renunță la descifrarea secretului în romanele prozatorului rus – „îndrăzneala nebună de a viola secretul vieții”³⁶ –, procedează romancierul-critic în *Adela*. Cele două capodopere, una de critică, una de proză, comunică între ele ca niște vase comunicante. Dacă însă arta poetică a criticului se definește prin „trecerea de la nelămurirea intuiției la inteligibil”³⁷, cea a romancierului va consta din suspendarea acestei treceri : confesiunea se va prezenta ca disimularea confesiunii. Atracția pentru tehnica „negativă” a lui Turgheniev, adică pentru refuzul de a analiza sufletul feminin, nu se explică totuși cu acel voal cu care vrea să acopere ființa iubită, cum ne sugerează criticul, ci, mai degrabă, cu posibilitatea de a-l ascunde mai bine pe Codrescu la adăpostul misterului feminin. Tăcerea Irenei din *Fum* prevestește tăcerea Adelei, iar tăcerea Adelei sprijină tăcerea lui Codrescu ; oricât de mult se „analizează” acesta, acțiunea lui rămâne o pseudo-analiză. Ceea ce își permitea naratorul omniscient la scriitorul rus, naratorul implicat din *Adela* nu-și putea permite. El vorbește, dar nu se confesează. Ar fi și absurd ca față de o femeie ținută în anonimatul sentimentelor bărbatul să se confeseze analizându-se la exces !

Capitolul dedicat lui Turgheniev pare ca o justificare prealabilă a *Adelei* și, mai ales, a atitudinii luate de Codrescu în roman, a fricii lui de acțiune. Această funcție pregătitoare îi va afecta și concepția despre iubire, și despre femeie a lui Ibrăileanu. Pornind de la modelul feminin din romanele scriitorului rus, criticul român crede că acest model, enigmatic fiind, provoacă „pasiuni ascuțite și poetice”³⁷. În primul rând, este discutabil dacă se pot asocia cei doi termeni („ascuțite” și „poetice”) în același elan afectiv, ei fiind adversativi și, prin urmare, incompatibili. În al doilea rând, Ibrăileanu crede că misterul femeii este în raport cu discreția ei, din acest motiv o îmbracă pe Adela și la propriu, și la figurat. Dar cu nimic nu suferă mai puțin Fred Vasilescu sau Sandu din cauza doamnei T. sau a Daniei, deși amândoi le-au cunoscut suficient de bine corpul, și relativ de bine gândurile. În viziunea criticului secretul feminin ține de „instrumentele” femeii, și mai puțin de esența ei mereu în devenire, prin urmare, în mod indirect, o „înarmează” pe Adela încă în *Creație și analiză*, pregătind terenul pentru comportamentul timid al eroului său masculin, familiarizându-l cu ideea fatalității în iubire. Poetica romanului devine astfel, incon-

știent, justificarea lui Codrescu, care își pune exact aceleași întrebări, și mai ales în același fel șovăitor în care și le pune Litvinov. Dar pe când în locul eroului lui Turgheniev vorbește un narator neimplicat, „omniscient” și îndepărtat, la care întrebările sunt justificate, Codrescu este implicat, chiar martor la biografia Adelei, astfel întrebările lui devin artificiale. Ca autor de jurnal, ca spirit lucid, ca vilegiaturist dezinteresat, Codrescu e mult prea „nehotărât”. Confesiunea se transformă aici în retorica ezitării și, astfel, în retorica confesiunii.

Surprinzător, în *Adela* vor fi ascunse nu atât mobilurile femeii, ci ale bărbatului, tocmai printr-o abundență de „incertitudini”. Ironia poeticii ibrailene este că ea nu cuprinde o tehnică „negativă” turghenieviană, pe care o invocă, ci una „mult prea pozitivă”, raportată însă la eroul masculin. Lașitatea lui Codrescu se dă pe față deja în *Creație și analiză*, înainte să apară romanul ! Ibrăileanu, conștient de „însușire(a) de *sfinx*” a femeii, precum și de „însușirea ei de femelă”³⁸, își va paraliza personajul tocmai în fața „*caracter(ului) sexual secundar*”³⁸, adică în fața celui de „*sfinx*”. Caracterul primar, de „femelă”, nu va intra în joc. Numai lașul vede mai mult mister în comportamentul femeii decât în senzualitatea ei.

În continuare, studiul e plin de idei privind poetica romanului ; esențial este, din punctul nostru de vedere, că nici la Ibrăileanu *analiza nu se desprinde de creație*, nu se autonomizează în măsura în care să lanseze conceptul romanului confesiv. Dovadă că pentru criticul ieșean Proust a reprezentat o problemă adevărată, nu atât de interpretare, cât una de taxare : din teama de a nu-l introduce în familia încă inexistentă a analiștilor puri sau a-l dezaprecia din cauza analizei excesive, opera scriitorului francez va fi comentată ca operă de *creație* : „Această analiză, la Proust, e o descriere și, mai ales o povestire a sufletului. El face portretul și romanul „epic” al unor stări de suflet”³⁸. În opinia ibraileană „metodul” lui Proust ar consta, pe scurt, în transferarea intrigii externe în intrigă internă, în centrul „epicii” aflându-se astfel un erou numit „je”. Foarte simplu spus, prozatorul francez nu analizează, ci povestește sufletul, de aici concluzia *creației*. Gelozia, de pildă, nu mai este o stare de suflet, ci un personaj necesar operelor epice. Vedem, cu cât eroism intelectual apără Ibrăileanu pozițiile romanului obiectiv, și ironia opiniilor sale ciudate este că, argumentul decisiv merită să fie băgat în seamă, și anume că interioritatea nu este echivalentă cu subiectivismul : „Subiectivismul înce-

pe numai atunci cînd apare atitudinea afectivă față de cu propriu-ți suflet. Dar Proust nu are această atitudine. El constată. Încă o dată, introspecția nu e subiectivism³⁹. Subtila observație a criticului parcă circumscrie o contradicție : interiorizarea ar echivala cu exteriorizarea, *prin povestire*, a stărilor sufletești. Dacă introspecția este egală cu exteriorizarea, actul exteriorizării, povestirea, nu poate fi și ea înțeleasă ca atitudine afectivă ?

Prin firea lui mai polemică, Camil Petrescu nu este nici el mai univoc în opiniile sale despre roman, sau mai bine spus, în scopul adevărat al acestora. Un scriitor care a știut poate mai bine decât toți să omogenizeze *ideea* cu formula literară aleasă (poezie, teatru, proză) ; un autor care își introduce întregul său mesaj esențial în opere literare, ce ne mai poate spune în textele sale extra-literare ? Citind jurnalul său („*Note zilnice*”), interviurile sau eseurile despre roman, impresia pe care ne-o dau este că întîmpinăm „ceea ce a rămas”. Câte idei au mai rămas și cât de sincere mai pot fi ele dacă au fost „văzute” (*Versuri*), apoi confruntate cu „realitatea” (teatru, romane), iar în final dezvoltate în sistem filozofic (*Doctrina substanței*) ? Câte ambiguități nu a consumat, cu un extraordinar talent, Camil Petrescu, și cât de polifonică este literatura sa, și câte contradicții sau enigme productive nu oferă el cititorului ? În imaginile sale se ascund idei, în „monografia geloziei” ne lasă să citim o poveste de dragoste, dar, de fapt, își experimentează ideile „văzute” ; în *Patul lui Procust* celebrează o excesivă manieră autenticistă și documentaristă, populând ficțiunea cu istoria socială a timpului, dar, evident, urmărește un scop invers : *irealizează* și însingurează personajele sale, le „transfigurează”, abandonând parcă ideile iubite în favoarea misterului și a deghizării etc. În practica literaturii extrem de sigur pe sine, în proză ca un spirit de formație clasică, *teoria* scriitorului, indiferent ce date cronologice poartă, pare întotdeauna ulterioară scrisului artistic. Mai puțin un atelier de creație sau de poetică preventivă și mai mult o apologie și o publicitate ulterioară, ascunsă în „concept”. O atestă și tonul lor polemic, apodictic sau „modest”, străin de stilul tratatelor.

Totuși, fără a recapitula până la plictis toate ideile din aceste texte, ele nu pot fi evitate, căci reprezintă – după debutul ramarabil cu *Ultima noapte de dragoste...* – justificarea teoretică a romanului confesiv, poetica lui, consolidarea și legitimarea noii convenții literare. Această convenție își are programul ei formulat de autorul *Tezelor și antitezelor*

într-o adevărată parolă-frază – „Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi”⁴⁰ – care proclamă programatic nu doar actualitatea unei noi estetici a romanului, ci și a unei noi etici a lui. Enunțul camilpetrescian conține, însă, o contradicție sau o confuzie : eseul fiind scris de eseist, conținutul trebuie să-l înțelegem raportat totuși la romancier. Nu se precizează cine este acest „eu” – autorul eseului, romancierul, sau naratorul ? –, tocmai într-un text-program ! Mai târziu Eliade va ruga cititorul să corecteze cu fantezie, el, cititorul, impreciziile autorului. Demersurile cu caracter teoretic ale scriitorilor experimentalisti sunt pline de aproximări, de „concepte” încă nefinalizate, dovadă terminologia elastică pe care o folosesc. Faptul este însă și normal, fiind vorba de un gen în devenire, conceptualizat în mers sau ulterior. Prețul autenticității se plătește cu niște confuzii nu tocmai fără rost, căci ele indică voința de a apropia naratorul de autor. Caracterul confesiv al textelor literare și non-literare ale autenticiștilor parcă ilustrează „spațiul autobiografic” atotcuprinzător „al lui” Philippe Lejeune, căci prozatorii în discuție tocmai asta vor : a apropia – aproape – până la suprapunere literatura de viață sau, altfel spus, a face acest raport cât mai direct. Instrumentul raportului „imediat” dintre existență și ficțiune va fi *confesiunea*, indiferent de numele pe care îl poartă (narațiune la persoana întâi, mărturisire) sau de formula în care ea apare (operă non-fictivă : jurnal intim, autobiografie, corespondență, memorii ; sau fictivă : roman, nuvelă etc.). Dincolo de nevoia de sincronizare cu poetica proustiană, discursul la persoana întâi s-a născut din nemulțumirea față de poziția naratorului omniscient, poziție considerată anacronică. Desigur, nu e vorba de refuzul absolut al romanului de tip clasic, ci de o corecție a lui cu un procedeu nou. Imediat după apariția *Ultimei nopți...*, Camil Petrescu precizează că nu a recurs la monologul interior „numai dintr-un fel de repulsiune de a reda la persoana a treia gânduri de esență intimă”⁴¹ (s. n.). Într-un alt interviu, debutantul în genul pe care îl și instituie afirmă fără echivoc : „Gheorghidiu nu sunt eu”. Interesant că romancierul pare mai subtil și mai exact în unele mărturisiri precedente *Tezelor și antitezelor*. Tocmai acea ambiguă relație și afinitate față de romanul tradițional e luminată într-un interviu dat în 1926 : „dar pentru că în opera de artă ne interesează în primul rând adâncimea sufletească, am putea spune că tindem spre un psihologism, dar pentru că *explorarea sufletească trebuie să respecte formele creației artistice clasice*, să-i spu-

nem tendinței noastre *psihologism neoclasic*⁴². (Am subliniat din citat, deoarece îl considerăm ca cea mai fericită și singulară (auto)definire a scrisului camilpetrescian, căci, altminteri, autorul *Ultimei nopți*... își exhibă nervozitatea și poetica modernă și își ascunde formația și gustul clasic). Recursul la narațiunea la persoana întâi se face nu pentru identificarea autorului cu naratorul, ci pentru „unitatea (lor) de viziune”⁴³. Aceste precizări trebuiau făcute de autorul *Noii structuri*... pentru a elimina confuziile și pentru a stabili exact pe cine privește apologia subiectivității. Dar pentru că opiniile sunt preluate de Camil Petrescu din psihologia lui Bergson și din filozofia lui Husserl, nu le-a adaptat imediat și automat literaturii, ci doar le-a reenunțat. Se reafirmă așadar că în domeniul cunoașterii nu există „vreun punct de reper dincolo de eu”⁴⁴. De la recunoașterea eului ca centru de cunoaștere nu ar mai fi decât un pas până la afirmarea discursului eului, adică până la legitimarea confesiunii.

Întâlnirea cu filozofia și psihologia modernă duce la afirmații entuziaste la Camil Petrescu, pe care apoi (sau înainte), opera le contrazice. Mai mult un prozator al cunoașterii relative decât al celei absolute, scriitorul constată : „nu putem cunoaște nimic *absolut*, decât răsfrângându-ne în noi înșine”⁴⁵. Multiplicarea vocilor și naratorilor confesivi până la numărul patru în *Patul lui Procust* vizează tocmai depășirea limitelor cunoașterii subiective. Numai că actul cunoașterii rămâne și așa închis în subiectivitate. După discursul „onest” al doamnei T., ce rămâne ? Cunoașterea ei „absolută”, experimentată prin analogie, duce la interminabile chinuri ale incertitudinii, iar analogia ca „metodă” va fi complet inoperantă. Singura certitudine a doamnei T. ilustrează bine coeficientul procedurii : „dar știu un lucru, că X nu mă iubește”. Se pare că personajele camilpetresciene erau private, totuși, de intuiția bergsoniană. Recursul la „eu” și la confesiune se sprijină tocmai pe neputința cunoașterii (celuilalt), prin consecință discursul la persoana întâi este și singurul legitim, în toată relativitatea lui „absolută” : „Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu... Această-i singura realitate pe care o pot povesti...”⁴⁶. Limitele cunoașterii vor fi desigur magistral exploatate de prozator, sprijinându-l în elaborarea unei poetici impregnate de fatalistul mister al existenței. Sentința de natură etică – adevărul este legat de eu – va duce la o nouă poetică a romanului și la mutația lui retorică, și anume la narațiunea

la persoana întâi. Formula confesivă a romanului va fi sprijinită încă de conceptul de autenticitate – trăire și experiență proprie, sinceritate, anticalofilie etc –, mult prea cunoscut ca să-l mai reformulăm. De remarcat este că aici confesiunea nu e doar o formulă de expresie, ci și una de *retrăire* : doamna T. și în mod deosebit Fred Vasilescu vor deveni alții după actul confesiunii, mărturisirea transformându-se într-o pseudo-devenire. Camil Petrescu în *Patul lui Procust* repetă metoda Hortensiei Papadat-Bengescu : personajele sale nu doar își exteriorizează interioritatea, ci își și interiorizează exterioritatea ; desăvârșind „corpul intelectual”, își construiesc și ele personalitatea. Acest aspect evolutiv al personajului (și al autorului) este remarcat și de autorul *Ultimei nopți...*, susținând că „sunt scriitorii care nu se realizează într-o singură carte”⁴⁷. Este una dintre cele mai importante idei ale scriitorului, raportabilă și la ceilalți romancieri confesivi. Literatura de tip confesiv depășește pe cea obiectivă tocmai prin acea năzuință de autoconstruire prin „educație”, „exerciții”, și prin verificarea efectului acestora. Fiecare scriitor are la baza edificării o „ideologie”, un punct de plecare abstract, vizând o „existență ideală”⁴⁸. Camil Petrescu pretinde și un punct de sosire aparte, identic cu sentimentul metafizic al existenței, cu o „continuă întrebare, continuă neliniște”⁴⁹, care trebuie „să aibă substanță”⁵⁰, adică să meargă „până la semnificație”⁵¹.

Dar care este obiectul confesiunii la Camil Petrescu ? Prozatorul susține că „o anumită experiență a vieții. Dar o experiență substanțială, nu „experiență aventură, gen A. Gide, pe care a exploatat-o tînăra generație. Orice experiență cu marinari într-un bar, într-un port, nu e decît o tristă experiență. Orice gândire concretă e însă experiență, e singura experiență”⁵². Este cât se poate de clară aici aluzia la proza lui Eliade, ascunsă în sintagma „tînăra generație” ; Camil Petrescu se delimitează de experimentalismul „ortodox” și ostentativ, însă fără să circumscrie cu exactitate noțiunea sentimentului metafizic al existenței ori a substanțialității (în roman) – conceptele rămân aproximări.

Într-un eseu din 1943 scriitorul revine la ideile sale mai vechi, dintre care se remarcă cea „unitate stilistică”⁵³ ce se explică prin poziționarea centrală a naratorului confesiv, implicat în „imprevizibilul devenirii concrete”⁵⁴. Studiul în rest este un fel de „camilpetrescizare” a romanului românesc de după apariția *Ultimei nopți...* Printre cei „afecțați” de maniera scriitorului sunt menționați Anton Holban, Mihail Sebastian, Garabet Ibrăileanu și alții, marcați de cea „subiecti-

vitare corectată prin autoironie⁵⁵. Deși autoironia îi lipsea lui Camil Petrescu cu desăvârșire, romanul său de debut și ideile încorporate în romanul al doilea sau în studii și interviuri configurează, fără discuție, cea mai coerentă viziune a romanului românesc de tip confesiv, însă fără să și influențeze personalitatea bine individualizată deja a romancierilor mai tineri care optau și ei pentru aceeași convenție, fie și numai pentru motivul că unii dintre aceștia reprezentau și caractere solide, superioare (Sebastian, Blecher), și sensibilități autonome (Holban), și spirite critice formate (Ibrăileanu).

Pentru Mircea Eliade teoria confesiunii reprezintă și ea o aventură, o experiență care sprijină ideologia experienței. Autorul *Maitreyiei* ezită patetic și cu pasiune între exteriorizarea discursului intim și interiorizarea celui obiectiv. Prima formulă garantează individualitatea creației, a doua „universalitatea” ei. Scriitorul era preocupat, încă la începutul scrisului său, de obiective istorice necondiționate, încât în chestiunea romanului Mihail Sebastian îl preceda cu niște eseuri informative asupra genului, dar în acel an 1927 Eliade pune, primul, problema confesiunii. Eseul *Despre confesiuni* este una dintre acele „scrisori” către un provincial pe care autorul lor le face publice arbitrar, fără consimțământul destinatarului. Sigur, actul este retoric, dar „trădarea” intimității face parte din conceptul de confesiune al lui Eliade. Înainte de a deveni apologetul confesiunii, autorul *Itinerariului spiritual* este deja proclamatorul experienței. Confesiunea ca formulă de expresie nu este o opțiune retorică totuși, ci o necesitate obligatorie ce provine din *caracterul personal al experienței*. Este, deci, vehiculul ei adecvat. La această vârstă inițială a scrisului, marcată absolut de ideologia experienței, Eliade nu-și imagina altă formă de comunicare : „Eu nici nu concep un altfel de scris⁵⁶. Opțiunea pentru experiență ca sursă pentru literatură este strâns legată de actul intim al mărturisirii și, în continuare, de refuzul imaginarului. Această „scrisoare” schițează, de fapt, și noțiunea autenticității în accepțiunea eliadescă, nu fără o ușoară confuzie, căci experiențele „concrete” : sunt materiale culese dintr-o *reală* viață spirituală⁵⁷. Caracterul ideologic al textului este evident, căci publicitatea confesiunii – a experienței intime – „fecundează”. Eliade aici se desparte de mulți dintre contemporani, denunțând funcția experimentală a imaginarului, adoptând, într-o măsură, o concepție antiliterară. A exclude posibilitățile ascunse în imaginar este o reducere riscantă și automutilatoare. Pătruns însă la acea vârstă

de patosul eroismului viril, Eliade susține că publicitatea celor mai penibile experiențe „e o dovadă de curaj masculin, de curaj eroic”⁵⁸. Complet diferit de un Holban, de pildă, care își împărțea cele mai personale experiențe cu prietenul său din tinerețe, Ion Argintescu, Eliade detestă intimitatea prieteniei : „Prietenia trebuie să rămână sobră. Nici o confesiune. Confesiunile – dacă simțim slăbiciunea să le facem – nu le aparțin lor, ci dușmanilor, necunoscuților”⁵⁹. „Scrisoarea” conține însă și germele unei idei progresive, mai mult sugerată decât dezvoltată aici, idee detaliată în prefața la *Șantier* (mai târziu în *Fragmentarium*), rezumabilă într-o frază : „Orice se întâmplă în viață, poate constitui un roman”⁵⁰, lărgind în acest fel aria subiectelor de roman înspre problemele conștiinței și ale spiritului.

Profesiunea de credință a lui Eliade provine din filozofia radicală a experiențelor ; experiențele prezentului invocă la el prezentul scriului, neamânarea confesiunii, imperativul mărturisirii imediate : „Scrii așa cum ești tu acum. Nu peste zece ani. Peste zece ani vei fi altul”⁶¹ (sublinierea aparține autorului). Această concepție este simp-tomatic eliadescă și diferă de concepția tuturor prozatorilor confesivi. Hortensia Papadat-Bengescu practica o ideologie a așteptării, Camil Petrescu lucra ani de zile la un roman, despre Ibrăileanu se știe cum își ocrotea secretul *Adelei*, conștiința lui Blecher este un adevărat filtru al cotidianului imediat, Sebastian adopta calmul plantelor, neîncrederea în sine a lui Holban era și ea un factor de amânare etc. Crezul eliadesc se „bazează” pe neîncrederea în continuitatea și organicitatea personalității. Până când ceilalți scriau *crezând* într-o personalitate ideală care să presupună construirea ei, și astfel urmăreau evoluția interiorității, Eliade adoptă inconsistența personalității și, de ce nu, a eului. Astfel proza de debut a scriitorului ia forma confesiunilor, și nu a confesiunii. Anticalofilia prozatorului, iarăși exagerată, de aici provine, din neîncrederea în consistența sinelui : „Puțin îmi pasă de imperfecțiunii, de naivități ; de contradicții, de obscurități. Acesta ești tu cel de-acum”⁶². „Curajul” scriitorului se înțelege ca un efect al lipsei de „perspectivă” a identității. Ar mai fi de adăugat că această vulnerabilitate bine mascată a *psihicului spiritual* produce o serie de fapte contradictorii la Eliade ; când el își spune - „scrie și nu te corecta peste un an”⁶³ – nici nu-și dă seama că o solidă parte a scrisului său va consta tocmai din revizuirii, ca să nu spunem corectări. Pe de o parte Eliade este înclinat spre prospețimea existențială a aventuri-

lor, spre participarea „dramatică” la devenire, pe de altă parte nu este străin de el nici reorganizarea ulterioară a devenirii, interpretarea ei teleologică, calmul ordinii adică. Se pare că și Eliade și-a dat seama că avertismentul camilpetrescian la conceptul gidian al experiențelor nu este total ilegitim și inoportun, căci altfel de unde deseale lui reveniri la primele surse ale trăirii ? Capodopera scriitorului, *Maitreyi*, este și ea o „reconstrucție”, chiar dacă fictivă.

E de observat în gândirea și practica romanescă a lui Eliade o lentă dar fermă deplasare de la ideea romanului subiectiv spre cel obiectiv, voința de depășire a limitelor ce provin din subiectivitate și interioritate. Scriitorul își formulează antipatia pentru psihologie și analiză, susținând că există „o cunoaștere *esențială, reală*, directă, care nu are nevoie de psihologie” (...) deoarece „psihologia e piatra de mormânt a romancierului”⁶⁴. Aici Eliade pledează pentru autonomia și libertatea personajelor, eliberate de comentariul explicativ, fără a circumscrie în ce fel de modalitate romanescă concepe absența rațiunii psihologice. Într-un alt eseu din același an, este preocupat de „o încercare absolut nouă de a surprinde realitatea umană”,⁶⁵ de „un mijloc rar”⁶⁶ care nu e nici tehnică, nici o nouă autenticitate, ci un instrument pentru a *găsi omul modern diferențiat prin gândirea lui*. După Eliade, acest om nou nu a apărut încă în romanul contemporan, cel puțin nu a devenit încă fenomen general. „Omul nou”, în viziunea scriitorului, trebuie se fie *biologic* eliberat și individualizat, deoarece mental este uniformizat. Superstițiile mentale trebuie așadar corectate prin realitate biologică. În consecință, romanul actual este un nonsens, deoarece „realitatea omului modern constă în abstracțiunea sa”⁶⁷, convenționalizată până la plictis. Ideea lui Eliade parcă vine să justifice mai degrabă libertinajul experiențelor biologice din *Isabel și apele diavolului* decât să circumscrie o nouă variantă romanescă. Este adevărat că ideea imposibilității de a scrie un roman autentic revine și în *Fragmente* – oamenii moderni fiind inautentici : „așa sunt, de fapt, oamenii : inautentici, automatizați”⁶⁸, pentru că „progresul realizat de cultura modernă nu a fost încă asimilat”⁶⁹. Idealul de roman al lui Eliade este, în această fază, unul de o autenticitate necompromisă de conjunctură sau de reflexe mentale devenite automatisme.

Condițiile unui asemenea roman sunt formulate după consumarea perioadei confesive a scrisului său, într-un interviu din 1936 și reprodus în *Fragmentarium, Despre destinul romanului românesc*. Pentru

un viitor al romanului românesc e nevoie ca acesta să dea câte „un personaj care să participe la drama existenței” (...) „care (să) particip(e) la eforturile de cunoaștere ale contemporaneității”⁷⁰. Singurul personaj care corespunde, în spațiul literar românesc, idealului personaj de roman este Fred Vasilescu, pentru acea „conștiință teoretică a lumii”⁷¹. Am adăuga că Ștefan Gheorghidiu nu este cu nimic mai puțin teoretic, doar că în ascensiune, pe când Fred în regres. Ideile formulate aici reprezintă de fapt trecerea de la experiența aventurii exterioare la a celei interioare prin cunoaștere, la conceptul romanului-idee, consolidat în alte două eseuri de mai târziu din *Fragmentarium* : *Teorie și roman și Ideile în epică*. Eliade recomandă romancierului modern o „misiune a epicului : de a oglindi o epocă nu numai sub aspectul ei social, ci și sub aspectul ei teoretic și moral”⁷².

Conceptul de roman al lui Eliade a evoluat indiscutabil, a rămas însă o întrebare dacă romanul său de tip confesiv, inclusiv *Maitreyi*, corespunde idealului teoretic al prozatorului. La Allen se observă mai mult o înclinație spre aventura sau „trăirea” absolută decât spre drama cunoașterii. El participă sau asistă la drama existențială a altui personaj, a Maitreyiei ; e un inițiat într-o dramă ce nu-i aparține decât relativ, tangențial, dovadă acel frecvent : „abia mai târziu mi-am dat seama”. Nicolae Manolescu recunoaște la Mircea Eliade opinii despre roman mai dezvoltate decât felul realizării lor în practică, înțelegând în antipsihologismul (teoretic) al scriitorului o critică implicată a ionicului și o disponibilitate spre romanul corintic. Ni se pare că această concluzie a criticului poate fi susținută doar cu multă îngăduință, dată fiind imprecizia terminologică a prozatorului. Între expresia „dramei metafizice”, folosită de Eliade oarecum publicistic-patetic, și noțiunea științifică „romanul condiției umane” este, totuși, o distanță, pe care concepția despre roman a lui Eliade nu o parcurge verificabil. Deși autorul *Șantierului* nu pomeneste de varianta „roman metafizic” (termenul îi aparține criticului), Nicolae Manolescu conchide : „Am putea numi acest roman metafizic și *roman al condiției umane*”⁷³. Suntem de părere că în romanele de început nu se desăvârșește artistic nici măcar formula ionică, iar accesul la corintic e de neconceput fără o experiență ionică acută. Prin urmare, ni se pare că Eliade este la mare distanță de viziunea corintică a lumii ; asta ar mai implica și o vocație afectivă și spirituală spre ironie, dar el parcă e pătruns mai mult de patos. Credem, mai degrabă, că prozatorul

și-a dat seama că filozofia experienței (fiind o orientare totuși spre exterior, spre aventură) se împacă foarte greu cu un discurs confesiv, interiorizat, devenind astfel incomod, dar fără să i se contureze, în schimb, o nouă viziune. Autorul *Arcăii lui Noe* sugerează, totuși, un subiect demn de studiat, prin raportul problematic dintre teorie și practică în scrisul eliadesc.

Formația culturală i-ar fi permis lui Anton Holban practica literaturii „obiective”, însă structurala sa sensibilitate maladivă, precum și nehotărârea și incertitudinea sa, iarăși genetică, l-au predestinat romanului confesiv, nu fără a menționa că în nuvelistica sa remarcabilă apelează și la procedee dorice. Privind mai de aproape problema, confesiunea autorului se arată ca un nesfârșit monolog interior „înterupt” prin scris. De aici preocuparea prozatorului pentru poetică, din necesitatea de a „transcrie” eul neliniștit în artă, de a filtra discursul interior continuu și brut prin procedee necesare convenției literare. Scriitorul și-a revizuit prin *Testamentul literar* o convingere cam grăbit formulată : „Pentru mine literatura nu e grea : numai *mă* trăscuri”⁷⁴. Adevărul este că tocmai corespondența lui Holban, din care am citat, atestă contrariul. Epistolele trimise prietenului său Ion Argintescu dovedesc o profundă neliniște deopotrivă retorică și existențială. *Testamentul...* este expresia nedumeririlor poetice și o explicare sistematică a incertitudinilor formulate neglijent în epistolar. Deși este un text elaborat, sentimentul incertitudinii asupra conținutului și valorii scrisului nu-l abandonează : „Poate *altcineva* va fi în stare să mă clarifice”⁷⁵ (s. n). Debutând într-un text extra-literar cu o cât se poate de evidentă îndoială și nevoie de explicare, Anton Holban își confirmă vocația de romancier analist. Iar dacă mergem doar cu un pas mai departe și privim mai de aproape o altă declarație, cât se poate de „hotărâtă” – „*O moarte care nu dovedește nimic* este un roman dinamic”⁷⁶ – pare și mai indiscutabilă necesitatea clarificărilor ulterioare, deoarece romanul în discuție nu este cu nimic mai dinamic decât *Ioana*. Simplul motiv că în romanul pomenit „intriga” nu e cunoscută de la început, nu îl face mai dinamic, căci „devenirea” în *O moarte...* este încetinită până la staticitate de lipsa de pasiune a lui Sandu, în ciuda „intrigii”. (Dilema lui Holban, static sau/și dinamic, e pusă la aproape toți autorii confesivi, cu excepția Hortensiei Papadat-Bengescu, la care dinamicul ar fi dăunat construirii sufletului. Eliade în *Maitreyi* evită staticul prin tensiunea dintre pasiune și obstacolul ei, Ibrăileanu

prin alternanța jurnalului cu „romanul” și cu „așteptarea” Adelei etc.) Concepția despre roman a lui Holban este exact inversă față de cea a lui Ibrăileanu. La acesta din urmă analiza (staticul) „înviează” creația (dinamicul), la Holban creația împospătează analiza. Nici unul nu renunță la celălalt termen al dilemei, doar îl subordonează.

Conceperea unei alte dileme, viață sau/și literatură, consolidează iarăși locul prozatorului printre autenticiștii confesivi. Motivația existențială ocupă loc privilegiat în literatura experiențelor. Acest motiv definitoriu al prozei holbaniene – organicitatea – îl face pe autor să urmărească în romanele sale evoluția aceluiași narator-personaj, Sandu, optând pentru un singur erou-narator în diferite situații și nu pentru aceleași experiențe ale diferitelor personaje (Eliade). Holban evită și interpretarea autobiografică a operei prin rolul pe care îl acordă literaturii : prelungirea existenței și nu documentarea ei. Prozatorul face o distincție extrem de nuanțată între propria sa persoană și Sandu : literatura (confesivă) este înțeleasă ca „un prilej să mă ocup de mine”⁷⁷, dar (pe) „Sandu puteam să-l fac cât mai complicat” (...), „el își va permite toate confesiunile”⁷⁸. Sandu este un Holban fictiv cu toate libertățile sale, cenzurându-se după legile artei și nu ale vieții. Specificul *Testamentului*... este că deși militează pentru confesiune, conține elemente de „compromitere” a confesiunii. Toate „trucurile” recomandate de Holban sunt procedee românești tradiționale. Compromisul dintre creație și analiză, ori dinamic și static, se manifestă și în utilizarea rațiunilor străine confesiunilor autenticești prin sinceritatea lor („Să nu dăm niciodată toate explicațiile” ; „o oarecare confuzie nu strică” ; „a alterna timpul trecut cu timpul prezent” etc.⁷⁹). În viziunea autorului *Ioanei*, procedeele pomenite sunt înțelese ca sacrificii făcute literaturii ; prețul retoric pe care confesiunea trebuie să-l plătească autenticității (sau impresiei ei).

Testamentul..., alături de corespondența scriitorului, de asemenea comentariile critice făcute operei Hortensiei Papadat-Bengescu sau celei lui Proust, confirmă o conștiință critică stăpână pe instrumentele convenției românești pe care a ales-o, dar, de data aceasta un frumos paradox, când autorul afirmă că „observațiile acestea pot servi de prefață romanului pe care îl prepar, *Jocurile Daniei*”⁸⁰, n-a prevăzut că noul său roman, ca orice capodoperă, se va desprinde, în bine, de teoria lui moștenită.

Natură structural înclinată spre echilibru și spirit atras de asocierea

termenilor opuși, tocmai în sprijinul găsirii poziției de grație a balanței liniștite, o conștiință oximoronică adică, Mihail Sebastian, deși mereu bine informat asupra preocupărilor teoretice franceze despre roman, va evita să ia o poziție categorică în „dilema” creație/analiză sau obiectiv/subiectiv, problemă pe care nici nu și-o pune de fapt. Inteligența, curiozitatea și luciditatea îl țin la cumpăna curentelor. A vedea în *Considerații asupra romanului modern* – o serie de articole dedicate romanului și publicate în *Cuvîntul* la vârsta de douăzeci de ani – chiar și numai o schiță de poetică a romanului ar fi, desigur, o exagerare. În aceste articole, pătrunse încă de un fel de „patetism pur”, propriu tinereții, și de utilizarea unor termeni literari neasimilați încă de vocabularul critic românesc („panlirism”, „romanul pur”, „actul gratuit” etc) se manifestă de fapt mai mult capacitatea receptivă a eseistului decât cea interpretativă sau creativă, care nu vor întârzia însă prea mult nici ele. În aceste *Considerații...* ni se transmite, de fapt, rezumatul unor idei despre roman, circulând în contextul literelor franceze. În esență, se susține, pe baza textelor consultate, că „atributele exclusive ale timpului (...) condiționează și transformă existența romanului”⁸¹, iar arta timpului e determinată de „o nouă situație a creatorului artist față de obiect, o intimă legătură între unul și altul”⁸². Sebastian conchide că romanul strict epic și-a consumat epoca și i „se deschid posibilități (dar) îl (și) primejduiesc reîntoarceri”⁸³. Printre articolele dedicate „declinului” românesc, se distinge cel despre Marcel Proust, a cărui operă, recunoaște eseistul, parcă infirmă constatările despre agonia genului. Eseul intitulat *Marcel Proust* se desprinde de restul articolelor prin faptul că produce o legătură cu analizele făcute mai târziu capodoperei scriitorului francez, dându-ne de data aceasta doar o scurtă definiție a romanului în discuție : „proiectarea fără nici o deformare a unei existențe în ritmul când precipitat, când lent al aducerii-aminte”⁸⁴. Articolul reprezintă trecerea de la înțelegerea genului românesc, în general, la interpretarea lui, în particular, iar *Jurnalul proustian*, început în anul imediat următor *Considerațiilor...*, va deveni un adevărat „tratată asupra artei romanului”, un fel de document al verificabilei evoluții critice a lui Sebastian. Autorul „tratatu-lui” observă la prozatorul francez indiciul poetic propriu romanului de tip confesiv, „aceea a unei lumi crescute peste legi de coerență și logică epică”⁸⁵, precum și acea premisă, tot „confesivă”, care urmărește „resorturile ignorate ale unei facultăți subiective (...) nu pentru că

– aproape autobiografic – utilizează un material personal, ci pentru că punctul de vedere al creatorului e lăuntric⁸⁶. Observația încă a tot foarte tânărului Sebastian este o *distincție* esențială (activitate specific sebastianiană), deoarece subliniază că nu obiectul (psihologia), ci metoda (perspectiva) este factorul determinant în „noua structură”.

Din toposurile literaturii confesive Sebastian le surprinde pe cele mai de seamă tocmai într-o capodoperă a publicisticii sale, în *Domnișoara de Stermaria*, subintitulată, nu fără motiv, „Fragmente” din *Tragedia proustiană*, subliniind reversul dureros al cunoașterii „absolute” sau al chinului necunoașterii. Acest personaj proustian lăsat în umbră îi oferă lui Sebastian (și cititorului de azi) pretextul unei meditații asupra avatarurilor demersului analitic, la finalul căruia certitudinea sau incertitudinea produc nostalgia termenului invers. Căci dacă necunoscutul se prezintă ca „o tragedie a inteligenței”⁸⁷ și ca mobilul suferinței, scoaterea din umbră a faptelor misterioase poate produce aceeași dureroasă nostalgie după vag. Sandu al lui Holban parcurge exact acest cerc vicios : în mână cu adevărurile certe, el le demontează din nou pentru a-și alimenta veșnica obsesie a cunoașterii. Există așadar nu doar o „halucinantă goană după adevăr”⁸⁸, ci și una după mister, foarte discret celebrată de Camil Petrescu, de pildă. A transforma certitudinile în „incertitudini” devine și la Ibrăileanu o plăcere aproape perversă, o adevărată artă poetică a disimulării. Dar și Hortensiei Papadat-Bengescu i se potrivește metoda proustiană : personajele scriitoarei încep și ele „într-o atmosferă nesigură de probabilități”, până nu se prezintă în acea ipostază a „unei relații fixe”, reeditând „drumul cunoașterii de la probabil la cert”, valabil pentru întreaga familie a prozatorilor analiști⁸⁹. Deși observațiile lui Sebastian îl privesc pe autorul *Căutării timpului pierdut*, ele pot fi adaptate în context literar românesc. „Tragedia” lui Proust este tragedia lui Camil Petrescu, Anton Holban și a lui M. Blecher, căci fiecare este „un consumator de mistere” și toți lucrează „pe un material care nu se lasă cucerit”⁸⁰. Iar dacă, totuși, adevărul își arată fața, după un efort analitic specific proustian, se repetă iarăși „efectul Proust”, nemulțumirea „că n-a primit în mâini decât timpul inert al unui dor mort”⁸⁰. Nu regreta oare naratorul din *Întimplări în irealitatea imediată* pierderea mistelor lumii pe măsura ce trecuse de la copilărie la adolescență ? Întreaga operă blecheriană stă sub semnul unei decepții totale, cauzate de infimul potențial de taină al lumii, descoperit în urma unor

„exerciții” metodice de cunoaștere. Camil Petrescu, ideolog al suferinței, cunoștea foarte bine prețul misterului și îl cultiva, ca și Ibrăileanu, supunându-și romanele mai degrabă unei poetici a tainelor decât a autenticității.

Domnișoara de Stermaria, persoana și nu eseul, este o metaforă, acel „material” care nu se lasă cucerit (nici măcar) „cu prețul amar al unei dezamăgiri”⁹² : Sebastian, prozatorul, renunță din capul locului să epuizeze misterul feminin, afișând o morală a prudenței analitice, o indiferență vegetală ; Camil Petrescu o despovărează pe doamna T. de facultățile intuitive bergsoniene și freudiene, atât de mult invocate în *Noua structură*... (și totuși neutilizate) ; Ibrăileanu își elaborează un program estetic și o ideologie pentru a-l scuti pe Codrescu de analiza femeii, iar Sandu fuge de certitudini în momentul în care le întâmpină. Romanul românesc confesiv și-a asumat și chiar și-a cultivat, dacă nu „lecția lui Proust”, *motivul Domnișoara de Stermaria* fără discuție, conștient sau inconștient de pericolul ce se ascunde în „prejudicata deznodământului”⁹³. Căci dacă analiza în romanul românesc interbelic epuizează relativ personalitatea naratorului, ea capitulează când intră în ecuație „celălalt”. (aici, în loc de „celălalt”, s-ar potrivi mai bine formula feminină de „cealaltă”). Poziția subiectivă a narațiunii definește natura subiectivă și deci relativă a cunoașterii. În interiorul romanului confesiv, chiar și în cazul în care naratorul este un „scriitor”, „omnisciența” devine o pură poză retorică.

Cu toată admirația *criticului* pentru Proust, se pare că *prozatorul* se identifică mai mult cu Stendhal, dovadă vocația pentru oximoroane a lui Sebastian, înțelegând arta scriitorului francez ca „artă de pasiune și reflecție”, iar mintea a unui om „entuziast și dezolat”⁹⁴ (s. n.). Surprindem în această preferință a asocierii termenilor contradictorii o concepție a personalității bazată pe o evoluție liberă, un fel de filozofie și poetică a „libertinajului”, recognoscibile în structura eroilor sebastianieni. Sebastian, spirit confesiv chiar și în publicistică, este preocupat să observe „punctele de plecare” ale literaturii lui Stendhal în documentele ei confesive, în scrisorile sale inedite – pentru a descoperi corespondențe între opera și viața romancierului, căci este „instructiv să urmărești cum scrisul soluționează stări de suflet”⁹⁵. Aici Sebastian stabilește o funcție esențială a prozei confesive, atestabilă și în proza colegilor săi de generație : *funcția existențială a scrisului. Fragmente*... sau *De două mii de ani* sunt romane în care scrisul vrea să

soluționeze, dacă nu stări de suflet, probleme de atitudine cu siguranță. Astfel nu viața va deveni experiență pentru literatură, ci literatura experiență de viață : „Cine nu poate să o verifice în lucrul său propriu, să o cerceteze cel puțin în opera lui Stendhal”⁹³.

Dar lecția lui Stendhal se pare hotărâtoare și în crearea fizionomiei interioare a personajelor sebastianiene. „Lipsa de insistență” a scriitorului francez în formarea eroilor săi se răsfrânge și ea în proza autorului *Jocului de-a vacanța*, în care, ca și în cea a lui Stendhal, personajele dispun „parcă (de) libertatea de a-și alege singuri întâmplarea ce urmează”⁹⁷. Arabela din *Arabela (Femei)* este o Armance, o tânără care își asumă existențial libertatea retorică a romancierului : pleacă din text și din viața lui Ștefan „cum a venit”, întorcând spatele filozofiei și poeticii teleologice. De asemenea, Lamiel, un alt personaj stendhalian remarcat de Sebastian, își va transfera și ea câte ceva din personalitatea ei eroilor sebastianieni. Ea este „de o naturalețe odihnitoare”, „nu-i plac complicațiile” și „nu are de apărât o educație, nu are de ascultat de principii, nu are de continuat o morală”⁹⁸. Se pare că atât „lenea de plantă” cât și anti-intelectualismul eroilor lui Sebastian sunt ori trăsături auctoriale, ori de proveniență stendhaliană, și mai puțin naeionesciene : Lamiel, acest personaj feminin memorabil „de îndată ce mintea ei de țărancă se luminează și dumirește, dă de tristețea fără motiv a plictiselii”⁹⁹.

Dacă la prozatorii pomeniți până acum – inclusiv la Sebastian, prieten cu Blecher –, circumscrierea unei poetici a romanului confesiv sau măcar ilustrarea raportului față de noua convenție era cât de cât posibilă, la autorul *Întîmplărilor...* tentativa are mai puține șanse, căci deși prozatorul a purtat o corespondență îndelungată cu Geo Bogza¹⁰⁰, în scrisori sunt evitate aluzii la concepția despre roman a autorului lor. Datele ne trimit mai mult la condițiile și circumstanțele elaborării romanelor, mai puțin la actul creator, și deloc la vreo poetică a genului. Veșnic tânărul și izolatul Blecher și-a permis o singură dată să se refere la procesul creației, dar și asta într-un moment de disperare : „scriu ca un orb”¹⁰¹. În rest, corespondența este privată de confesiuni privind poetica romanului. Fenomenul este suficient de surprinzător, fiind știut cât de mult însemna pentru Blecher expresia literară a „aventurii (sale) de a fi om”. Putem să presupunem că pur și simplu timpul redus din cauza febrei zilnice datorate vertebrei atacate de Morbul lui Pot era dedicat exclusiv scrisului artistic și nu

celui publicistic. Iar pentru că timpul febrei era intenționat exclus din timpul dedicat creației, febra având efectul nedorit al „literaturizării”, se renunța la discursuri secundare. Deși Blecher, în ciuda interminabilelor dureri fizice, scria și publica eseuri de critică literară în *Vremea* și în *Azi* – „ca cetitorul să se mai lovească de numele meu de patru-cinci ori”¹⁰² (înainte să apară *Întîmplările... – n. n.*) –, dovedind o indiscutabilă competență teoretică, teoria genului nu intrase în centrul preocupărilor sale.

Se pare că pentru autorul scrisorilor nu conceptele reprezentau adevăratul câmp de luptă, ci imaginile. Într-o scrisoare trimisă lui Geo Bogza, Blecher îi cere iertare destinatarului pentru „neglijența” elaborării epistolei (desigur că nu era vorba de nici o neglijență), scuzându-se astfel : „e tare dimineață și încă nu-s bine treaz, plin de resturi de coșmar, *visez toată noaptea*”¹⁰³ (s. n.). Altădată îi mărturisește prietenului său că ar fi „îmbuibat de visuri absurde”¹⁰⁴. Iată premisele negative ale unei poetici necesare dar invizibile încă. Acea „osteneală nedefinită”¹⁰⁵ invocată era, desigur, cauzată și de durerile fiziologice, dar apelativul de „nedefinită” ne lasă să presupunem, mai ales la un bolnav care de obicei își definea exact toate căile interioare ale durerii, că e vorba de o osteneală totală și complexă. În timp ce corpul blecherian era concentrat, epuizat și ocupat de, și cu rezistențe fiziologice, conștiința capitula invaziei imaginilor, făcând completă osteneala. Omul fixat într-o singură poziție, și încă în una orizontală, este o pradă ușoară pentru tot ce vine din exterior. Conștiința autorului funcționează și reacționează exact cum a reacționat a naratorului romanelor sale : ori manifestă o neputincioasă vulnerabilitate și permeabilitate în fața invaziei visurilor și imaginilor (acestea sunt momentele „malefice” ale creației), ori atestă o relativă stăpânire de sine și forță (momentele „benefice” ale creației). Un fenomen capricios al actului creator este foarte greu de conceptualizat, cum foarte dificil se prezenta și interpretarea crizelor de către naratorul *Întîmplărilor... Ofensiva imaginarului este și ea un fenomen ambiguu* : pe de o parte imaginile pot fi exploatate artistic, pe de altă parte ele pot paraliza conștiința și astfel afecta *organizarea* operei. Mecanismului creației i se împrumută aspectul ambiguității : sunt momente când „manuscrisul el singur parcă se organizează”¹⁰², și sunt alte momente, când e necesară o intervenție exterioară, a lui Geo Bogza, de pildă : „Ție îți datorez înainte de toate *organizarea mea*”¹⁰⁶, scrie într-una din

epistole Blecher. Încadrarea prozatorului în categoria suprarealismului moderat de către Ion Pop, în monografia substanțială a domniei sale¹⁰⁷ asupra avangardei literare românești, se adevărește și prin *procesul creației*, nu doar prin rezultatul ei, căci, de fapt, literatura lui Blecher este rodul unui efort „anti-literar”, anti-imaginar. Am putea vorbi de necesitatea și oportunitatea unei intervenții de dezonirizare pentru calmarea facultății imaginare excesive.

Prin urmare, s-ar putea spune că imaginarul blecherian este produs prin reducere și nu prin inducere. De aici și pronunțata năzuință a autorului pentru armonie, simplitate, claritate, igienă etc. – niște motive obținute prin raționalizare. Nu e vorba aici desigur de anulara din ficțiune a imaginărilor, ci, dimpotrivă, de voința de a-i nimeri proporția interioară fericită și de a-i păstra funcția comunicativă. Imaginarul avea mare preț la Blecher. Dacă Hortensia Papadat-Bengescu „simțea” ideile, iar Camil Petrescu le „vedea”, îmbogățindu-și amândoi aparatul înțelegerii cu sprijinul organelor senzoriale exterioare conștiinței, Blecher „vorbea” prin imagini, exprimându-și chiar un sentiment de nostalgie față de posibilitatea unei astfel de comunicări : „mai mult decât o înșirare de întâmplări, povestirea amintirilor și gândurilor mele ar trebui să fie o înșirare de odăi cu lumini diferite”¹⁰⁸.

Pe scurt, la autorul extraordinarelor *Întâmplări...* procesul creației implică, pe lângă expresia epică a unei viziuni coerente asupra lumii, din motivele pomenite mai sus, și reorganizarea prin raționalizare a imaginărilor, proces care a înghițit teoria romanului, lăsându-ne fără opinii formulate direct asupra genului, dar care a autentificat una dintre cele mai profunde confesiuni din spațiul cultural românesc.

CONFESIUNEA CA MOD DE CONSTRUIRE A SUFLETULUI

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

„eu, de obicei, îmi pierd timpul stînd de vorbă cu sufletul meu“
(*Duminici fericite*)

Despre autoarea *Concertului din muzică de Bach*, și mai ales despre autoarea ciclului din care acest roman face parte, s-a spus aproape tot ce se va mai spune, indiferent dacă opiniile sunt judecări adecvate sau prejudecăți discutabile, adevărurile parcă se ascund peste tot : opinii ce satisfac mai puțin pot să facă parte din exegeze merituoase, precum intuiții fericite să fie integrate în interpretări revizuibile. Iar dacă dorim să ne apropiem de opera de început a prozatoarei, de cea „confesivă“ adică, sau „subiectivă“, care ne interesează acum, s-ar cuveni să recurgem, și în acest caz, la o sinteză a opiniilor critice referitoare la perioada de creație în discuție. O să evităm însă procedeul, cu puține excepții, nu doar pentru polifonia bogată a comentariilor, sincronice sau diacronice, ci pentru simplul motiv că am ajunge acolo de unde am pornit. Am sublinia organicitatea operei bengesciene – trecerea invizibilă (sau manifestă) de la perioada „subiectivă“ la cea „obiectivă“, sau am pune-o sub semnul întrebării ; am afirma sau am infirma caracterul autobiografic al operei ; am evidenția sau ne-am întreba dacă influența criticii literare asupra desfășurării carierei literare a autoarei este atât de importantă pe cât se obișnuiește să se spună etc. O etică a criticii – impusă și de mecanismul interior al creației bengesciene – ne interzice însă o lectură indirectă și perspectivă, căci scrisul autoarei, utilizând lupa, nu ne recomandă binoclul. Amânarea scrisului sau întreruperea lui prin pauze chinuitoare, marcate de neîncrederea în valoarea celor așternute în pagini, *așteptarea* momentelor de grație ale inspirației, singurătatea și izolarea în viața de provincie nu sunt doar aspecte ce obligă la empatie și solidaritate, ci sunt elemente dintr-o poetică involuntar disimulată, astfel ele invocă o lectură proprie „poeticii“. Una ce urmărește programul autoarei în

desfășurarea devenirii și nu retrospectiv, citit dinspre romanul *Rădăcini* spre nuvela *Marea*, de pildă. Ar fi și incorect să opunem structuri finalizate unor structuri în germinație, să umbrim viața cu edificii.

Poetica autoarei, câtă se poate reconstitui, e bine să nu o căutăm înafara textelor literare, în corespondența cu Ibrăileanu, de pildă (și ce tentație totuși !), sau în *Autobiografie*. În aceste documente des invocate de critică, drept puncte de reazem în surprinderea crezului artistic al autoarei, se întâmplă ceva ciudat : se ocrotește cu un instinct matern extrem de abil, dar ferm, „poetica” instituită în proza literară. În scrisorile către Ibrăileanu se observă o lentă și indiscutabilă trecere de la probleme estetice spre cele umane și cotidiene, adică mai politicoase și mai inofensive. În chiar prima și în imediat următoarea epistolă, Hortensia Papadat-Bengescu celebrează modalități de rar rafinament feminin în apărarea propriilor sale poziții. După ce își asigură îndelung „maestrul” despre sufletul ei de discipol, se îngrozește imediat de prețul obiectivării în proză, procedeu recomandat de criticul ieșean – de „anihilarea” sinelui – și simte „un cui foarte neplăcut în inimă”¹. Debutanta merge însă mai departe și, acceptând chiar unele compromisuri „ocasionale”, de obiectivitate („să fac și eu ceva care să vă placă”²), provoacă „remușcări” criticului timid la natură : „de dragul de a vă place am ieșit din *genul meu*”³ (s. n.) sau : „d-voastră singur veți fi de vină că am comis aceste pagini în afară de puterile mele”⁴. Câtă subtilitate feminină și câtă „poetică” nu ascunde schimbarea sintagmei „gustul meu” cu „puterile mele” ! Iar în a doua scrisoare, Hortensia Papadat-Bengescu, cu toată grația și prudența ei feminină în raport cu *omul* Ibrăileanu, de fapt pune punct discuției purtată cu *criticul* Ibrăileanu. După o întrebare – „de ce nu îmi ziceți încă : faceți, doamnă, cum știți ?”⁵ (s. n.) – autoarei îi vine să plângă și numai „la ideea acestei viitoare abnegațiuni”⁶, necesară formulei epice „obiective”. Deși aceste mărturii ale scriitoarei au mai fost citate de critica literară, aceasta a respectat peste măsură îndrumările lui Ibrăileanu și a interpretat proza de început a Hortensiei Papadat-Bengescu ca o fază care se îndreaptă, parcă inevitabil, de la sine, spre ciclul Hallippa, adică fiind o proză doar „experimentală”, fără prea multă autonomie. Se vede însă că autoarea *Femeii în fața oglinzii*, dacă nu a dispus de o estetică elaborată, ea și-a lansat însă un program pe care l-am putea numi *programul desăvârșirii feminității ideale*, susținut cu consecvență și cu întreaga sa ființă ; un program negrăbit, dovadă

acel „încă”. Această corespondență, plină de rafinamente politicoase reciproce, conține și paradoxuri la fel de delicate. Ibrăileanu, în timp ce vorbea de „anihilare”, „obiectivare”, lucra în secret la unul dintre cele mai confesive texte ale literaturii române, romanul *Adela* ! Opțiunea manifestă a conducătorului *Vieții românești* pentru proza obiectivă se asociază cu practica „latentă” a romanului confesiv, în epocă sinonim cu cel „subiectiv” sau liric. Romancierul se opune criticului, cum va proceda și Hortensia Papadat-Bengescu, obținând consimțământul tăcut al autorității critice de la *Viața românească*. Această „tocmeală” de a avea acordul lui Ibrăileanu în săvârșirea „păcatelor tinereții” (expresie folosită de autoare în raport cu poeziile lui Topârceanu), o libertate adică în a practica genul plăcut, reprezintă poate cea mai savuroasă parte a corespondenței. Hortensia Papadat-Bengescu nu-i va mărturisi lui Ibrăileanu și motivul opțiunii sale inițiale pentru „genul meu”, secretul procesului evoluției proprii în care avea încredere era ocrotit cu superstiție. Autoarei îi displace la această vârstă literară gândirea teleologică, știutul. „Nu pot să sufăr definițiile”⁷, scrie într-una din epistole autoarea *Femeii în fața oglinzei*. Ceea ce vrea în esență Hortensia Papadat-Bengescu este *amânarea* fazei obiective recomandate de alții, prelungirea și desăvârșirea unei sensibilități fără care trecerea la ciclul obiectiv Halippa nu putea fi justificată. De aici importanța consimțământului lui Ibrăileanu și teama scriitoarei de a fi îndrumată *prea devreme* spre formula de roman obiectiv, încât se bucură când își dă seama de loialitatea criticului : „eroina mea nu are a se teme de aspra d-tale judecată”⁸. În această fază incipientă a corespondenței, Hortensia Papadat-Bengescu folosește stratageme extrem de fine pentru a-și atinge țelul, „copilărești” chiar : „cât de grăbiți sunt oamenii din ziua de azi”⁹, apelând aici indirect la răbdarea și concesiunea lui Ibrăileanu. Amânarea se convertește în *așteptare*, am spune într-un motiv esențial al operei de început a autoarei, încât termenul devine egal cu un mod de lucru, o metodă adică și astfel o necesitate a cărei condiții trebuie asigurate : „N-am început a scrie pe hîrtie – *aștept* primăvara, am nevoie de primii muguri (...) Cînd nu e gata bine, cînd nu vine *așa dintr-o dată*, nu face parale”¹⁰ (s. n.). Surprindem aici un alt motiv al prozei bengesciene, spontaneitatea sau, dacă vrem, cultul necunoscutului și al imprevizibilului, motive care vor alcătui verigi ale creației de început a prozatoarei. Se prevestește o „poetică” a feminității sau, folosind termenul lui Tudor Vianu, o „ideologie” a ei : „La

mine e o superstiție înrădăcinată să nu mișc niciodată singură acul destinului. Dacă va veni dinafară, dacă va fi scris să stăm cândva la Iași... *Cum va fi atunci ?*¹¹. Am subliniat dintr-o singură scrisoare al treilea laitmotiv din proza scriitoarei – *interogația mirată față de necunoscut* ; un fel de cult al viitorului neproiectat sau dreptul la ce și cum va veni. Metoda de scris a scriitoarei diferă cu totul de, să zicem, a lui Rebreanu, care, indiferent de inspirație, își petrece nopțile în față cu foaia albă. În schimb, autoarea *Mării* procedează invers : „Eu nu fac nimic, nu scriu, nu simt, aproape nu cuget nimic. *Nu vine*”¹² (s. n.). Metoda creației ascunde aici însă, în timp ce o și legitimează, un anumit mod de viață, o idealitate a existenței – invocarea momentelor de grație. Se dorește un ritm încetinit, aerisit al vieții, prielnic *ășteptării*, căci, citând o vorbă franțuzească, îi scrie aceluiași Ibrăileanu : „Totul vine la timp, cine știe să aștepte”¹³. Cum și alți prozatori ai timpului se dovedesc marcați de ideea devenirii, chiar își formau o ideologie a ei, în mod deosebit „autenticității”, tot așa, dar din alte rațiuni și mai ales într-un mod diferit procedează Hortensia Papadat-Bengescu. La „experimentalști” devenirea se înțelege ca participare activă, exterioară la existență, și nu rareori urgentă (Mircea Eliade), la autoarea care ne preocupă devenirea vizează construirea interioară și, ce e mai important acum, încetinită până la ritmul natural al evoluției. Desori evocata așteptare nu este deci un capriciu feminin, ci o modalitate de a surprinde ritmul neforțat al existenței, singurul potrivit unei autoconstruirii sănătoase (a personajelor, desigur). Proza scurtă, începând cu bucățile din *Ape adânci* (1919) și încheind cu cele din *Desenuri tragice* (1927), reprezintă, în opinia noastră, o fază inevitabilă în logica construirii operei întregi, a cărei viziuni autoarea o avea, mărturiile sunt multe (*Autobiografia*, interviurile, corespondența). În primul rând acea plăcere de a edifica corpul sufletesc feminin, plăcere înțeleasă și ca datorie morală, și ca prilej de autostudiere ; în al doilea rând – și aici ne bazăm pe o intuiție pe care vom încerca s-o argumentăm – pentru că autoarea înclinată și de la sine spre stilul obiectiv, să poată opune acelei lumi din ciclul Halippa, prezentată cu ironie, sarcasm sau chiar cu mizantropie, o altă față a lumii ; una armonică, ideală. Proza scurtă până la *Fecioarele despletite* este tributul pe care autoarea îl plătește pentru „răutatea” de mai târziu. În această stratagemă se dovedește atât de hotărâtă, încât primește cu calm senin chiar și obiecțiile critice aduse primelor sale apariții.

Și eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu așteaptă cumiți și se confesează (aici bărbații sunt cel mult pretexte) ; de fapt tot ce li se pare demn de interes, se desfășoară sub protecția calmului așteptării. Putem vorbi chiar de o situație metodică în starea de așteptare : contextul de invocare și de surprindere a tulburărilor și păcatelor nevinovate. Femeile toate sunt instalate în locuri unde „nu se întâmplă nimic”. Proza de debut, *Marea*, e și titlul, și locul simbolic al așteptării și autoconsultării ideale. „Trupul sufletesc”, termen care va face carieră în comentariile critice ale operei bengesciene, ca un fel de termen-cheie ce deschide toate porțile interpretării, se va construi în aceste spații prielnice dezvoltării, dar la această fizionomie și structură a sufletului se va ajunge prin încercarea și testarea trupului. Sufletul își va cuceri fizionomia prin receptarea și interpretarea proceselor fiziologice, prin spiritualizarea lor.

Am sublinia de la început că – deși personajele sunt relativ numeroase în prozele autoarei –, avem de a face cu una și singură femeie, ca să nu spunem cu noțiunea sau ideea de femeie, dar nicidecum cu alter-ego-urile sau „măștile” Hortensiei Papadat-Bengescu, cu tot „caracterul autobiografic” al operei ; idee pe care ar fi greu s-o acceptăm și numai pentru că termenul e foarte puțin operant. Mai aproape de adevăr ne simțim dacă afirmăm că în personalitatea eroinelor recunoaștem afinități ideatice și chiar sentimentale cu ale autoarei, paralelisme între structurile personalității eroinelor și autoarei. Unele dintre motivele surprinse la personaje sunt prezente atât în corespondența romancierii cât și în *Autobiografie*. Dar de aici până la „caracterul autobiografic” al operei, drumul e lung. Măștile nu se interpun între autor și personaje, ci sunt ipostaze ale *Femeii*, bucăți din trupul sufletesc general. Construindu-se, „trupul sufletesc” se desparte de particular și devine al generalului feminin. Această distribuție sau atribuire de roluri nu se explică cu voința de ascundere sub măști, ci cu încrederea autoarei în natura extrem de colorată a feminității, ce invocă apoi multiplicarea ipostazelor. Astfel se explică și convenția corespondenței dintre prietena Alinei și Alina. Dorul de diversitate poate fi considerat cel puțin ca un cvasi-motiv al prozei de început a autoarei : „Locurile, mai mult decât oamenii, au înfățișări și de zi, și de seară”¹⁴ (s. n.). Această polifonie a personalităților este menținută cu abilitate de către prietena Alinei – și dacă „dialogul” îl simțim tot mai mult ca monolog – prin contrastare, prin distincție : „Sunt și

harfe minunate ca *sufletul tău*, Alina... *Al meu* are două instrumente¹⁵ (s. n.). Citatul ni se pare reprezentativ pentru a ilustra metoda obținerii polifoniei : opoziția și divizarea. Pe când sufletul Alinei are doar un singur „instrument”, al prietenei are două : o „orchestră” și un „fluier”, acest din urmă producând totodată un alt motiv bengescian, *armonia*. Se refuză, ca o prefigurare a viziunii anti-sociale de mai târziu, societatea : când eroina se află între oameni, cântă „o orchestră complicată, dureroasă, tumultuoasă”¹⁶. În fine, cele două prietene sunt naturi „opuse” : „Am eu așa zile fluide. Dar tu ? Ce întrebare ! tu nu, tu ești cuminte”¹⁷.

Marea poate fi înțeleasă și ca un fel de testare a realității fizice exterioare prin simțuri, locul ideal cu multe posibilități de a prilejui inițierea organelor receptive ; o receptare și un contact *încă* – semn al așteptării – ezitant, uneori chiar filtrat sau mediat, oricum selectiv, raport în care *încă* indirectul este preferat directului. Coborârea în „societate”, cu realitatea ei fizică și nu înțeleasă abstract, *atingerea* ei se face „mediat”, dar iată că prietena Alinei presimte o realitate mai reală în mediul indistinct al cheiului de pe malul mării. Țese *încă* mai departe câte o închipuire sau o romanță în prelungirea celor văzute, dar forța virilă a marinarului ce aruncă lațul o aduce irevocabil la o realitate periculoasă care nu mai poate fi doar pretext de visări, ci o sursă capabilă să provoace cele mai tulburi mișcări ale sângelui. Începând cu această scenă memorabilă din *Marea*, eroinele autoarei vor pândi neînduplecat – un sinonim, iarăși, al așteptării – momentele păgâne ale fiziologicului, ieșind din „măsura comună”¹⁸ : „...a fost în ea sămânța ideii, că ceva mai mare trebuie să vie odată. Și aștepta”¹⁹ (s. n.). Trecerea de la idee la senzația ideii echivalează cu *evoluția* eroinei : „...nu e o bruscă nenorocire, (...) e numai o evoluție în mine”²⁰. Iată că am ajuns la poate cel mai solid motiv al prozelor autoarei, *evoluția*, celelalte pomenite până acum i se subordonează armonios și funcțional. În esență, toate bucățile din perioada de început, inegale ca valoare, sunt niște faze care împreună produc procesul dinspre ideea sufletului spre materializarea sau, altfel spus, spre corporalizarea lui.

Un alt instrument sau tehnică de a capta simțirea autentică în vederea scopului superior al construirii sufletului se dovedește nocompromiterea lui prin „cuvinte greoaie”²¹, prin scutirea „tainelor sufletului”²² de „povara cuvintelor”²³ și prin sprijinirea manifestărilor lui spontane. De aici impresia de staticitate în proza scriitoarei, produ-

să de funcționarea așteptării, de lipsa de intervenție în desfășurarea „evoluției”. La modul virtual, dar mai sănătos și mai colorat, prietena anonimă a Alinei o anticipează pe doamna T. a lui Camil Petrescu, la care erosul apare oarecum deviat, căci din viața ei sentimentală doamna T. nu mărturisește decât, printre altele, tocmai episodul sexual consumat cu nedoritul D. Naratoarea *Mării*, ca mai târziu și altele, după „descoperirea” sentimentului/senzației erotice, își formulează imediat dreptul la emanciparea trăirilor senzuale – ; e vorba așadar de o autoemancipare erotică simultană cu trăirea senzației: „dacă nu i-ar fi fost *dreptul* ei, nu i-ar fi avut presimțirea”²⁴ (s. n.).

O altă bucată din volumul *Ape adânci, Femei, între ele* îmbogățește nu doar tehnicile narative prin multiplicarea rolurilor și prin „retragerea” relativă a naratorului într-un statut de reflector, tot feminin, ci și motivele surprinse în *Marea*. Duetului din proza de debut îi ia locul un cvartet, subliniind apetitul pentru diversitate și polifonie al autoarei în scopul de a nuanța și consolida idealitatea feminină utilizând opoziția, prin confruntarea trăsăturilor celor trei femei : doamna Ledru, o elvețiancă, văduvă „între două vârste”, lipsită de farmec ; doamna M, o femeie mai în vârstă și „româncă de cea mai adorabilă specie”²⁵ ; Miss Mary, „fata modernă” și, în final, femeia care narează, presupunem din context că e una de o tinerețe mai matură. Rolul naratorului e schimbat : în prima „novelă” își confesa trăirile, în aceasta consemnează, apreciază și comentează confesiunile și gesturile celorlalte personaje, ca să-și debiteze propria poziție, anticipând cumva funcția pe care o va avea Nory în *Fecioarele despletite*. Ambianța este tocmai potrivită mărturisirilor : o terasă dintr-o stațiune balneară unde îndeletnicirea preferată, țesutul, este prielnică destăinuirilor și observațiilor. Autoarea procedează cum va proceda și Anton Holban în *Ioana*, izolând personajele de societate. Personajul-narator din *Femei, între ele* este de aceeași părere cu cel din *Marea*, exprimându-se net : „numai omul izolat se poate înălța pînă la cele mai bune măsuri ale lui”²⁶, ceea ce, altfel spus, înseamnă că nu poți intra în societate decât după ce ai consumat o perioadă de incubație în singurătate, timp încetinit în care „evoluția” se poate desăvârși. Majoritatea personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu din prozele scurte fac un pas sau chiar mai mulți pași înapoi față de realitate, după cum se retrag pe cât posibil și din lume, paradoxal îmbogățind-o tocmai astfel : prin închipuiri. Țesutul ne poate trimite la o „lectură textuală”²⁷, cum

sugerează Ion Bogdan Lefter, dar credem că este mai mult vorba de un procedeu care „fixează” personajele și face mai rar timpul. În această bucată sau, de ce nu, în acest micro-roman remarcabil, naratoarea își dă pe față cam prea devreme opțiunea, e adevărat, printre rânduri, asupra celor trei „modele” feminine. Cea agreată de povestitoare va fi doamna M., pentru acel „surâs imprecis ce se nuanța după împrejurări”²⁸ sau pentru felul cum ia loc : „Doamna M. s-a așezat cu mișcările distrase ale cuiva care, cu o secundă înainte, nu știa că va lua hotărârea de a sta acolo”²⁹ (s. n.). Doamna M. este așadar preferată pentru gesturi intermediare, fine, opace chiar, și pentru că dispune de o spontaneitate naturală. Putem vorbi de un cult al spontaneității și al imprevizibilului la autoarea *Femeilor*, între ele, precum și de un cult al stărilor sufletești și spirituale delicate. Mătasea domanei M. are „culori stinse”, mișcările degetelor îi sunt „încet voluptuoase”. Miss Mary, deși e cea mai tânără și „cea mai modernă fată a stațiunii”, „sportivă” și libertină, e respinsă pentru că nu dispune de acea „nedesăvârșire tranzitorie”, de care dispunea, prin opoziție, la vârsta ei, naratoarea, și pentru că reprezintă un tip de femeie care „lucrează la distrugerea sacrei *feminități*, a farmecelor ei fragile, prin abdicarea puterii ce rezidă în însăși slăbiciunea feminină, care e ca o coardă subțire, mereu întinsă, gata să se rupă, dar – prin elasticitatea ei – pururi învingătoare”³⁰ (sublinierea aparține autoarei). Doamna Ledru se situează undeva la mijloc, și ca vârstă, și ca temperament, și ca morală ; întruchipează un fel de compromis, prin urmare, o figură cam ștearsă ; ea reprezintă femeia măsurii comune, a normei fără excese, cu gesturi calculate și previzibile, fără farmec și fără suportul unor profunzimi sufletești înăbușite discret. Pe scurt, o femeie misterioasă (doamna M.), una nițel vulgară (Miss Mary) și una ștearsă (doamna Ledru), care toate se mărturisesc în stilul adecvat fizionomiei lor interioare. Personalitatea naratoarei o cunoaștem în mod indirect, căci ea nu participă total, precum doamna M., având „un deficit colosal de existență”³¹, mulțumindu-se să privească viața altora, prin consecință fiind prezentă în navelă doar cu o singură, scurtă poveste, evident necomentată de alți reflectori.

Femei, între ele o anticipează pe autoarea *Concertului din muzică de Bach*, cel puțin prin lansarea procedurii ironic în comentariul personajelor neagreate (aici țintele vor fi doamna Ledru și Miss Mary), precum și prin prima apariție a vocației omniscente : (despre doam-

na Ledru) „Nu cred să-mi fi spus nimeni, dar e sigur că...”³² (s. n.). Sarcasmul, „răutatea” sau mizantropia din ciclul Halippa încă nu apar, evoluția scriitoarei și a naratoarei este armonioasă și negrăbită.

Deși este o scriere de mai mare întindere, *Femei, între ele* se poate rezuma la cadrul (ambianța terasei unde doamnele Țes) și conținutul celor patru confesiuni, adică al celor patru „povești ale ochilor și păcatul lor”. Nicolae Manolescu³³, într-o analiză profundă, făcând comparația între confesiunea eroinei din *Marea* cu a doamnei M., conchide, subtil, că în primul caz avem de-a face cu un suflet senzorial, în al doilea cu unul sentimental. Cele două feluri ale sufletului ar produce, cam asta este sugestia criticului, cele două procedee de bază ale prozei bengesciene – „exteriorizare a sufletului și interiorizare a lumii” – dintre care „semnificativ cu adevărat este cel de al doilea”, deoarece din acesta din urmă se vor naște romanele de mai târziu ale autoarei, conchide Nicolae Manolescu. Am adăuga însă că cele două feluri de a fi ale eroinelor se manifestă de multe ori simultan, și nu alternativ, iar în evoluția personajelor bengesciene amândouă au aceeași importanță, căci fac parte din construirea aceluiași suflet – primul descoperă lumea, al doilea reflectează asupra ei. Eroinele misterioase ale scriitoarei – cele grațioase, singurele capabile de autoeducație – au atâta gust și virtuozitate în a produce și exploata răsfrângeri, încât este extrem de dificil, dacă nu imposibil, a stabili cine sau ce se răsfrânge în cine sau în ce, și când. (E adevărat că tendința merge de la prima modalitate spre a doua, fructificată de romanul ionic, cum demonstrează Nicolae Manolescu). Recunoaștem aici un procedeu esențial al poeziei Hortensiei Papadat-Bengescu, formulat într-o scrisoare către același Ibrăileanu : „mă împrumut lucrurilor și mă hrănesc din ele”³⁴. Cele patru povești imită, în esență, caracterul eroinelor, reprezentând trei tipuri de femei sau cel puțin două (naratoarea e „complice” cu doamna M. și de fapt îi repetă povestea și caracterul, doamna Ledru formând un tandem cu Miss Mary). Doamna M. și naratoarea folosesc un discurs incert, aflându-se mereu pe panta îngustă dintre real și ireal, adevăr și închipuire, prin grija permanentă de a cenzura și opaciza realitatea cu sensibilitatea lor, încât cele povestite sunt verificate și revizuite de ele însele : „Nu e oare numai o părere ?”³⁵ se întreabă asupra celor mărturisite naratoarea. Dar și doamna M., la fel : „să-mi fi făcut, proaspătă cum eram, această iubire bizară o mai mare impresie decât cred ?”³⁶. Prin interiorizare, dar și prin exteriorizarea

sensibilității, poveștile celor două femei rafinate și delicate sunt pronunțat confesive, mai sincere, căci „mai frumoase”, purtând peceta ionicului. În schimb, format din naturi mai directe, mai hotărâte, discursul celuilalt „cuplu” se dovedește „obiectiv”, prin urmare purtând însemnele doricului, sau mai precis, confesiunea lor în formă ionică se prezintă în stil doric. Atitudinea naratoarei este concludentă. În comentariul făcut mărturisirii delicatei doamne M., ea comentează asociindu-se parcă cu a ei, pe când povestea doamnei Ledru e considerată inautentică, opunându-i-se astfel o altă, „mai adevărată” versiune, modificată. Procedul depășește competența unei naratoare care „doar” privește viața altora. Aici ea intervine, și am spune că această indiscreție are motive atât etice cât – mai ales – estetice. Doamna Ledru este sancționată exact pentru ce vor fi sancționate personajele din *Concert...* : ori pentru mediocritate sau/și necultivarea feminității delicate – pentru saltul peste vârsta de tranziție –, ori pentru aspecte morale reprobabile. La Hortensia Papadat-Bengescu esteticul și eticul sunt termeni de nedespărțiți, ca niște gemeni.

Fără să abandoneze ideea de îmbogățire a portretului *femeii* cu noi linii cucerite prin confruntarea unor modele posibile, după *Femei*, între ele autoarea avansează pe un drum pe care, la prima vedere, se întoarce înapoi. Bianca Porporata din *Lui Don Juan*, în eternitate, îi scrie Bianca Porporata este de fapt femeia din *Marea*, numai că în această extraordinară confesiune, plină de umor, ironie, invenție și poezie ea prinde curaj în mărturisire prin artificul epistolei „trimise” unui mort. Aceeași eroină numai că – și de data asta remarca lui Nicolae Manolescu privind alternanța dintre exteriorizare și interiorizare se adevărește – după interiorizarea gestului viril al marinarului, trecut prin meandrele subconștientului, Bianca îl trecuse și printr-un proces de spiritualizare, asumându-și-l. După definire și acceptare, erosul se individualizează, anonimatul dispare și se legitimează prin nominalizarea personajelor : Bianca și Juan.

Despre proza Hortensiei Papadat-Bengescu s-a afirmat în unanimitate că este lirică – am adăuga că și logică în măsura în care poezia e logică –, iar tot în unanimitate s-a spus că cea a lui Camil Petrescu este o proză a cunoașterii. Un fenomen ciudat ni se dezvăluie dacă confruntăm și numai superficial mărturisirile feminine ale doamnei T. cu ale personajului bengescian. Din confesiunea Biancăi aflăm sau cunoaștem aproape tot despre ceea ce ea gândește și simte : „*Simt* că

am talent – (...) ai avea nițel necaz cu mine... dar și puțină bucurie⁴³⁷ (s. n.), scrie fără echivoc și pudoare „iubita” lui Juan. Autoarea folosește deci epistola ca instrument nu de disimulare, ci de sinceritate. La Camil Petrescu, teoreticianul autenticității și al sincerității, de fapt nu aflăm nimic despre sentimentele adevărate ale doamnei T. decât despre surogatul lor manifestat în comportament. O presimțire genială a prozatoarei supraviețuiește la Camil Petrescu : societatea compromite sufletul. Cu asta se explică de ce socializarea personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu va fi atât de mult amânată, „așteptată”, căci de fapt nici individualizarea lor nu este încă decât ipotetică. Don Juan de ieri va exista mâine „sub forme multiple⁴³⁸ și, necunoscut fiind, căci mort, el „este” de fapt personajul masculin pe cât de fantomatic, pe atât de ideal – permite o relație virtuală în infinite culori și ipostaze, necunoscutul lansând și alimentând imaginarul necenzurat al eroinei. Virtualul trebuie și poate să ia o mulțime de forme. Bianca Porporata se proiectează în această lume imensă și veșnică a lui Juan sau îl invită în a ei. Dacă sentimentul erotic la Camil Petrescu este mediat social și filtrat prin cunoaștere, Bianca Porporata vine cu a sa replică anti-rațională : „... logica mea are felul ei absurd de la care nu se abate. Eu când văd, când *simt* un lucru, nu tăgăduiesc ce am văzut sau simțit, sub motiv că nu-i găsesc explicația : îmi zic că *este*, deoarece l-am văzut sau simțit, dar cauzele lui scapă raționamentului meu⁴³⁹ (sublinierea aparține autoarei). Am putea vorbi chiar de refuzul cunoașterii la Bianca, ca să poată menține vraja și emoția (senzației) față de neștiut. Nici aspectul moral nu afectează la eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu raportul față de eros ; scos din această zonă, senzualul e scutit tocmai pentru că e senzual și-și are propriile legi inaccesibile conștiinței și voinței – „buzele mele poartă *nevru* dorința⁴⁴⁰ – (s. n.) și, mai ales, funcționează capricios ; adevărat că Bianca, printre altele, din accidentalul capriciului știe și dorește să facă filosofia lui : „Ce-are a face ! Mi-ești foarte drag. Asta, vezi, e sigur... *astăzi*”⁴⁴¹ (s. n.).

Premisa de la care am pornit, și anume că prozele scurte ale Hortensiei Papadat-Bengescu, în ciuda varietății temelor și stilurilor, formează un întreg și ele vor să materializeze corpul sufletesc feminin, pare a fi contrazisă de o altă nuvelă, intitulată *Pe cine a iubit Alisia ?*, care, așa cum menționează autoarea notelor ediției din care cităm, Eugenia Tudor, „se încadrează unui stil deosebit de al celorlalte plăs-

muii bengesciene...⁴². Piesa, povestită de data aceasta de către un bărbat, cuprinde într-adevăr un procedeu necunoscut la Hortensia Papadat-Bengescu, însă cele povestite se raportează totuși la o femeie. Că ea se naște dintr-o „nevoie parcă de auzit voce”⁴³ și că eroina poartă un nume ciudat, nu trebuie să ne mire. „Poveștile ochilor” din *Femei, între ele* au fost și ele cunoscute de naratoare *oral*, adică auditiv. Iar nici numele eroinei, Alisia, nu ni se pare un caz excepțional, cum ne sugerează naratorul moș Darie („să te cheme Alisia !”⁴⁴), căci una dintre *Femei, între ele*, doamna M., avea numele ei adevărat Aloys. Nici sub aspect retoric nu întâmpinăm o noutate : în prozele pomenite până acum am putut distinge cel puțin două formule, în una în care cea care se confesează o face în public, și alta în care naratorul se confesează în monolog (sau în epistolă). Ori răsfrângere în conștiința altora, ori autorăsfrângere. *Pe cine a iubit Alisia ?* compune, cu celelalte piese împreună și în armonie, portretul feminin vizat, al sufletului ei adică, și încă în mod exclusiv : „am văzut multe suferințe, dar de una ca asta, în care numai sufletul să se zbată, nu aveam gând”⁴⁵ (s. n.) – începe povestirea moș Darie, un fel de rudă mai în vârstă a Alisiei, marinar încercat de timp și depărtări. Procedeu la care apelează Hortensia Papadat-Bengescu, producând o mărturisire – căci tot cu o mărturisire a sufletului avem de-a face – prin intervenția unui narator apropiat eroinei, este pe deplin îndreptățit. Dacă sufletul Biancăi se juca „gratuit”, căci virtual, în aventurile ei închipuite cu Juan, Alisia – gingașă în ființa ei – e doborâtă de acea pasiune chinuitoare pentru un bărbat care o *voia*, și amuțește, lăsând povestirea pe seama lui moș Darie. Din cauza acestei involuntare „economii” a relatării, nuvela devine și ea mai economică, mai încheată, fără lirismele din prozele anterioare. Moș Darie este un narator „rudă”, implicat, instruit și avizat, încât ca păzitor al sufletului Alisiei, precum și al propriului său suflet „nestrămutat”, își asumă și el așteptarea, până în momentul în care tânăra femeie își va aduce „un chip nou al chipului ei”⁴⁶. Această povestire cam misterioasă se impune mai degrabă prin puținul delicat pe care îl oferă cititorului decât prin adaosul ideatic la cele demonstrate până acum, prin acea armonie între înțelepciunea lui moș Darie și sufletul vulnerabil al Alisiei.

După această povestire suavă și plină de umanitate, *Romanul Adrianei* poate fi înțeles ca un preludiviu grăbit și nefericit al *Concertului...*, nu doar pentru calitatea modestă a scrisului, ci pentru – îndrăznim

s-o spunem – etica esteticii pe care o ilustrează. Textul întrerupe inetic evoluția armonioasă a construirii sufletului urmărită în prozele anterioare. Hortensia Papadat-Bengescu opune prea devreme – înainte de a-și finaliza proiectul – personaje cu suflet neconstruit celor cu suflet construit (singurul mobil acceptabil ar fi tocmai demonstrarea acestei opoziții). Ironia din povestea Adrianei, cu toate că personajul o „provoacă” fără discuție, e totuși exagerată, miza fiind mai mică decât ironia. Autoarea reproșează personajului său culpe ce îi aparțin, întrebându-se : „De unde venea în epopeea asta donquichotească ?”⁴⁷, Adriana adică. Sau îi mai obiectează că ar fi un personaj „fără biografie”⁴⁸, cu o „răsfrângere întârziată”⁴⁹. Observăm aici un procedeu prezent și în ciclul Halippa, și anume că autoarea nu își construiește de la început personajele, ci le preia gata, numai că acest lucru se vede mai greu în seria romanelor în care personajele trec dintr-un roman în altul. Ironia poate fi justificată dacă este a posteriori și nu a priori, dar nu fără a prezenta contribuția personajelor la propria lor involuție. Personajele superioare își aveau *nuvelele* lor, personajul inferior își are *romanul* lui...(!)

Dar să trecem peste acest accident și să ne apropiem de un mic roman adevărat, emblematic și prin titlu – oglinda fiind instrumentul prin excelență al răsfrângerii –, *Femeia în fața oglinzei*. Aici nu doar se reiau, obsesiv, motive vechi, ci ele se nuanțează și, mai ales, apar altele noi. Eroina principală, Manuela, parcă se consideră responsabilă pentru *evoluția femeii* – „Credea că e totdeauna : Femeia”⁵⁰; nu doar receptează ceea ce o definește sau o înconjoară, adică nu se pierde ca predecesoarele sale în senzații, și mai ales nu se mai mulțumește cu ele, ci, element nou, vrea să depășească barierele simțământului (senzațiilor) și să ajungă la conștientizarea lor, la o altă etapă a ființei feminine. La început o surprindem într-o fază incertă dintre două stări : „Manuela simțea lucrurile astea. Nu le știa încă”⁵¹ (s. n.) sau : „Sunetele erau expresia justă între o realitate mută și o aspirațiune nedeslușită”⁵² (s. n.). Pragmatismul eroinei seamănă cu cel al autoarei, încât și ea caută soluțiile evoluției spre o nouă stare, eliminând din conștiință trecutul și încercând să se instaleze în prezent : „Pentru ea trecutul era mort”⁵³ și nu mai exista „decît ființa și ceasul de atunci”⁵⁴. Prima oară întâmpinăm în proza autoarei o nouă etapă a evoluției, o etapă am spune periculoasă, căci se trece, e adevărat, cu circumspecție, de la „aparatul nobil al senzației”⁵⁵ la unul al conștiinței. Părăsind

locurile izolate – adevărate paradisuri ale senzațiilor –, Manuela se plimbă acum în oraș și continuă în imaginație „poveștile altora”, dar de data asta nu se mai mulțumește cu vagi închipiri, cu niște reflexe ale aparatului senzorial : „Nu căuta să și-l închipuie. *Vroia să-l știe*”⁵⁶ (sublinierea aparține autoarei.) ; „O durea fruntea în căutarea – nu a unei închipuiri pe care putea lesne să o plăsmuiască – ci a chipului adevărat”⁵⁷. Suntem într-o fază extrem de vulnerabilă, căci e prima oară când o eroină a Hortensiei Papadat-Bengescu își ia curajul de a ieși din lenea plăcută a neștiutului și vrea să pătrundă în „bezna necunoscutului”⁵⁸. Nefamiliarizată cu o asemenea schimbare radicală de atitudine, Manuela „obosise”⁵⁹ luând primul dar ireversibilul contact cu realitatea, cu acest „belșug insolent”⁶⁰. Este o nouă metodă, mai dureroasă, de autoconstruire. Faza de tranziție între modul vechi și modul nou de a privi lumea și sinele este formulată într-o adevărată „artă poetică” în care acea răsfrângere simultană de care am mai pomenit înaintea, trece într-un fel de mecanism mereu funcționând : „Privirea ei cercetătoare, întoarsă din adâncuri înspre lumea exterioară, întorcea atunci lumea exterioară în adâncuri, în aceeași permanentă oglindire”⁶¹. Dacă în faza incipientă contactul vag cu realitatea se realiza prin simțuri și senzații involuntare – „simt, deci exist !”⁶² –, în *Femeia în fața oglinzei* relația se va susține prin văz : este aici o „verificare” a realității, ca un prim pas : „Orașul, ulițele, mulțimea aceea, Manuela le *vedea*, existau, și o putere o transporta pînă la ele”⁶³ (sublinierea aparține autoarei). Se renunță așadar la refuzul anterior al lumii înțeleasă ca un conglomerat de lucruri încă amestecate, rezervor de atâtea virtualități, și se deschide paranteza realității, luată ca un dat. După experiența imaginarului și a senzațiilor se trece la receptarea exteriorității printr-un organ senzorial mai autentic și mai activ, *ochii*, care vor conștata deocamdată doar existența exteriorității, încă nediferențiată. Imaginația, închipuirile nu vor lipsi nici ele din ființa tăcută dar gânditoare a Manuelei, numai că nu se vor răsfrânge asupra lor ; și își vor pierde mult din reflexivitate și vor deveni *orientate* : „i se desfășurau în minte imagini : mergea pe aceleași străzi pe care știa că ar trebui să apuce spre Vălsan”⁶⁴. Nu se mai cultivă virtualul pentru plăcerea imaginației, ci se ia în calcul ca scop real. În prozele de început imaginația îmbogățește realitatea și e trăită aproape euforic, aici ea e înțeleasă ca un surrogat de existență ; înaintea eroinele se „oboseau” de realitate, acum se obosesc de închipuirile ce nu ac-

ced la realitate. Dar iată o decepție : realului îi lipsește tocmai ceea ce îl poate face atractiv, prospețimea : „Intraseră în sală. Ceva rece, plictisitor, plutea împrejur. Pe canapele, de-a lungul zidului, în pauza monotonă a muzicii, cucoanele, domnișoarele înșiruite și nemișcate păreau un decor urît de stofe albe, roze, albastre”⁶⁵. E ca și cum ne-am afla în lumea lui Blecher din *Întîmplări în irealitatea imediată*. Fără o suprapunere ideatică, există la cei doi scriitori multe paralelisme ; cucoanele de la bal ale Hortensiei Papadat-Bengescu seamănă mult cu ale lui Blecher de la nunta Eddei (două evenimente supraîncărcate de convenții), cu acele „mici altare de biserică ambulată”⁶⁶. O prea mare infuzie de convenționalism în realitate produce la amândoi „decorativitatea” lumii, un ușor suprarealism. (În afară de asta, deși viziunea asupra lumii diferă, testarea ei se produce, de asemenea, printr-o pronunțată activitate senzorială, și nu intelectuală. Spiritualizarea vine la amândoi ulterior, ca act de interpretare și autentificare a senzațiilor.)

Femeia în fața oglinzei reprezintă o tentativă și o reușită ale prozatoarei în a scoate personajele din amorțea visărilor și închipuirilor, și asta în felul în care să le păstreze și farmecul ce provine din capacitatea lor de interiorizare. Astfel această bucată se arată absolut tranzitorie. Revine, de pildă, motivul așteptării, dar e vorba de un altfel de așteptare ; nu pasivă sau gratuită, ci funcțională. Din dispoziție plăcută așteptarea se transformă în orientare pragmatică : „pentru ea nu exista decît ceasul prezent *ca să aștepte* cu el pe cel viitor”⁶⁷ (s. n.). Manuela se ține de realitate fără să scape de valorile sufletești acumulate până atunci de ea sau de celelalte eroine ; poartă cu responsabilitate sarcina construirii sufletului. Dificultățile și capcanele însă apar pe fundalul concepției anti-sociale a autoarei, deoarece în realitatea socială plină de ipocrizii și falsități sufletele sensibile se mișcă cu ezitări. La bal, de pildă, Manuela se vede pe ea însăși, realizând o perspectivă exterioară și interioară în același timp, într-o frază bengesciană magistrală : „frumoasă ca o *străină*. I-o spusese cinci oglinzi”⁶⁸ (s. n.). Totuși, spiritualizării senzațiilor din primele proze îi ia locul senzualizarea spiritului, sunetele melodiei trecând fără obstacol în cele mai profunde caturi ale sensibilității fiziologice : „de ce nu ascultă și acum muzica cu farmecul ideal de altădată ?”⁶⁹. Manuela se află acum strâmtorată între amintirile spirituale ale senzației din trecut și voluptățile poruncitoare ale prezentului, „vroia să asculte

muzica ca altădată, să nu îngăduiască făpturii capriciul ei voluptuos. Dar sugestia urma⁷⁰. Putem vorbi de un impas al eroinei, produs de o interioritate supraîncărcată și de o realitate exterioară „decorativă” sau goală, inadecvată acestei interiorități. Impasul ia formă într-o proză, am spune, a suspansului, a unei ambiguități greu de rezolvat. Pe de o parte Manuela ia decizia contactului cu realitatea, pe de altă parte idealitatea ei cultivată cu oglinzi o paralizează, și nu mai poate face pasul decisiv ca s-o ia spre aventura realului. Amorul ei imaginar pentru Vâlsan – „logodnicul”, pretextul, *o promisiune a realității* – este provocat de cele mai acute chinuri ale dorului carnal, însă calmarea febrei nu e posibilă privind cu un ochi la imaginea ideală a iubirii. Vâlsan rămâne un Juan inofensiv și abstract, proiecția eroinei, fără acea *voință* masculină care *știe* s-o coboare pe ea, Manuela, de pe culmile idealității unde este plasat, de fapt, și Vâlsan. Între eroină și realitate se intercalează deocamdată *noțiunea și ideea* realității, – este și asta o *evoluție* față de activitatea gândului „mereu întors către el”⁷¹. Manuela e dispusă dar nu și capabilă pentru realitate. „Soluția”, nu se putea altfel, venea din afară, din realitate, printr-un accident : spartul oglinzei, după care, nevoită, Manuela „cu o privire stângace, nouă, păienjenită, străină, se uită împrejur...”⁷².

Numele *femeii* care nu doar se va uita împrejur, ci va intra în bezna necunoscutului, preluând stafeta experimentării realității pentru nuanțarea și completarea portretului feminin, se numește Laura, eroina din capodopera *Balaurul*. Romanul – și nu jurnal sau scriere autobiografică – este scris la persoana a treia, dar acest procedeu în cazul prozelor scurte nu are același sens pe care îl va avea – al distanțării morale și spirituale – în ciclul Halippa, ci oferă tocmai o pronunțată identificare a naratoarei cu personajul ei. Prin convenția obiectivă Hortensia Papadat-Bengescu își ocrotește eroina de capcanele lirismului exagerat al confesiunilor anterioare ; în plus, contextului și atmosferei războiului i se potrivește mai bine un discurs încheat, mai sever, mai disciplinat. Și totuși, în ciuda faptului că eroina își va îndeplini în text un cu totul alt statut, rolul de infirmieră, ea continuă să rămână fidelă programului lansat de prietena anonimă a Alinei din proza de debut. Nu ne apropiem deloc de lumea *Concertului...*, rămânem la aceeași distanță ca oricare bucată pomenită până acum. Tranziția este de natură interioară, cu ramificații și nuanțe extrem de delicate. Fără să minimalizăm valoarea morală a unei asemenea acti-

vițăi caritative pe care atât autoarea cât și personajul au depus-o, lectura textului ne obligă să afirmăm că Laura este cel puțin atât de fidelă programului desăvârșirii sufletului feminin cât celui etic, chiar eticul este prilejul de a-l îndeplini. Eroinele anterioare aveau și ele o slabă atracție, aproape insesizabilă, față de „brutal”, acea inhibiție față de gesturi tari, cu un substrat erotic latent. De aici pudoarea mărturisirii. În *Balaurul*, realitatea fiind de altă natură, această atracție este mărturisită și formulată ca voință. Brutal, desigur, în sensul sinonimic al experiențelor tari și directe cu realitatea.

Romanul se prezintă nu doar ca mărturia unui sacrificiu uman deosebit, ci și ca exploatarea artistică a războiului, adică acesta constituie mai mult prilejul construirii sufletului decât documentul războiului – anticipat de acea așteptare moștenită de la celelalte femei : „Laura credea în adevăr, că pentru ea venise războiul în ceasul și timpul când aștepta *ceva*”⁷³ (sublinierea aparține autoarei). Pentru eroină războiul va pricinui cu mult mai multe „senzații” fructificabile decât pricinuiau imaginația și închipuirea pentru personajele din prozele anterioare unde necunoscutul era încercat virtual și sufletul „construit” prin cunoaștere abstractă. Aici realitatea vine la personaj, și nu invers. Postul de infirmieră în infirmeria improvizată în gară unde sosesc răniții pentru primele intervenții medicale, în formă de pansamente săvârșite de surori, era tocmai potrivit pentru trecerea sufletului prin experiențe care îi vor modifica structura, perfecționând „trupul sufletesc”. O surprindem pe Laura într-un prim contact cu această îndeletnicire, pasaj minunat care atestă voința de cultivare a sufletului : „Ea nu avea pricepere. // Nici una totuși nu avea *sufletul pregătit* pentru timpul de acum, cum era al ei. Adese se văzu în închipuire, îndeplinindu-și oficiul cu grație și îndemnare, cu mâini ușoare și vrednice, și nu erau decât *mișcările sufletului*, pe care gestul refuza să le urmeze din lipsă de deprindere. // În desdoirea asta *dintre* aspirațiunea spirituală și estetica brutală a realității, sta o mare decepție și vexațiune. Se învedera pare că superioritatea lucrurilor inferioare. // Laura parvenise la privilegiul sentimentelor frumoase prin *educația sufletului*. Dexteritățile care înfăptuiesc cer și ele o educație. Dureros adevăr”⁷⁴ (s. n.). Semnificația citatului este suficient de evidentă, dar și mai subtil ni se prezintă aspectul *tranzitoriu* al gestului care își are modelul *încă în idealitate, în închipuire*. Laura experimentează *încă* realul urmărind o estetică a sufletului grațios, confruntă „socotelile

simțirii⁷⁵ cu capacitățile realității. Acest personaj bengescian memorabil se simte motivat atât în urmărirea propriei sale evoluții, cât și în acelor de ordin exterior. Răniții de pe târgi scoși din trupul șerpuitor al Balaurului oprit în gară, sunt pentru ea, la primul contact, niște „mumii anonime” dar, sub protecția însufletită a noii infirmiere, ei se reanimă, și Laura se animă și ea de „mișcarea asta de resurecțiune”⁷⁶.

Eroina dovedește sensibilitate și afinitate marcate de mecanisme tranzitorii, cărora le devine protagonistă, și parcurge imbogățirea identității feminine cu noi și noi ipostaze : femeia din fața oglinzei e aproape uitată, iar răsfrângerea, când foarte rar mai apare, nu mai este căutată, ci accidentală. În locul oglinzei, Laura se privește scurt și grăbită în geamurile aburite din gară și se miră de imaginea ei de altădată. Privirea fugară echivalează cu constatarea metamorfozei sufletului de odinioară : „zări silueta ei de altădată și se miră. Se uitase pe ea”⁷⁷. Dacă înainte sufletul era privit, studiat, analizat – acum este implicat. Laura își dă seama că „educația sufletului” prin închipuiri și imaginație este doar o „ucenicie umilă”⁷⁸ față de cea realizată prin contactul angajat cu realul. În spatele războiului, războiul e mai cumplit, căci noțiunea lui se dezagregă în corpuri rănite, dezmembrate, unde atomizarea afectează integritatea noțiunii de om (problema dezmembrării în război va fi, mai târziu, magistral exploatată de Ivasiuc în romanul *Vestibul*). În activitatea ei de soră caritativă, și ca fire gânditoare, Laura trebuie să facă mereu drumul lung și umil de la noțiune la obiect, de la idea vieții la „obiectul” ei. În inima realității – pentru a-i urmării pulsul, totuși – eroina mobilizează alte organe senzoriale, mai pătrunzătoare decât ochii, auzul de pildă, sau instinctul. Acest mai acut raport cu realitatea goleşte însă sufletul, îi răpește identitatea și memoria : programul construirii sufletului își are totuși „câștigul” – necunoscutul a fost experimentat, formele i s-au manifestat chiar cu prețul pustiirii sufletului ; acesta, prin forța lui de reînviere, va lua totul de la început. Ne vine în minte ultimul cuvânt al lui Chiril din *Galeria cu viță sălbatică* a lui Constanin Țoiu : „indestructibil”, știut, probabil, și de Laura, care „simțea că trebuie să trăiască și aștepta viața”⁷⁹.

Cu *Balaurul*, Hortensia Papadat-Bengescu își rotunjește și își isprăvește primul său proiect, cel „subiectiv” sau numit de autoare „genul meu”, oferind o serie de ipostaze feminine ideale (chiar și negativul lor) care toate împreună fac romanul *femeii* sau, dacă vrem, circum-

scriu „conceptul“ de femeie al autoarei. Atmosfera senină, relaxată sau chiar sărbătorească din *Ape adânci* nu va mai reveni nici în volumul *Romanța provincială*, nici în *Desenuri tragice* (titlul celui din urmă este și concludent), cu o singură excepție, nu prea fericită – *Vecinătate* –, care însă, cu toată nereușita ei, sau tocmai pentru asta, vine în sprijinul celor ce încercam să demonstrăm : opera scriitoarei parcurge drumul „evoluției“, dar nu în sensul trecerii de la o valoare minoră spre una majoră, ci a unei evoluții proprii vieții, desenând un arc „biologic“. După *Balaurul* nu se mai putea scrie o nuvelă în stilul *Mării*, decât una epigonă, fără suflul vieții, cum este *Vecinătate*, un text-inventar al motivelor și dispozițiilor sufletești precedente. Nuvela confirmă perspectiva largă a proiectului, însă întoarcerea nu mai era posibilă, *evoluția* avându-și legile ei. Prin urmare, credem că nu atât *Sburătorul*, precum mai înainte nu atât *Viața românească* i-au călăuzit opera scriitoarei, deși au susținut-o, ci aceste ateliere benevole i s-au adaptat autoarei care a demonstrat tot atât de mult tact și „neprițenie“ de discipol cât de multă abilitate în a-și dirija singură evoluția.

Cu *Vecinătatea* și cu *Duminici fericite* stilul confesiv manifestă predă locul celui obiectiv sau celui, am spune, de o subiectivitate latentă, cum se întâmplă în două nuvele antologice, *Fetița* și *Singe*. În aceste piese remarcabile naratoarea este cea care relatează, dar punctul de vedere – la propriu și la figurat – aparține celor două fete, de nouă și zece ani. Ni se povestește ceea ce ele văd. Și naratoarea vede lumea prin ochii fetițelor. Rămânem în registrul mărturisirii, numai că, subliniind importanța organelor senzoriale în contactul cu realitatea la eroinele autoarei, se merge și mai departe, încât am putea vorbi, de data aceasta, despre confesiunile ochilor. Fetița, oarecum în felul cum o făcea naratorul lui Blecher din *Întîmplări...* sau în *Vizuina luminată*, nu acordă credibilitate decât unei realități obiective, verificabile senzorial. Așa cum băiatul din *Întîmplări...* nu putea opune rezistență realității, tot așa trupul firav al Fetiței „era ca și transparent pentru schimbul dintre fluidele exterioare și cele interioare“⁸⁰, încât permeabilitatea „îi îndoia simțirea“⁸¹. Avem, așadar, doi „naratori“ tineri care se opun înșelăciunilor realității : la Blecher se verifică autenticitatea ontologică a exteriorității, la Hortensia Papadat-Bengescu corespondența estetică între realitate și imaginea (idealitatea) ei – „Fiindcă livada era mai aspră de cum o văzuse de departe, se năștea atunci în ea o dezamăgire asupra realității lucrului dorit“⁸². Deși motivațiuni-

le sunt diferite, rolul corpului și, în sens mai larg, al biologicului și fiziologicului în opera celor doi scriitori poate fi verificat, dacă nu altfel, prin reacția identică a tinerilor „naratori” la primul contact cu realitatea : eroul lui Blecher leșină și intră în „crize”, tânăra eroină a Hortensiei Papadat-Bengescu ametește, leșină și moare : „și numai o adiere din presimțirea omenescului o nimicise”⁸³. Omenescul este la autoare sinonim cu societatea nedorită : „oamenii sunt vîntul și furtuna”⁸⁴. Prin felul cum abordează probleme umane „individuale”, Hortensia Papadat-Bengescu, la fel ca și Blecher, aparțin scriitorilor de specie universală. Nu cu transpunerea biografiei în operă (sau chiar și cu asta) ; ei prin particular ajung la universal. Personajele, toate, femeile sau *Fetițele* – nu întâmplător lipsa prenumelor și folosirea majusculei – trăiesc condiția ființei umane, a mireseleor „de argilă a livezilor universale”⁸⁵.

Implozia socialului în proza Hortensiei Papadat-Bengescu va compromite confesiunea, iar scriitoarea, marcată de gustul armoniei, va renunța la „genul meu” înainte de a-l asocia inoportun cu socialul. Într-o lume umilă a provinciei, sufletul și discursul lui - confesiunea - nu și-au mai putut ocroti puritatea. Starea de grație a confesiunii fiind aici singurătatea, a discursului „obiectiv” va fi societatea. Ieșind din singurătate, eroinele scriitoarei ies și din confesiune.

Privite dintr-o perspectivă acum mai distanțată, prozele scurte din perioada începutului pot fi citite și ele ca bucăți dintr-un ciclu sau ca mozaicuri dintr-un întreg, imaginea *femeii* și a „trupului sufletesc” fiind construite în etape. Nuvelistica Hortensiei Papadat-Bengescu, privită ca un întreg, în aspectul ei structural, se suprapune perfect, cu puțină îngăduință, structurii *Concertului...*, tot mozaical. Numai că la nivelul de ansamblu aici s-a urmărit construirea, *evoluția*, în romane deconstruirea sufletului. Sau „funcționarea” sufletelor neconstruite, *involuția*.

MOMENTUL ESTETIC ȘI MOMENTUL FIZIC

GARABET IBRĂILEANU

În cazul unor prozatori cu veleități teoretice și cu o solidă activitate de critică literară ar fi de așteptat ca scrisul să fie condiționat de o prealabilă conturare a principiilor de care se lasă apoi condus. Înclinația este mare de a vedea și la Ibrăileanu, în singurul său roman, o manifestare a concepțiilor criticului despre literatură în general și despre roman în special. La o mai atentă lectură însă se vede că, așa cum la Camil Petrescu nu atât *Noua structură*... a definit proza autorului în cele mai profunde straturi, ci doar în privința folosirii unor procedee retorice mai noi, nici ele respectate absolut, tot așa și la Ibrăileanu *Creație și analiză* se dovedește o scriere de referință, dar, fizionomia romanului împrumută mai mult structura psihologică a autorului/naratorului decât a concepțiilor sale estetice, iar efortul scriitorului se concentrează asupra utilizării unor procedee stilistice adecvate disimulării suportului psihologic dat. Criticul dispus prin profesie (și prin psihologie) mai mult *creației*, după o asceză și o refulare a confesiunii, se „răzbună” printr-o capodoperă-*analiză*. Un roman atât de mult esențializat, încât Ibrăileanu era nevoit să naturalizeze discursul pentru a-i dizolva concentratul. Motive și idei din *Privind viața* aici trăiesc, iar cele din *Amintiri din copilărie și adolescență* se ridică la un sens metafizic printr-o dublă transfigurare, căci realiile tinereții au trecut deja, din cauza împrejurărilor cunoscute, printr-o fază de abstractizare, de „i-realizare”, iar romanul devine terenul raporturilor relativizante ale unor entități deja despărțite de real.

Adela este o tentativă eroică de a re-construi (nu în sensul evocării) și structura realitatea prin ficțiune, dar încercând la tot pasul a-i submina impresia de literatură – este unul dintre multe motive pentru care Emil Codrescu recurge la jurnal, și încă la unul „dezinteresat” : literatura se practică aici negându-se. Savoarea romanului – o bijuterie a literaturii române din toate timpurile – provine nu atât din conținutul său psihologic, ci mai mult din *psihologia disimulării* ; nu

sentimentele lui Codrescu sunt interesante, ci efortul său de a le anula complicându-le. Și asta ține în primul rând de psihologie, nu de artă. Naratorul, înspăimântându-se de propria sa capacitate analitică, de atenția excesivă acordată faptului infim dar cu posibile semnificații sufletești, neutralizează o parte a presupunerilor sau a concluziilor prin altele noi, de regulă contradictorii. O deficiență de existență din trecutul său, manifestată printr-o insuficientă raportare la real sau printr-o neîmplinită sesizare a lui transmisă de către autor naratorului, îl face pe acesta din urmă să creeze printr-o activitate mentală acută o realitate mai concentrată a prezentului, conștientizată permanent. Cum Ibrăileanu pierde în tinerețe *inconștient* realitatea, „îmbogățindu”-i-se viața cu un trecut vag, Codrescu o recuperează printr-o existență conștientizată la maximum și printr-o corecție estetică compensatorie. Minimumul realului din trecut invocă maximumul realului din prezent. Iată că înainte de a fi o *analiză*, romanul Adela este o „creație”. Prin urmare, capitolele romanului, cele dedicate exclusiv prezentului din stațiunea Bălțătești, unde doctorul și tânăra femeie își consumă ultimele lor întâlniri, sunt marcate de voința exploatarii exhaustive a timpului. Efemerul stațiunii trebuie să concureze cu trecutul și să acopere viitorul – acesta este sensul confesiunii pentru Codrescu.

Dar pentru a exploata până la limită ultima lor întâlnire, cea decisivă, căci Adela s-a maturizat între timp, Codrescu e nevoit să pună la cale o cât mai disciplinată atitudine față de femeia pe care – deși neîntâlnită încă în Bălțătești la începutul romanului – o iubește obsesiv fără să-și fi clarificat sentimentele pentru luarea unei inițiative decisive, simplificând astfel lucrurile. Decât poziția ezitantă, una fermă ar fi fost mult mai simplă, dar firea structural nehotărâtă și fricoasă îl obligă pe doctorul Codrescu la o dureroasă manipulare a propriei sale psihologii. Cele trei volume pe care le ia cu sine în stațiune – „biblioteca mea estivală”¹ – sunt complet suficiente, chiar și prea multe pentru naratorul dispus la imaginație. Dacă cataloagele îi servesc „pentru momentele de lirism intelectual”², dicționarul e bun „pentru momente când spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităților în sine”³. De fapt, este indiferent ce citește Codrescu, literatură sau pagini dintr-un dicționar, boala sa genetică, o activitate imaginară obsesivă, funcționează mereu. Al treilea volum, al lui Diogene Laerțius vine să cenzureze intenționat potențialul de imaginar din primele

două. Nu întâmplător Codrescu răsfoiește paginile despre Epicur ale lui Laerțius : „Ataraxie. „Apatie“ ... Frica de acțiune...“⁴, noțiuni care pot corecta elanul imaginar al doctorului. Ne reține aici atenția completa cunoaștere de sine a naratorului care, conștient de propriile sale slăbiciuni native, caută totuși instrumentele remedierii, chiar dacă o face cu prea puțin succes ; Codrescu trece foarte repede de la termenii dicționarului la imaginar : „Nu mai e dicționar. E un roman în notații sugestive“⁵. Simplificând lucrurile, am putea afirma că doctorul trece la „roman“ de la orice pretext livresc ; dincolo de lucruri și cărți se ascund imagini cu femei (Eliza în titlul unui volum de poezii, Adela în numele proprii din dicționarul estival⁶), „romane“ adică. Pentru a-și frâna „vocația“ de romancier, Codrescu recurge la convenția jurnalului, care echivalează aici cu o formulă voluntar antiromanescă. Astfel jurnalul devine și formulă literară, și terapie psihologică împotriva maladiei fanteziste a eroului. Mergând și mai departe, putem susține că avem de-a face cu devitalizarea literaturii înspre notații de jurnal, devitalizare necesară și inevitabilă pentru naratorul care alternează între realități și iluzii, fără să se identifice niciodată cu unul dintre termeni : „Peste câteva zile singur, prin munți, sau (*mai liric*), prin munții tinereții“⁷ (s. n.). Prin subliniere am ilustrat ezitarea naratorului între discursul impersonal și cel personal, între stilul jurnalului și cel al romanului. „Teroarea de răspundere“⁸ se manifestă așadar și la nivel stilistic, nu doar la cel existențial, producând astfel o coerență extraordinară între psihologie și expresie.

Un alt procedeu de a justifica apriori renunțarea la orice tentativă de acțiune și răspundere față de Adela – tână femeie n-a apărut încă pe scenă – este cosmicizarea spațiului și a timpului, relativizând prin minimalizarea ființei umane aportul individual la misterele lumii. Munții tinereții sunt colosali, „încremeniți în gloria infinitului“⁹, paralizând voința, iar naratorul își amintește (sau visează) imagini din „preistoria“¹⁰ vieții, stând „într-o trăsură mică“¹¹ (s. n.). Biografia naratorului se compune din realități metafizice și din imagini reale, vagi – elemente neasimilabile unui program existențial realist. Mama naratorului, moartă la o vârstă prea tânără, se transformă într-o imagine arbitrară, reconstituită mai mult prin imaginație decât prin amintire, încât sentimentele eroului față de mamă sunt doar „ipoteze afective“¹² sau „nostalgii de amor pentru o fată frumoasă, moartă demult“¹³. Reținem aici nu atât prevestirea imaginii Adelei prin evoca-

rea siluetei mamei, asemănătoare cu a Adelei, ci faptul că în tinerețe doctorul nu avusese prilejul unui raport afectiv real și conștient, întâmpărit în suflet ca un posibil model de afecțiune sau punct de reper psihologic. Trecutul lui Codrescu este în toate privințele de-contextualizat de realitate, „reconstruit” ulterior din imagini, sau echivalează cu proiecția lor într-o temporalitate indecisă.

Neobișnuit cu realitatea, înclinat spre transfigurare, nepregătit adică pentru a o întâmpina pe Adela, reala, Codrescu o întâlnește „întâmplător” și – cu toate că n-o văzuse de trei ani – „află” că ea în acest răstimp s-a căsătorit și a divorțat. Naratorul afișând dezinteres, se dovedește bine informat. Cei trei ani decisivi în evoluția spre femeie a Adelei – răstimp în care doctorul evita s-o vadă – sunt reduși în jurnal la nu mai mult de două fraze scurte, telegrafic și neutru formulate : diminuarea textului anulează responsabilitatea. De menționat aici că în părțile romanului în care angajarea sentimentală a lui Codrescu ar fi la locul ei, sau unde responsabilitatea lui în desfășurarea relației este indiscutabilă, relatarea devine scurtă, impersonală, sau se transformă într-o cazuistică extrem de transparentă ; sunt paginile de „jurnal”, iar când momentele relatate nu implică nici o miză pentru Codrescu, nici un pericol de afirmare, atunci textul se transformă în „roman”. Nu fragmentarea discursului este așadar interesantă aici, ci alternarea celor două discursuri, cel jurnalier cu cel romanesc. Altfel formulat, scenele „delicate” se transformă în jurnal, cele „gratuite” în roman. Dar nu numai la nivelul macro-textual se observă eclipsarea, ci și la cel micro : frazele din „jurnal” sunt scurte, parcă formulate doar pentru a sprijini o minimă logică a narațiunii, în schimb cele din „roman” sunt lungi, pline de verbe (pe când în cele din „jurnal” verbele lipsesc sau sunt substantivizate). În apropierea Adelei, predicătele cad, iar Codrescu rămâne intact. Cum doctorul este conștient de inhibiția sa față de acțiune sau și numai față de atitudini univoce, el încearcă, tot conștient, prin „poetica” eclipsării, să-și mascheze slăbiciunile și să transfere responsabilitățile, lăsându-se „întrerupt” de legile jurnalului și „supus” canoanelor literaturii. Mimând o spontaneitate a scriiturii, autorul de jurnal mai intercalează în caiet fragmente din romanul trecutului sau câte o poveste despre personajele, puține câte sunt, din stațiune. Procedeu l-am putea numi *amestecul voluntar al discursurilor*, procedeu care va reveni și în cazuistica doctorului prin alăturarea motivelor adevărate cu cele false, producând

o serie de răspunsuri posibile la comportamentul său rezervat, fără nominalizarea celui esențial. Cauzele adevărate ale frustrării față de Adela – o mesageră a realității – se ascund în umbra celor artificiale.

Psihologia lui Codrescu fiind extrem de complicată, cititorul poate intra foarte ușor în plasa explicațiilor afișate de doctor prin invocarea de către acesta a unor argumente bune pentru toată lumea, ca niște locuri comune, el însă ascunzându-se în deliciale sale „unice”, parcă retras în al doilea plan al textului, primul fiind oferit lectorului. Doctorul se trădează însă nu prin cele spuse, ci mai degrabă prin organizarea textului. Dar și aici se descurcă de minune, producând în același timp o poetică a disimulării și o disimulare a poeziei. De pildă, pasajele ce evocă trecutul prieteniei dintre Adela și Codrescu până la vârsta de cincisprezece ani a femeii, vor să întregască jurnalul înspre roman (aici recunoaștem o motivație poetică), în esență însă doctorul își recuperează prin scris dreptul la continuarea prieteniei suspendată de el însuși : „povestea” devine tributul care trebuie plătit pentru comportamentul său „infidel”. Naratorul sugerează nenumărate motive pentru fiecare gest de intimitate, precum și pentru cele de relativă răceală, producând o abundență a argumentelor, pe care le opacizează apoi și mai mult prin procedee stilistice extrem de variate : folosirea noțiunilor cu sens dublu, lungirea ori prescurtarea relatărilor, folosirea nemotivată a conjuncției *dar* – căci opoziția dintre părțile „legate” astfel este de fapt falsă ; sensul conjuncției este, mai degrabă, de a scăpa prin introducerea noilor rațiuni de fragmentele cu semnificații incomode etc.

Comportamentul ambiguu al lui Codrescu este structural și se manifestă și pe plan existențial, și pe plan stilistic, asigurându-i temporar un joc liber cu logica și cu Adela, dar tânăra femeie fiind supusă devenirii – „Frumusețea ei crește cu fatalitatea evoluțiilor naturale”¹⁴ –, sfârșitul relației se prevestește încă de la prima vârstă a prieteniei. Degeaba joacă „omul fără surori și mamă”¹⁵ rolul de tătic sau mai târziu pe cel de maestru, concentrându-și „asupra fetei blonde toate posibilitățile de afecțiune”¹⁶, educația doctorului, nici nu se putea altfel, se încurcă iarăși în ambiguitate, căci pe de o parte reușește s-o familiarizeze pe Adela cu prietenia sa, s-o inițieze „pe viu, în științele naturii”¹⁷, chiar s-o facă să îl aștepte, pe de altă parte în momentele decisive o dezamăgește. Impresia pe care o lasă doctorul ia uneori forma nesincerității : când era așteptat la Bălțătești de Adela, mai

mărișoară, găsește cauze false : „viața m-a îndepărtat de unica mea prietenă”¹⁸, dar când Adela e departe, el trece la „roman” : „*Ce scrisori lungi* i-am scris din străinătate !”¹⁹ (s. n.). Timpul inofensiv este prelungit, cel „ofensiv” prescurtat sau anulat. Adevărat că lipsa sincerității se corectează, Codrescu fiind o fire onestă, chiar dacă fricoasă. Ne lămurește, astfel, asupra motivelor adevărate ale blocajului pe care de fapt el însuși îl consolidează : „era neputința de a trece de la o stare la alta”²⁰. O altă formă a ambiguității se prezintă în felul cum doctorul reușește educația Adelei, dar nu și pe a lui însuși : „posibilitățile de afecțiuni familiale” nu sunt deloc exploatare ; verile întregi în jurul copilei și apoi în jurul adolescenței nu îi sunt suficiente pentru a se familiariza cu realitatea raporturilor familiale ; ba chiar Codrescu este cel care o scoate pe fetiță, și la propriu, și la figurat, din contextul real al familiei și-i oferă iluzia sentimentelor sau literatura lor ; înainte povești, apoi lecturi romanești. Omul lipsit de copilărie fericită adevărată, transfigurează realul, refuzându-l : Adela va deveni mai târziu victima acestei viziuni scindate a lui Codrescu, o femeie „compusă” din două identități – una reală și una abstractă. Acesta este complexul lui Codrescu, complexul realului, incapacitatea sa de a se familiariza cu datul concret. Imediat (!) după o vacanță plină de bucuriile prieteniei (Adela avea cincisprezece ani), „maestrul” convertește realul în imaginație și vis : „mi-a rămas în amintire ca o splendidă viziune de artă sau vis”²¹. Codrescu acceptă doar una dintre „identitățile” Adelei, iar corecția realului înspre estetic, cu toată morala frumosului, se transformă, totuși, în trădarea celeilalte identități, reale, a femeii.

Definitorie pentru întreg romanul este o atitudine de du-te-vino a naratorului față de realitate, dar și față de imaginație – nici unul dintre cei doi termeni nu îl satisfac pe deplin ; frica apare însă nu doar față de realitatea completă, ci și față de imaginarul absolut. Doctorul nu găsește și nu vrea să găsească echilibrul între cele două obsesii ale sale, și cultivă un acrobatism al suspansului. În plină trăire imaginară râvnește realul, în mijlocul realului transfigurează : „...*Luna* transfigurează totul”²² (prin subliniere ilustrăm una dintre abilitățile doctorului, știința de a transfera responsabilitatea). Construcția romanului, cum am mai spus, se „supune” unui mecanism al disculpării și al justificării. Față de capitolele dominante, dedicate prezentului din sătulețul „climateric”, Adelei „cu umeri largi” adică, cele secundare – în mare parte cu caracter evocativ – vin să „explice” anticipativ ezitățile

de mai târziu ale lui Codrescu, producând impresia unei „evoluii” naturale spre renunțare. Critica romanului a exagerat mult importanța portretului pe care naratorul îl face retrospectiv mamei sale moarte prea timpuriu, explicând frustrările doctorului față de Adela chiar cu un complex oedipian²³, tânăra femeie invocând imaginea mamei și astfel paralizând voința „seducătorului”. Credem însă că acest pasaj evocativ este introdus la începutul romanului pentru a cuceri – prin sentimentul compătimirii – înțelegerea cititorului și pentru a motiva „facultatea” imaginară a naratorului traumatizat de accidentul biografic. Astfel doctorul s-a și disculpat deja pentru graba cu care plasează în trecut orice eveniment trăit în prezent – moartea mamei este un atu care poate explica orice. Tot „întâmplător” (frecvența în text a cuvântului indică contrasensul lui), într-un alt pasaj, tot din prima parte a romanului, și - fapt încă mai important - , tot *înainte* de a o întâlni pe Adela, naratorul își „amintește” (aici ghilimelele sunt necesare) de alte scene din copilărie : „Eram copil ? Eram cu tata ? Sînt imaginile unor realități ? Sînt imagini din vis ?”²⁴. De remarcat aici voluptuoasa durere cu care naratorul privește realitățile trecutului ; exact aceeași „nostalgie” o va manifesta și față de tânăra femeie care îl așteaptă pentru o ultimă confruntare cu ceea ce ea reprezintă : o „teribilă prezență” (!). Înainte de a întâmpina realitățile „teribile”, Codrescu se anesteziază cu imaginarul, interpunând între el și datul concret reflexul vizual al acestuia.

Înainte de a vedea cum trece doctorul după refuzul realului la refuzul imaginarului, merită să-l surprindem în extrem de inspiratele și rafinatele sale cazuistici exprimate indirect, doar prin intercalarea paginilor retrospective între paginile de jurnal dedicate prezentului. La nici un romancier discutat până acum (dar nici mai târziu) nu întâmpinăm atâta ingeniozitate de organizare a capitolelor ca la Ibrăileanu : textul comunică nu doar prin conținutul și mesajul său propriu-zis, ci și prin raportul dintre capitole. După primele întâlniri cu Adela, consemnate în același ton neutru, rezervat, Codrescu refuză (cu cât masochism !) s-o însoțească la Piatra, deși se află la prima lui ocazie de a scoate relația din „criză” și a încerca disculparea. Doctorul, însă, în loc să se folosească de prilej, alege să ne povestească experiențele sale amoroase, „concludente”, din trecut. Pasajul este hotărâtor, căci ascunde motivul adevărat al frustrării lui Codrescu, deși impresia pe care doctorul vrea s-o insinueze este lipsa succesului

său în dragoste sau, altfel spus, sărăcia vieții sale sentimentale, predestinată eșecului. Critica literară s-a fixat și ea în această presupunere, ghicind aici un alt complex sentimental al lui Codrescu, sprijinind celălalt complex, pe cel oedipian : „Cu două moarte și o fugită, în epoca formației, se elaborează imaginea iubitei intangibile”²⁵, scrie Paul Georgescu în eseuul său dedicat scriitorului. Numai că nu s-a observat că această experiență de fapt este falsă, absentă, *imaginată* și ea de către Codrescu tocmai pentru a se justifica. Ibrăileanu, inspirat și temându-se de reflecțiile cititorului privind lașitatea eroului său, i-a împrumutat complexe dintr-un trecut inexistent și închipuit, adică proiectat dinspre prezent în trecut. Studiind mai de aproape inventarul amoros al doctorului, ne dăm seama că „iubitele” lui se împart în două categorii : unele sunt nominalizate, altele rămân anonime ; primele toate poartă în numele lor numele Adelei, prin trei litere (*ela*) : *Emilica, Leonora, Eliza, Elvira*. Iată cum o ascunde Codrescu pe Adela ; nu doar în cuvintele din dicționar, cum observase Marian Papahagi, ci și în trecutul său *imaginat*. Autorul de jurnal, obsedat de bogăția inhibitivă a realului, apelează la sprijinul imaginarului ! Ceea ce caracterizează în esență iubitele nominalizate ale eroului este statutul lor neatins, curat, ideal până la modelul idealității, în schimb cele anonime reprezintă relații erotice „împlinite”. Femeile nu intră așadar în aceeași categorie, cum autorul *Polivalenței necesare* o sugera, ci tocmai distincția ascunsă dintre ele ascunde adevăratul secret al lui Codrescu.

De asemenea, nu sărăcia aventurilor sentimentale este concludentă, nici sfârșitul lor, ci faptul că eroul „a fost” incapabil să producă echilibrul între spiritul contemplativ și spiritul senzual. Femeile sunt ori intangibile structural, firi candido, ori exclusiv carnale sau, cu o expresie a naratorului, femei-femele. Experiența se dovedește într-adevăr concludentă, dar numai în privința acestei dihotomii a privirii ce aparține naratorului, nu și femeilor. Codrescu disimulează și această opoziție dintre cele două categorii de iubite cu un principiu cronologic, sugerând trei vârste ale iubirii : cea romantică, cea realistă și, în final, cea cinică. Ne întrebăm atunci, cum de se întoarce, totuși, lucid fiind, la vârsta romantică ? Răspunsul ipotetic al lui Codrescu nu este deloc lipsit de rațiune, căci această funcție este extrem de dezvoltată la el : Adela reprezintă experiența fatală, unică și ultimă a eroului, de aceea, până nu se va consuma, adică până în final, trebuie ascunsă cu

grijă și de cititor. Adela, femeia, este miza colosală a lui Codrescu : șansa împăcării tulburătoare a frumosului abstract cu senzualitatea cea mai concretă, fierbinte și imediată ; ocazie unică, irepetabilă : *momentul estetic și momentul fizic*. Codrescu, înfiorat până la paralizie de această șansă de a trece în domeniul realului aducând cu sine moștenirea frumosului abstract, se află în fața unei mari încercări : cum să atingă realul fără să-i compromită „estetica” ? De abia aici începe romanul și dificultățile eroului.

Din cauza imposibilității eroice a situației în care se află și se vrea Codrescu, întreg romanul este constrâns la și pătruns de o totală disimulare, necesitate de care naratorul nu poate scăpa, fiind obligat să-și ascundă mereu strategia absurdă și să evite sensuri transparente. Dar, vorba lui Roland Barthes, „totul semnifică neîncetat”, doctorul se trădează prin „gramatica” sa. Evocându-și „epocile” sentimentale, el trece de la confesiunea la persoana întâi, oarecum neașteptat și ciudat, la discursul la persoana a doua, și la un stil telegrafic, tocmai într-un capitol cu „evenimente” de o potențialitate romanescă. Autorul de jurnal mimează jurnalul și atunci când adecvat s-ar cuveni romanul. Codrescu evită discursul la persoana întâi ca să scape de responsabilitatea rațiunilor necesare confesiunilor – căci empatia cititorului nu poate fi câștigată numai în cazul în care se face înțeles și se explică. Dar Codrescu vorbește lung numai când nu are ce ascunde, și vorbește scurt când ascunde mult. Minimalizarea prin discursul impersonal și rezumativ dă impresia de psihologie calmă și de spirit obiectiv ; stăpân pe propria interioritate. Însă constrângerea la disimulare se manifestă în lupta cu „gramatica” : „Și, de-a lungul întregii tinereți, colega de universitate, fina și delicata Elviră...”²⁶ (s. n.). Folosirea conjuncției și la începutul frazei sugerează un fel de dezinteres față de propriul său trecut, inventariat în spirit neutru, însă plasarea adjectivelor articulate în fața numelui colegei de facultate se face pentru a putea evita articularea numelui ei și astfel evitând și similitudinea muzicală cu numele Adelei ; căci Elvira este și ea o Adela (!) virtuală, prefigurare târzie, desenul ei schițat, planul pentru viitor – și nu trecutul : „cu frumusețea ei abstractă, model schematic pentru realizări mai concrete...”²⁷. Decât psihologia naratorului numai psihologia gramaticii și a discursului este mai complicată.

Prin această retrospectivă imaginară, Codrescu își crează voluntar, înainte de a o întâmpina pe Adela, un complex care să-i servească mai

târziu de scuze : fire idealistă și degustător al frumosului, Codrescu „crede” că iubirea numai în prima ei fază poate fi numită „amor curat”²⁸, când încă „n-ai fost niciodată pe punctul de a muri de pofta celor câteva kilograme de materie organică”²⁹, mai târziu se iubește „și ceea ce e mai inferior în ea”³⁰, iar, lucru și mai grav pentru Codrescu, dorința senzuală pune în pericol facultatea sa de a crea iluzii și imagini. Carnalul reprezintă, în această epocă a primelor experiențe amoroase, dușmanul esteticului și al stărilor incerte, intermediare, atât de mult preferate de narator. Experiența este concludentă, pentru că dintre fetele/femeile cunoscute de erou nici una nu corespunde criteriilor lui Codrescu, adică nici una nu dispune și de frumusețe, și de senzualitate, încât să-i aparțină exclusiv lui. Fiecare caz compromite gustul pentru absolut prin lipsa unui sau a două elemente pretinse de narator. De aici vine unicitatea experienței cu Adela, prețul scump al reîntîlnirii cu ea, căci tânăra femeie este „atît de femeie și de copilăresc suavă !”³¹, unește adică într-o singură ființă toate calitățile dorite de Codrescu, inclusiv pe cea decisivă că „îi aparține”, așteptându-l mereu. Este prima oară când, fire contemplativă, Codrescu renunță la raportul indirect cu realitatea – „Cataloagele le știu pe de rost. Dicționarele nu-mi inspiră nimic”³² –, căci realul își are acoperirea și justificarea în esteticul ce îl sprijină. Cu o sintagmă forțată poate, am putea vorbi de o ispită a *senzualizării esteticului* – „Existența ei a început să-mi neliniștescă inima”³³, de acea tulburare a imaginii prealabile de către prezența fizică a femeii. Codrescu se lasă implicat într-un proces de „înconștientizare”, renunță voluntar-involuntar prima dată la luciditatea sa și la ce îi este și mai scump, la imaginație. În măsura în care este posibil s-o facă, se lasă condus de vraja realului. Această renunțare este, desigur, doar relativă și conține mai mult abandonul unor facultăți intelectuale, căci imaginile sunt indispensabile naratorului, ele reprezintă instrumentele de construcție ale idealității, instituind și păstrând „ideologia” esteticului pentru naratorul atras de absolutul frumos. Codrescu nu-și dă seama imediat de posibilitățile de simbioză armonioasă între frumos și real, acestea i se par categorii incompatibile. Descoperirea vine lent și, după rezervele de la început, Codrescu își face un program din împletirea a două categorii într-adevăr greu de împăcat : abstractul (imaginea) cu realul (corpul Adelei).

După perioadele de consumare incompletă a vieții, Codrescu își elaborează o strategie de prelungire a contopirii momentelor abs-

tracte cu momentele reale. Adela se arată involuntar partener ideal pentru „experiența” lui Codrescu, căci, deși măritată odată, venind dintr-o familie bună, respectă coregrafia sentimentală impusă de codurile sociale ale sfârșitului de secol în care plasează Ibrăileanu povestea. Doctorul chiar abuzează de discreția femeii exploatand-o cu abilitate și, după ce și-a satisfăcut planul minim – de a o întâlni la maturitate – cedează inițiativa, ceea ce, în cunoștință de cauză, garantează o prelungită perioadă de „prietenie”, un fel de suspans posibil de întreținut cel puțin timp de-o vară întreagă. Codrescu se folosește de atmosfera gratuită a stațiunii, de inutilitatea distrată și ușoară a ambianței, și nu ezită s-o familiarizeze și pe Adela cu atmosfera estivală, căzută ca din senin asupra lor, ca o singură și infimă problemă care poate fi rezolvată cu niște excursii în „natură” sau cu discuții până în zori, în cerdac, sub asistența benevolă, tăcută și semi-absență a doamnei M. Între realitatea „teribilă” a Adelei și cea mai puțin teribilă a lui Codrescu se interpun codurile epocii. Spațiul ocrotitor îi servește lui Codrescu ca prilej și răgaz de reflecție, de interferare a realului cu prototipul lui, de meditații, „analize” și răsfrângeri de tot felul, pe scurt, acest timp mort devine timpul scriiturii, oferit cititorului. Abundența amănunțelor, ca elemente de amânare a fazelor semnificative, copilărești în esența lor, trădează firea de natură infantilă a naratorului, o fixație programatică în reveria copilăriei, în acea neștiință de a distinge între valoarea realului și reflexul lui. „Psihologia” lui Codrescu, desigur artificială, îl servește de minune. Dar psihologia ascunde o filozofie a iubirii care se preconceptualizează și poate fi rezumată în ideea lui Napoleon conform căreia „victoria cea mai sigură în amor este fuga”³⁴, idee care îi slujește lui Codrescu drept justificare pentru refuzul inițiativelor, dar nu și pentru refuzul bucuriilor „gratuite”. Ibrăileanu parcă îi transmite eroului său concluzia la care ajunge citindu-l pe Turgheniev, autorul său preferat : „singura fericire este iubirea, dar că această fericire nu este niciodată posibilă”³⁵. Contradicția dintre atitudinea lui Codrescu și cea a Adelei tocmai asta este : pe când femeia, în cel mai neînsemnat gest al ei, tinde spre o idee neformulată dar subînțeleasă, ideea unei noi relații și noi căsătorii, doctorul împrumută „oroarea de nuntă”³⁶ de la Allen din *Maitreyi*, e adevărat că din cu totul alt motiv, până la un punct inatacabil. Ibrăileanu nu este un ideolog al experiențelor, nici autenticist, cum nici Codrescu nu e un adept al experimentării, povestea

lui devine experiență fără să vrea, din simpla asociere a unui trecut lipsit de obișnuința raportului viu cu lumea cu a unei ființe feminine înzestrate cu fluidul inefabil al vieții. Doctorul fiind un „darwinist”, conștient de legile evoluțiilor exterioare și interioare, precum și de formele de manifestare ale acestora, prețuind „momentul fizic” rar – întâmpinarea proceselor tranzitorii dinspre femeie tânără spre femeie matură –, el dorește să prelungească oarecum artificial acest proces, încetinindu-l printr-o atitudine plină de echivoc și lipsită de promisiuni. Problema vine din faptul că Adela *este* deja femeie, chiar mai devreme decât se aștepta doctorul. Desigur că, privind lucrurile cu severitate, culpa lui Codrescu devine vizibilă, căci el opune principiului viu al vieții principiul inert al staticității – ideea va fi exploatată mai târziu de Ivăsiuc în romanul *Vestibul*, în care, în același mod, apariția unei tinere femei în viața unui intelectual matur provoacă, prin formula confesivă a epistolei, regândirea unei vieți întregi. Neuroomorfologul Ilea este însă mai radical decât Codrescu, deși inițial tot lașitatea îl ține în confortul schemelor abstracte, ca și pe Codrescu – doctor și acesta, ce întâmplare ! –, dar el va cunoaște și clipa iluminării după o dureroasă confruntare cu propriul său trecut. Codrescu însă nu-și epuizează biografia, ci, din contră, își alimentează cu ea teama de viață, mascată într-o filozofie a amorului sortit efemerității și compromiterii prin împlinire. Ibrăileanu nu a plasat doar povestea doctorului în acei ani „189...”, dar și-a imaginat și cititori din vremea lui Turgheniev, priceput în exprimarea stărilor indecise, plutitoare. Totuși, modelul rus nu a fost respectat pe deplin de către Ibrăileanu. „Procedeul negativ”³⁷ al lui Turgheniev constă, în esență, după Ibrăileanu, în „chipul cum înfățișează femeia în amor”³⁸, și anume : la autorul rus în timp ce bărbatul „se dă îndată și mereu pe față”³⁹, „femeia tace, ori spune altceva decât ceea ce gândește și simte”⁴⁰. Autorul *Adelei* crede, așa cum credea Turgheniev, că femeile numai atunci pot fi enigmatice în romane dacă se evită analiza sufletului lor. În acest ultim aspect Ibrăileanu este fidel crezului său, dar, dacă urmărim gesturile și cuvintele Adelei împrăștiate în text, ne dăm seama că tânăra femeie într-adevăr nu a fost analizată, însă a fost „creată” suficient, încât cititorul nu simte nevoia de a o cunoaște și „analizată”. Autorul de jurnal s-a dovedit un bun romancier de tip clasic, astfel evitarea analizei nu produce automat misterul, Adela devenind un personaj coerent și transparent. Problematic și enigmatic este, în schimb, doc-

torul. Autoanaliza lui este artificială și cauzată de natura sa complicată : pe de o parte este un personaj lucid, inteligent, rațional, pe de altă parte, orfan din copilărie și cu un suflet permeabil, el cade ușor în capcana sentimentalismului și romantismului. Când este rațional, Codrescu vede în femeie o materie măsurabilă în kilograme, când trece la cealaltă extremă, vede în ea un înger. Cele două componente decisive ale personalității sale fiind incompatibile, mai ales că ele iau forma și adâncimea excesivă, asociate totuși, căci este vorba de una și aceeași persoană, epuizează de fapt criteriile enigmei. „Analizele” sale devin astfel aproape inutile – de aici aspectul melodramatic al discursului său golit de sens prin conflictul său esențial și structural. „Romanul” este tentativa refacerii coerenței interioare prin raportare permanentă la exterior. Adela reprezintă pentru Codrescu șansa de a scăpa de obligația integrării, de a rămâne scindat în cele două ipostaze care împreună îi formează identitatea ; de a nu-și corecta dureros personalitatea compusă din jumătăți, ci de a o salva prin iubire.

Revenind la ideile lui Ibrăileanu privitoare la enigmaticul feminin, trebuie să observăm că Adela, fără să-i lipsească farmecul, nu e și enigmatică, ci mai mult o tânără moldoveancă grațioasă dar realistă, cunoscătoare a celor mai bune maniere de conduită. Enigmatică ea nu poate fi, deoarece lui Codrescu îi lipsesc inițiativele față de care femeia și-ar putea cultiva ambiguitățile specific feminine ; cochetăria rafinată nu-și are sensul din moment ce Codrescu se fixează într-o ipostază cvasi statică. Preocupat de disimularea adevăratelor sale intenții, doctorul nu-i dă cuvântul, se mulțumește să fie mereu în apropierea ei, să fie însoțit de ea sau s-o însoțească el, în situații cât se poate de nevinovate. Lui Codrescu îi displace dialogul, el preferă și la propriu, și la figurat, *să stea*, într-o perfectă staticitate contemplativă. Cuvintele îi par periculoase, mai ales verbele Adelei – pentru potențialul lor de accelerare a relației. Tânăra femeie este redusă la tăcere, dar mai puțin din cauza adaptării procedurii turghenievian „negativ”, ci pentru frica de sensul intențional al cuvintelor. Când Adela îi promisese, la vârsta de cincisprezece ani, întrebată fiind de Codrescu dacă va fi în vara viitoare și ea la Bălțătești, după aflarea răspunsului afirmativ, Codrescu răspunde cu tăcere și se ascunde în „afacerile” sale, decepționând-o până la ofensă. Tehnica lui Turgheniev este adaptabilă doar cu bărbați care *vor*, vorbesc și sunt în acțiune. Or, în *Adela*, cu toată economisirea dialogurilor sau, poate mai corect spus, cu toată

devitalizarea acestora, atâta vreme cât vorbește, femeia este cea care preia inițiativa, păstrându-și în același timp și mândria. Dar putem merge mai departe și să observăm că doctorul nu ezită să nu înțeleagă pragmatismul femeii, mascându-i aparițiile în niște scene gen „jocuri de-a familia”. Pragmatismul feminin și ataraxia masculină sunt totuși bătătoare la ochi la un autor „turghenievian”, apologet al misterului feminin, dar astfel stau lucrurile : „am să-ți cânt câteva bucăți, după aceea ne plimbăm pe deal... Și seara, la masă la noi... Ba da, ba da !”⁴¹. De remarcat în acest pasaj suficient de banal, dacă vrem, sunt semnele intenționalității, spiritul pragmatic al femeii, iar semnul exclamării presupune o virtuală prudență din partea bărbatului ! Din programul Adelei, doctorul savurează mai ales „*andantele* din Sonata I-a, supremă debrutalizare a vieții”⁴². Iată că la cea mai mică inițiativă luată de femeie, bărbatul o ia înapoi, lipsind-o de șansa de a-și păstra misterul într-o discretă și echivocă atitudine de femeie curtată.

În loc să exploateze planurile sau, mai bine, aluziile – câte sunt – ale Adelei, Codrescu le neutralizează pe rând sau le supune „analizei”, anulându-le astfel deghizat și discret. Adela poartă cu sine ideea neformulată dar subînțeleasă a căsătoriei ; toate gesturile o trădează. Nu este o reminiscență copilărească gestul de a-i doza țigările lui Codrescu, precum nu e fără semnificație nici cum îi recomandă reorganizarea și îmbunătățirea locuinței etc. (sunt gesturi orientate spre viitor), dar și mai convingătoare sunt aluziile cu sens sentimental sau chiar erotic : „– Știam c-ai să vii dimineața asta la mine !”⁴³ ; „– Închipuiește-ți că mi-ai lipsit”⁴⁴ ; „Acum sînt mai grea decît la Vorniceni”⁴⁵ ; „– Un ofițer și o maică !”⁴⁶ ; „– Ești sigur că există o astfel de floare ?”⁴⁷ ; „– Ți-a fost urît singur?”⁴⁸ ; „*Iubitul meu prieten, te așteaptă* A...”⁴⁹ (sublinierea aparține autorului) ; „diseară trebuie să facem o plimbare lungă, lungă, lungă...”⁵⁰ ; „Pentru prudență m-aș fi dat drept sora matală”⁵¹.

Discursul Adelei, ilustrat prin câteva secvențe, este discursul unei femei dispusă și așteptând să fie cerută în căsătorie ; un discurs-preambul al unei femei care a așteptat în trecut și așteaptă pragmatic încă și în prezent, dovadă replica ei în momentul când doctorul evită și în ultima ocazie de a se afirma („un sentiment foarte curios”⁵²) : „-Adică bun de pus la muzeu ?”⁵³. Felul de a vorbi al Adelei nu poate fi calificat echivoc, discursul ei este clar. Această voință sau disponibilitate exprimată fără ezitări o despart de eroinele turghenievienne, nu-i scad

însă din feminitate, din eternul feminin râvnit de Ibrăileanu și de Codrescu ; căci dacă misterul se leagă de figuri mai puțin conturate și articulate, meritul romancierului român este, în schimb, *individualizarea Adelei*, unicizarea ei (nu în sensul exclusiv al idealizării). Eșecul misterului se compensează prin particularizare extrem de convingătoare. Complexul bărbatului îi sporește femeii șansele de afirmare, și astfel ea nu se mai bucură de o ipostază benefică misterului, fiind obligată măcar la o minimă acțiune și sprijinind – vrând-nevrând – o altă idee a lui Ibrăileanu, formulată în același studiu programatic, *Creație și analiză* : „pentru că personajul întradevăr *evoluează*, e mereu altul, se schimbă el însuși din cauza timpului și a împrejurărilor, și ele schimbătoare. Un scriitor care și-ar ținea personajul identic, nu s-ar supune la obiect”⁵⁴. Ideile esteticianului, în sine juste, luate împreună și utilizate în crearea portretului Adelei, produc desigur o contradicție, căci ori mister și staticitate, ori renunțare la mister și evoluție. În primul caz rămânem în domeniul analizei, în al doilea trecem în cel al creației, în sensul în care scriitorul înțelege termenii. Putem concluda că în *Adela* Ibrăileanu a sacrificat tocmai o parte din ce i-a fost mai prețios – din misterul eternului feminin –, căci altfel nu putea să-l țină pe Codrescu ascuns sub măștile sale. Complexul realului îl determină pe doctor să transforme jurnalul, genul notațiilor adevărate, în poveste și să redistribuie rolurile ; să transforme ființa iubită, *persoana* (căci, din punctul de vedere al doctorului, *Adela e vie*) în *personaj*, romanțând jurnalul deoarece deghizarea sincerității nu se putea duce prea departe ; estetica invocă, într-un un moment, etica. Aici Codrescu seamănă cu Sandu, fiecare trece de la jurnal la roman din cauza unei insuficiențe vitale, încât se pare că, dintre cele două genuri confesive, primul (jurnalul) este mai avantajos pentru amândoi. Prețul romanului este abandonarea vieții. Vieții i se potrivește mai bine jurnalul.

Dacă misterul feminin a suferit din cauza ridicării involuntare a Adelei la rangul de personaj, este la fel de adevărat că, studiind-o pe femeie la diverse vârste și apoi ipostaze, se vindecă de o boală parcă incurabilă și pe care am numi-o fixație în dihotomie. Pentru Codrescu nu existau la început decât femeii-imagini (ideale) sau femeii-materie. Individualizarea Adelei realizându-se prin acest transfer spre statutul de ființă reală, spre o „prezență teribilă”, procesul particularizării ei va echivala cu depășirea de către narator a îndelungatei

și traumatizantei sale viziuni dualiste asupra femeilor. Codrescu va descoperi încetul cu încetul sub coaja formelor abstracte și a imaginilor eterice senzația fizică a femeii, iar idealizarea femeii va lua o întorsătură producându-se prin diferențiere și prin desprindere de schema generalului.

Operația doctorului începe cu mult înainte de sosirea Adelei în stațiune. Căci, de fapt, romanul îi aparține lui, iar întâlnirea „întâmplătoare” cu femeia reprezintă un soi de tratament al naratorului privat de evoluția psihologică organică și de desfășurarea ei în etape naturale. La el semnele maturității apar precoce, iar ale infantilismului, târziu, încât nici inteligența nu i le poate masca. Biografia naratorului suprapunându-se parțial cu a Adelei, revederea la Bălțătești în plină feminitate a femeii îi prilejuise lui Codrescu șansa de a-și „reface” viața lipsită până atunci de procesul evolutiv sănătos – „Nici o femeie (...) n-a avut pentru tine atîta realitate acumulată”⁵⁵. Deficitul existențial s-a manifestat înainte într-o pronunțată activitate imaginară, în crearea unor tipare-model fictive ale lumii, ca puncte de reper orientative. Dar receptarea artificială și mediată a lumii îi produce doctorului o sete de viață aproape bolnavă, exasperantă. În primă fază, raportul cu Adela este supus acestui demers vindecător, terapeutic, iar prezența fizică a femeii va avea efect : după ce, paralizate, facultățile intelectuale și imaginare cedează, și după ce gustă deliciile implicării în realitate, Codrescu „întinerește”, reface adică drumul odată străbătut al vieții. Își reîmprospătează și își reorganizează aparatul receptiv, demontând încetul cu încetul construcțiile mentale și imaginare inadecvate „momentului fizic”. Se desparte de modelele construite artificial și se supune, sub protecția spontaneității, „uitării de sine”. Amintirile sunt recalculat și reappreciate și nu le mai salvează nici estetica. Traducând în termeni adecvați subiectului, am spune că doctorul parcurge drumul dureros/voluptuos de la simetria frumuseții abstracte – „modelul schematic”⁵⁶ – a Elvirei la asimetria gurii Adelei. Despărțirea de modelul vechi, *neindividualizat*, se face prin apropierea de un model nou, *particularizat*. Eroul lui Ibrăileanu, exact ca și cel al lui Ivasiuc, prin contactul-șoc cu o tânără femeie, trece de la un principiu absolut la un cu totul alt principiu absolut.

Procesul iluminării este desigur lent și nu va transforma psihologia naratorului, îi va schimba însă gândirea și – naratorul fiind și un „scriitor” –, estetica. „Criza” se prezintă fiziologic – „În piept însă

încep să se zvîrcolească vipere⁵⁷ – și se va rezolva filozofic. În apropierea femeii schemele cedează, iar Codrescu observă la Adela ceea ce nu observase la Elvira, de pildă – o polifonie a gesturilor, despărțirea de profilul vag prin diferențiere : „Era zîmbetul ei obișnuit, acum mai complicat, și disociat : ușoară ironie în ochi, simpatie caldă în glas⁵⁸. Trecând de la iluzii, reverii sau visuri, doctorul degustă voluptatea șocului fizic, necenzurat de spirit : „atingerea cu ea, prin ușoara smucitură a pălăriei, șocul fizic dintre noi m-a făcut să-i simt în mine ființa, să am voluptatea ei impusă mie⁵⁹. Îndepărtarea de imaginea aproximativă se face prin descoperirea unor trăsături care vor duce la unicizarea femeii – „Adela are în unele momente o altă voce⁶⁰, trăsături sau gesturi care, fără să-i afecteze frumusețea de ansamblu, o particularizează, cum de pildă „tulburătoarea asimetrie a gurii⁶¹. Asimetria, ca deviere benefică, se asociază în noua estetică a lui Codrescu cu spontaneitatea și cu ușoara dizarmonie : „Ce seducător de frumoasă era în tulpanul albastru, legat cu o ispititoare *neglijență* pe frunte⁶² (s. n.). Fără îndoială, doctorul face progrese în reorganizarea preferințelor sale estetice și își adaptează aparatul receptiv în funcție de asta ; când Adela îi face țigările, acesta nu ezită să-și manifeste spiritul critic afirmativ : „Cît îmi pare de bine că nu sînt bine reușite, că-i simt în fiecare defect mișcările, degetele, gîndul ei, urma vieții ei misterioase... Perfect reușite, ar fi impersonale !⁶³. Aici doctorul a optat net pentru o nouă estetică a feminității, desigur nu fără o ușoară undă de fetișizare, înclinație spre un alt fel de absolutizare – „Începe să-mi fie scump tot ce e al ei și, mai scump decît totul, ușoara *asimetrie a gurii*⁶⁴ (s. n.).

Această mirare exagerată în fața „eternului feminin“ trădează satisfacția doctorului pentru descoperirea aspectelor particularizante ale femeii, dar ascunde și o tot atât de vizibilă strategie de retragere prin adorație. Dezarmat de „noua“ frumusețe a Adelei, doctorul are toate justificările să cultive defensivă : „mă simt tot mai mic față de ea“ ; voluptatea senzuală sprijină filozofia „supunerii“. Cedând aparatul senzorial, cedează și conștiința. Dominația prin structuri abstracte, ca și la Ilea din *Vestibul*, se schimbă într-o sclavie voluntară în fața fenomenului indefinibil al vieții ; o adevărată eliberare de sub teroarea propriilor viziuni structurate în scheme inerte, provocată de rebeliunea simțurilor. Fantasmеle și imaginile lui Codrescu ocrotesc împotriva spontaneității „periculoase“ venite din exterior. Dar spon-

taneitatea nu mai e nici la Codrescu, și nici la Ilea (după o retrospectivă analitică) dușmanul vieții, ci agentul ei. Prin urmare, Codrescu își denunță vechea estetică. Și, pentru asta, Adela nu trebuia să facă decât o singură mișcare : „*Dar când s-a dus să-și ia batista de pe masă, geniul nemilos și-a luat revanșa. Estetica nu-l poate învinge durabil. Dacă ar reuși, ea ar fi un antidot al amorului : frumusețea ar deservi femeia*”⁶⁵ (s. n.). Estetica, adică principiul normativ, nu mai poate cuprinde nimic din ceea ce e viu.

Indiferent de neîmplinirea iubirii dintre quadragenar și Adela, apropierea fizică a femeii devitalizează spiritul platonice al doctorului, reînviind-i organele de receptare senzoriale, încât „seducătorul” începe să simtă mirosul florilor, să aprecieze unduțiile mișcării, să delimiteze tonurile vocii etc, și nu în ultimul rând, fiind vorba de un raport fizic, „greutatea Adelei” : „a alunecat peste mine cu toată greutatea ei, cu ea toată. Până acum o văzusem, o auzisem, uneori mă atinsese. Acum greutatea ei m-a făcut să-i percep existența sub altă categorie a sensibilității : aceea care dă senzația realității ultime, indubitabile”⁶⁶. Mărturia doctorului nu putea fi mai clară : prin „experiența Adela” Codrescu trece la un alt nivel al existenței. Estetica armoniei artificiale este schimbată voluntar cu una a armoniei afectate : „ce dureros de femeie era cu rochia sfîșiată la poale și cu părul în *dezordine*”⁶⁷ (s. n.) ; „te arde un fier roșu prin inimă, acum cînd ți-o imaginezi dormind în *dezordinea* pînzelor albe !”⁶⁸ (s. n.). Esteticianul visător salută „compromiterea” esteticii, căci este răsplătit cu tulburarea și trezirea instinctelor, amorțite de prea multe reverii.

Trezirea sensibilității senzoriale a lui Codrescu n-a rămas fără consecințe asupra Adelei, care consimte apropierii doctorului și îi sugerează acestuia „o promisiune de intimitate”⁶⁹, iar quadragenarul, tot mai tulburat, își dă seama de apropierea inevitabilului moment decisiv, pe care încearcă să-l amâne și în continuare cu abilitate. Marcat de șocurile fizice, luciditatea nu-i mai vine în ajutor, prin urmare argumentele pro și contra Adelei nu mai pot fi cântărite cu adevărat, ci doar colecționate, fără să-i ofere vreun prilej de ieșire cugetat. În plină înflorire a relației, se arată deja semnele epuizării : pe Adela o consumă „cochetăria” fără sens, pe doctor „imoralitatea” inversării rolurilor și belșugul feminin. Strategia doctorului este scoaterea femeii din contextul „neproductiv” și banal al sătulețului și deplasarea scenelor în natura „semnificantă” din împrejurimi, dar, vai, nu pen-

tru a intensifica raportul dintre cei doi, ci invers, pentru a-l paraliza „transfigurându-l”. Educația vilegiaturistă a Adelei și-a avut rostul (Codrescu nu face nimic fără un anumit scop precis), sensibilizându-i femeii încă în copilăria ei receptivitatea față de natură. Nimic nevinovat la prima vedere, dar consecințele plimbării prin munții apropiați o tulbură tot atât de mult pe femeie cât îl tulbură pe doctor apropierea fizică a Adelei. Am fi tentați să credem că pasiunea pentru natură vizează satisfacerea unor afinități pentru altfel de frumuseți, ori, Codrescu prin estetica naturii își justifică și își consolidează complexul față de realitatea imediată, concurând-o cu o alternativă de un ridicat potențial poetic și mai ales cu una eternă, infinită, reducând existența (și responsabilitatea) individuală la o importanță infimă – exact cum mai târziu minimaliza personajul lui Ivasiuc actele morale culpabile cu mutațiile geologice. Cu aceste prilejuri, nedeprișă cu experiențe „metafizice” sau cosmice, distrată ori înspăimântată, Adela își manifestă „asimetriile”, „dezordinile” pe care Codrescu nu ezită a le colecționa senzorial și a le exploata literar. Această cealaltă lume, de „sus”, îi permite doctorului intimități nepermise „jos” : „I-am propus pardesiul meu”⁶⁹. Dar „priveștițele neverosimile”⁷¹ au efect dublu, căci raportul doctorului cu natura nu e de asimilare, ci de confruntare, raport pe care Adela – fără să-l știe – îl simte. Doctorul se înșeală când notează în jurnal : „O simții înfiorându-se. În adevăr, razele soarelui nu mai aduceau căldură”⁷², deoarece motivul adevărat al înfiorării femeii este implicarea ei în procesul „transfigurării”, și nu temperatura, de astă dată, scăzută. Codrescu supraapreciază intenționat apetitul pentru metafizică al femeii, și nu este prima oară când îi transferă propriile sale calități sau afinități – este o „maladie” a romanelor confesive, de analiză, în care naratorul suferă deseori de o deficiență a imaginației creatoare (Ioana „seamnă” și ea cu Sandu, precum doamna T. cu Fred Vasilescu, amândouă fiind alter-ego-urile feminine ale bărbaților) : „repetă fără sfârșit, ca într-o obsesie, câteva măsuri dintr-o mazurcă. *Își acompania un gând ? O imagine stăruitoare din trecut ? De acum ?*”⁷³ (s. n.) – iată cum Codrescu atribuie femeii propriile sale dispoziții defensive, visătoare, nehotărâte.

Cu un simț al temporalității infinite, cu toate că prezența Adelei anihilează provizoriu atât trecutul cât și viitorul din conștiința doctorului, acesta își recuperează în natură eternitatea „pierdută”, într-o realitate cosmică, și o fixează pe femeie într-o ipostază atemporală.

Doctorul vânează imagi memorabile pentru vremea când Adela nu va mai fi. Procedeu conservării femeii se execută prin întipărirea în memorie a unor imagini-arhetipale, asociate cu „amintirea” senzațiilor-șoc, de natură fizică. Codrescu își cultivă și își îmbogățește facultățile memoriei - mecanismul evocării -, de data asta cu elemente palpabile, reale, amăgindu-se cu posibilitatea reînviiorării lor ulterioare ; ca urmare, el își arhivează ca un colecționar meticulos și priceput la valori imagini și senzații tari pentru viitor, și nu-și dă seama că de fapt acestea sunt și ele proiecții, fantasmale sale de acum, impregnate de sentimentul thanatic : „Culcată pe cîmp, în stînga, pînă departe, mergea în aceeași direcție cu noi, cu o exactitate fatală, o fantasmă apocaliptică, neagră, imaterială, în care se deslușea umbra trăsurii, a cailor, a vizitiului, a coanei Anicăi, și una informă, mare, bizară : a mea și a Adelei. Contopirea asta, în umbra de pe cîmp, îmi era ascuțit de prețioasă”⁷⁴. Trecutul începe, așadar, cu mult mai devreme în conștiința doctorului ; despărțirea de Adela are un caracter apriori. Codrescu, deși se înfioră de „transfigurările” produse de el însuși – „acum întîia oară văzui, cu strîngere de inimă, deasupra buzei ei o umbră ideală de puf auriu”⁷⁵ ; „spunînd că n-are să uite niciodată soarele de pe Ceahlău, îmi împlîntă o săgeată ascuțită în inimă”⁷⁶ (s. n.) – își continuă depozitarea conștiinței cu stop-cadruri unice, ca un sinucigaș căruia îi este mai frică de Adela („frica mea de ea”) decât de un viitor fără ea. Înainte de „ultima zi. *Ultima*”, care în viața doctorului echivalează cu renunțarea la acea „realitate acumulată”, singulară, el își încarcă toate caturile sensibilității cu Adela, toată ființa, supraîncărcată deja cu ea. Bălățești este locul unde Codrescu o înmormântează virtual pe Adela și o transformă în trecut ; nu înainte însă de a-și umple toate organele capabile de depozitare cu câte o parte din ea, în vederea unei reconstrucții ulterioare : ochii îi depozitează asimetria surâsului, nările mirosul de ambră, brațele greutatea corpului, degetele fierbințelea miinilor, conștiința ideea teribilei ei prezențe etc. Ce contradicție ibărăileană : teama de ființa iubită se transformă în cultul ei dus pînă la fetișizare !

Problema esențială a romanului este, oarecum împotriva intențiilor autorului, nu enigma Adelei, ci a lui Codrescu, adică motivul capitulării în fața femeii iubite, dorite și, de fapt, cucerită. Comentariile critice se reduc, în esență, la trei posibilități : excesul de analiză (George Călinescu : „acțiunea erotică paralizată de prea multă

disociație⁷⁷), complexul oedipian (Nicolae Manolescu) și frica de viață (Ion Vartic). Mecanismul disimulării al lui Codrescu, cum am încercat să ilustrăm, constă din amestecarea și colecționarea a mai multor cauze posibile : de fiecare dată când doctorul pune sub lupă un gest al Adelei, de fapt explicațiile-versiuni se convertesc automat în întrebări și „nedumeriri”. Analiza fiind practic inexistentă, trebuie să renunțăm la concluzia lui Călinescu ; complexul oedipian poate intra printre cauzele adevărate, însă plasarea la începutul romanului a secvenței referitoare la amintirea mamei, deci în partea concentrată cu deghizări abile, face vulnerabilă teoria lui Nicolae Manolescu. Iar ideea criticului că motivul frustrării i-ar fi necunoscut și lui Codrescu („naratorul din *Adela* nu cunoaște adevăratul motiv al comportării sale⁷⁸) ar fi, în principiu, acceptabilă, dar, cum afirmase Ion Vartic, „în acest jurnal nimic nu este întâmplător⁷⁹, e greu de crezut ca un roman ca acesta, al disimulărilor extrem de rafinate, să ne producă fie și numai o virgulă inconștient. Tocmai aspectul acesta, al ascunderii, îi scapă, ni se pare, lui Nicolae Manolescu, susținând că Ibrăileanu a ales formula de jurnal din plictisul față de roman – „o estetică bazată pe oboseala de ficțiune⁸⁰ – or, Ibrăileanu nu putea să scrie romanul în formulă de roman fără să-l dea în vileag pe protagonist. Prin urmare, a rămas jurnalul, genul nesincerității, cum spunea Camil Petrescu.

Revenind la motivul frustrării, neexcluzând nici posibilitatea ca motivele să fie chiar mai multe (nu ar fi de mirare nici asta), după opinia noastră „eliberarea pradei” se datorează *geloziei virtuale* sau, altfel spus, *fricii de rival*, idee care se suprapune parțial cu cea a lui Ion Vartic, în măsura în care frica de viață este o atitudine sinonimică cu frica de rival.

Codrescu fiind o fire cu gândire dihotomică, produce și o altă distincție între femei ; în experiența „lui” a întâlnit două feluri de femei, unele care încă nu au trăit viață sexuală, și altele care au practicat-o sau o mai practică încă (*Adela* este scoasă arbitrar din această categorizare : „Pe domnul L***, cauza eficientă a transformării, îl ignorez, îl neg. Negînd cauza, neg efectul⁸¹). Experiența este săracă - prima aventură amoroasă desăvârșită o are cu o vieneză care seamănă însă exact cu *Adela* („femeia aceea subțire și înaltă, cu formele adolescente încă la vârsta de douăzeci și cinci de ani⁸²), prin urmare și cu mama lui, și totuși, complexul oedipian nu funcționa !; a doua experiență nu merită prea multă atenție, fiind vorba de o „femeia-femelă”, doar

prin singurul aspect comun și esențial cu prima, și anume că nici ea nu-i aparținea exclusiv lui („într-o zi apăru omul de doi metri”⁸³), la fel cum și vieneza „aparținea de drept altuia”⁸⁴. Așadar *singurul* motiv al nemulțumirii față de tânăra vieneză care iubea „cu toate fibrele corpului ei, cu căldura ei exasperantă”⁸⁵ este că „aparținea de drept altuia”⁸⁶. Experiența într-adevăr e săracă, și acum vedem de ce e și concludentă. Imaginația doctorului, de data asta negativă, se întoarce asupra lui : el o „vede” pe Adela în ipostaza de soție care aparține de drept și altuia, prin urmare renunță. Cauza esențială a fugii este gelozia, sentiment care însă nu putea fi dezvăluit sau mărturisit în jurnal, nici măcar lui însuși, căci, pe de o parte i se asociază un sentiment incomod, rușinea, pe de altă parte dăzvăluirea sinceră ar fi stricat jocul cu explicațiile. Dar să evocăm gândul lui Codrescu după ultimul cuvânt al decepționatei Adela („bună seara”) : „și m-am despărțit de dînsa c-un sentiment de fericire, de durere, de rușine, de triumf, de spaimă”⁸⁷ (s. n.). De remarcat aici faptul că, așa cum am mai observat, adevărurile doctorului sunt plasate printre alte cvasi-adevăruri : iată că sentimentul *rușinii* (sentimentul principal) este situat exact în mijlocul sentimentelor secundare. Cum literele din numele Adelei (cele importante) au fost ascunse între alte litere (mai puțin importante), așa sunt ascunse cauzele adevărate ale retragerii printre cele false.

Ar mai fi de adăugat, pentru a sublinia și cu argumente secundare concluzia, că întotdeauna doctorul studia cu atenție comportamentul femeilor căsătorite, întâlните cu ocazia excursiilor și vizitelor sale prin împrejurimi, nescutind de scrutări nici măcar soțiile preoților, având convingerea, din prudență neformulată, dar prezentă, că femeile căsătorite, cele care practică amorul fizic, sunt țintele-ispite ale dorințelor masculine, ale rivalilor potențiali adică. La un popas din Humulești, doctorul auzi cum crâșmărița cânta : „*Suspine crude pieptu-mi zdrobește*”, și comentează : „Desigur că acela care o făcea să suspine atît de crud nu era crîșmarul”⁸⁸, altfel spus soțul, care întretimp „stătea pe prispă, în vestă, cu picioarele goale în papuci”⁸⁷. De aici nu e decît un pas până s-o vedem pe Adela - așa cum și-o imaginează prin analogie și înlocuire Codrescu - în locul crâșmăriței, și pe doctor în ipostaza umilă a crîșmarului. Tot în acest pasaj în care „(e)ros plutea în atmosfera din valea Ozanei”⁹⁰, doctorul observă cum o femeie tânără, „*teribilă* cu sîinii mici, cu coapsele fine, cu gleznele goale (...) înainta

din lan spre un flăcău tomnatic⁹¹ (s. n.). Nu mai trebuie subliniată ideea că femeia teribilă este, de fapt, un alter-ego virtual al Adelei, precum nici gândul că flăcăul însă nu este identic cu quadragenarul. Identificarea Adelei cu femeia care aleargă prin lan de dorul iubirii, pentru un altul, o face naratorul însuși când îi împrumută acesteia din urmă un adjectiv („teribilă”) și un obiect (un tulpan⁹²), aparținând înainte exclusiv Adelei (!), și niciodată altei femei - tocmai când Adela e departe, lăsată în Bălțătești. Dar putem continua firul demonstrației și să evocăm o imagine „transfigurată”, din natură, urmărind felul cum obsesiile reprezentative ale naratorului trec din conștiință în subconștient : „ajunseserăm pe culmea înflorită, din care se înalță ici-colo mesteceni tineri cu trunchiuri albe, cu crengi subțiri plecate în jos, cu frunzele blonde de toamna timpurie de pe înălțimi : apariții grațioase, feciorelnice, fete neîmplinite, goale sub veșmîntul părului despletit și mai departe, pe urma lor, *brazi înalți, silvani iscoditori, veniți din pădurile negre*”⁹³. Iarăși nu mai e nevoie să inventăm rivalii lui Codrescu, motivul geloziei lui virtuale, i-a arătat-o el însuși, de data asta „inconștient”. Dar, fire dialectică, a făcut-o și conștient : „la apariția lui, durerea mea, și durerea ei că mă ucide ori că renunță la viața ei”⁹⁴. Sublinierea aparține autorului de jurnal.

Cu explicațiile-justificări ale doctorului, această frumoasă analiză „negativă” ia sfârșit, căci „tranzacția cu natura”⁹⁵ nu putea fi dusă prea departe, fără compromiterea femeii iubite. Romanul, acest discurs șeherezadesc, cu tot eroismul său, se opune de la un punct vieții, precum prin eclipsarea adevăratelor mobiluri ale eroului, convenției sincerității, jurnalului și, astfel, literaturii.

DESTINUL IDEII SAU RECUPERAREA DEVENIRII

CAMIL PETRESCU

„nu mai căuta și nu gândi, e vis / cercul lumii a rămas închis.“
(*Ideea*)

Liderul familiei de scriitori „autenticiști“ nu putea fi decât unul nedispus la nici un fel de compromis, afișându-și teoriile categoric. După o copilărie și o tinerețe lipsite de necesarul suport afectiv, Camil Petrescu își construiește metodic periculoasa lume a ideilor, nu înainte însă de a avea revelația lor. Apologetul de mai târziu al experiențelor reale apelează de la bun început la abstracțiuni (iată primul paradox), chiar pornește de la ele ! Paradox însă doar în aparență, deoarece ideile de data aceasta sunt trăite, „văzute“ adică : „Dar eu / Eu am văzut idei“, mărturisește poetul în poezia *Ideea*¹. Revelația se va dovedi hotărâtoare atât pentru personalitatea autorului cât și pentru literatura sa. Suntem martori la nașterea unei sensibilități formate prin accidentul ideii : „Eu sînt dintre acei / Cu ochii halucinați și mistuiți lăuntric / Cu sufletul mărit / Căci am văzut idei.“². Sinceritatea unei asemenea „experiențe“, definitorie pentru desfășurarea operei sale, de data aceasta nu poate fi pusă la îndoială, mărturia venind chiar de la Lovinescu, care deși privea cu suspiciune poezia de „notație“ a tânărului scriitor, observă la autorul de mai târziu al *Ultimei nopți*... o „spaimă admirativă“³ față de propria sa creație, o excesivă certitudine adică. Ideile poetului, survenite prin iluminare, se vor transforma mai târziu în fantasmatele dramaturgului și prozatorului, încât destinul lor va parcurge drumul sinuos de la absolut spre relativ. Simplificând lucrurile, pentru a lansa o premisă, am putea afirma că opera sa – atât dramaturgia cât și cele două romane-capodopere care ne preocupă acum – va deveni prilejul și terenul confruntării ideilor cu adevărul real. Se va urmări aici fidelitatea realului față de ideea „tradusă în imagini“. Conștient de necesitatea racordării ideilor la realitate, chiar și în poezie, în *Postfața* la volumul de *Versuri* Camil Petrescu, în evocarea dialogului polemic și „lămuritor“, dar, în fine, fără rezultat, cu

Lovinescu, precizează că și în cazul genului liric este inevitabil – înainte de a trece „dincolo de lucruri” – un, fie cât de scurt, „memento necesar al realului”, sau o „alergare pe pământ”⁴. Deși atras mai degrabă de decolare decât de aterizare, scriitorul se reîntoarce mereu la acel „prag” al realului despre care vorbește în aceeași postfață, căci, așa cum o „notează” în această poezie emblematică, „din lucruri și vederi / Ideea se adună”. Locul ideilor fiind stabilit în apropierea propriu-zisă a lucrurilor și chiar a poetului, poezia „începe” și ea în această vecinătate imediată, dar adevărata ei dezlănțuire, cel puțin în accepțiunea lovinesciană, dar și în cea camilpetresciană, se realizează în traducerea ideilor în imagini. Modul de acces la idei, precum obiectivarea lor în imagini (sau, mai târziu, în epic) rezumă exemplar psihologia și poetica lui Camil Petrescu, inclusiv pe cea romanescă. În *Ideea*, poezia sa programatică, poetul rămâne dator cu stabilirea componentei sau conținutului ideii, aflăm însă că ea, ideea, este așteptată, pândită și apoi receptată de un eu „(c)u ochi halucinați și mistuiți lăuntric, / Cu sufletul mărit”. Rețin aici atenția două aspecte ale raportului eului liric cu ideile : unul ar fi o disponibilitate pasivă, al doilea, oarecum într-un fel și mai surprinzător, caracterul psihologic (și nu intelectual) al acestui raport. Prin urmare, putem vorbi mai degrabă de o dependență și de o nevoie de idei decât de voința sau responsabilitatea producerii lor, căci la Camil Petrescu ideile „există” înainte să apară într-o formă voluntară sau involuntară. Ideea principală camilpetresciană (norma ideală a lumii) are o funcție maternă și ocrotitoare asupra eului, iar acesta manifestă un complex față de ea, păstrând-o în forma ei originală și veghind asupra statutului ei intact. Ideile „secundare” – căci la Camil Petrescu fiecare lucru își are ideea lui – sunt, de asemenea, și ele intacte, conservând esența originală a lucrurilor, „substanța” lor, *imaginea primelor lor apariții* revelatoare. Deoarece imaginea fixează și legitimează ideea, și pentru că reprezintă locul care asigură securitatea eului liric, încrederea în rezistența ei față de veștejire e maximă. Sufletul mărit al poetului supradimensionează ideea, iar dramaturgul și prozatorul nu va face altceva „decât” să prezinte acestei idei-oglinzi frustrant de tutelare : lumea, lucrurile și fenomenele ei.

„Prezentarea”, care de fapt este o verificare reciprocă între lucruri și idei, va începe, antinomic și dialectic, oarecum într-un fel demonstrativ și transparent, cu mai puțină miză, în dramaturgia scriitorului,

dar acțiunea plină de încordare se va executa în spațiul românesc. Se poate sesiza, plecând de la poezii, o treptată agravare a raportului dintre ideal și adevăr, o tensiune mereu crescândă. Dacă ideile văzute în poezii se prezintă ca „traduse în imagini”⁵, în piesele de teatru ele sunt poziții ale personajelor, iar ele, personajele, exponenții acestora. Caracterul demonstrativ al literaturii lui Camil Petrescu, menționat de Călinescu, se verifică mai ușor în dramaturgia sa, în care sterilitatea ideilor iese deseori prin aspectul antinomic al conținutului lor, prin dialoguri, în mod manifest. Piesa *Act venețian* pare ca o prefigurare a *Ultimei nopți...*, doar că durata mai scurtă a genului dramatic și necesitatea dialogului produc presiune asupra afirmării fără echivoc a pozițiilor. Demonstrațiile sunt de două feluri : în piese ale ideilor, în romane ale poeziei care vrea să disimuleze tocmai această osatură ideatic-demonstrativă a textului. În esență *Act venețian*, ca și *Ultima noapte...*, vorbește despre iluzia și deziluzia organicității relațiilor umane, iar demontarea simultană a problematicii – în piesă, și retrospectivă în roman –, reprezintă un subiect care la Anton Holban va deveni obsesiv până la exclusivitate. Pietro Gralla crede despre Alta, soția sa, că vorba ei „nu repetă decât ce au spus întâi ochii”⁶, tot așa cum Ștefan Gheorghidiu întâmpină din partea Elei „un suris trimis ca o promisiune de sărut”⁷, semne ale corespondenței perfecte dintre fapt și ideea lui. Cele două texte pomenite debutează așadar cu o stare de idealitate absolută, dar și evoluția lor va fi identică. Ceea ce nu vom afla niciodată este dacă mai târziu Ștefan și Gralla s-au înșelat în propria lor imagine sau impresie de început, sau femeile au evoluat în sens invers, trădând pactul dintre lucru și idee al eroilor masculini. În raportul lucru/idee, Pietro este atras și el mai mult spre elementul al doilea, o atestă răspunsul dat la o întrebare a Altei : „Vrei să spui... vrei să întrebi, dacă vreunul din planurile de acasă se brodesc pentru situații reale... ?”⁸

Înclinația spre idee a lui Pietro echivalează cu nevoia de securitate și cu teama de lucruri - tocmai lucrurile, necesare alergării pe pământ ! - pe care protagonistul le vrea strâns legate de noțiunea lor : „Vreau ca meritul să fie merit..., răspunderea, răspundere ; și răsplata, răsplată”⁹. Raționamentul lui Pietro este lipsit de încredere în sine - parcă nu ar fi crescut din substanța realului, cum poetul ne-o anunța -, eliminând din confruntare termenul realului și înlocuindu-l cu unul abstract, secundar, cu morala, de pildă. Alta îl avertizează în final pe

Pietro, după ce acesta descoperise adulterul femeii, că morala nu are ce căuta în iubire, dar Pietro n-o bagă în seamă, sprijinindu-și ideile sterile cu considerente etice. Ca un fricos, Pietro, ca și Ștefan sau Fred, dorește să domesticească legile iubirii și debitează opinii atacabile și șubrede, susținând că iubirea „(a)re nevoie de timp și de deplinătatea unei vieți întregi, ca să pretindă rădăcini puternice”¹⁰. Iată că gândirea camilpetresciană despre iubire conține două elemente – principiul etic și cel cantitativ, sau evolutiv – relativ străine materialului real pe care îl studiază, sau cel puțin elemente bune pentru a consolida sentimentul, dar nu pentru a-l și institui. Scriitorul susține ideea iubirii absolute pentru securitatea sufletească pe care ideea absolutului o poate garanta, însă ocrotirea iubirii cu prejudecăți și cu gând calculat va duce la „starea de front”.

Alta, după prima experiență amoroasă din tinerețe, încercând degeaba o instruire în spiritul lui Pietro, nu-și poate educa și nici refula prin convingeri morale acel fior de sursă neștiută : „ochi frumoși, golul vostru întunecat... mi-e mai drag decât toată înțelepciunea lumii”¹¹. Pietro, cu o activitate spirituală mereu trează, dorește să surprindă și să domine în etapele lui tranzitorii fenomenul iubirii, fiindu-i teamă de insinuarea unor semne subite în fața cărora spiritul să capituleze : „dacă aș fi descoperit *dintr-o dată* toată prăbușirea, dezordinea s-ar fi produs, nu în piept, ci în creier”¹² (s. n.). Soțul înșelat, în sensul dublu al cuvântului – e și înșelat, se și înșeală –, când iubirea își arată cealaltă față a ei, cea negativă, localizând durerea nu în cap, ci în piept, recunoaște, de fapt, indirect, mecanismul ei inaccesibil inteligenței. Și totuși, pentru Pietro iubirea este o construcție mentală prealabilă, sentimentul „există” înainte să fie trăit – „femeia aceea *era gândită* fără slăbiciuni...”¹³ (s. n.). Iubirii i se impune astfel o normă și un program, iar desfășurarea ei își are drumul stabilit apriori : „Mintea trebuie să ne dicteze ceea ce e de iubit”¹⁴. Iubirea se prezintă ca un edificiu intelectual și se raportează apoi grăbit și superficial la realitate, producând o organicitate vulnerabilă. Acest elan al ideilor este responsabil pentru ruptura dintre datul concret și transcenderea lui, drumul pe pământ fiind prea scurt, neasumat și nereflectat suficient, și mai ales nu în devenirea lui. Nevoia de cunoaștere cedează impulsurilor de transcendere, de părăsire grăbită a realului periculos prin natura lui imprevizibilă – pentru instalarea cât mai urgentă în confortul edificiilor abstracte. Eroii camilpetrescieni trec foarte repe-

de de la imanența lucrurilor la mai familiara transcendență a ideii, și nu se mai întorc decât retoric, prin confesiuni retrospective, discursul devenind astfel modalitate de eclipsare a contactului viu cu viața. Pietro, deși fire teoretică, nu caută puncte comune cu „filozofia” iubirii schițată de Alta – „De ce amesteci inteligența în jocul acesta amăgitor al dragostei ? Dragostea este vrajă și beție...”¹⁵ –, deoarece filozofia femeii pornește de la o realitate fluidă, incomodă pentru construcții mentale solide. Relația cuplului se prezintă așadar ca o dublă amăgire – Pietro crede în posibilitatea conformării vieții la idealurile conceptuale, iar Alta crede că admirația este suficientă pentru trăinicia căsniciei. Amândoi își ascund, până când e posibil, natura lor adevărată și pericolul pe care îl reprezintă fiecare pentru celălalt : filozofia construcțiilor spirituale imuabile pe de o parte, filozofia instinctelor pe de altă parte, termeni camilpetrescieni incompatibili.

Piesele, ca și romanele scriitorului, sunt terenuri de luptă între ideile asupra vieții și viața în datul ei concret. Mai mult decât romane ale cunoașterii, *Ultima noapte...* și *Patul lui Procust* sunt romane ale gândirii, ale confruntării ideilor cu „pragul” lor real, căci *ideea* - cea salvatoare - a *devenirii*, va rămâne „nevăzută” și neformulată, precum rămâne nevăzut precesul vieții în timpul lui. Trăind mereu în contrast cu devenirea, personajele camilpetresciene suferă de o sete și nevoie permanentă de idei, fie „văzute”, fie împrumutate. Astfel, Ștefan Gheorghidiu se prezintă ca apărător al ideilor aduse cu el, gata să izbucnească la orice mic semn de pericol care să amenințe armonizarea lor cu realitatea. Gândirea tânărului student la filozofie este marcată de grija ideilor proprii sau de a celor împrumutate și, de asemenea, de voința de a corecta ideile altora, în care el vede prejudecăți. Noțiunile folosite de alții sunt expresiile deviate și compromise ale ideilor sale originare. Romanul, foarte simplu spus, este lupta imposibilă a lui Gheorghidiu pentru necompromiterea principiilor sale. Discursul său are nota permanentă a diferențierii, a adaptării continue la datul concret, iar discursul celorlalte – ca în scena de la popotă, de pildă – este simplist, vehiculând „formule curente”, judecăți neverificate. În discuția ofițerilor despre iubire și trădare, Gheorghidiu susține, surprinzător, o idee veche împachetată în conceptele moderne ale noii psihologii, după care „au o tendință de stabilizare stările sufletești repetate și că, menținute cu voință, duc la o adevărată nevroză. Orice iubire e ca un monodeism, voluntar la început, patologic pe urmă”¹⁶.

Iată că în modernul Gheorghidiu se ascunde un romantic față de care Sandu al lui Anton Holban pare un sceptic. Ceea ce pentru eroul *Ioaanei* este o tristă realitate – imposibilitatea organicității –, la Camil Petrescu este o premisă, o „simbioză sentimentală” posibilă. Se poate constata, așadar, că la autorul *Ultimei nopți*... pe lângă ideile „văzute” mai sunt susținute și idei generate de aparatul psihic, iar aceste idei – indiferent dacă sunt moderne sau vetuste – vor să-și câștige autenticitatea prin contactul viu cu organismul care le-a zămislit.

Primul roman al lui Camil Petrescu va urmări, ca și al doilea, drumul iluminării prin retrospectivă : lumea din jur îi pare, la început, lipsită de pericol atât lui Gheorghidiu cât și lui Fred. Altfel spus, li se pare că viața merge mână de mână cu principiile ei călăuzitoare : soția este femeia care iubește, iar societatea este lumea rațional construită ; principiile se nasc din realitate și se întorc asupra ei. O ordine rațională pare să guverneze lumea, cam asta este prima idee, nu tocmai reflectată, a eroilor camilpetrescieni. La început nu-și dau seama de vulnerabilitatea, în societate, a principiilor predefinite înafara ei. Treptat, ei constată că propria lor consecvență morală și intelectuală apare în lumea exterioară ca intoleranță spirituală și că principiile de ordin superior aparțin „naivilor”, iar cei „practici” nu dispun decât de „principii” funcționale, crescute din substanța interesului propriu, egoist. *Ultima noapte*... se prezintă ca un proces de scădere a lumii de la normele ei ideale : tranșeele nu sunt tranșee, ci niște „șanțulețe” sau „gropi de lup”, popota doar o colibă, iar iubirea „o simplă împreunare” etc., iar Ela, soția lui Gheorghidiu, se conformează acestei scăderi exterioare. Tânărul filozof confruntă retroactiv versiunile sale ideale despre societate și despre soție cu experiențele mai apropiate de timpul mărturisirii. Rămâne însă greu de spus dacă reevaluarea ulterioară a lui Gheorghidiu vizează lumea sau mecanismul propriu de producere a iluziilor, deoarece cititorul este implicat doar în faza demontării iluziilor, nu și în etapa de constituire a acestora. Asistăm la căderea iluziilor, nu și la înălțarea lor. Iluziile sunt desigur idei, nu amăgiri, căci psihologia lui Gheorghidiu este marcată de idei, de grija pentru buna lor desfășurare în societate.

Talentul lui Camil Petrescu a făcut ca romanul să poată fi citit ca o „monografie a geloziei” și ca un „jurnal de campanie”, problematica de natură filozofică a fost bine țesută în materialul epic, încât sunt posibile „lecturi paralele”. Însă nu încapă nici o îndoială că motivația

eroului-narator a fost, în primul rând, de a surprinde în două planuri – iubire și societate – raportul dintre norma ideală și norma reală a existenței. Cu un spirit de observație aproape detectivist, e adevărat că funcționând doar retrospectiv, Gheorghidiu descoperă formele reale ale conceptelor sale ideale. Sintagma cea mai frecventă din prima parte a romanului este „abia mai târziu mi-am dat seama”, alături exprimată în alte formulări cu același sens, fapt ce atestă primatul motivației cunoașterii, cu aspect experimental. Tensiunea de mai târziu a romanului și apoi drama eroului va proveni din voința lui de a impune lumii exterioare convingerile sale interioare. Pe când Ela nu este implicată prea mult în raportul individ-societate, Gheorghidiu privește și observă chiar cu umor lipsa de corespondență între convingerile sale și mecanismul social. Nici împrejurarea că o vreme este coasociat cu unchiul și deputatul Nae Gheorghidiu într-o afacere nefericită nu afectează aspectul loial al spiritului său critic. Al doilea capitol din „cartea întâi” a romanului s-ar putea să-l considerăm ca pe unul de introducere în viața economică și politică a statului român interbelic, stat care se prezintă pentru erou ca unul aproape ideal, căci confruntarea ideilor cu practica lor socială poartă o nuanță încă tolerabilă, chiar benefică : Gheorghidiu nu este nevoit să renunțe la principiile sale superioare și are, simultan, prilejul să beneficieze de imaginea reală a societății. Se află, simplu spus, în același timp în interiorul societății (prin angajamentul financiar) și înafara ei (prin libertatea spiritului). Distanța dintre cele două planuri se anunță însă, și se prevăd deja raporturi conflictuale atât pe planul social cât și pe cel sentimental. Gheorghidiu observă la soția sa „porniri care dormeau latent”¹⁷, gesturi de „tigroaică vag domesticită”¹⁸, iar în societate o limită de ordin spiritual, în sensul că indivizii societății, în majoritate, „nu pricep decât ceea ce au interes să priceapă”¹⁹ sau, în termenii stabiliți în volumul de poezii, oamenii sunt incapabili să depășească „pragul” realului, inteligența lor este legată și limitată de sursa ei.

Memoria naratorului este departe de cea a lui Swann, căci este motivată intelectual și ilustrează distincțiile dintre idee și datul concret. Imaginea prealabilă (ca materia ideii) se raportează ulterior la adevărul concret : „*La început, Tănase Vasilescu Lumânăraru mi-a făcut o bună impresie (...). Mai târziu am aflat însă că...*”²⁰ (s. n.). Intrat în afaceri, Gheorghidiu crede că sistemul economic își are o lege rațională solidă, mai târziu, condus de descoperirea că Lumânăraru este de

fapt un analfabet, *află* că „sistemul” este, de fapt, o loterie dirijată de hazard și că devenirile nici în economie nu pot fi prevăzute. Comportamentul contradictoriu pe plan moral al lui Nae Gheorghidiu face ca Ștefan Gheorghidiu să-și piardă o altă idee de securitate, și anume pe cea a trăsăturilor umane imuabile, stabile. Convingerile sale sunt amenințate de ideea de relativitate confirmată de noile cercetări din psihologie. Ca și inteligența, și bunătatea se află în raport strict dependent de interesul imediat, de acel „prag” al realității de care nu se poate îndepărta decât prin inteligență și imaginație. Concluzia lui Gheorghidiu este foarte clar formulată : „În afară de conștiință, totul e o bestialitate”²¹. E vorba aici de autentificarea realului de către idee ; în lipsa actului legalizării, totul pare a fi „bestialitate” sau, altfel spus, imprezizibilul se prezintă ca fiind pericolul pur. Dependența ideii de concret sau, formulat în alți termeni, compromiterea ei de către interesul imediat și egoist printre compatrioți orientali „eclipsează oricare alte preocupări ale conștiinței”²², iar mecanismul social astfel dezintelectualizat recuperează și obține ce își dorește prin tot soiul de eclipsări, de pildă prin „aprig senzualism”, ocolind astfel complicatele căi sufletești și constrângeri ale conștiinței.

Ieșind din asociație, Gheorghidiu nu va ieși totodată și din societatea căreia îi observa, repetăm, retrospectiv, vocația eclipsării ideilor ; moștenirea îl face iremediabil un monden fără voie. Decepțiile îl urmăresc și pe plan sentimental, disponibilitățile latente pentru viața mondenă a Elei vor lua forme manifeste, dar aici trebuie menționat neapărat că atitudinea „socială” a soției este interpretată de un spirit, deși lucid, sensibil până la paroxism, astfel încât comentariul făcut de Ștefan Gheorghidiu rămâne închis în subiectivitatea sa hipersensibilă. Ela nu este doamna T., ca să-și opună și ea versiunea proprie asupra evenimentelor, vocea ei este comprimată în gesturi neputincioase, ambigue (nu fără contribuția complice a autorului), comentate și ele de naratorul „omniscient”, adică de Ștefan Gheorghidiu. Interesant este că în comentariile critice ale prozei subiective interbelice nu s-a subliniat acea vocație omniscientă a naratorului confesiv în cazurile când observațiile acestuia privesc alte personaje implicate în narațiuni – parcă romanul de tip confesiv ar fi condamnat și limitat de propria sa poetică și nu ar beneficia de reminiscențe retorice moștenite de la romanul „obiectiv”. Cu atât mai ciudat e acest abandon, cu cât la aproape toți prozatorii autenticiști se observă și o inclinație spre

folosirea procedeelor epice clasice ; cazul lui Camil Petrescu este cu totul ilustrativ, căci avem de-a face cu o proză care – cu toată poetica sa lansată spectaculos – reprezintă o infuzie de sensibilitate modernă în structuri narative clasice și solide.

Poetica misterului și a tainelor este genial pusă la punct de Camil Petrescu, și ea rămâne, pe parcursul celor două romane confesive, aproape invizibilă, căci echivalează cu *ideea* ce se prezintă ca absență : cu lipsa de curaj și forță de a trece „dincolo” ideile. Acestea sunt, cu observațiile de rigoare, atractive, dar le lipsește suportul psihic. Ștefan Gheorghidiu și Fred Vasilescu declară idei pe care nu le pot ocroti bine în lumea spinoasă a societății, se consumă în contactul cu realitatea înainte de a-și păzi cu succes principiile, ordinea noocratică a lumii. Gheorghidiu nu s-a familiarizat sau nu s-a identificat suficient cu propriile sale principii, pe care doar le-a „văzut”, nu și produs, astfel încât în raportul idee-realitate eroii „aleși” ai lui Camil Petrescu renunță imediat la realitate, înainte de a-i impune norma ideilor. Slăbiciunea, în sensul propriu al cuvântului (lipsă de forță, frică), este „ideea” ascunsă a scriitorului, idee care – în lipsa unei filozofii a ascezei – va face ca viața sentimentală a eroilor camilpetrescieni să pară o serie de renunțări la idealul lor : fericirea prin iubire.

Problema esențială o vedem în faptul că Gheorghidiu, abandonând realitatea, abandonează și ideea, ea fiind surprinsă anterior, totuși, în „pragul” realității, indispensabilă lui. Tradus în materialul epic, în poveste, asta înseamnă că prin abandonarea Elei înainte ca naratorul să încerce conformarea „realității” la ideile în care inițial credeau chiar amândoi, desparte grăbit ideea de sursa ei. Ștefan, la prima impresie de trădare, într-o stare exasperată și paroxistică a geloziei (o cauză falsă dar necesară) anunță *divorțul* – ce expresie fericită cu sens metaforic pentru contactul afectat dintre realitate și idee ! Eroul-narator nu este dispus, și nici capabil, să protejeze ideea față de brutalitatea realității, nici realitatea față de idealismul ideilor, ci desparte termenii, afișând, printre altele, o vagă filozofie a renunțării prin susținerea caracterului efemer al fericirii. „Justificarea” vine și ea din trecut, ca și ideile „văzute”, din acea sursă lirică, din ciclul de poezii *Un luminiiș pentru Kicsikém*. Surprindem aici atât prefigurarea idilei dintre Ela și Gheorghidiu înainte de mondenizarea lor cât și relativizarea iubirii prin invocarea sentimentului metafizic, acest argument vag pentru renunțare : „Dar iată că se-aud pe-afară / Pașii prea lungi,

prea rari" (*Nimfa*). Kicsikém este o Ela și mai nevinovată, dar la fel de speriată de filozofia iubitului : „Iar după noi / Lumi fără număr vor veni" (*Vanitas*). Noțiunea infinitului se va dovedi tot atât de străină pentru Kicsikém, precum noțiunea de „neliniște metafizică" pentru Ela, discutată de proaspeții căsătoriți în patul conjugal. Prin filozofie Gheorghidiu își justifică oroarea și frica de realitate.

Lipsa de forță a eroului se manifestă fără echivoc în felul treptat al renunțării la realitate. După ce Gheorghidiu anunță posibilitatea divorțului, este incapabil să îndure absența Elei. Preferă, cum va prefera mai târziu Fred Vasilescu, o „moarte" pregătită, amânată, redusă prin dureri anesteziate. După despărțire, dar nu și după divorțul oficial mereu amânat, Gheorghidiu se vede în mod regulat cu soția, caută cu înfrigurare ocaziile s-o întâlnească, prilejurile de a lua noi și noi doze de morfină, producând o stare „nesigură" de realitate, un fel de vis, bun de tratament pentru trecerea dincolo, la renunțarea definitivă, simțită ca o moarte. Eroul susține, „după Kant", că „lumea pe care o vedem e un vis al fiecăruia dintre noi"²³ și, totuși, nu poate scăpa de ea fără suferință decât diminuând sentimentul prin acest procedeu artificial al fracturării. Iubirea lui Gheorghidiu formându-se, după cum o mărturisește, evolutiv, și ruptura trebuie să se realizeze în etape, numai că nu se mai poate fără suferință, căci totul e deja târziu : „Ca o armată care și-a pregătit ofensiva pe o direcție, nu mai puteam schimba baza pasiunii mele."²⁴

Lașitatea lui Gheorghidiu vine și dintr-o vulnerabilitate de natură fiziologică. Când se înșeală în validitatea ideilor sale, suferința se manifestă în dureri ale organelor ; eșecul intelectual-moral are reflexe fiziologice : „Am înțeles, mai mult ca oricând, legătura dintre moral și trup, pentru că era destul un incident sufletesc ca să declanșeze suferința fizică"²⁵. Caracterul intelectual determinat al personalității eroului face ca nemulțumirile venite din acest domeniu să îi provoace aceleași suferințe fizice pe care le va produce mai târziu războiul, străin mult de noțiunea lui „ideală", dar apropiat de o cantitate informă de brutalizări fiziologice imprevizibile, neîmblânzite de conștiință. Pe front eroul nu mai are privilegiul de a se acomoda inevitabilului, moartea de acolo este o altă moarte decât cea din iubire, lipsindu-i prefigurarea, etapele, anestezierile. Senzația ei fizică este exclusivă, privată de sentimente, de reflexe sufletești, „individul" fiind redus la carnea și organele care sesizează, și *nu simt* durerea. Nu e durerea cu

ideea durerii, ci numai durerea : iată un alt *divorț* între idee și lume. Pentru intelectualul Gheorghidiu, frontul e lumea fără reflecție, materia vie în fața materiei amorfe.

După eșecul iubirii, eroul încearcă o reconstrucție a propriei sale personalități și se supune unei autoeducații prin uitarea sinelui din trecut, astfel încât lumea va trece, chiar de la început și paralel cu experiențele de pe front, printr-un proces de epurare a noțiunilor. Prima noțiune care va fi supusă operației va fi tocmai războiul, dezbrăcat de clișeele și prejudecățile sale de tip jurnalistic. Apărătorul de odinioară al ideilor, gata să izbucnească pentru adevărul lor, privește cu ironie, în a „doua carte” a romanului, și cuvintele mamei care, în scrisoarea pe care o trimite fiului ei, își permite sfaturi care circumscriu un comportament general și urmărit de toată lumea : „fii cuminte... fă și tu ce fac alții”²⁶. Gheorghidiu renunță la trecut pentru că acela a fost pătruns de idei în care s-a înșelat și, urmărind o logică a copilului, în loc să-și modifice ideile, aruncă trecutul cu idei cu tot. Prefigurarea atitudinii o găsim net exprimată în poeziile din *Ciclul morții* cu care romanul comunică organic : „Pregătește-ți frumos sufletul, / Omoară în el – de azi – tot trecutul.” (*Versuri pentru ziua de atac*). Oroarea de generalul cuprins în idei îl face, oarecum deosebit de felul din poezii, să nu treacă „pragul” realului, ci să rămână dincoace de el, în vestibulul lui. Gheorghidiu creează o lume nouă și contribuie la facerea ei. În război, în această nouă experiență-limită cu aspect de cult al infinezimalului, pentru tânărul sublocotenent totul se întâmplă pentru prima oară, ca pentru „naratorul” din poezia *Mâna* din același ciclu, surprins chiar înainte ca realul să fi apărut : „Eu nu simt, nu văd și nu aud nimic”. Treptat, realul își va cuceri totuși un contur minim, dar decontextualizat, redus la cel mai infim fragment și rămas dezorganizat, iar ideea transcendenței (a poeziei) va fi cu totul eliminată, ca și cea a orientării : „Suntem aproape, poate, de șanțul inamic” (*Mîna*), sau a perspectivei : „Înaintăm neconținut fără să ajungem” (*Marș greu*). Când perspectiva apare totuși - atât în roman cât și în poezii - este una ironic-negativă : „Priveliștea apare deodată / Ca o momeală de dincolo, stranie, / Un început de danie / Din nemurirea care ne așteaptă.” (*Înălțare*). Gândul nu mai prelungește datul concret : „nu văd nimic, cu anticipație”²⁷ și nici nu-l mai călăuzește : „Nu știm / Nici unde mergem, / Nici unde ne găsim.” (*Marș greu*). Deoarece la Camil Petrescu luciditatea sporește suferința, automutilarea spiritua-

lă devine voluntară : „Lungit pe patul meu de crăci și frunze proaspete / Eu nu gândesc și nu visez nimic” (*Senin*). Gheorghidiu renunță tocmai la construcțiile sale mentale, nepermițându-și să depășească „pragul” realului cu nici un singur gând. Preferința sa intelectuală de a ști, în sensul de a prevedea sau, cum se exprimă eroul, a vedea „înainte”, aici se dovedește inadmisibilă, dar nu e nici posibilă, căci locul unde se află eroul este supus teroarei prezentului imediat și neștiut. Și totuși, mental acceptată, experiența imediată, neprevăzută, neprefigurată și astfel nereflectată, îl paralizează pe filozoful-intelectual : „Sabia am dat-o la căruța de bagaje (...) pentru că simt că, *de aproape*, nu voi putea ucide niciodată”²⁸ (s. n.), sau : „Singurul lucru neplăcut e capriciul obuzului care vine *unde nu te aștepți*”²⁹ (s. n.). Aparatul mental cedează voluntar-involuntar organismului senzorial : eroul nu mai știe, ci *simte* ; „pragul” realului nu mai poate fi depășit din cauza senzațiilor incomode (frig, foame, sete, sunete, umezeală, tăcere, noapte etc.). În războiul lui Ștefan Gheorghidiu, înafară de capriciul gloanțelor de fapt tot ce e „mai neplăcut” e ceea ce nu poate fi cuprins cu gândul sau supravegheat cu ochii, de pildă „noaptea și orașele”³⁰, pentru că nu se vede în întuneric și pentru că străzile orașului sunt niște locuri-capcane. Voința de perspectivă (un eufemism al fricii) e atât de intensă, încât unii soldați privesc „de parcă ar avea binoclu”³¹, acești camarazi fiind personaje-sateți ai lui Gheorghidiu care, fiind și „scriitor”, este priceput în distribuirea rolurilor.

Conflictul interior al lui Gheorghidiu vine din natura sisifică a tentativei : în război el dorește să scape de acea facultate a creării prejudecăților care i-au produs eșecul în căsătorie, dar înclinația sa pentru structuri conceptuale îl reapropie de alte prejudecăți. El nu scapă de mecanismul său creator de discurs nici atunci când nu e lăsat să gândească ; el gândește mereu. Deși se supune voluntar efectului terapeutic al șocurilor infinitezimale, nu scapă de natura sa dornică de întreg ideal : „aș vrea să-mi stea ferit de turbarea de fier, măcar craniul”³². Voința de absolut îl împinge mereu spre extreme. Realul de odinioară – căsătoria – îi pare pe front doar o imagine îndepărtată, iar când se întoarce din război în Capitală, lumea frontului devine „un vag musafir abstract”³³. Vindecarea pare o amăgire pentru filozoful relativității, kantianul sublocotenent își definește posibilități de interpretare prea imense : „Kant a arătat cândva că se poate demonstra, deopotrivă, și că spațiul și timpul sunt infinite, și că sunt finite”³⁴.

Constrângerea realului fiind corectată de libertatea abstractului, Gheorghidiu închide un cerc vicios frumos.

Rațiunea anihilării trecutului prin experiența *nelimitată* a războiului – voința de absolut este și ea o idee – va rămâne de asemenea vulnerabilă, căci cicatricile de suprafață nu ocrotesc o rană din adâncul sufletului. În postfața la volumul de *Versuri*, o adevărată lecție cu ton de replică lui Lovinescu, Camil Petrescu îi descrie criticului de la *Sburătorul* locul exact de unde „începe” cu adevărat poezia din poezie, mai exact spus, punctul de unde „notația” trece în poezie. Acest punct se recunoaște după conjuncția *dar*, care atestă frumoasa amăgire a prozatorului și a poetului deopotrivă, și anume că prezentul ar reprezenta un antidot împotriva trecutului, *dar* nu : „Am priceput ne-nduplecatul adevăr / Căci drumurile noastre se despart / *Dar* / Ești goală pe sofaua de brocart (*Trecutul* – s. n.). Iată că o experiență nu anulează o altă experiență, tot așa cum uneori o realitate nu anulează o altă realitate, ci i se adaugă sau i se alătură. „Soluția” lui Gheorghidiu nici nu putea fi decât suficient de ambiguă : „*Dar* nu, sunt obosit și mi-e indiferent, chiar dacă e nevinovată”³⁵.

Iar când în final îi lasă Elei „tot trecutul”, el se desprinde, de fapt, de dramatica sa experiență care, afectându-i ideea (norma ideală a lumii), nu mai poate fi continuată. Radicalismul prozatorului i se transmite eroului-narator nedispus să remedieze raportul compromis cu realitatea. Ela este, într-un fel, dezvinovățită, aparținând și ea celorlalte părți a lumii, lume pentru care transcendența rămâne nefamiliară, nedorită și neînțeleasă. „*Vina*” Elei nu este, de fapt, morală, ci spirituală : suspectarea metafizicii și imunitatea față de ea. Ea se îndepărtează de filozofie, Gheorghidiu de realitate. Niciunul nu face efortul să treacă în planul celuilalt. Abandonarea soției echivalează cu abandonarea devenirii ideale ratate. Însă experiența trebuia dusă, totuși, până la capăt, căci dreptul la absolut își cere prețul : accesul la punctele de reper călăuzitoare nu e posibil decât dacă sunt cunoscute înaintea coordonatele limitelor, marginea absolutului. Consecințele la care ajunge Gheorghidiu vor fi fructificate de Fred, în al doilea roman al scriitorului, asigurând speciala organicitate a operei mai mult prin rediscutarea problemei decât prin continuarea ei, căci radicalitatea filozofică menține prozatorul în perimetrul vechilor probleme care, de fapt, se reduc la una singură, la problema iubirii. Conceptul despre iubire al lui Camil Petrescu - complice și solidar cu eroii săi

- se circumscrie net din observațiile împrăștiate ale lui Gheorghidiu, concept mult prea suveran ca să fie preluat prin împrumuturi din alte literaturi. Obsesia unicității îl apropie de colegii de generație, dar conținutul ei aparte, îl și despart.

Eroul-narator din *Patul lui Procust* va opera în funcție de/și cu concluziile lui Gheorghidiu, astfel că poate fi utilă o scurtă recapitulare a pozițiilor luate de acesta în chestiuni sentimentale. Definiția laconică a iubirii – „iubirea e *altceva*”³⁶ (s. n.) – va fi pe parcurs desfăcută și elaborată, încât Fred Vasilescu va avea la îndemână un cvasiconcept, înțeles apoi ca un avertisment. Nici o poetică a neștiutului nu poate ascunde certitudinile naratorului (și ale scriitorului), căci acest vag „*altceva*” este, totuși, suficient de clar, prin trimitere la realitate și luat ca un lucru, sau cel puțin ca o substanță materială cu o alchimie proprie. Pentru Gheorghidiu iubirea este un amestec și o contopire a două substanțe sufletești, străine și autonome la început, omogenizate pe parcurs, și indisolubile în final. Iar procesul fenomenului este evolutiv, cunoscând inițial o perioadă de familiarizare și de testare a compatibilității dintre parteneri - moment în care intervine *atitudinea morală* ca ferment –, ca spre desăvârșire să apară totala dependență a „elementelor”, simbioza într-o a treia, nouă substanță : „o credeam aproape suflet din sufletul meu”³⁷. Analogia iubirii cu mecanismele proceselor chimice nu-i stabilește însă complet statutul, căci deși avatarurile i se manifestă chiar fiziologic, Camil Petrescu încearcă să scoată sentimentul din ecuația lui materială, imediată și mult prea terestră (socială) și să-l plaseze într-un plan superior, „*peste toate devenirile*”³⁸ (s. n.). Iată una dintre cele mai importante, dacă nu chiar cea mai importantă problemă a eroilor camilpetrescieni, *devenirea* și, desigur, raportarea la ea. Mult pomenita „tensiune dramatică” camilpetresciană provine din inevitabila „coborâre” a iubirii din planul ideii în planul terestru. Dificultatea survine, adică, în momentul în care din teorie iubirea se schimbă în practică. Dacă eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu așteptau cu o plăcută emoție și chiar cu încredere superstițioasă acel „cum va fi ce nu a mai fost”, eroii lui Camil Petrescu privesc înainte cu teamă. Prin urmare, momentul de grație al iubirii rămâne doar începutul, singurul imaculat, căci neafectat de surprizele devenirii. La baza concepției camilpetresciene despre iubire, un fel de ideologie sentimentală, se ascunde frica de a fi situat în interiorul procesului de formare. Camil Petrescu optează pentru o autoconstru-

ire mereu supravegheată de inteligență și de concepte. De aici un fel de cult al începuturilor, precum și refuzul momentelor tranzitorii : „te întrebi ce-or să zică de schimbare”³⁹. Fidelitatea față de idee câștigă astfel o nuanță morală, iar schimbarea (adaptarea la realitate) și participarea în planul real al socialului se-nțeleg ca impurități. La Camil Petrescu staticitatea ideii și dinamica realului sunt polii opuși responsabili pentru drama eroilor superiori. Este mai greu de stabilit însă dacă ideea este motivată psihologic sau, invers, psihologia este motivată intelectual. Altfel spus, dacă avem de-a face cu o filozofie coerentă a iubirii sau doar cu o disimulată frică de realitate. Mergând și mai departe, și spre exemple, dacă gelozia lui Gheorghidiu este un sentiment sau doar „intoleranța intelectuală” a proaspătului căsătorit, nevoit să-și vadă femeia „aservită stilului vulgar al lumii”⁴⁰. Autorul, cu multă abilitate, realizează o interdependență permanentă între termenii sentiment/idee, încât expresia dramatică a geloziei ascunde evidentul suport intelectual al conflictului interior, fără să diminueze sensibilitatea psihologică a eroului. Pe de o parte gelozia, pe de altă parte frica de surprize, de insinuarea neobservabilă a momentului în durată, a banalului în metafizică.

Decât problema iubirii numai cea a realității este mai complicată la Camil Petrescu, categorii pe care eroii nu le pot despărți și nici cunoaște în sine, căci realitatea „înghite” iubirea. Singura ipostază în care cei doi termeni se împac este cea inițială : „să fie ca în ceasul dinții”⁴¹, moment în care realitatea nu a ieșit încă de sub protecția ideii. În continuare însă eroii camilpetrescieni, nefamiliarizați cu devenirea, trăiesc drama rupturii – „(n)u poți fi în două locuri deodată”⁴² –, deoarece *în timpul ei* devenirea paralizează conștiința și, mai ales, își are înșelăciunea ei specială, un ritm lent până la insesizabil : „viața noastră, cum am spus, nu se schimbă decât foarte puțin”⁴³. Nu e de mirare că și primul roman al scriitorului, și mai ales al doilea, se prezintă ca o reconstituire în care naratorul nu mai suferă de efectul derutant al acțiunii. Înstrăinarea realității de idee începe lent, invizibil parcă, cu mondenizarea Elei, proces care nu mai poate fi oprit și înțeles decât târziu, ieșind din poveste prin povestire. În mijlocul devenirii sentimentale Gheorghidiu se mișcă la fel de dezorientat ca în întunericul de pe front.

Pentru a-și pregăti o ideologie disculpabilizatoare a renunțării, Gheorghidiu apelează la evidențe, la niște locuri comune, ca de

pildă : „iubirile sunt trecătoare”⁴⁴. E ciudat că asemenea constatări sumare care înainte îl revoltau și-i provocau „intoleranța intelectuală”, sunt bune mai târziu pentru elaborarea unui mecanism justificatoriu sau, și mai mult, pentru a include elementul *duratei* ca parte necesară în conceptul despre iubire. Provizoratul sentimental se asociază cu ideea de efemeritate a frumuseții : „frumusețea are pete și e trecătoare”⁴⁵. În romanele prozatorului durata iubirii va fi suficient de exact stabilită și limitată, căci, vizibil, erodarea se realizează simultan pe două planuri, pe planul social și pe cel biologic. Dacă primul aspect al compromiterii este tratat critic, al doilea este chiar calculat și binevenit pentru eroul epuizat de suferință. Renunțarea la Ela va fi cu atât mai ușoară cu cât femeia va fi atinsă de inevitabilul efect biologic al timpului : „Și cum se cunoaște că a îmbătrânit. Nu simte că, așa, destul de trupeșă cum a devenit, nu mai prind anumite grații”⁴⁶. Ideea femeii nemaifiind atrasă de „realitatea afectată” (femeia), Gheorghidiu „scapă” de problematizarea continuă a despărțirii. El își răscumpără remușcarea cauzată de renunțare prin epuizarea, la propriu și la figurat, a experienței, tot așa cum își răscumpără frica prin morala superioară a drumului dus până la capăt. Gheorghidiu este dispus să recunoască eșecul experienței, dar, radical fiind, nu-și permite să-l evite, ținând mult la integritatea „organismului sufletesc” accesibil numai în cazul în care se trece înainte printr-un „conflict al eului”, „care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel”⁴⁷. Cu alte cuvinte, certitudinile survenite prin revelația văzului – „ochiul suferă de atâtea ori, de altfel, de halucinație”⁴⁸ – trebuie autentificate printr-o altă experiență absolută și bună pentru a revela limitele personalității.

Prin urmare, *Ultima noapte...* oferă două concluzii esențiale. Una ar fi de natură metodologică și îl privește pe narator (pentru demonstrație despărțim naratorul de personaj) : nu se poate discuta nici o problemă existențială serioasă în termeni împrumutați. Noțiunile trebuie autentificate în prealabil prin experimentare, iar adevărul nu e accesibil în momentul trăirii decât retrospectiv. Lecția *Ultimei nopți...* este următoarea : adevărul are nevoie, pe lângă experiențe, și de perspectivă. Cealaltă concluzie, care îl privește pe personaj, este mai gravă (trăirea dovedindu-se totuși mai importantă decât scrisul) : iubirea este o realitate periculoasă, cel puțin din trei motive. În primul rând se naște și evoluează invizibil, scăpând de controlul conștiinței, în

al doilea rând simbioza sentimentală odată desăvârșită, nu se mai poate desface decât cu prețul suferinței, suferință ce seamănă cu „dorul” unei substanțe după cealaltă substanță. În al treilea rând, iubirea, acest „altceva”, se desprinde de absolut prin aspectul ei efemer.

Simplificând situația, am putea spune că autorul epuizează subiectul iubirii în primul său roman, și asta în măsura în care *Patul lui Procust* pare un roman fără probleme. Reflecția implicată inițial în tensiune se desprinde aici de conflict și îl rezolvă evitându-l. La întrebarea laitmotică a romanelor experimentale - te implici sau nu ? -, Fred, alături de doamna T., răspund din capul locului negativ. *Patul lui Procust* este o veche poveste, adică reluarea primeia, și pentru a o anima i se aplică o „nouă structură”. Autorul și personajele sale revin în povestea veche fructificând consecințele ce decurg din ea : se va evita conflictul dar se va rediscuta ceea ce a scăpat cunoașterii : devenirea. Căci nimic nu este mai prețios decât ceea ce s-a pierdut. Experiența „nouă” se va transforma în pretext, în schimb va spori reflecția și cu ea va crește perspectiva. Camil Petrescu se va îndepărta iarăși de realitatea periculoasă, de acea „alergare pe pământ”, și se va reapropia de mai familiara sa transcendență. Iubirea dovedindu-se o problemă mult prea dificilă pentru Gheorghidiu, personajele din *Patul lui Procust* se vor mulțumi, resemnate, doar cu tentativa de a-i cunoaște mecanismul, modul de viață al sentimentelor. Ele se retrag repede din prima linie a vieții - dezertează de pe frontul iubirii -, și încearcă, prin retrospectivă, *recuperarea devenirii*, dar în această relansare retrospectivă se opresc exact în momentul în care (ar) începe declinul. În loc de căutarea timpului revolut, avem de-a face cu căutarea devenirii pierdute, invocată prin memorie voluntară, deloc proustiană, orientată spre reconstrucția itinerarului sentimental și spre surprinderea momentelor în care destinul se mișcă nevăzut. Gândirea modernă ia forma expresiei clasice, cedând gustului pentru naturalețe, astfel încât avem impresia că amintirile survin spontan, provocate de câte un accident al întâmplării, și nu scormonite prin analiză. Un frumos paradox specific autorului se ascunde aici : din prea multă reflecție nici Gheorghidiu, nici Fred nu sunt capabili de spontaneitatea necesară unei proceduri proustiene și tocmai această lipsă de trăire inconștientă va fi recuperată prin retorică : devenirea pierdută existențial se recâștigă retoric de către un sensibil modern tocmai (!) prin utilizarea tehnicilor clasice, în mod deosebit prin exteriorizarea

și „obiectivarea” proceselor interioare. Fred Vasilescu își împrumută interioritatea exteriorului, „se lasă dus” de întâmplare ca frunzele de vânt. Sensibilitatea și gândirea nervoasă cedează unei poetici „vegetale” sebastianiene. Dacă, printre alții, lui Holban îi era teamă de plictisul produs de prea multă analiză și își înviora discursul prin procedee împrumutate de la clasici, la Camil Petrescu analiza apare deja convertită în epic. Ceea ce rămâne de văzut, nu e analiza, ci „filozofia” ei, și ea reprezintă părțile mai puțin reușite ale romanului, cele ușor didactice, în care ideea se reflectă în idee, fără să se obiectiveze. În *Patul lui Procust* nu atât polifonia vocilor este interesantă, mult prea evocată, ci convertirea staticității – proprie unui sentiment cum este resemnarea – în dinamică și structură epică. Secvențele epice, din fericire dominante, exprimă și reprezintă superior tocmai „analiza” camilpetresciană. Analiza, câtă este, este de fapt și inutilă, în ea doar se răsfrânge, rezumându-se, epicul.

Și totuși, nici eroii lui Camil Petrescu nu scapă de efectele negative ale analizei, urmărind certitudini, ei ajung în final tot la incertitudini. Este un specific al romanului de tip confesiv ca personajele închise în propriul lor *eu* să rămână fără reper exterior. Multiplicarea vocilor în *Patul lui Procust* nu schimbă cu nimic situația : câte confesiuni, atâtea nedumeriri. Dar nici nu se putea altfel, căci sub aparența voinței de cunoaștere și înțelegere a iubirii, al doilea roman al scriitorului se arată mai mult ca o apologie a necunoașterii. Romanul ilustrează atât renunțarea la trăire cât și renunțarea la reflecție. Doamna T., după despărțirea de Fred, nu mai vrea decât – s-o cităm – : „să retrăiesc o clipă... ceva din trecut”⁴⁹ (renunțare la trăire), dar își exprimă și lipsa de voință față de clarificări (renunțare la cunoaștere) : „mi-a slăbit voința de a face efortul unei lămuriri”⁵⁰. Deși, la insistențele cam deranjante ale autorului-personaj ascuns în subsol, ea își va continua scrisorile (care sunt de fapt cel puțin patru, și nu trei : „și în scrisoarea trecută...”⁵¹, observă în prima epistolă doamna T.), rezultatul analizei ce seamănă aici mai mult cu o simplă evocare, este ușor de prevăzut. Dezinteresul sau apatia față de cunoaștere se prezintă totuși grațios, printr-o pudoare sau rușine față de iluzia cunoașterii. Camil Petrescu o „dezinformează” pe tânăra femeie în chestiuni sentimentale, se pare că pentru a-i ocroti feminitatea misterioasă, și nici din mult elogiata intuiție bergsoniană doamnei T. nu i se atribuie prea mult. Deși i se rezervă un capitol autonom în roman, ea nu va fi im-

plicată pe deplin în filozofia despre iubire a autorului, rolul ei este de a da tonul împăcării cu ideea de fatalitate a iubirii ; un preambul pentru ideologia lui Fred. Autonomia discursului nu se asociază cu o individualizare completă, aceasta este lăsată în suspans. Portretul femeii se configurează din cel al bărbatului. Ea nu mai seamănă nici cu Alta, nici cu Ela, nu personalitatea ei reală și concretă va afecta mult râvnita fericire în iubire, ci o lege extra-umană nevăzută, cam asta este ideea scriitorului. Structural și în plan ideatic, doamna T. pare mai mult o soră-geamănă decât o iubită. Solidaritatea în renunțare și în fatalism, în ciuda tensiunii sentimentale și senzuale dintre îndrăgostiți, îi leagă mai mult decât erosul. Prin urmare, nici femeia nu se războiește prea convingător pentru relansarea relației. Singurul personaj căruia prozatorul îi acordă încredere absolută în chestiuni filozofice este Fred. Lui Ladima îi va fi interzisă experiența, după ce doamnei T. i s-a interzis o prea multă reflecție. Limitarea câmpului de mișcare al unor personaje va duce la totala lor capitulare în chestiuni de cunoaștere. Camil Petrescu răpește fiecărui personaj câte un element prețios din construcția interioară a personalității, încât acestea parcă se mișcă fără busolă. Doamna T., de pildă, este incapabilă să-și facă măcar ordine în trecut, bucuriile ei revolute rămân „neclasate”⁵². Nici o poetică a autenticității aplicată în confesiune nu o ajută să se apropie, măcar, de certitudini. Camil Petrescu se dovedește prea generos cu personajele sale în probleme secundare (poetică), dar mai economicos în cele esențiale (filozofie). Fără să fie și relevante, scrierile doamnei T. sunt de o certă frumusețe tocmai din cauza zbaterii în necunoștință, în această mișcare între refulare și mărturisire, stare indecisă în care comparațiile, ca expresii ale exactității aproximative, sunt la locul lor. Comparațiile sunt expresii ale indeciziei permanente, căci aici nu toate personajele au privilegiul experiențelor-limită, producătoare de iluminări și de repere orientative sigure ; ele gândesc în probabilități sau prin analogii, cum procedează doamna T. Funcția comparațiilor depășește însă rolul pe care îl au de obicei figurile de stil în texte (în mod deosebit într-o confesiune intenționat anticalofilă), rostul lor este, printre altele, de a ilustra pozițiile vulnerabile ale cunoașterii, necesitatea aproximării. Ele nu sunt elemente de decor, ci țin de substanța romanului, asupra căruia planează o incertitudine esențială și generală, însă nu pot deveni productive în cunoaștere decât în expresie, deoarece Camil Petrescu alternează de la o pagină

la alta principiul generalului cu cel al individualului. Totuși, prin utilizarea comparațiilor, textul se înviorează cu alte referințe exterioare și astfel romanul „respiră”, evitând monotonia romanelor analitice. Consecințele la care ajunge doamna T. studiind comportamentul sentimental al lui D, adoratorul ei nefericit din tinerețe, rămân și ele neclasabile (comparațiile nu o ajută la nimic), deoarece conceptul filozofic al autorului – iubirile sunt și generale, și unice –, nu poate fi dezlegat și rezolvat de personaje. Studiarea lui D. se dovedește ne-productivă, căci personajul nu este relevant și nu face față nici ca termen de analogie, aparținând categoriei inferioare de bărbați, a celor „nesubstanțiali”. Cei substanțiali și relevanți – în concepția elitistă a prozatorului – își ascund cu succes sentimentele. În consecință, cota de certitudine la care se ajunge în acest „roman al cunoașterii”, cum se obișnuiește să fie taxat, este clar ilustrată de autoarea scrisorilor : „știi un lucru, că X nu mă iubește”⁵³.

Dar nici nu se putea mai mult, sau altfel, o eventuală lămurire din partea doamnei T. ar fi și stricat „jocul ielelor”, joc rezervat de către autor exclusiv lui Fred, singurul moștenitor al problematicei din *Ultima noapte...* În această calitate, primul lucru pe care Fred îl pune la cale în relația lui cu doamna T. va fi, eufemistic spus, *stabilirea duratei* : tânărul aviator iese din angajamentul sentimental tocmai în perioada de înflorire a relației, înainte de a suporta o (virtuală) decepție din partea femeii, căci în conștiința lui își păstrează încă ecoul o idee ușor misogină a lui Gheorghidiu – „Dar nu, toate sufletele acesteia de carne și mătasă devin prea târziu, și de prisos, bune”⁵⁴. Prin urmare, pericolul iubirii va fi repede diminuat prin desprinderea femeii de absolut, numai că astfel – o inconsecvență sau o nouă contradicție – Fred o va urmări pe doamna T., sufletul lui gemân, în această cădere în efemer, tocmai pe singura femeie-idee ! Cea mai dureroasă autoamputare fiind astfel realizată, Fred își va concentra atenția asupra singurei probleme care îl mai preocupă și care este cea esențială, a confesiunii și a romanului deopotrivă : verificarea retrospectivă a personalității în raport cu devenirea revolută. Amantul ascetic al doamnei T. se va întreba, disimulând întrebarea în nedumeriri și ezitări, filozofii și psihologii, cum de te lași sedus și fixat de himerele ideii, în timp ce realitatea dă atâtea semne de mobilitate, iar devenirile înflorească peste tot ? Într-adevăr, Fred nu va scrie un roman (sarcina va fi atribuită insensibililor, autorului-personaj din subsol, de pildă), în

schimb, el își va cerceta, confesându-se, neputința față de devenire, singura maladie responsabilă pentru intrarea lui în capcanele iubirii. „Analiza” se produce printr-o simptomatologie epică, personajul fiind surprins în situații romanești clasice în care se comportă însă ca un *orfan al devenirii*, ceea ce și este de fapt. E capabil să se familiarizeze cu nenumărate calități pe care și le dorește el însuși, dar capitulează în fața provocărilor impuse de viață. După nu prea multe exerciții, se dovedește un excelent jucător de box, câștigă campionate de tenis, încearcă recorduri cu aeroplanul, dansează pe gustul femeilor, se afirmă ca bun jockey etc. În schimb, după cum însuși o mărturisește, numai romancier nu ar putea deveni, căci pentru a fi scriitor e necesară, asta e ideea lui Fred, și o mare doză de insensibilitate sau, altfel spus, imunitate, dar, înainte de toate, puțința de a surprinde devenirea în desfășurarea ei. Aici Fred e un neîndemânatic, în schimb se consolează cu recuperarea, cu această reflecție secundară, știind bine că numai cei atinși de microbii ideii de absolut au infirmitatea de a nu se descurca în prezent. Din devenire, singurul moment surprins și întipărit în conștiință este momentul de început, căci în el apare *ideea*, iar sub lumina albă a acesteia, restul rămâne nevăzut. Apologia începuturilor se explică cu gustul și nostalgia după estetica lor necompromisă, dar și cu regretul că ceea ce urmează (schimbarea), se produce lent („lucrurile merg prea încet”⁵⁵), încât noutatea lor nu valorează cât frumusețea momentelor de naștere. Frica de a pierde existentul este mai hotărâtoare decât curiozitatea față de schimbări : „Știu bine că un moment nou se va crea. Dar va dispărea unul vechi...”⁵⁶. Astfel psihologia se transformă în filozofie : sentimentul de securitate oferit de momentele inițiale duce la refuzul tranzițiilor periculoase și „vulgare”, pentru că acestea „violează” începuturile.

Determinat de estetica începuturilor și de inestetica tranzițiilor, Fred Vasilescu își va trăi iubirea față de doamna T. „inconștient”, dar pe gustul și convingerea sa, ferindu-se de prea multă reflecție. Confesiunea din *Într-o după masă de august* se vrea un fel de recuperare ulterioară a devenirii prin gândire, pierdută anterior voluntar din frica de simultaneitatea trăirii cu reflecția. Despărțind programatic timpul gândirii de timpul trăirii, Fred salvează puritatea celor două dimensiuni (viață/reflecție), dar îi scapă proșpețimea analizei. În schimb, i se îmbogățesc posibilitățile înțelegerii și ale disimulării, adică modalitățile de adaptare a propriei situații la ideologie, a cazului unic la

lege, a individualului la general. Asta îi va fi posibil deoarece trecutul reprezintă un material docil pentru interpretare : trebuie doar bine alese „perspectivele”.

Numai că, în esență, sub masca reconstituirii se ascunde un păcat – ieșirea lașă și premeditată din devenire –, păcat pe care nici o literatură nu-l poate justifica. Vina, desfacerea brutală a simbiozei sufletești, e prea mare ca să poată fi răscumpărată prin literatura care, astfel se contaminează transformându-se într-un lanț al dezvinovățirilor și al disimulărilor. Ruptura fiind inițiată de Fred, acesta înfățișează iubirea ca pe un memento, aducându-i o serie de contraargumente, deși știe bine că este vorba de singura devenire substanțială. Din culpabilitate, propria devenire nu va fi înfruntată însă direct, ci filtrată și mediată prin cazul lui Ladima. Deplasarea textului spre reconstituirea vieții sentimentale a cuplului Emilia-Ladima se sprijină și pe o altă idee a naratorului, și anume pe convingerea că numai personajele extrovertite și egoiste au memorie (cum e actrița), cele superioare sunt preocupate de propria lor interioritate și suferă de amnezie. Afișarea deficienței de memorie este și ea un gest disimulatoriu.

Împreună, scrisorile lui Ladima pot fi considerate ca un pseudo-jurnal sau ca *documente ale devenirii* – de aici prețul lor –, corectând „deficitul” de memorie al lui Fred și scutindu-l în același timp de confruntarea dureroasă cu propriul său trecut. Monstruozitatea cuplului Emilia-Ladima vine ca argument superior în ideea de renunțare la iubire, aceasta, prin exemplul nefericitului poet, prezentându-se ca o devenire incredibilă, intratabilă și, prin urmare, periculoasă. „Datarea” scrisorilor de către Emilia îi prilejuiește lui Fred o reconstituire atestabilă din care nu dispar nici schimbările, înțelese de el înainte ca „prea lente”. Astfel, documentele vor fi citite în stricta lor ordine cronologică. Amantul ocazional al Emiliei va avea deosebita grijă ca lectura epistolelor să respecte succesiunea lor originală. Numai o asemenea lectură îi va oferi prilejul de a urmări cum, de pildă, Ladima trece în ele de la „dumneavoastră” la „dumneata”, iar apoi la „tu”. Fred, nici dacă voia, nu putea să-și aleagă o serie de tranziții mai amenințătoare decât aceste documente ale imposibilului. Prin detectarea „evoluției” sentimentale dintre Emilia și Ladima, Fred își tratează o veche maladie moștenită din copilărie : nedeprinderea cu tranziția. Dacă la o vârstă prematură nu pricepea cum din notele muzicale ale mamei („boabe negre ca piperul”) se născuse sunetul, acum

nu înțelege cum din nimic se naște amorul. Iată un nou motiv pentru a denunța iubirea. Numai că actuala experimentare a metamorfozelor invizibile este cu totul gratuită, posterioară renunțării la doamna T. O iluminare *de acum* nu poate justifica o decizie *de atunci*. Astfel, legitimitatea demersului este discutabilă, ca și afișarea relației monstruoase dintre Emilia și Ladima. Nici sancționarea personajelor în paginile jurnalului – Emilia e prezentată ca o femeie vulgară, egoistă și insensibilă, Ladima demodat, neglijent - nu este cu totul îndreptățită, căci și Fred este, la fel, prizonierul propriei sale personalități, chiar dacă superioară celorlalte. Emilia este incapabilă să-și administreze în cuvenite faze tranzitorii interesul ei egoist, iar Fred, de asemenea, nu găsește tehnicile, tot tranzitorii, de socializare a eului. La masa cu scriitorii se simte „strâmtorat” de accidentul cu musca căzută în farfurie, negăsind o formulă de ieșire printr-o glumă, de pildă, după cum Emiliei îi scapă, și ei, știința trecerii firești de la dialog la obiect. Lipsa de mobilitate a personalității este un simptom general pentru personajele din roman, chiar și pentru Fred care, conștient de necesitatea adaptării eului intim la factorul social, preferă atitudinea antisocială a neînțeleșului. Nesocializându-și eul, nu-și mai socializează nici iubirea : doamna T. este, în măsura în care este un personaj real și nu o idee sau o fantomă, victima „intoleranței intelectuale” (pseudonimul lașității) a lui Fred. Relația lor durează până ce se desfășoară înafara Bucureștiului, departe de lume, neobligându-l pe Fred să găsească modalități de comunicare cu societatea. El gândește cum gândea și Gheorghidiu, transferând cauza rupturii înafara lui : „pentru ce nebunia acestei organizări sociale contrariază fericiri atât de firești ?”⁵⁷.

Argumentele lui Fred se dovedesc suficient de vulnerabile ; el vine în propriului său ajutor cu o construcție și organizare a profesiunii care să-i sprijine ideologia ascezei. În aparență multiplicarea vocilor servește la crearea unui numitor comun în chestiuni sentimentale, numai că polifonia nu duce niciodată la sincronizarea opiniilor, deoarece personajele invitate la mărturisiri (Emilia, Ladima, Cibănoiu, Penciulescu, Bulgăran etc.) rămân despărțite și ținute izolat, închise și ele în *eul* și în opinia lor. Disimularea poeticii polifonice echivalează cu o poetică a disimulării și se dovedește de două ori gratuită : prima oară pentru că este inefficientă și neproductivă în cunoaștere, a doua oară pentru că e și aceasta un procedeu posterior. Ideea relativității dusă până la limită produce tocmai necunoaștere, intenția adevărată

a lui Fred, căci altfel și numai o intuiție l-ar fi ținut aproape de femeie. Că polifonia e chiar o diversiune retorică o atestă contradicția lui Fred : apologetul individualului și al unicității apelează la opinia publică, la societate (!). Fred Vasilescu produce, ca și Emil Codrescu, o confesiune plină de procedee disimulatorii, pentru că și la el motivul renunțării la femeie este frica. Narratorul-erou încearcă, de fapt, o exploatare a defensivei afective – și artistic reușește magistral prin exprimarea momentelor de comprimare sufletească –, numai că nici cea mai divizionistă „nouă structură” nu poate masca dezertarea de pe frontul iubirii. Asumarea suferinței nu poate fi interpretată nici ea ca dovadă de curaj, căci suferința este aici diminuată prin fragmentare și calcul, bine spiritualizată adică. Decât o viață plină de capriciile și riscurile devenirii, mai bine o moarte controlată, cam asta este deviza și programul lui Fred.

Camil Petrescu, traumatizat de compromiterea *ideii* în *Ultima noapte...*, de calvarul ei în planul realității, în *Patul lui Procust*, după o durată premeditată și bine stabilită, o desprinde de devenire, „salvând-o”. Apariția „neașteptată” a doamnei T. la una dintre ultimele decolări spre Capetown ale lui Fred e înțeleasă de acesta, prin gestul de solidaritate al femeii, ca o refacere simbolică a simbiozei pierdute. Numai astfel putea deveni romanul o întoarcere la începuturi, la momentul de naștere al *ideii*, închizând, dacă nu cercul lumii, al operei fără discuție. Rădicarea în nori a lui Fred semnalează sfârșitul mandatului terestru al *ideii*.

DE LA O EXPERIENȚĂ LA ALTE EXPERIENȚE

MIRCEA ELIADE

Scrisul mirceaeliadesc din prima perioadă, din cea confesivă adică, se opune voluntar și declarativ, în mod manifest, dar fără ostentație oricărui demers critic, cel puțin prin două trăsături esențiale ce-l definesc. Una am putea-o numi valabilitate provizorie, anunțată chiar de autorul textelor, cealaltă o trăsătură ce ține de neconturarea exactă a termenilor, adică de sensul lor aproximativ, deseori inexact sau vag. Textele publicate însă (căci nu difuzate la radio, supuse efemerului), asta este soarta lor, nu mai pot ieși de sub democrația lecturii.

Textele programatice ale lui Eliade, adunate în volume ori de către autor, imediat după elaborarea lor – *Solilocvii*, (1932), *Oceanografie* (1934) –, ori ulterior de către editori – *Profetism românesc*, 1-2 (1990) –, cuprinzând publicistica scriitorului concepută în cicluri (*Itinerariu spiritual*, *Scrisori către un provincial*) sau produsă fără a fi gândită în vreo structură anume, dar apărută în presa timpului („Cuvîntul”, „Vremea”, „Criterion”), reprezintă o unitate ideatică, o fază a gândirii eliadești în devenire, prelungită apoi în literatură, iarăși de tip confesiv : *Isabel și apele diavolului* (1930), *Maitreyi* (1933), *Șantier* (1935) ; ele toate fac posibilă o „reconstrucție” a unei perioade extrem de fertile a lui Eliade.

Intrând în miezul scrisului eliadesc, întâmpinăm imediat o atitudine a scriitorului care vine să mărească acea inhibiție interpretativă a cititorului prin relativizarea de către autor a propriului său mesaj și prin revizuirea lui imediată. În *Solilocvii*, text fără prefață, care, la Eliade are de obicei funcția de postfață – fiind elaborată ulterior, după recitirea textelor –, deci în finalul acestor exerciții de aproximații cvasi-filozofice suntem preveniți asupra faptului că volumul „nu are nici început, nici sfârșit”¹ și că gândirea proprie solilocviilor „nu probează nimic, nu dărîmă nimic și, mai ales, nu epuizează nimic”². Avem de a face cu „adevăruri nesfârșite”³, relative, reprezentând câte un „gând neterminat”⁴, gând care, apropiindu-se inevitabil către o margine, pe autor „nu-l mai interesează”⁵. Înțelegem aici o anumită oroare de adevăruri imuabile, căci adevărul este, ne previne iarăși autorul, „prin

firea lui nesincer, fiind fructul multor automutilări”⁶. Dincolo de frica față de ideile ce pot lua vreo formă a adevărului (sau de formă a lui), mai interesant este la Eliade contradicția dintre pasiunea enunțului și apatia conținutului. Un adevăr fără margini invocă, de obicei, o afirmație fără prea mult elan. Eseurile lui Eliade, părțile adică, pornesc „grăbit” spre absolut, volumele, întregul, sfârșesc în relativ. Elanul este explicat mereu cu datele „conjuncturii”, cu momentul urgent, inexactitatea cu „graba”. Ideile lui Eliade, deși autorul lor e conștient de vulnerabilitatea acestora, nu vor fi niciodată revizuite ulterior, ci momentul nașterii lor va fi privit, în măsura trecerii timpului, cu tot mai multă loialitate.

Itinerariului spiritual, care la timpul său a provocat un remarcabil răspuns din partea lui Șerban Cioculescu, publicat în *Profetism românesc*, 1-2, editorii i-au plasat o pseudo-prefață, preluată din *Memorii, 1907–1962*⁷, publicată de Eliade în 1965, în „Cuvîntul în exil”, nr. 40-41. Ciudat este că în această „prefață” ulterioară Mircea Eliade își transferă propria poziție față de ispitele sale – „generației”, tonul individual se transformă într-unul impersonal și, în esență, autorul pune semnul egalității între sine și generație, „identificându-se” cu aceasta : „Eram liberi, disponibili pentru tot felul de „experiențe”⁸. Dacă în *Solilocvii* relativizarea, în acest fragment din *Memorii* - slujind ca sursă pentru prefața arbitrară a *Profetismului*... – impersonalizarea se prezintă ca o modalitate de a ieși din logica responsabilității sau a asumării. Nu se știe dacă „detașarea tot mai agresivă față de idealurile înaintașilor mei”⁹ este o atitudine formulată de Eliade simțind atmosfera timpului, și astfel fiind asumată și de alți reprezentanți ai generației sau, invers, avem de a face cu o proprie inițiativă recomandată sau impusă, printr-o retorică „dramatică”, generației. De fapt, acest fragment din *Memorii* este aproape lipsit de tentativele explicării, parcă se reduce la constatare, la sublinierea necesității istorice. Se pare că Eliade s-a simțit forțat de istorie ca să iasă din ea, „împins” de o ideologie a generației anterioare pentru ca el să elaboreze una nouă.

Dar nu e cazul să găsim puncte vulnerabile în *Itinerariul spiritual*, acestea au fost surprinse și formulate superior de Șerban Cioculescu. Mai reprezentativă se arată lipsa de revizuire a pozițiilor vechi în aceste mărturii cu mult ulterioare celor susținute în tinerețe și parcă producând noi contradicții și abateri de la adevăratele probleme ale istoriei. Cu întregirea țării, Eliade se simte eliberat de noi obiective

istorice și – în numele generației ! – se întoarce spre sine, preocupat de „gnozele care mă tulburaseră și îmi dăduseră de gândit”¹⁰. Eliade se prezintă și aici determinat, victimă a gnozelor, deși „Profesorul”, probabil Nae Ionescu, îl avertizează că existența nu constă dintr-o serie de „aventuri spirituale”¹¹, aventuri care, desigur, nu pot fi impuse, fiind voluntare. Impresia pe care scrisul lui Eliade o face ne lasă să credem că apelul la „noua generație” este exagerat și că termenul conține elemente arbitrare, idee pe care ne-o confirmă chiar scriitorul : „construiesem un „provincial”¹² (s. n.). O altă contradicție se conturează în aceste pagini memorialistice, care o depășește pe cele din textele din tinerețe la care se referă : Eliade, cum am văzut, fără să găsească noul obiectiv adecvat vremii, preocupat de gnoze, are sentimentul că „dispunem de prea puțin timp”¹³. În realitate, autorul *Solilocviilor* se teme mai mult de o vagă capacitate a istoriei de a „recruta” individul la o încă nebănuită sarcină, luându-i astfel libertatea. Mai mult o frică de angajament decât voința unuia se trădează aici, dovadă că obiectivele noi nu-și arătau încă germeii : „Am început, deci, să discut ce mi se întâmplă mie”¹⁴. Fără s-o afirme direct, ci doar prin apologia experienței, Mircea Eliade fuge de istorie și de formele ei „periculoase” într-un etern provizorat, paradox cât se poate de eliadesc.

După o cvasi-prefață, adăugită la *Itinerariul spiritual*, Eliade revine în *Oceanografie* cu o prefață propriu-zisă – așa se și întitulează –, scrisă după publicarea în periodice a eseurilor, prefață care adună aproape întreg arsenalul atitudinilor sale față de propriul scris. Se remarcă, astfel, refuzul dialecticii și al reflecției, precum și al gândirii, și se optează pentru o activitate mentală intermediară, nefinalizată, cum ar fi „înțelegerea” ; se refuză, de asemenea, aspectul personal al mărturisirilor în favoarea stilului impersonal. Autorul se simte „intimidat” din cauza confesiunilor „suspendate” până atunci, și asta într-o prefață care refuză confesiunile ! : „În această carte nu sînt decît constatări, mărturisiri ; nu în sens de confesiune”¹⁵. Mircea Eliade este un scriitor care acceptă numai jumătate din ceea ce am putea numi indiciile literaturii autenticiste, de aici incompatibilitățile scrisului său. Vorbește despre sinceritate, dar vrea – ce contradicție ! – un stil impersonal al propriilor experiențe, propagă libertatea aventurilor personale, „experimentele”, însă se simte strâmtorat în limitele individualului, vrînd să se obiectiveze sau să se „cosmizeze” ; tinde, ca oricare scriitor „autenticist” spre adevăr, dar și fuge de el.

În loc să recunoască și să explice convingător inconsecvențele eseurilor, Mircea Eliade recomandă cititorului un manual de lectură loială, rugându-l să renunțe la „spiritul critic”¹⁶ și să înlocuiască cu propria imaginație lacunele scriitorului. Autorul sugerează că ilogismul unor fraze ar fi de natură conjuncturală – „Sînt fraze care par paradoxale din pricină că autorul n-a avut timp să le limpezească”¹⁷. Numai că paradoxurile sunt întotdeauna structurale, mai ales la un autor care se pronunță drept apologet al paradoxurilor, cum o face Eliade în *Solilocvii*, favorizând formele imprecise ale gândirii și ale existenței tocmai din oroarea sa structurală față de formele stabile.

Desigur că Mircea Eliade și-a dat seama de contradicțiile sale – prefața e concludentă în această privință –, însă rectificările sunt refuzate, pentru că „erorile de acum cîțiva ani nu mă mai interesează, nemaifiind ale mele”¹⁸. Dincolo de implicația morală a unor asemenea declarații ce anunță o permanentă lepădare de propriile fapte, fie ele și numai „texte” recomandate unei generații ca îndreptar de existență, erorile vechi nu au fost înlocuite nici mai târziu cu adevăruri noi.

Dintre ideile cuprinse în cele trei volume de eseuri pomenite, se remarcă cele care circumscriu câte un „concept” specific eliadesc asupra existenței și omului, deoarece acestea o să supraviețuiască, revenind ca niște laitmotive, în romanele imediat următoare începuturilor publicistice. „Experiența”, individualitatea, „omul nou” se înscriu printre acele noțiuni care au fost încercate în genul nevinovat al publicisticii, de unde vor trece în lumea romanescului plină de responsabilitățile socialului fictiv. Eliade militează pentru un adevărat cult al experiențelor, cult nelimitat nici de rațiune, nici de morală, categorii supuse și ele primatului fecundării spiritului și a conștiinței : „De ce să ne ferim de experiențe, chiar de cele rău famate ? Ele excită spiritul, îl precipită în situații și atitudini inedite, îl fecundează cu germeni rari, îl nuanțează cu tente exotice”¹⁹. Prin seria interminabilă a experiențelor, personalitatea „ajunge elastică, dar nu incoerentă”²⁰, fără să se anunțe însă și modul de acces la coerență. Se declară ferm necesitatea experiențelor și se formulează vag scopul final al lor : „Ne vom opri cu toții la un echilibru cerut de structura noastră spirituală”²¹. Desigur că e vorba aici de o autoamăgire, fără prea multă convingere, a eseistului pătruns de „neliniștea metafizică” a profesorului său, „echilibrul” fiind perfect sinonim cu „definitivatul”²², termen respins însă categoric.

În *Despre o anumită experiență* Eliade încearcă o circumscriere mai

exactă a noțiunii, echivalând-o cu „o nuditate desăvârșită”²³ a ființei, în sensul uitării perfecte a antecedentelor – a ieșirii totale din propria ta istorie, făcând din tine „o prezență”²⁴ (sublinierea aparține autorului). Autorul face o altă distincție aici, delimitând experiența pasivă (neautentică) de cea activă, identificabilă cu „trăirea”²⁵, care singură produce „această coincidență perfectă cu termenul exterior ție”²⁶. Esei-istul are convingerea că experiențele prin natura lor sunt finite, au o rază de acțiune limitată în timp, care nu poate fi prelungită fără să se piardă o altă, nouă experiență. Pe scurt, trăirea sau viața constă din alternarea neîncetată a experiențelor. Conceptul eliadesc pare, cel puțin din punct de vedere moral, discutabil : „nimic pozitiv, eficace și major nu se poate obține fără a renunța la anumite limite, fără a depăși termenii experienței”²⁷. În argumentarea scriitorului evazivul ascuns și vagul manifest în sensul noțiunilor folosite („pozitiv”, „eficace”, „major”) – nu tocmai adecvat unui fenomen în care pot (și vor fi) implicate și alte persoane/personaje – atestă vulnerabilitatea morală a ideii, iar faptul că nu sunt definite criteriile limitelor și „termenii” experienței, ne lasă să înțelegem în conceptul lui Eliade mai mult o ideologie egotistă decât o filozofie „universală”. Cititorul se poate întreba : până unde este și de unde nu mai este experiență o experiență și, de asemenea, de unde nu mai merită sau de unde nu mai trebuie să fie ? Autorul nu face nici o cât de mică aluzie la vreun semn vizibil sau invizibil care ar putea anunța sfârșitul sau măcar declinul experienței, ca să nu-i spunem experiment. Durata proustiană devine astfel eliminată și redusă la mereu momentul actual, dar autorul merge mai departe, făcând inutilă o activitate atât de proprie romanului confesiv, memoria, precizând – nu fără consecințe etice – că nu e recomandabilă acumularea experiențelor, ci anularea uneia prin cealaltă : „Experiențele acestea (cele vechi – n. n.) sunt pur și simplu acumulări de forme moarte, deși au fost vii”²⁸. Ne întrebăm atunci, de ce apelează Allen din *Maitreyi* și naratorul din *Șantier* la trezirea monștrilor, la trecut – nu oare pentru că nici *prezentul* nu este trăit așa cum se anunță, autentic, absolut și total, ci grăbit, încât e nevoie să apeleze la timpul revolut, atât de repede îngropat ? Refuzând experiențele consumate, gândirea eliadescă renunță la activitatea sintetică a spiritului și se sustrage concluziilor și consecințelor, precum și autocriticii. Rațiunea scriitorului își are însă argumentul suprem, libertatea : „nu pot scăpa de anumite lucruri decât trăindu-le”²⁹ ; experiențele consu-

mate servesc, aşadar, libertatea şi eliberarea în acelaşi timp, astfel ea, experienţa, va lua forma experimentului, termen care îşi „recunoaşte” aspectul provizoriu, utilitar, nedisimulat.

Conceptul de experienţă şi prin consecinţă cel de personalitate schiţat de Eliade se desparte de cel al colegilor de generaţie prin faptul că individul eliadesc refuză nu numai reflectia, ci şi imaginarul ca modalitate de formare : în loc de proiecţie ca experienţă, la Eliade nu există decât experienţă ca proiecţie. Eroinele Hortensiei Papadat-Bengescu şi-au cultivat personalitatea printr-o activitate sufletească şi intelectuală interiorizată, de asemenea şi personajele lui Holban şi Camil Petrescu (Emil Codrescu al lui Ibrăileanu era deja format), şi nicidecum printr-un consum cantitativ al experienţelor. La aceştia individul este mulţumit cu capacitatea lui de prelucrare a exteriorităţii ; la Eliade avem de a face cu o personalitate care ezită între orientarea extrovertită şi cea introvertită. Discursul la persoana întâi, formula confesivă adică, îl ţine între „limitele” individualului, iar nevoia de aventuri consecutive, respingerea formelor stabile, ideale pentru reflecţie, îl împinge peste graniţele propriei interiorităţi. Statutul său ambiguu este net formulat : „trăirea ta, nemaifiind a individului din tine”³⁰. Într-un fel gândirea şi, vom vedea, romanele confesive/subiective ale lui Eliade se mai deosebesc de ale colegilor prin antipsihologismul lor, căci dacă înţelegem bine, acel „individ din tine” ne trimite la un *eu* psihologic neglijat de Eliade în favoarea unuia scindat din propria sa substanţă, unul „aventuros” : „dându-ţi neconţinut alte forme şi neoprinindu-se niciodată la ele”³¹. Vedem că în pofida celor promise în eseu din *Profetism românesc* („echilibrul nu întârzie”³²), acea ţintă finală a experienţelor, echilibrul, apare greu de închipuit, adică totuşi întârzie ; cum greu de imaginat apare şi profilul „omului nou”, căci demonstraţia lui Eliade în acest eseu programatic devine confuză, confuzie din care cititorul nu poate ieşi nici la îndemnul eseistului : „sînt sigur că cei ce vor să mă înţeleagă mă vor înţelege şi așa, în pofida tuturor imperfecţiunilor de expresie”³³. Problema însă nu e de natură stilistică, ci de logică ; demonstraţia nu mai urmăreşte construirea aceluia om modern aşteptat, îl abandonează ca pe un proiect voluntar nefinalizat.

Voinţa de dedublare şi, astfel, de depăşire a barierelor eului nu apare doar la Eliade, evaziunile din individualitate sau doar îmbogăţirea acesteia îi sunt proprii şi lui Holban, şi lui Sebastian, şi lui Blecher,

doar că la Eliade nu se întrezărește și nici nu se tinde spre un punct de grație al împăcării cu sine, ci experiențele sciziunii „creative” susțin mereu acea „neliniște metafizică” de la care pornesc. Una dintre întrebările esențiale ale *Solilocviilor* tocmai asta este : care sunt modalitățile sau tehnicile de a ieși din capcana sinelui fără a se pierde în exterioritate, întrebare care se transformă repede în declarațiune imperativă și apodictică : ceea ce îi este esențial omului (nou) ar fi „instinctul său de transcendere, setea de a se libera de sine și de a trece în altul, nevoia urgentă de a rupe cercul de fier al individualității (...) ieșirea din sine, contopirea cu altul, fuga de singurătatea limitată, avântul către o libertate perfectă în libertatea celui alt”³⁴. „Experiențele” pot fi înțelese acum clar, ele luând formele eliberării prin artă, vis, magie, dans, mistică și dragoste. Acestea sunt țintele și categoriile evaziunii, completării individualului insuficient, iar luându-le pe rând, cercetându-le potențialul, Eliade vine cu observații subtile, astfel, de pildă, în dragoste „sînt întotdeauna prezente speranța și anticiparea unei beatitudini nedeslușite, ceva care n-a fost și nu va mai fi”³⁵, sau : dansul corespunde „îmboldului de integrare într-o armonie supraindividuală, de asimilare a unui ritm străin omului” și este „renunțare la economia personală și, mai ales, la fizica individuală”³⁶.

Pentru a constitui o virtuală evadare din sine a individului, i se mai aduc elogii cinematografului și filmelor, care „satisfac setea de fantastic, de creație a unei lumi ideale, donquijotești – *fără morală* și fără eroism, poate, dar nu mai puțin fecundă în sugestii, în viață fantastică”³⁷ (s. n.), sau jocului, pentru potențialul magic pe care îl presupune și pentru că „îgnoră legea și e dincolo de bine și de rău”³⁸. Eliade vede o incompatibilitate între „lege” și „joc” – prima ar fi „pentru oameni”, al doilea „pentru demonul din om”³⁹. Este evident acum că la autorul *Solilocviilor* morala este supusă primatului experiențelor, sau pur și simplu este eliminată. Dar, și fără asta, „sistemul” lui Eliade suferă de incoerență prin refuzul „legilor”, prin faptul că orice mișcare sau acțiune tinde, vrând-nevrând, spre echilibru sau își creează o „lege” anume – o recunoaște însuși autorul : „opera de artă e o creație, chiar dacă, împlinită, *cade sub imperiul legilor*”⁴⁰ (s. n.). Conturul „omului nou” se desprinde acum, el fiind depersonalizat, dezindividualizat, obiectivat în mișcări, atras de magnetismul forțelor universale, cosmice, și lipsit de legi. Alte subiecte atinse doar fugar dar reprezentativ, ispitierea – precum și problema păcatului prin evitare

– ne fac contactul direct cu primul roman al scriitorului. Ispitirea este, în concepția eseistului „încercarea binelui, adică verificarea lui prin rău” și „presupune credința în posibilitatea modificării sufletului”⁴¹ (sublinierea aparține scriitorului), iar, continuă Eliade, ceea ce e „formidabil” în creștinătate este „certitudinea convertirii” (...), „speranța unei posibilități de schimbare calitativă”. Mandatul acestei convertirii și schimbări, autorul eseurilor îl predă doctorului-narator din *Isabel și apele diavolului*. Problema păcatului este evitată în *Solilocvii* pentru că „e prea largă și prea încărcată de responsabilități”⁴² și pentru că ideea păcatului nu putea fi circumscrisă teoretic înainte de a i se căuta și modalitățile practice de eliberare. De aceea, Cioran are o bună intuiție când afirmă că „deși înțelege bine păcatul, Eliade nu îl simte”⁴³. E posibil ca păcatul să nu fi fost simțit, dar se pare că a fost gândit, căci, prins în vraja experiențelor convertirii și ale schimbării, el nu putea fi evitat, doar minimalizat prin eclipsare, prin scăpare de responsabilități. Primul gest al „doctorului” fără nume (anonimatul este și el o formulă de evitare a responsabilității), înainte de a-și deschide seria experiențelor, este tocmai uitarea : „Nu știu câți ani am. De copilăria mea nu-mi amintesc. Limba neamului meu am uitat-o”⁴⁴.

Romanul este, cum Călinescu a observat, „pueril”⁴⁵, însă crescut organic din ideile eseurilor cu care comunică perfect. Așadar, experiențele nu pot fi practicate fără renunțarea la cele anterioare, la depășirea lor : „ajung un doctor, sînt un doctor, nu mai sunt eu, cu nume și prenume, ci un doctor. Restul se pierde”⁴⁶. În fața ispitirilor noi, doctorul, anonimizându-se, se desparte de istorie și își eliberează instinctele, „nu formele de viață, împrumutate”⁴⁷, și începe „caietul unei vieți libere”⁴⁸, sub sprijinul voinței de a nu fi un om comun. Prima tentativă de ispitire și de gustare a păcatului nu-și are însă imediat rezultatul, căci tânărul european sosit în India pentru studierea gramaticii anamite nimereste în pensiunea unui pastor, numit Tobie Stephens, a cărui casă este pătrunsă de *legile* incomode ale tipicului burghez. Doctorul, oarecum înșelat în așteptările sale, stabilește tiparele viciului său dezinteresat de rezultate, dar motivat de ideea de joc : „nu doresc fructele trudei mele : nu vânez ca să mă hrănesc, ci ca să mă joc”⁴⁹. Doctorul se simte inhibat de orice regulă, fie ea și a jocului, optând pentru libertate și neprevăzut. Eroul narator, dezamăgit de primul insucces – „Ah ! lumea aceasta care refuză să primească tiparele instinctelor mele!...”⁵⁰ – se mută la o altă gazdă, la familia

Axon cu un băiat (Tom) și trei fete, una de doisprezece ani (Verna), a cărei pubertate „se dezlănțuie precipitat și nervos”⁵¹, și două gemene, Isabel și Lilian, mai mărișoare, plus prietenele acestora, domnișoarele Irving. Romanul, „acest caiet al vieții mele”⁵², de fapt de aici începe și înregistrează ispitirea, în măsură mai mică sau mai mare, a tuturor personajelor din pensiunea soților Axon.

Primul compromis nu îl va reprezenta însă una dintre fete, ci, oarecum neașteptat și într-un fel gidian, băiatul mai mare, Tom, pe care apoi doctorul îl îndeamnă – îl „ispitește” – să-și caute împlinirea de parte de casă și de țară, în America. Astfel eroul experimentator rămâne fără și cel mai infim control moral printre fetele din casă. Deși doctorul transferă păcatul diavolului său din adolescență, el lucrează voluntar la reușita ispitirii : „Nu-mi amintesc de când am început să lucrez serios la ispitirea lui Tom” (...), sau : „Isabel se lega tot mai mult de mine. Ispitele aruncate cu un an mai înainte rodeau”⁵³. Seria păcatelor este întreruptă doar de justificarea și filozofia lor : „menirea mea e să turbur sufletele, dar să fiu absent din conflict, să nu mă gădesc niciodată antrenat în dramă, să nu joc rol activ și responsabil”⁵⁴. Experiența își are astfel explicația mai degrabă în exploatarea ei spirituală decât în practica ei în sine.

După a doua încercare de violare, de această dată nereușită, a Isabellei, doctorul nu se mai răscumpără prin umilință față de persoana implicată în păcatul *lui*, ci se orientează spre alte, noi ispite : „Ispite și păcate se găsesc peste tot în drumul cărnii, și asta e fericirea omului. Păcătuiind se liberează”, căci lumina vine „din întuneric”⁵⁵. O contradicție a doctorului este însă evidentă, el uitând de trecut și apostrofându-se ca „geniu sterp” : de unde atâta povară în sufletul lui, atâta voință de eliberare, căci acele „simțăminte apăsătoare” care ar motiva, după spusele lui, păcatul, nu sunt deloc detaliate ? Faptul că Eliade simte totuși păcatul, doar că îl eclipsează, este atestat de poetica și ritmul interior al romanului care, după o serie de ispitiți, relaxează presiunea morală cu câte o amnezie, sau cu un vis, cum se întâmplă în capitolul intitulat „*Visul unei nopți de vară*”, în care naratorul, inconștient, își trădează motivația – „mă înecau păcatele”⁵⁶, sau se transformă abil în victima individualului limitat : „ce să fac în această lume largă – cu o singură umbră”⁵⁷. Visul este locul și spațiul relativizării, iar doctorul victima propriului său vis, chinuit de inconștientă : „Câți ani au trecut de la întâlnirea noastră ?”⁵⁸, sau, inver-

sând lucrurile, devine el manipulat de alții : „Ajunsesem ceea ce voise și visase Isabel”⁵⁹, astfel doctorul „află” că nu trăiește, ci este trăit.

În ciudata psihologie a doctorului, „trezirea” se produce prin șocul unui nou vis, produs de drogurile luate la domnișoara Roth, o morfomană erudită, fată bătrână și lesbiană – prin logica doctorului ca „orice mistificare te lipește mai efectiv de realitate”⁶⁰. Noua realitate nu este alta decât săvârșirea noilor experiențe sexuale, numai că în raportul doctor-domnișoara Roth, profesoara de istoria artelor asiatice este cea care ispitește, iar doctorul este „victima”, dar – prin spiritualizarea noilor inițieri – și beneficiarul experiențelor. De fapt, pentru aventurosul doctor experiențele consumate cu această femeie snoabă și elitistă sunt cu totul „neproductive” și gratuite, căci eroul-narator preferă îndeosebi viciul cu persoane pure sau chiar infantile (cu fetița Verna, de pildă), astfel spațiul dedicat d-rei Roth pare supradimensionat și, prin urmare, fără prea multă semnificație. Sunt capitolele fără viață ale romanului, dar cu folosul de a transfera personajului feminin o parte din observațiile ce aparțin doctorului, observații pe care putea să și le facă și el însuși : „se pare că ai o demonică obsesie care te îndreaptă spre păcat, sau, în termeni creștini, ești născut pentru o cazuistică a cărnii, nu a spiritului”⁶¹, și să creeze un fals dialog, distribuind confesiunea în replici, în esență continuând monologul : „Sunt tocmai contrariul celui care am fost mai înainte. În adolescență voiam să trăiesc prin operele mele ; cu puțin timp în urmă voiam să ajung nemuritor creând *oameni*... Acum, sunt complet detașat de rezultate”⁶². Reținem aici „evoluția” naratorului, trecerea de la responsabilitatea obiectivării spre lepădarea de responsabilitate prin renunțare la obiective.

O altă modalitate de a eschiva propria răspundere este transferarea centrului de atenție al povestirii spre alte personaje, păstrând însă discursul confesiv : „mă simt istovit chiar în pofa de a sfârși această povestire, care e mai mult a celorlalți decât a mea”⁶³, doctorul afișând o pierdere de sine, abandonându-și chiar și demonul. Naratorul, obsedat mai înainte de cultul nefinitului, al ipostazelor suspendate și nedeterminate de nici o circumstanță, face un sacrificiu pornit din sentimentul neafirmat al culpei și alege în loc de „tinerețea fără bătrânețe”, „viața fără de moarte”⁶⁴, căsătorindu-se cu Isabel care înainte se dăduse unui necunoscut, sancționând acea structurală teamă de împlinire a doctorului. Această oroare de perfecțiune se răzbună, iar doctorul epuizat de ideologia păcatelor și de păcatele sale care îl

depășesc, căci jocul fără țintă nu poate fi justificat, plătește pentru experiențele gratuite ale ispitirii și convertirii, producând un „caiet” foarte puțin excitant.

Fără să fie înțeleasă ca o demonstrație, capodopera scriitorului, romanul *Maitreyi*, păstrându-și autonomia de creație artistică, ilustrează bine contradicțiile lui Eliade. Momentele de înaltă reușită din roman comunică perfect cu punctele forte ale „filozofiei” autorului lor, tot așa cum momentele românești discutabile ne trimit la concepte mai puțin rezistente. Confruntarea ideilor obiectivate în roman cu cele din afara lui este posibilă, și nu neapărat dinspre biografia spirituală, ci și invers, dinspre operă. Dacă problema lui Allen este într-un fel și a lui Eliade, asta se întâmplă pentru că se subînțelege acea relație organică dintre biografie (spirituală) și operă.

Allen, care îndeplinește în *Maitreyi* atât rolul de narator (al jurnalului pe care apoi romanul îl „înghite”) cât și pe „autorul implicat” (termen folosit de Nicolae Manolescu⁶⁵), adică pe cel ce își scrie romanul întregind jurnalul consemnat în timpul trăirii, dotat cu o luciditate nativă, ajuns în apropierea unei femei fermecătoare întâmpină un conflict și o dilemă : a ceda sau a nu ceda din pozițiile comode ale spiritului rece. Soluția lui Allen va fi cea care ar fi fost și a lui Eliade, însetat de experiențe, și astfel intră și la propriu, și la figurat în jocul lui Maitreyi. Eroul-narator utilizează deseori sintagma „jocurile Maitreyiei”, expresie cât se poate de înșelătoare, căci dacă frumoasa bengaleză folosește la început unele stratageme pentru a provoca sinceritatea lui Allen, stimulând disponibilitățile imaginare și de caracter ale tânărului inginer (împletirea firului de păr în trandafir, de pildă), mai târziu ea nu se mai joacă, ci își riscă buna ei prețuire în familie. Cu sintagma pomenită fără discernământ, Allen insinuează o stare de „victimă” ; predă prea ușor inițiativele Maitreyiei, ca să scape în timp și de responsabilitatea lor, căci : „(e)xperiența începe să dureze prea mult”⁶⁶ ; el e mereu dezorientat, nedumerit, mirat, fermecat, fascinat etc., dar mai ales „turburat” și – argumentul suprem – „vrăjit”. Când este alungat din casa lui Sen, el trebuie să „uite”, să se vindece, revenind la luciditatea sa afectată. Allen este încântat de himera absolutului, dar o concepe în termeni cât mai reduși în timp și în tensiune. Refuzând ideea de a fi trăit de viață în favoarea ideii de a trăi viața, din lașitate și spirit utilitar, Allen ajunge tot la formula respinsă – rămâne trăit. Cum jurnalul său o demonstrează, nu-și dă seama imediat de

pericolul „vrăjii” – oarecum în contradicție cu voința scriitorului de a se situa mereu în prezent –, conștientizarea vine întotdeauna ulterior, și Allen rămâne mereu un elev în ceea ce am putea numi știința de a te implica în devenire, pe când la Maitreyi știința jocului e sinonim tocmai cu această capacitate de a presimți viitorul sau de a-l invoca. Lui Allen îi scapă devenirea, căci îi scapă trăirea. El cunoaște sau, mai bine spus, bănuiește valoarea experiențelor decisive, așa cum Eliade pledează pentru ele. Problema esențială o vedem, atât la Allen cât și la Eliade, în *voința* de a fi prezent (și nu de a fi disponibil în mod spontan) ; de a face parte organică din procesul devenirii în care luciditatea poate fi înțeleasă, sigur, nu doar ca obstacol, ci și ca un instrument de a recunoaște și valorifica „momentul” devenirii, și de a se menține în registrul ei. Comparând pe Allen cu Emil Codrescu și cu Sandu, Nicolae Manolescu conchide că primul ar fi un lucid capabil de a fi și pasionat⁶⁷. Impresia e că Allen, în loc să fie pasionat, este doar dotat cu o luciditate mai cuprinzătoare decât ceilalți, am spune cu una teleologică, mai puțin contaminată de nehotărâri și șovăieli. Allen urmărește *valoarea* iubirii împlinite, nu trăirea ei perpetuă, cum Mircea Eliade însuși o spune : „...nu pot cunoaște iubirea adevărată decât depășind-o”⁶⁸. Când Allen iubeste, *a și iubit deja*. Să remarcăm și o asemănare la fel de importantă la toți trei : niciunul nu-și păstrează iubită cu orice preț. Când Codrescu o proiectează pe Adela în eternitate, renunță : „În acest moment, încep trecutul.” ; când Sandu nu mai poate scrie un alt roman din chinurile lui cu Ioana sau cu Dania, e dispus să fugă sau, în al doilea caz, închide telefonul pe veci ; când Allen e dat afară din casa lui Sen, renunță treptat și la ideea lui Maitreyi, „experiențele” fiind consumate.

Dar, prin iubire, miza esențială a lui Allen este idealul lui Eliade : participarea cu întreaga ființă (psihică, mentală, fizică etc.) la faptele devenirii. Romanul demonstrează o reușită parțială. Jurnalul scris de Allen în timpul iubirii, în prezentul de *atunci*, este extrem de sărac în informații ; Allen nu este prezent cu adevărat, nici suficient de conștient, nici suficient de inconștient. Din ființa lui nu este mobilizată la început decât luciditatea, și nici asta intens. Nu numai că nu înregistrează fazele esențiale și relevante din evoluția relației lui cu Maitreyi, dar nici nu le înțelege. Aici, devenirea nu se trăiește și nici nu se conștientizează concomitent, ci se obține *ideea* ei, prin reflecție, ulterior. În această privință Allen e inferior lui Codrescu, care e pre-

gătit cu toate instrumentele sensibilității sale să-și trăiască iubirea – chiar dacă platonice ; Allen și-o „depășește” încă din Calcutta : „Sper s-o termin repede cu India. Am promisiuni sigure, deși fără contract anticipat, la Singapore”⁶⁹. Absolutul lui Codrescu e nedesăvârșit ca trăire, dar epuizat ca idee, căci cuprinde și „viitorul”. Ceea ce la Codrescu este formulă mulțumitoare pentru a-și consemna iubirea față de Adela – jurnalul –, lui Allen i se dovedește insuficient. Sub acest aspect, el e mai aproape de Fred Vasilescu, la care sensibilizarea se realizează la o mai mare distanță de timp față de evenimentele trăite. Ceea ce mărturisește Fred, poate s-o facă și Allen : „Povestind în scris, re trăiești din nou aceleași întâmplări și bucurii, întocmai, dar parcă le simți altfel, apar acum luminate de alt înțeles, care le face și mai vii, pentru că știi și ce s-a întâmplat în urmă”⁷⁰. Însă, în vreme ce Fred vede *altfel* cu sufletul, Allen vede doar cu spiritul. Impresia pe care Allen o face în această poveste de dragoste este a unei participări mereu în contratimp. Jurnalul este documentul acestei întârzieri, iar corecția lui în formă de roman, adică totuși reflecția – „Reflecția nu mi-a relevat niciodată nimic”⁷¹ (!) – este recuperare și documentul recuperării în același timp. „Experiența” își câștigă dimensiunea prin rescriere și astfel prin *regândire*.

Ca la Camil Petrescu, și la Eliade e palpabilă acea pulsare osmotică între biografia spirituală și opera literară, astfel încât experiența individuală a personajelor comunică exemplar cu teoriile asupra lumii și genului romanesc ale autorilor. Conștiinți amândoi de pericolul canonizării discursului de tip confesiv, se grăbesc să îi acorde un sens metafizic. Confesiunea din operele non-fictive rămâne expresia eului propriu, al autorului, iar cel din opera fictivă se „metafizicizează”. În esul *Originalitate și autenticitate* Eliade precizează : „A povesti o experiență proprie nu înseamnă „individualism”, „egocentrism” sau mai știu eu ce formulă. Înseamnă că exprimi și gândești pe fapte. Cu cât ești mai autentic, mai tu însuși, cu atât ești mai puțin personal, cu atât exprimi o experiență universală sau o cunoaștere universală”⁷². „Autenticitate” înseamnă aici, așa cum se sugerează într-un alt eseu, *Despre destinul romanului românesc*, crearea unui personaj „care să participe cât mai total la drama existenței”⁷³, un erou în care drama existenței să coboare „până la rădăcinile ființei”. Naratorul din *Maitreyi* e marcat și el de conștiința trăirii absolute, totale : „Am știut că Maitreyi mi se dă *totă* în acea abandonare a gleznei și pulpei...”

(...) ; „Niciodată nu am știut mai precis ca atunci că posed ceva, că posed *absolut*”⁷⁴ ; „În acea chemare a dragostei mele, plimbată pe carnea brațului gol, o chemam *pe ea*. Lunecările degetelor mele către umeri se îndreptau spre *ea, toată*”⁷⁵ ; „Niciodată n-am trăit mai *total* și mai *nemijlocit* ca în acele clipe”⁷⁶ ; „Maitreyi nu cunoștea nici una din aceste *superstiții albe* și mi se oferea continuu, *întreagă*, cu tot ce trecuse și fecundase sufletul ei pînă atunci”⁷⁷ (s. n.). Cu sublinierile ilustrăm nu atât participarea reală a lui Allen la o experiență (ce sinonimă pentru iubire !), cât ideologia ei ulterioară („superstiții albe”). Ne putem întreba : dacă în timpul propriu al iubirii Allen nu-și înregistra în jurnal caracterul „total” al iubirii, nici tensiunea sentimentului, ci doar în „roman”, în ce constă „valoarea” unei trăiri absolute ulterioare ; e posibilă oare ? Unirea posterioară a celor doi termeni de bază ai autenticității – trăire și conștientizarea trăirii – duc la un „absolut” artificial. Inteligent, Allen este convins de valoarea experiențelor „absolute”, dar cum el însuși o demonstrează, asta o realizează mai mult Maitreyi – lipsită de „superstiții” ; el participă și observă cu luciditate, definește, apreciază etc. Absolutul e accesibil numai celui care și trăiește, și gândește devenirea. Fructificarea ei intelectuală îi compromise calitatea. Allen doar *spune* absolutul, îi recunoaște înfățișarea, dar nu îl și *coproduce*. „Echilibrul”, sinonimul vreunui final, întârzie, fiind amânat în favoarea noilor ispitiri sau promisiuni necunoscute. Teama de atașament a lui Allen este remarcată cu multă ironie și de Călinescu în a sa *Istorie...*, susținând că scrierile lui Eliade sunt marcate de „oroarea de nuntă”⁷⁸, de frica de împlinire, opinie apropiată de cea a lui Cioran, mai puțin severă, dar subliniind o trăsătură reprezentativă atât pentru eroul romanului cât și pentru autorul lui : „îi reproșam prietenului meu că nu-i în stare să se identifice cu nimic, că vrea să fie *totul* din neputința de a fi ceva”.⁷⁹

Depășirea experiențelor, a faptelor existențiale, se asociază la Eliade cu „depășirea” textelor sale de tip confesiv – și mai ales a acestora ! –, indiferent dacă ele sunt fictive sau non-fictive. Dă de gândit obiceiul scriitorului de a nu-și „corecta” decât acele scrieri „vechi”, care îl implică subiectiv, iar nu și textele de tip „obiectiv”, în care *personalitatea individuală* este relativ absentă. Textele autorului seamănă cu experiențele naratorului ; nefiind niciodată duse pînă la capăt, pot fi reluate oricând, „revizuite” la nesfârșit. Identitatea autorului/naratorului este imposibil de a fi surprinsă, modificându-se și retroactiv. Această

tatonare între a se identifica sau nu, sau a o face foarte ambiguu, îi este proprie și *Șantierului*. Și aici, ca și în textele pomenite până acum, vocația confesivă, după ce documentul este reflectat, se transformă în vocație anticonfesivă. Psihologia, motivația inițială este compromisă de luciditatea ulterioară. Textele inițiale, mărturisirile, *forma* lor autonomă se schimbă în materie brută. „Originalul”, înainte de a fi cunoscut și apreciat de cititor, este cenzurat de autor, iar „literatura” se compune astfel dintr-un text original selectat și dintr-unul adăugat : prezentul reface trecutul. Metoda cunoscută în *Maitreyi* ia proporții mai ample în *Șantier*, subintitulat abil „roman indirect”, în care se repetă același raport de înstrăinare de textul inițial : „jurnalul a încetat a mai fi al meu ; mai exact, era al meu. Îl public deci fără nici un sentiment de jenă. Nu mă recunosc aproape nicăieri în paginile sale”⁸⁰. Eliade produce aici dacă nu un paradox, măcar un fenomen greu de explicat : alege formula subiectivă a confesiunii, publicând „hîrțiile unui mort”⁸¹ ! Logic ar fi fost – dacă ispitirea „romanului” s-a dovedit ulterior mai mare decât cea inițială a jurnalului – ca textul să fie *rescris* la persoana a treia, cea creatoare de „oameni și întâmplări”, mai ales că autorul, așa cum o afirmă în prefață : „am suprimat un număr însemnat de pagini în care era vorba de mine”⁸². Avem de a face cu un fenomen foarte interesant : se alege formula confesiunii intime, dar i se suprime tocmai intimitatea, caracterul personal adică. Dar interesantul se transformă în contradicție : în această prefață Eliade pledează și se întrebă de ce nu ar fi roman o carte „în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile sale gânduri, sau viața unui om între cărți și vise”⁸³ când, cu două fraze mai înainte, el însuși, din proprie voință își cunțește manuscrisul ! Explicația suprimării este însă nu numai șubredă, ci și transparentă : „pentru a nu da prea mari proporții cărții”⁸⁴ !

Cu toate amputările, textul își păstrează fizionomia specific eliadescă, reactualizând și reformulând laitmotive cunoscute deja, într-o formulă dacă nu romanescă, cum autorul își dorea, într-una de jurnal pronunțat prin fragmentarismul ce îl caracterizează, fără discuție. *Șantierul* se vedește o scriere plină de viață, dar, în loc să se contureze într-un roman – nu doar fragmentarismul i se opune genului, ci mai ales faptul că textul îi aparține autorului și nu unui narator fictiv (criteriile genului formulate de Philippe Lejeune nu pot fi evitate nici în acest caz) – el împrumută formula unui jurnal total, care înghite diferite feluri de jurnale : de creație, existențial, jurnalul „pensiuni-

lor", al vieții cultural-științifice a Indiei, jurnalul conștiinței, filozofic etc. Fără să fie cunoscut de cititor în forma lui inițială – originalul avea, cum autorul preciza în prefață, 504 de pagini – și, fără să atingă cota de calitate a celui sebastianian, unul iarăși „total”, textul este plăcut la lectură pentru aerul mai puțin tensionat și pentru preocupări mai complexe decât cele din romanele anterioare. Dacă *Isabel și apele diavolului* încearcă depășirea limitelor individualității prin fructificarea unor experiențe extreme (homosexualitate, exerciții sexuale cu nuanță de pedofilie, convertiri etc.), negative, iar în *Maitreyi* aceeași voință de depășire a eului se experimentează pozitiv, prin iubire „absolută”, *Șantierul* pare lipsit de tensiunea unor confruntări cu exterioritatea, ispitele păcatului și ale iubirii sunt în curs de epuizare. De aici tonul mai relaxat și mai neutru al textului. Prefața, ca și interiorul jurnalului, atestă o vocație de grafoman a autorului, încât se pare că textul inițial, cel complet, nu este suprimat de fapt, cum autorul se grăbește să ne anunțe, ci pur și simplu prelucrat deja, iar *Șantierul* este „ce a mai rămas” (din jurnalul complet lipsește vizibil „capitolul” *Maitreyi*).

Autorul își dă seama de caracterul oarecum nediferențiat al unui singur jurnal, gândindu-se la o mai transparentă practică a notațiilor, pentru o valorificare ulterioară mai ușoară a acestora : „Jurnalul trebuie pus în ordine. Mă hotărâsc să inaugurez o serie de caiete noi”⁸⁵. Aceste caiete noi vor fi botezate „monștri”, iar jurnalul-jurnal va fi dedicat exclusiv existenței individuale : „Păstrez jurnalul numai pentru fapte personale, intime, și pentru urmărirea vieții mele”. *Șantierul* reprezintă încă o fază anterioară noii metode de a nota, și astfel se dovedește rezultatul unor „diferențieri” și demontări retrospective. Desigur că, prin decuparea din jurnalul inițial al capitolelor *Isabel...* („Surprim și tot jurnalul Isabellei”⁸⁶) și *Maitreyi*, Eliade simțea nevoia unei prefețe sau a unei „poetici” în fața unei scrieri greu de definit ca specie literară și, inspirat și abil, și-a botezat *Șantierul* „roman indirect”, un termen ambiguu, dar, în mod ciudat, fericit, deoarece ilustrează bine statutul incert al textului și, în plus, ne conduce în atelierul scriitorului. E vizibil cum Eliade încearcă să acorde *Șantierului* o unitate prin definiție ulterioară (nu anticipată), oarecum artificial, dar textul se opune clasificării tocmai din cauza eterogenității părților componente. Pe scurt, materialul inițial se opune teoriei retrospective. În prefață, autorul identifică romanul cu paginile dedicate oamenilor și întâmplărilor, dar fragmentele respective din jurnal nu se încheagă totuși în roman,

ele rămân oarecum disparate și autonome, curiozități și exotisme interesante dar fără a configura semnificații interpretabile. De asemenea, sunt suprimate doar parțial notațiile cu caracter subiectiv, intim, chiar aceste notații reprezintă elementele forte ale textului, implicând cititorul în dilemele și problemele de formare ale autorului. *Șantierul* ilustrează o fază extrem de sensibilă în evoluția scriitorului, o fază în care experiențele sunt deja epuizate, însă personalitatea încă nu și-a conturat fizionomia, aflându-se într-o etapă decisivă, dar încă incertă.

Caracterul tranzitoriu al jurnalului se poate atesta și prin supraviețuirea unor obsesii vechi ale autorului, cu ispitele ce ne amintesc de cele ale doctorului din *Isabel*...: autorul romanului indirect se joacă cu copiii gazdei, dar precizează : „nu ei mă interesează, ci Iris și Hellen, adolescente frumoase, între 13 și 16 ani”⁸⁷. O schimbare de atitudine este însă vizibilă – ispitele noi și-au pierdut acuitatea în raport cu cele vechi, sunt privite deseori cu plictis, iar dacă autorul se lasă în voia lor, nu le mai provoacă măcar. Apar aici prima dată, chiar dacă teoretic, refuzul senzualității obositoare, epuizante, precum și tentativa de „purificare trupească”⁸⁸ sau ascetismul. Practica ascezei își are însă un contraargument la Eliade : teama de a nu reuși, prin renunțări, depășirea individualității. Jurnalul, cu toate reticențele autorului față de confesiune, este documentul dramatic al unei dileme și al unui paradox foarte clar formulate dar care primesc noi și noi forme tocmai din cauza caracterului imposibil al problemei. Romanul „cu oameni” este doar o parte vie și secundară a jurnalului, cu sens de relaxare a conștiinței dornice de a se confunda cu ea însăși, dar râvnind, în același timp, și la posibilitățile obiectivării. Jurnalul are însă un obiectiv ce se impune tot mai acut, în funcție de trecerea timpului, iar conștiința că însemnările din acesta reprezintă faza finală a șederii lui Eliade în India, clarificarea și elaborarea unor priorități sau, de ce nu, a unei strategii existențiale de lungă durată, se manifestă tot mai urgent și mai conturat. În locul efemerului experiențelor se caută structuri durabile. Experiențele, aventura, vulgaritatea nu sunt neglijate încă, dar efectele lor destructurante, reduse la efectul imediat, sunt deja consemnate, precum și necesitatea unui „plan perfect orizontal”⁸⁹. Pentru a se familiariza cu inevitabila renunțare la aventuri, Eliade consemnează scrierea unui tratat despre asceză, dar contradicția eliadescă își arată iarăși semnele, construcția abstractă se bazează tocmai pe experiențe : „tot ce-am scris în acest tratat de asceză am învățat de la cele trei femei”⁹⁰.

Se vede clar acum și pare de-nțele raportul „du-te vino” față de experiențe. Astfel jurnalul poate fi înțeleș și ca apologia experiențelor, și ca tentativa de lepădare de ele, nu înainte însă de a găsi soluții de eliberare de sub ispita lor, voință iarăși prezentă în jurnal.

În viziunea lui Eliade, subcategoriile experiențelor, sau formele lor – viciul, păcatul – își au sensul în demontarea vechilor structuri morale și mentale abstracte, imuabile și încropite. Dezordinea și relativismul se impun astfel ca necesitate înaintea elaborării unui nou sistem de valori, înaintea unui nou început sau „tabula rasa”. Deși în proza autorului experiențele formează primul plan, păcatul adevărat se află altundeva, în lipsa de epuizare și depășire *esențială* a experiențelor, căci astfel o experiență nereflectată suficient (Eliade e un antireflecționist) invocă de la sine încercarea altei experiențe, nici ea epuizată însă. Avem de a face cu o „logică” a nedesăvârșirii experiențelor – iată cultul experiențelor. Eliade se entuziasmează de „această iubire de vulgaritate”⁹¹ pentru că îl salvează de sub teroarea formelor, de „primejdia oricărei „perfectiuni” lumești”⁹² și de incertitudinile creatoare ale aventurilor nebănuite, în același timp caută posibilitățile stabilizării făcând abstracție de ele, în loc s-o facă intelectualizându-le, sistematizându-le, „cosmizându-le”. Cauza nu poate fi alta decât frica de experiențe, indiferent dacă ele apar în forma lor brută sau prelucrată – frica de a se familiariza cu ele până la dependență. De aici graba de a se lepăda de tot cu ce intră în contact : „Mă simt pretutindeni la mine acasă. După două săptămîni într-un oraș indian, mă plimb pe străzile lui ca pe străzile Bucureștiului. De ce nu rămîn străin, adică singur, înspăimîntat, atent la viața din jurul meu ?”⁹⁴. Experiențele trebuie așadar abandonate înainte de a se identifica sau familiariza cu ele până la plictis, și lepădate chiar în momentul voluptuos al exercitării efectului lor dezintegrator. Consecința lor malefică se asociază cu cea benefică, încât dezordinea invocă remedierea prin scris, gestul ce reface unitatea ființei. De aici și necesitatea reorganizării jurnalului, „tematizarea” lui. Dacă în viață suntem dispuși să receptăm dezordinea și confuzul, scrisul trebuie structurat după legi transparente. În viață spiritul ordinii este abandonat, în scris invocat. Jurnalul salvează timpul „pierdut” în experiențe, prima dată indistinct („să nu pierd nimic”⁹⁴), apoi sistematic, recuperându-se și câștigând sens prin structurare. Grafomania lui Eliade se explică tocmai cu raportul efemer al scriitorului cu experiențele, cu implicarea „inconștientă” în de-

venire, cu o deficiență a memoriei personale, refăcută apoi prin actul scrisului. Interpretarea, adăugirea „manuscriselor” echivalează astfel cu o adevărată construire existențială, cu o autentificare retrospectivă.

Aspectul polivalent al experiențelor, polifonica disponibilitate a scriitorului, febrilitatea sa manifestată înspre felurite manifestări ale realității îl fac pe Eliade, mai ales în a doua parte a jurnalului, să privească cu nostalgie armonia preocupărilor calme. Regretul asupra nefinalizării nenumăratelor experiențe recheamă în conștiința autorului dorul după formule liniștitoare prin finalitatea lor sigură, precum dorul după un echilibru „neîntârziat” : „Cît de mult nu invidiez eu cîteodată creierile acelea monovalente, care nu sunt tentate decît de un singur lucru, dar care ajung cu timpul să-l cunoască, să-l stăpînească, să-l asimileze total...”⁹⁵. Iată că Eliade își revizuieste parțial ideile asupra experiențelor alternante, care e adevărat că fecundează spiritul, cum susține încă în *Itinerariu spiritual* eseistul, dar nu tind spre cunoaștere absolută, „ținta finală” pierzându-se în necunoscut. Totuși, ca să ilustrăm prin opoziții validitatea permanentă a contradicțiilor eliadești, experiențele nu vor fi niciodată denunțate de către scriitor, iar motivele sunt multe. Dar și unul singur le garantează supraviețuirea în gândirea scriitorului, și anume că formulele abstracte ale gândirii își trag seva din realul cât mai banal sau vulgar și, ca cercul vicios să se producă, oroarea de abstract îl reîntoarce pe autor iarăși la experiențe. Poate am dat răspuns la o întrebare doar parțial sinceră a scriitorului, asupra destinului său, căci Eliade refuză destinul ca pe o formă nedorită a finitului : „De ce mi-a fost mie ursit să fiu un erudit pasionat de vulgaritate, rătăcire, de aventură ? Să nu mă pot fixa nicăieri, să nu pot sfîrși nimic din ceea ce am lucrat...”⁹⁶.

Șantierul încheie o perioadă de creație extrem de vie, dar și contradictorie a lui Eliade, o perioadă a confesiunilor, a formării de sine, a experiențelor extreme și exotice, dar și a unor iluminări care, deși nu duc la depășirea dilemelor și paradoxurilor, sunt formulate, totuși, cu limpezime, sintetic : „În mine se zbat, de când mă știu, două mari și seducătoare nostalgii : aș vrea să fiu în fiecare ceas altul, să mă scald în fiecare zi în alte ape, să nu repet niciodată nimic, să nu-mi amintesc nimic, să nu continui nimic. Dar aș vrea, în același timp, să pot găsi un punct fix de unde nici o experiență și nici un raționament să nu mă poată deplasa ; o viziune statică, o contemplație directă – fără mijlocirea experienții – și universală (oh, mai ales universală !) – un absolut”⁹⁷.

ILUZIA ȘI DEZILUZIA COMUNICĂRII

ANTON HOLBAN

„Vom vorbi noi vreodată ?”
(*Pseudojournal*)

Autorul *Ioanei* a lăsat moștenire posterității postulatele neliniștii sale, „analizele” adică, iar *sinteza* a rămas sarcina criticii literare. Într-o viață atât de scurtă nici nu se putea mai mult ; graba cu care a plecat scriitorul explică graba cu care a trăit și a scris. Între „refuzul copilăriei”¹ și presimțirea morții, timpul comprimat și-a spus cuvântul : opera lui Anton Holban. Un autor pentru care autenticitatea, înainte de a fi un indiciu al unei noi convenții literare, devine și rămâne pe viață un criteriu existențial primordial. Teama de o eventuală infiltrare în viață a falsului îl împinge pe Holban spre literatură, teren în care prin exercițiul lucidității se poate supraveghea adevărul vieții și se poate construi un pseudo-adevăr în ficțiune. Tot scrisul holbanian, inclusiv cel neliterar, este impregnat de febra vieții, și atunci când interogațiile sale produc construcții sau părți nelipsite de impresia artificialului. Este una dintre nenumăratele contradicții ale scriitorului. În plină desfășurare a unei vieți extrem de autentice, privește cu un ochi însetat de certitudini mai exemplare, spre literatură. Corespondența autorului, purtată paralel cu elaborarea romanelor și nuvelilor sale, poate fi considerată, fără prea multă îngăduință, o adevărată capodoperă. Nicăieri în literatura sa – exceptând poate câteva pasaje mai transfigurate din *Jocurile Daniei* – nu întâmpinăm o mai acută senzație a vieții, o impresie de mai proaspătă autenticitate. Surprindem aici toate motivele esențiale ale romanelor sale, privite, desigur, fără opticile înmulțite la nesfârșit, dar și fără inevitabila convenționalizare și artificializare a acestora. Iar observațiile referitoare la roman, concurează fără discuție cu cele formulate în *Testamentul literar*. Viață pură până la literatură, până la poetică.

Epistolarul scriitorului, îndeosebi cel purtat cu prietenul său din tinerețe, profesorul de literatură franceză, Ion Argintescu, ascunde deja

motivul esențial al literaturii lui Holban : *nevoia comunicării nemediate*, echivalentă cu căutarea raporturilor reale și adevărate dintre două ființe, scutite de balastul convențiilor și politețelor. Momentul Galați, să numim astfel cei trei ani petrecuți de Holban în corpul profesoral de la liceul „V. Alecsandri” din acest oraș, sunt anii în care i se consolidează prozatorului, sub protecția familiară a ambianței, toate toposurile personalității sale, iar mutându-se apoi la București, autorul *Ioanei*, având în continuare aceeași oroare de fals, se reîntoarce mereu la acea vârstă a existenței imaculate, singura necompromisă de artificial. Prietenia cu Ion Argintescu rămâne până la moarte cea care „va strica jucăria”, raportul de referință, măsura lucrurilor, garanția sincerității, cântarul de farmacie al vieții și al literaturii, încât nu e de mirare dacă motivele literaturii lui Holban sau, de ce nu, obsesiile sale, să fie probate „pe viu” tocmai în acest raport uman. Corespondența în discuție se prezintă deci ca o serie de documente ale unei confesiuni netrucate, cultivate metodic și consecvent (Holban își dojenește imediat prietenul când acela, din motive de obicei scuzabile, își permite vreo amânare a răspunsului). Cum lui Sandu, personajului său favorit, luciditatea nu-i folosește la ameliorarea structuralelor sale incertitudini, decât la exploatarea lor artistică, la fel pentru scriitor confesiunile epistolare vor deveni un fel de inventar infinit al obsesiilor de ordin psihologic, dar și artistic. Conștient de înclinația de a privi mereu în sine, Holban, prin confesiune, se deschide și la propriu, și la figurat : „E obositor acest monolog continuu”², îi scrie prietenului său într-una dintre primele sale scrisori. Iar Ion Argintescu, un priceput critic de artă, de asemenea sensibil, dar marcat mai degrabă de un alt soi de singurătate, de unul „de esență intelectuală”³, s-a dovedit un excelent și unic martor și „raisonneur” al neliniștilor și îndoielilor holbaniene ; un spirit capabil adică de identificare empatică, dar și de observații obiective. Holban, „pradă celor mai deprimante îndoieli”⁴, se lasă în voia lor, sigur fiind de sinceritatea prietenului și beneficiind de reflecțiile și corecțiunile aduse de acesta, exploataându-le. Instabilitatea psihologică a scriitorului – „Eu țip, plîng, rîd, mă agît 25 de ore într-o zi și o noapte...”⁵ – își găsește astfel în lume posibilitățile de reechilibrare, iar autorul scrisorilor poate să surprindă în continuare liniștit „goana subtilă a stărilor sufletești”⁶.

La prima impresie scrisorile vin să ateste o mulțumire cu un asemenea fel de comunicare, indirectă adică, dar ele de fapt dovedesc alte

două vocații antinomice – specific holbaniene – : vocația monologului și, pe de altă parte, dorința susținerii artificiale (prin scrisori) a unor relații dorite a fi, în măsura posibilităților, totuși, reale. Holban are nevoie de realitate pentru a se reîntoarce apoi mai liniștit spre sine, ca cercul vicios să se pună într-o veșnică mișcare. Introspecția își trage seva din viață, viață verificată și autenticată apoi prin analiză. Mărturisirile scriitorului lasă o impresie pe care critica literară n-a ezitat s-o exploateze și să vadă în opera autorului *Jocurile Daniei* continuarea vieții. Nu s-a făcut, însă, o confruntare mai detaliată a analogiilor obsesionale dintre cele două planuri. Decât „realitatea” propriu-zisă a unor personaje din romanele sale, cu problemele lor cu tot, ni se par mult mai semnificative surprinderea și identificarea acelor motive care concentrează în esența lor probleme de expresivitate artistică ; surse de profunde neliniști holbaniene. Decât Sandu, personajul romanelor sale, Holban, „personajul-narator” al propriei sale corespondențe – un fel de jurnal cu destinație nominalizată și reconstituit de posteritate – se dovedește mai autentic, iar obsesiile mai convingătoare, căci nu trec prin filtrul literaturizării. Lipsa de construcție a acestui „pseudojurnal” îi sporește cota de adevăr și sinceritate (neglijența „elaborării” este doar un adaos de nuanță). Viața și opera lui Holban dovedesc a fi o serie de imposibilități, deoarece, efect al comprimării timpului, scriitorul vrea să trăiască simultan pe două planuri : pe unul abstract, al ideilor, și pe unul concret, al vieții. Epistolele publicate ascund laitmotive greu de trecut cu vederea : sunt de obicei scurte, formulează multe întrebări sau rugăminți iarăși laconice, telegrafice, dar vor, în schimb, răspunsuri lungi, pline de *amănunte*, cuvânt prețios autenticiștilor. Imposibilitatea vine din voința scriitorului de a storce viață din cuvinte (vom vedea cum acordă apoi autorul *Ioanei* valoare reală cuvintelor – disecate ca pe niște mostre din carne și oase). Cu Ion Argintescu, Holban pune la cale un „târg” avantajos, cerând în schimbul puținului abstract, mult real : „numai întrebări, la care îmi vei răspunde, sper, cât mai lung”⁷. Oroarea de idei, depozitare ale abstractului, se formulează în promisiuni ale realului: „am o mie de *lucruri* să-ți spun”⁸ (s. n.). În lipsă de contact viu, cel realizat prin scris, indirect, începe, totuși, să-i consume mulțumirea lui Holban, prevestind parcă evoluția până la maladiv a unei sete de real : „Mi-e dor să stăm de vorbă mai multă vreme ; de la distanță e greu să te înțelegi cu cineva”⁹. O nouă variantă a imposi-

bilului holbanian se relevă tocmai în prezența persoanei invocate, când tânărul prozator își dă seama că prin scrisori, de fapt, mult fâgăduitul dialog nu se realizează, prezența fizică a celuiilalt este neapărat necesară în comunicare, pentru surprinderea „firelor invizibile” existente între două ființe apropiate. Timpul pierdut, în accepțiunea pe care am sugerat-o, îl împinge pe Holban spre un ușor egoism în viață, precum pe Sandu în romane : scrisorile pe care le trimite sunt lipsite de acea cotă de realitate pe care scriitorul o revendică de la alții, și de fapt ele vor să conserve virtualitatea realității, nu realitatea însăși (cum și în romane Sandu dorește ca iubirea să fie mereu posibilă, nu și neapărat reală) – „să știu că nu m-ai uitat încă”¹⁰ (s. n.). Pe când în scrisorile pe care le primește, amănuntele „concurază” cu realitatea, în cele trimise, ele „se epuizează”¹¹ ! Astfel, Holban nici nu-și dă seama de ironia pe care o conține – deși de data aceasta recurge la *subliniere*, ca semn de suspendare a neglijenței stilistice proprie scrisului său – întrebarea adresată patetic prietenului său : „Vom vorbi noi vreodată ?”¹². Scriitorul chinuit de dorul comunicării, se închide în sine : o altă imposibilitate care, nesoluționată, va produce principiul dominoului sau lanțul imposibilităților. Problema comunicării se dovedește cu atât mai acută și deci dramatică – și aici nu e vorba de un sinonim al „tragismului”, cuvânt atât de drag scriitorului – cu cât Holban nu are vocația dialogului, cu toată insistența lui de a-l susține totuși. Mai mult îl preocupă expresia adecvată a interiorității, comunicabilitatea profunzimilor sufletești proprii. Reușita nu va depăși nici în acest plan nivelul relativului, nemulțumindu-l profund pe scriitor și împingându-l pe Sandu, în finalul *Jocurilor Daniei*, nu atât la despărțirea de femeie, cât, din cauza dialogurilor ratate, mai degrabă la renunțarea la idea de comunicare și organicitate : „nici nu știu bine de ce s-a întâmplat despărțirea mea”¹³, mărturisește Holban lui Argintescu. Cu toată înclinația lor spre analiză lucidă, atât Holban cât și Sandu suferă de o insuficient de convingătoare exteriorizare a interiorității. Între cele două ipostaze trebuie căutată drama amândurora. Luciditatea îl ajută pe Holban să-și dea seama de asta, dar cauza și, prin urmare, soluția nu le găsește. Se plânge de repetate ori prietenului său că nu e înțeles, sau că e interpretat greșit : „oamenii nu mă pricep, ca și în viață”¹⁴. Holban „crede” într-un fel idealist sau, poate mai exact spus, ușor infantil în manifestarea automată și exactă a conținutului interior trăit febril. Ideal ar fi pentru Holban dacă intențiile

sale s-ar exterioriza de la sine, fără să apeleze la procedee stilistice de „nuanțare”. Autorul *Ioanei* are convingerea că între intensitatea emoției și forța expresiei există un raport proporțional, însă reflecțiile critice îl fac să-și verifice totuși certitudinea : „Cum truda mea sufletească a fost neînchipuită, aștept să știu dacă am reușit să ți-o sugerez”¹⁵. Numai pe la sfârșitul carierei sale, spre finalizarea *Jocurilor Daniei*, Holban se convinge de gravitatea problemei – deși o simte mereu – și vede necesară o „lămurire” ulterioară, o „explicitare” metodică. Astfel ia naștere *Testamentul literar*, consecință a atâtor nemulțumiri acumulate, și nu doar legate de *Ioana*, transmise la timpul lor lui Argintescu : „căci frământările n-au ieșit dintre rînduri”¹⁶. Această lipsă de adecvare între interior și expresia lui e cauzată de două convingeri obsesive și înțelese nediferențiat de Holban : una ar fi anticalofilismul înțeles ortodox, adică frica de „frumos”, de „stil”, ce îl împinge pe scriitor la formulări simpliste – „M-am forțat apoi ca această vibrație să fie strînsă în fraza cea mai reținută posibil”¹⁷ – și la refuzul unor formulări totuși plastice. Este cu atât mai ciudată această scăpare a lui Holban, cu cât s-a dovedit a fi un excelent interpret al Hortensiei Papadat-Bengescu, în opera căreia tocmai trecerea de la sentiment la expresie se realizează magistral, convertirea senzației/sentimentului în „stil”. Al doilea motiv se ascunde în incapacitatea autorului de a vedea în ansamblu, de a-și însuși o optică de perspectivă asupra propriei sale vieți și opere. În corespondență, precum și în *Testament...*, „explicitând” *Ioana*, Holban supraapreciază, de pildă, rolul pisoiului Ahmed, văzând în el un simbol, fără să-și dea seama că în atmosfera sumbră a romanului, acest amănunt „zoo” devine mai puțin semnificativ, fiind înghițit anterior de întreg. O excesivă concentrare asupra faptului psihic concret afectează la autor calitatea sintetică a observației. Problema comunicării devine, credem, cea esențială la Anton Holban, iar celelalte – sentimentale, artistice etc. – i se supun. Dar fiindcă acestea din urmă se vor toate ca niște probe ale comunicabilității, ies în prim plan și, astfel, cea primordială se vede mai greu. Precum la Blecher problema ontologică e mobilul esențial, însă mereu materializat în „povești” și imagini compensatorii, la Holban chestiunea comunicării e mereu „însenată”. Această deplasare, însă, dinspre centru spre margine, adică soluționarea incertitudinilor în locuri secundare, va produce o serie de cercuri vicioase. Imposibilitatea va naște alte imposibilități : după cum, de pildă, Sandu nu poate rezolva gelozia

producând-o sau/și după cum nu poate iubi mereu căutând singurătăți izolate, înclinat spre fugă, nici Holban „nu poate fi înțeles” dacă autenticitatea înseamnă la el reducția expresivității, crezând obsesiv în raportul direct dintre conținut și formă. Camil Petrescu s-a dovedit mult mai rafinat în conceperea autenticității, cu toată spectaculozitatea anunțării „noii structuri”, căci anticalofilia autorului *Ultimei nopți*... ascunde o extrem de bine concepută și reflectată autenticitate, ca să nu mai vorbim de sinceritatea „șlefuită” din romanele sale. E adevărat că tentativa lui Holban este mai radicală, iar autorul are curajul chiar de a-și sacrifica opera dacă ea nu respectă etica esteticii sale proprii : sinceritatea brută.

Imposibilitățile se leagă ca verigi într-un lanț în opera scriitorului, iar și mai absurd se dovedește faptul că deseori pomenita artificialitate, raportată la romanele scriitorului, este un stimulent și în viața autorului : obsesia morții precipitează scrisul și îl particularizează, îl dramatizează sau produce, cum lui Sandu îi place să spună, „tragedia noastră”. Holban, ca și Sandu, „se apropie de moarte”, producând o tensiune a timpului, o goană în viață după promisiunile certitudinii, multiplicând experiențele revelatorii. Oricât de dezvoltată ar fi luciditatea, ea nu insistă asupra unui singur aspect al vieții, aprofundându-l și exploatăndu-l până la ultimele consecințe ; teama de monotonie și de a pierde alte, încă neîncercate aspecte, îl plasează atât pe autor cât și pe personaj în mereu alte planuri de observație. Ideea singurătății e cultivată și ea, și se sprijină mereu de alte și alte împrejurări. Într-un fel bengescian, autorul și personajul își răsfrâng sentimentul în alte și alte oglinzi. Autenticul Holban are nevoie însă de stimulentele artificialului, căci suferă și el de deficiența existenței : ideea singurătății naște, de pildă, sentimentul tragic și suferința. Există aici o provocare interioară și permanentă între planurile reale și cele spiritual-cultural, planuri care, din păcate, nu se autentifică unul pe celălalt, ci se devitalizează. Nu doar normele sau paradigmele culturale compromit existența, ci și existența compromite arta, comprimând-o în cea mai redusă expresie. Scriitorul se înșală când își definește procesul creației : „Pentru mine literatura nu e grea : numai *mă* transcriu”¹⁸ (sublinierea aparține autorului), căci acest automatism al „elaborării” o să-l nemulțumească și nu-i va aduce niciodată liniște – „așa nud, nu e singurul posibil pentru a spune lucruri grave ?”¹⁹ –, dovadă această corespondență care apelează mereu la confirmări exterioare.

În spatele acestei iluzii asupra expresivității automate sau „nude”, se ascunde o altă iluzie sau dorință a lui Holban, credința în pronunțata individualitate a personalității sale : „sunt singur pe lume, nu mă înțeleg cu nimeni”²⁰, idee ce va produce iarăși una nouă, ideea unicității. Scrisul, la prima impresie, se pare să îi aducă autorului salvarea, comunicarea exemplară, însă pentru Holban gestul fatal va fi tocmai scrisul, construind prin el obstacolul comunicării, *distanța*. Literatura se va impune și va echivala cu materia rupturii și despărțirii. Prozatorul nu-și va da seama că nu numai „de la distanță e greu să te înțelegi cu cineva”²¹, ci și prin literatură. Loialitatea și prietenia lui Argintescu, facilitând sau dând mai mult iluzia comunicării organice, se va converti în *Jocurile Daniei* într-o dureroasă deziluzie și retragere din dialog, lăsând-o pe Dania, și la propriu, și la figurat, să vorbească singură, degeaba vine rugămintea femeii : „Nu adio, numai la revedere”²². Eșecul sau ineficiența oricărei comunicări prin scris vor trezi din somn viața ; Holban, precum Blecher cu Geo Bogza, vrea mereu să stea de vorbă mai multă vreme. Problema poeticii lui Holban aceasta este : cum și cu ce să înlocuiească *în scris*, „ca să iasă”, valoarea de autentificare pe care o reprezintă prezența celui alt, *în viață*, și astfel să se facă de înțeles, satisfăcându-și nevoia comunicării nemediate. Motivul morții roiește și el în jurul comunicării ; acolo unde dialogul direct devine imposibil, se infiltrează sfârșitul : „o plecare echivalează cu o moarte”²³. De și-ar fi putut reciti scrisorile ca pe un jurnal, Holban poate și-ar fi dat seama de imensa și imposibila sa tentativă de a prelungi sau înlocui viața cu scrisul, sau de a alunga moartea prin scris. Încercarea de economisire a vieții prin literatură desigur că nu-i putea reuși. Scrisorile, ca și romanele sale, sunt – printre altele – și documentele acestui efort donquijotesc.

Cele trei romane ale lui Holban – în care personajul central este Sandu (*O moarte care nu dovedește nimic ; Ioana ; Jocurile Daniei*) – repun în discuție șansele comunicării în planul iubirii, domeniu mai tensionat și deci mai relevant decât cel al pașnicei prietenii, căci protagoniștii dialogului au cu totul alte interese : Sandu preferă o viață mereu reflectată, premeditată, iubitele una spontană, nepremeditată, aflându-se de cealaltă parte a baricadei, și astfel „dialogurile” vor deveni un fel de scenarii ale luptelor. Sandu nu acordă valoare decât existenței conștientizate simultan cu desfășurarea ei, iar femeile văd în luciditatea iubitului pericolul sentimentelor și al capriciilor

nevinovate. Educația pe care Sandu încearcă s-o facă Irinei, Ioanei și Daniei se înțelege ca o tentativă de a le spiritualiza psihologia și a le obliga la o pronunțată individualizare, recomandându-le o permanentă reflecție asupra sentimentelor, gândirii, moralei etc., pe scurt, asupra vieții. Toate dificultățile pe care Sandu va încerca să le rezolve nu vin însă din partea iubitelor, ele sunt cauzate de structurala sa nehotărâre, de neatenția lui și, nu în ultimul rând, de caracterul absurd al tentativelor sale. Sandu vrea să *le știe* pe iubite – una dintre nenumăratele sale imposibilități –, însă, ciudat, căci lucid totuși, „analizele” nu și le face în momentele trăirii și devenirii, când experiențele își păstrează încă acuitatea, ci retrospectiv. Sandu este insensibil în prezent și sensibil la trecut, ca Allen din *Maitreyi* sau naratorul din *Șantier*. Încă din primele pagini din *O moarte care nu dovedește nimic*, se simte „evoluția” eroului dinspre viață spre literatură, și nu atât din cauza vocației sale de literat, ci pentru că Sandu, netrăindu-și viața în momentele desfășurării, în cele ale iluminării nu o mai poate reface sau corecta, ea fiind abandonată deja ; scrisul va deveni doar o pseudo-recuperare. Irina se sinucide, Ioana nu va mai fi iertată, iar Dania fuge în inaccesibilitate : rămâne scrisul și analizele care nu mai pot fi fructificate existențial decât literar. Erorile sau inconsecvența naratorului sunt diverse și multe ; după ce surprinde în personalitatea Irinei sămburele și dovezile individualității, criteriile pe baza cărora își selectează iubitele – „siguranța gesturilor și totuși singurătatea lor mă impresionau”, sau „Irina era mai greu de definit”²⁴ –, Sandu se plictisește și o „epuizează” spiritual pe eroină, dar, din motive de slăbiciune, rămâne cu ea. Irina reprezintă compromisul laș al lui Sandu, momentul în care eroul-narator încă nu este încercat și maturizat suficient și la nivelul idealurilor sale ; suportul psihic îi lipsește pentru a-și respecta conceptul de idealitate, reformulând nici acesta. Sandu este un Don Juan lipsit talentul opțiunilor sau de fermitate ; el se pierde în cantitatea imensă a argumentelor neclasificabile, iar „unicitatea” lui se manifestă în exagerările excesive ale amănuntelor și în diminuările lamentabile ale unor aspecte nelipsite de consecvențe morale. Lui Sandu nu i se pot imputa, totuși, sau doar foarte circumspect, insuficiențe morale, căci el rămâne mereu în vestibulul vieții și al eticii ; pe el îl interesează șansele relațiilor organice, durata și supraviețuirea unor coincidențe fericite dintre personalități *particulare*, adică șansele eliberării de sub efectul depersonalizant al generalului. Cu mândria

și orgoliul singularității, el „se apropie” de Irina suspectând-o și bănuind-o contaminată de gustul și spiritul comunului. Inteligența naratorului este suficientă pentru a surprinde o problemă cu adevărat posibilă, dar nu ajunge până la înțelepciunea și tăria să instituie un principiu și mai ales o practică în stare să o țină pe iubită mereu într-o fază de lepădare de spiritul comun și de capriciile instinctuale. Pân-dește un adevăr neplăcut, în loc să îi premeargă. Îi studiază și fixează limitele și își construiește planuri de trădare sau de fugă. Altfel spus, nu are curajul să o „depășească” pe Irina și să ia deciziile cuvenite, ci împacă soluții intermediare, argumentate cu o relativizare neconvingătoare, produsă printr-o interminabilă schimbare de optici asupra câte unui aspect fie el cât de nesemnificativ. Lașitatea lui Sandu seamănă mult cu a lui Codrescu. „Analiza” devine la amândoi enumerarea unor considerente de multe ori extrem de șubrede, o complicare artificială a situației.

Cantitatea excesivă a opticilor devalorizează tocmai obiectul privit. În loc să producă o selecție a criteriilor, o sistematizare și apoi o sinteză a lor, a concluziilor, demersul critic al eroului diluează câmpul de cunoaștere, și incertitudinile se înmulțesc, iar Sandu se îndepărtează tot mai mult de punctul de unde a pornit. Gratuitatea rațiunii tânărului „îndrăgostit” se dă pe față căci, de fapt, adevărurile sunt descoperite, numai că nu sunt și acceptate, ci lăsate mereu să concureze, ținându-l pe Sandu în starea lui de grație, într-un relativism imposibil dar plăcut. Una dintre iluminările eroului – „Cu cât mă gândesc mai mult, cu atât se multiplică detaliile și văd mai puțin clar”²⁵ – nu este exploatată printr-o selecție, reducere sau concentrare, ci lăsată desfăcută. Nu este singurul caz în literatura modernă când un erou încearcă, printr-o activitate intelectuală metodică, să obțină niște înțelepciuni cu valoare aforistică. Sandu chiar produce unele, însă nu îi sunt de folos, căci ele poartă o validitate abstractă, neraportabilă la un moment temporal anumit, circumscris ; când ele sunt aplicate unei realități date, pe fondul alunecos al devenirii, devin imediat uzate. Sandu este un Don Quijote încăpățânat care, înainte de a se lăsa purtat de vârtejul vieții – și în adevăr nu o va face niciodată –, își pune condiția de a o cunoaște înainte, dorind să-și asigure astfel o permanentă stare de dedublare, o prezență simultană în planul concret și cel abstract al existenței. Eroul nu are totuși înclinație spre iubirea platonice, rămâne un senzual, chiar dacă ușor capricios, frica lui este

să nu fie „păcălit” de viață, să nu trăiască vreun sentiment inautentic ale cărui vibrații să nu le cunoască anterior „teoretic” sau, mai exact, să nu le probeze în prealabil cu spiritul său analitic, autenticator. Dar la fel de teamă îi este și de singurătate, de o eventuală deficiență de existență bengesciană.

Năzuința scriitorului de a suprapune armonios trăirea și cunoașterea va rămâne definitorie în întreaga sa operă. Tentativa, de invidiat, are desigur aspectul unui experiment și astfel eroul-narator va trebui să apeleze la „contribuția” voluntară sau involuntară a iubitelor sale care, însă, vor ceda cu greu sau deloc, adoptând, dacă nu o filozofie a vieții, un principiu totuși : cel al unei vieți calme, aproape vegetale, „domestice” (Irina, Ioana), sau al unei vieți pline de spontaneitate până la capriciu (Dania). Într-un moment spiritual, adevărat, cam rar, Irina îi reproșează lui Sandu, cu o exactitate remarcabilă, o trăsură care îl caracterizează fără discuție : „– Ce nu-mi place la tine e că nu pot să am liniște mai îndelungată”²⁶. Lucid, Sandu este conștient de implicațiile morale ale experimentului său, scuzându-se și chiar pedepsindu-se cu masochism, dar pentru că tentativa sa nu poate fi desăvârșită în singurătate, își „recompensează” din când în când iubitele cu câte un gest forțat, inautentic. Sentimentul culpei, este și de înțeles, va culmina în *O moarte care nu dovedește nimic*, unde sinuciderea Irinei a „stricat toată arhitectura presupunerilor mele”²⁷. Culpa lui Sandu i se „transmite” lui Anton Holban, care în câteva nuleve remarcabile va reveni și va continua „convorbirile cu o moartă”. Sandu nu este totuși un imoral, dar din cauza caracterului teoretic al experimentului său, nu își poate permite să fie moral. Gesturile sale compensatorii, precum disimularea culpei prin atmosfera accentuat melancolic-eseistică și „vagă” din partea finală a romanului, atestă totuși o anumită sensibilitate etică.

Mai interesant se dovedește aspectul absurd și sisific al obiectivelor pe care și le impune Sandu consumând un efort intelectual remarcabil pentru a afla „adevărul” despre el însuși și despre Irina. Culmea este că Sandu *știe* aproape tot despre ceea ce vrea să știe. Aceasta este doar una dintre imposibilitățile sale, iar când, alături, e convins cu siguranță că nu are cum să știe, nu cedează nici atunci. Sub pretextul de a o cunoaște pe Irina, Sandu dorește, de fapt, să cunoască, și încă în mod definitiv, *femeia*, deși este convins de absurditatea încercării: „Ca și cum studiul asupra femeilor ar fi posibil”²⁸. Toate, dar

aproape toate obsesiile esențiale ale lui Sandu apar într-o logică interioară antinomică, încât, producându-se, ele se și anulează, creând loc altora noi, tot antinomice. O tentativă de „reproducție” a acestei serii compuse din sensuri opuse invocă folosirea, poate obositoare, a conjuncției *deși*, iar tehnica autoanihilării merită toată atenția, în speranța găsirii unui mobil convingător, deoarece confruntarea certitudinilor contradictorii pare o trăsătură structurală atât a lui Sandu cât și a romanului (neîncrederea îi prelungește libertatea ; amânarea angajamentului, textul).

Una dintre problemele primordiale pe care și le pune Sandu pentru a cerceta posibilitățile iubirii este cea a organicității, termen lansat chiar de el însuși și nu de critica literară, ilustrând cu acesta poate cea mai perseverentă năzuință a sa – realizabilă prin comunicare și presupunând parteneri care dispun de o suficientă calitate particulară a personalității și de convingerea importanței acesteia, dispuși s-o susțină *în timp*. Sandu pândește la Irina dovezile organicității, în primul rând capacitatea ei de a avea și a conserva mai ales convingeri proprii, apoi intuiții originale, și nu în ultimul rând însușirea de a avea sentimente „întipărite pe toată ființa”, de trăire autentică adică. Indiferent în ce măsură Irina corespunde conceptului de organicitate al lui Sandu, argumente se găsesc suficiente și pro, și contra – de n-ar fi decât actul sinuciderii, ar fi suficient și el, căci contribuția sau efectul lui Sandu este evident, timpul consumat între ultima lor întâlnire și dispariția Irinei fiind foarte scurt. Eroul păstrează însă o mai acută sensibilitate la contradovezi, încât niciodată Irina nu-i va părea demnă de o iubire durabilă, cauzele sinuciderii sunt opacizate cu o ușoară ironie, mai mult spirituală decât sentimentală, „POATE A LUNECAT...”, ceea ce ar putea fi tradus cam astfel : niciodată certitudine ! Sandu însă este capabil de certitudini, dar îi este frică de ele, iar sensurile opuse îi sunt necesare pentru a ține în viață ambiguitățile, pentru a-și proteja dedublările prin „nehotărări” : a trăi adică viața concretă, nemediată și, simultan, pe cea a singurătății spirituale, abstracte. Eroul este omul compromisurilor întreținute voluntar din frica de a nu cădea în capcana profundă a termenilor ce alcătuiesc „echilibrul”. Cea mai mare grijă a lui Sandu este să nu se piardă într-una dintre vocațiile sale, de aceea el, pe de o parte, „existențializează” literatura – o autenticizează – și, pe de altă parte, literaturizează existența, autentificând-o astfel și pe aceasta. Când „trăiește”, privește cu dor spre celălalt plan, iar când

savurează singurătatea, intră în panica golului și i se usucă „curiozitatea pentru frumos”²⁹, pe scurt, antinomiile când nu alternează sau nu se anulează una pe alta, se țin de mână.

Contradicția structurală și în același timp speculată se evidențiază, tot susținută de termenii ei opuși, în raportul lui Sandu față de ideea organicității ; eroul pune la cale o adevărată pedagogie, un fel de tratat sau manual al noțiunii, recomandat Irinei care, în concepția lui Sandu, nu ar dispune inițial de această calitate. Astfel „educația” femeii are aspectul artificialului și al inutilului : Sandu se plânge că „ea nu făcuse decât să mă aprobe și să mă repete fără vreo convingere proprie”³⁰, sau : „era imposibil de schimbat ceva din ființa Irinei”³¹. Or, la rândul său, Sandu își dă seama că pretenția lui impusă Irinei nu este tocmai corectă, căci el știe foarte bine că sufletul uman „este așa de lipsit de consistență”³². În timp ce îi recomandă iubitei organicitatea – sinonim aici cu termenul de stabilitate, autonomia ideilor, premeditare etc. – el savurează plăcerile fluidității : „viața mea este în perpetuă transformare. Surprizele îmi împodobesc orice moment cu noi prilejuri de îmbătăre”³³. Un indiciu al noțiunii de organicitate, în felul cum Holban îl sugerează, ar fi capacitatea convingerilor proprii. Altfel spus, numai acele acte umane poartă semnele valorii care sunt gândite în prealabil, și astfel lipsite de surprize, nedesprișe de „corpul” organicității. O culpă latentă funcționează parcă imprevizibil și aici, căci Sandu „analizând” acest aspect, își plasează iubita spre termenii negativi ai noțiunii. Când Irina „comite” gesturi care îl irită pe Sandu, acesta îi reproșează : „nu erai sigură de nimic”³⁴. Altă dată i se examinează iubitei sensibilitatea față de moarte – un fel de test asupra organicității –, conchizând, la modul general „cum natura silește pe toți să joace un rol la care nu se pricep”³⁵. Cu alte cuvinte, Sandu nu o crede capabilă pe Irina de a gândi un fenomen și a se pregăti pentru el. În schimb – și aici superioritatea lui Sandu se va întoarce asupra lui, căci, deși el pretinde că procedează invers, va deveni inautentic – : „voi fi atât de curios să mă văd cum sunt, că sentimentele mele nu vor mai fi spontane (...), în momentul cel mai tragic voi fi artificial...”³⁶. Iată că pretenția autenticității (spontaneitatea) asociată cu cea a organicității (conștientizarea) nasc un mic monstru, falsul. Sandu are nevoie ca, înainte să se întâmple ceva, acel ceva să fie „văzut”, să aibă chip, cunoașterea ameliorând astfel durerile vieții ; sau întâmpinăm aici o formă disimulată a egoismului, care în schimbul

ideii, sacrifică viața. Cu puțin înainte de sinuciderea Irinei, Sandu nu are „presentimentul gradului de supărare”³⁷, eliberându-se astfel și de responsabilitate. Înclinația sa spre o viziune antinomică o transformă și pe Irina într-o fire opusă ; deși ea este capabilă de trăiri complete (indiciu pozitiv al organicității), tremurând „toată de deznădejde”³⁸ sau : „cu privirea rățicită și lucind nefiresc”³⁹, sau : „era învăluită întreagă în plasa dragostei pentru mine”⁴⁰, Sandu îi observă, în același pasaj (!), și indiciile negative ale organicității : (totul la ea, n. n.) „nu era întemeiat pe nici o convingere”⁴¹. Autojustificarea lui Sandu se obține prin învinuirea Irinei și atunci când amândoi suferă de același sentiment al singurătății sau, cel puțin, nu îl pot suporta : „Irina era cu cineva, cu oricine, numai să nu rămână singură. (...) Singură nu avea forță”⁴². Fenomenul identic, însă apreciat permisiv, se întâmplă și cu Sandu, care nu se lasă nici el în voia singurătății decât dacă este „cu cineva” (cu Irina, de pildă) ; privită față în față, singurătatea nu mai este nici savurată, nici cultivată.

Întreaga cazuistică a lui Sandu sau „filozofia” sa este tot atât de provizorie pe cât se naște dintr-o situație existențială și ea provizorie, fiind simțită imperfectă, și totuși necesară. Organicitatea nu este un concept holbanian utilizat artificial, ci se prezintă ca o necesitate pentru eroul care vrea să trăiască două vieți în timpul uneia singure. Sandu nu își permite libertatea singurătății, cu toate deliciile ei „universale”, până ce nu simte în spatele lui securitatea organicității, de exemplu, „fidelitatea” Irinei în momentele când el lipsește. De aici individualizarea forțată și precipitată a Irinei prin „educație”. Sandu are iluzia că viața sau organicitatea, aici termeni apropiați, pot fi ținuți în suspans până când el își va desăvârși exercițiile de unicitate prin cultivarea singurătății. O antinomie și o imposibilitate, iarăși, căci se pare că iubirea presupune prezența ființei iubite, singura condiție în care noțiunea organicității „trăiește”. Nu atât gelozia este sentimentul definitoriu atunci când el o surprinde pe Irina bine dispusă printre alți bărbați, ci frica de ineficiența „educației” și a cuvintelor în consolidarea organicității ; efemeritatea celor mai profunde sentimente sau idei. De aceea, despărțirea lor conține de fiecare dată sentimentul durerii, fiind egal cu sentimentul angoasei. Interesant se înfățișează și raportul eroilor cu termenul definitoriu al romanului : Irina parcă ocrotește și îngrijește mai convingător, instinctual, ideea de organicitate decât Sandu, care, în loc s-o întrețină și el, o păzește doar cu

un singur ochi. Fiind convins de faptul că numai corespondențele dintre părțile noastre individuale pot contribui liniștitor la realizarea organicității, Sandu regretă că particularul conține prea mult general, și situația nu poate fi schimbată mulțumitor nici prin „educație”, prin cuvinte – niște coduri generale și ele –, organicitatea nu poate fi înșelată, ea cere prezență. Viața se compromite cel mai bine prin cuvinte.

Romanul *O moarte care nu dovedește nimic* dovedește totuși în cazul lui Holban, predispus la o dilemă sau afirmare simultană – viață și/sau literatură – că o viață netrăită cu intensitate se reconstituie anevoios, memoria fiind condiționată, se pare, psihologic. „Romanul” trebuie scris, și nu reconstituit, căci altfel lipsa trăirii profunde – „pe atunci nu-mi puneam astfel de întrebări”⁴³ va fi sancționată; jurnalul din trecut al lui Sandu nu poate servi ca material brut, fiindcă e sărac, Irina fiind absentă din el, iar „construirea” femeii nu e posibilă ulterior decât artificial : „o îmbrac mereu în altă haină”⁴⁴. Romanul devine o suită de proiecții retrospective, iar orice tentativă de organizare a lor spre sinteză pare un act imposibil și tautologic : „Memoria mea nu poate să aranjeze trecutul”⁴⁵.

O posibilă concluzie a romanului, formulată interogativ, ar putea fi : oare dacă Sandu ar fi iubit-o mai convingător pe Irina, cum nu a făcut-o – o mărturisește el însuși –, și în acest caz ar fi recurs la o atât de solidă construcție a organicității ? Greu de spus în cazul unui lucid înclinat spre soluții absolute dar și paradoxale. Irina reprezintă pentru Sandu compromisul, „aventura”. Indiferent dacă femeia este frumoasă sau „urițică”, dacă repetă ideile lui Sandu sau și le asumă, este taxată – și aici „presentimentul” viitorului funcționează – ca „tinerețea mea”, o experiență care, cum Sandu se exprimă, rareori, sintetic : „Mi-a luat o serie de prejudecăți și mi-a dat altele”⁴⁶.

„Sinteza” va întârzia și pe mai departe, deoarece Sandu nu va renunța la prejudecățile sale vehi, ba va produce altele noi. Motivele obsesionale ale eroului trec dintr-un roman în altul, doar că își schimbă raportul și importanța unul față de celălalt, în funcție de obiectivele pe care „actele” și „scenele” le impun. *Ioana* se dovedește cel mai teatral sau, de ce nu, cel mai artificial roman al lui Holban, iar dacă unii văd în acesta capodopera scriitorului, s-ar putea s-o facă tocmai din cauza acestei bogății retorice. Nu exhibiționismul lui Sandu se manifestă în rolul de actor pe care și-l asumă, căci de fapt, el e, înainte de toate, *scriitor și regizor*. Teatralitatea este funcțională la

Holban, căci timpul îl obligă la o concentrată experimentare, ideile dovedindu-se insuficiente, analiza trebuie făcută pe viu și e nevoie să fie „văzută”, confirmată de o instanță sau de un aeropag. Publicul sau, cum Sandu se exprimă deseori, „un om normal” sunt alter-egourile sale neafectate de maladiva sa introvertire, necesare pentru accesul la obiectivitate. Până la îmbolnăvirea lui Viky, sora Ioanei, romanul suferă de o staticitate a construcției de multe ori menționată de critică, dar mai gravă ni se pare problema staticității ideatice, cea esențială, după opinia noastră. Toate exagerările lui Sandu – „tragedia noastră”, „dezastrul nostru” etc. –, nu sunt decât deghizări ale lipsei de miză și lipsei de scop de care personajul „suferă”. Experiența exagerărilor trebuia totuși trăită până a face din ea o culpă care să scoată cuplul, cel puțin teoretic, din complacerea și savurarea unicității. Căci există în cele trei romane ale lui Sandu o evoluție subterană totuși, însă moderată până la invizibil, eroul lăsându-se cu greu inhibat de propriile sale înțelepciuni, uneori remarcabile : „Ce încet trec zilele și ce repede trec anii !”

Dacă *O moarte care nu dovedește nimic* poate fi taxată ca o tentativă de experimentare a ideii de organicitate, eroul având încă iluzia în validitatea ei, *Ioana* reprezintă eșecul noțiunii. Sinuciderea Irinei ține în suspans chestiunea. Ioana este o Irină care nu se sinucide, ci îl părăsește pe Sandu, mai matură și fiindu-i egală intelectual, însă cu toate că este conștientă de slăbiciunile iubitului, se întoarce la el, fiind nemulțumită de lipsa de sensibilitate a „celuilalt”. Subiectul romanului, foarte simplu spus, este reconstituirea acestui interval de infidelitate al Ioanei, cu episoade de aprindere a geloziei până la furie și cu altele mai calme, preocupate de „vindecare” și de un vag viitor comun. Locul unde iubiții vor să depășească „tragedia”, este Caverna, un loc depopulat pe malul mării, o scenă imensă care la prima impresie deschide perspective, la una mai atentă, închide, sprijinind atât ideea ameliorării cât și pe cea a duelului. Mai important ni se pare „romanul rațiunii” lui Sandu decât povestea dintre cele două personaje, adică dacă *Ioana* aduce elemente noi în gândirea lui Sandu, predispus să producă doar cercuri vicioase, sau cazuistica eroului va trece din faza cantitativă în cea calitativă și funcțională. *Ioana* însă este fidel structurii lui Sandu ; analizele din acest roman sunt, poate, și mai gratuite decât cele din *O moarte...*, deoarece ele nu mai pot servi la instituirea unei relații ideale, ci doar la salvarea uneia ajunse

într-un grav impas. Adică tocmai radicalitatea ideii de organicitate nu mai poate fi respectată, romanul se prezintă, deci, de la început ca un compromis, unul întârziat și inutil. Ce importanță mai are ca Sandu să insiste, ulterior, asupra unor trăsături vechi ale Ioanei, ca niște condiții ale organicității ? ; dacă ea „se contrazice ușor”⁴⁷, sau dacă „e foarte inteligentă”⁴⁸ ?!

Sandu cercetează garanțiile organicității după ce organicitatea și-a dovedit completa vulnerabilitate sau, mai grav, Sandu s-a dovedit incapabil de a cultiva termenul, de a-l ține în viață, pentru ca astfel să corespundă criteriilor impuse de noțiune. El o supune pe Ioana unui demers de „masculinizare” după ce femeia și-a dovedit deja „încăpățânarea” de a rămâne femeie. Eșecul lui Sandu provine din artificialitatea pedagogiei sale ; el își intelectualizează iubitele prin mijloace culturale și artistice, în mod abstract. Dacă, însă, ar fi descoperit o metodă organică, de pildă să illustreze idei prin *practica sentimentelor*, atât Irina cât și Ioana și-ar fi dat seama de adevărul lui Sandu, fiind părtașe implicate în spiritualizarea plăcută a emoțiilor, familiarizându-se astfel cu ideile sale care, în sine, rămân neatractive și opresive. Staticitatea romanului va rămâne și ea structurală și nu atât formală, contratimpul și repetițiile storc de viață textul ; ceea ce s-a anunțat jurnal autentic se convertește și se „rotunjește” în roman fără viață, cu toate procedeele retorice de înviore, detaliate în *Testamentul literar*, un document al culpei artistice. Jurnalul acut al vieții este sacrificat pe altarul literaturii, iar mândria „romancierului” învinge pe cea a personajului. Sandu abandonează repede scenele vieții, se retrage în camera sa de la etaj unde în loc să se recreeze pentru trăiri și „experiențe”, se consumă cu artificiile literaturii, își completează jurnalul cu poveștile altora sau cu cele revoluate ale sale, punând în funcțiune un nou mecanism, propriu personalității sale, mecanismul compensatoriu. De fapt, el alternează neconținut între părțile bune și cele rele, și invers, ale compromisului : singurătatea îl ține aproape de Ioana, plictisul îl trage spre îndepărtare. Antinomiile se țin și aici în lanț, iar romanul pare o suită de argumente pro și contra Ioanei, sau constă din convertirea în opusul lor. Artificializarea jurnalului și opțiunea pentru un monolog nocturn sunt cu atât mai surprinzătoare în roman cu cât Ioana, spre deosebire de Irina și Dania, este și capabilă, și prezentă, și dispusă pentru acea comunicare nemediată, singura acceptabilă de către Sandu ; femeie care s-a dovedit, chiar dacă cu

rezerve, receptivă la pedagogia lui Sandu, ba chiar s-a transformat pentru o perioadă în educatoarea „celuilalt”. Ioanei i se obiectează tocmai trăsăturile feminine, faptul că este influențabilă sau că „nu-și susține planurile ei multă vreme”⁴⁹, „femeie prin excelență”⁵⁰, și i se apreciază cele „masculine” : „Ioana este deosebită de celelalte femei prin inteligența virilă”⁵¹. Ceea ce îl face pe Sandu s-o accepte, cu infidelitate cu tot, este autenticitatea femeii, capacitatea ei de trăiri complete și sincere, știința de a-și exterioriza emoția, forța ei intuitivă, talentul expresiei etc. Într-unul dintre cele mai aprinse dialoguri, Ioana îi dă o replică magistrală lui Sandu „– R... al meu e emoție transformată în literă”⁵² –, țintând într-o singură frază două trăsături vulnerabile ale iubitului ei : incapacitatea de emoții spontane și de exteriorizare plastică a lor. Motivul decisiv al compatibilității îl va reprezenta totuși personalitatea Ioanei – „Un om nu poate fi interesant decât întrucât aduce o sensibilitate personală...”⁵³ –, acea calitate formată a individuației ce o face capabilă, în concepția obsesivă a lui Sandu, de a garanta iluzia organicității, astfel sunt inventariate metodic și trăsăturile adecvate : Ioana este, astfel, „prea personală”⁵⁴, sau „se contrazice cu violență”⁵⁵, sau „întreg sufletul ei e la suprafață”⁵⁶, sau „ce patimă își pune să-ți demonstreze adevărurile...”⁵⁷, sau „așa diferită de toate femeile”⁵⁸ etc.

Prezența lui Sandu în relațiile sale este de fapt o semi-prezență, lipsa de forță și „gândurile ascunse” îl țin mereu la distanță. Una dintre trăsăturile Ioanei poate fi parafrazată și aplicată lui Sandu : „toate neliniștile îi sunt impregnate pe față”, ceea ce atestă o insuficiență psihologică – lipsa de rezistență față de propriile emoții –, transformată apoi într-o filozofie a trăirii totale, astfel că asistăm la convertirea unei maladii în ideologie. Compromisul și dilema – „echilibrul” – sunt susținute nu atât de caracterul Ioanei sau de nehotărârile lui Sandu, ci de lipsa de energie a personajului, explicată prin ispite de ordin superior. Romanul „Ioanei” se poate înțelege și ca disimulare analitică a propriilor neputințe și complexe, ca o disproporționare a textului și ca transcriere a propriilor dificultăți în caracterologia altuia. O paralizie sau o staticitate îl caracterizează pe Sandu încă de la începutul relației cu Ioana – „prea slab ca să fug, prea nenorocit ca să rămân”⁵⁹ – deși conștient de necesitatea unei conduite adecvate, „Ioana ar fi trebuit dominată”⁶⁰, înțeasă ca propunerea unui program existențial activ. Dar eroul nu dispune de energiile necesare pentru a

susține ceea ce luciditatea îi recomandă („sunt incapabil să iau astfel de inițiative, nu mă pricep să fac. Sînt prea egoist ca să-mi sacrific întreaga mea personalitate”⁶¹), iar egoismul îl face să renunțe definitiv la singura soluție recomandabilă. Autojustificare șubredă desigur, astfel Sandu iese din contextul burghez al explicațiilor și se ridică în planul argumentelor metafizice, lăsându-se pradă emoțiilor inedite : „simt în mine nostalgii după altă lume și alte locuri”⁶². O altă verigă în lanțul autojustificării îl reprezintă un fenomen pe care l-am putea numi complexul timpului ; o prea intensă prezență în imediatul concret amenință, în viziunea lui Sandu, accesul la „timpul mare”, amintind de senzația argehiziană a temporalității : „Am impresia că lîngă mine se găsește un ceasornic mare cu nisip”⁶³. Orologiul argehizian „bate rar” și stă amenințător în spatele lui Sandu, paralizant : „nu fac nimic, din frica de a-mi pierde timpul făcînd ceva”⁶⁴. Un alt complex, compus din două elemente sinonimice, pune punct tentațiilor active ale lui Sandu : complexul limitei și al previzibilității actelor umane (efemere), complex care, fiind greu de contrazis, va fi și cel definitiv : „Nici o bucurie nu rămîne nealterată de gîndul destrămării fatale”⁶⁵. Marcat și format de întreg trecutul său, de o viziune amplă a existenței, Sandu vede „limitele” sau are relativizanta iluzie a „absolutului”, altelei prevede viitorul imediat : „Îmi imaginez toate gîndurile doamnei Axente”⁶⁶. Doar mecanismul autojustificării funcționează mai perfect decât cel compensatoriu, căci compromisul lui Sandu, susținut în esență din lipsă de forță și slăbiciune, va fi răsplătit cu delicia suferinței și cu privilegiul de a fi unic. În loc de forță „comună”, mai bine suferință particulară. Prins în plasa cercurilor vicioase, Sandu se consolează cu unicitatea, motiv care trece prin întreg romanul ca un fir de reazăm : „ – Scumpă Ioana, nicicînd n-a fost un dezastru mai mare ca al nostru !”⁶⁷, sau : „fantastica noastră existență, cu atîtea întîmplări și suferințe pe care le desăvirșim”⁶⁸, sau : „am avut norocul să mă iubească o femeie excepțională”⁶⁹, sau : „nu se mai găsesc doi îndrăgostiți avînd astfel de preocupări”⁷⁰ etc.

Unicitatea fiind ultima amăgire a lui Sandu, ea se consumă însă, și naratorul, parcă involuntar, își abandonează cu încetul consolările și caută soluții de ieșire din ineficientul său exercițiu tautologic ; „jocurile lui Sandu” își pierd spre finalul romanului proșpețimea, amenințarea morții, boala lui Viky și sfârșitul pisoiului Ahmed, sunt semnalele de final ale jocului ; viața își arogă dreptul la viață, fără să-și arate

însă/încă orizonturile. Reflecția a fost dusă peste măsura limitelor, artificializarea existenței nu mai putea fi iertată, iar „trădarea” lui Sandu va fi sancționată cu „privirea” lui Ahmed, „înmormântat” solemn în valurile mării : ultima tentativă de a răscumpăra culpa părăsirii vieții cu un gest „artistic”, teatral, artificial.

Gestul final care adună încă o dată la un loc motivele, ca pe niște costume actoricești necesare pentru ultimul act, va fi însă și începutul treptatei lepădări de ele. În *Jocurile Daniei*, deși eroul poartă același nume, asistăm la o reorganizare radicală a „scenei”, pentru o poveste în care motivele agitate și „pline de viață” de până acum, devin într-adevăr decoruri, forme goale ale obsesiilor vechi, paralizate în convenția lor, și nu rămân decât două care, esențiale fiind, își câștigă dimensiunea temelor : organicitatea și comunicarea. *Analiza din O moarte... și Ioana*, staticitatea structurală a romanelor supradimensionase rolul motivelor, ele echivalând cu „argumentele” lui Sandu, polii opuși ai unei logici pendulând între termeni antinomici. Motivele vechi – singurătatea, obsesia unicității, suferința etc. – nu mai sunt bune de nimic în această capodoperă nu numai a lui Holban, dar și a literaturii române ; ele erau bucăți din acel mecanism compensatoriu care în *Jocurile Daniei* va fi complet abandonat și în care eroul va confrunta teme frontale, fără a mai apela la motive care într-un text dinamic nu își au rostul. Termenul „dinamic”, aplicat lui Holban, nu ni se pare o absurditate ; reflexele staticității pot fi abandonate oricând în cazul unui erou inteligent și capabil de iluminare. Ciudat dar de înțeles, poetica staticității a fost detaliată în *Testamentul literar* și plasată ca prefață la *Jocurile Daniei*, deși se potriveau mai bine ca postfață la *Ioana*. Ultimul roman al lui Holban trebuie înțeles ca al treilea volum dintr-un ciclu, și nu autonom, cu toată autonomia lui, căci acesta le „corectează” pe cele anterioare, fructificând experiențele și analizele din ele, încât organicitatea se dovedește nu doar o temă esențială la Holban, ci și un principiu care reglează întreaga operă în aspectul structural al acesteia. Dacă în *O moarte... și în Ioana* Sandu se lasă în prada organicității și comunicabilității insuficiente, fără să le experimenteze curajos, adică punând în funcțiune mecanismul compensatoriu înainte de a recunoaște eșecul, în *Jocurile Daniei* cunoaștem un alt Sandu, unul decis până la autoanulare, la care resemnarea nu mai este o prejudecată, ci rezultatul unei experiențe probate cu luciditate pragmatică, și nu maladivă. Nu mai avem analize, nici șovăieli,

ci practică doar în aparență donquijotescă, căci se face întotdeauna cu o conștiință reflectată și cu sentimentul relativizant al autoironiei. Sandu nu mai apelează nici la „lume”, nici la alte instanțe superioare, propria rațiune, de data aceasta, îi confirmă suficient tentativa, oricât de imposibilă s-ar impune ea. Renunță și la rolul de regizor sau la cel de actor, rămâne însă un scriitor fără a-și mai cultiva și poza scriitorului. Scrisul nu mai este nici el expresie sau „nuanțare”, nici exteriorizare a interiorității, nici plasticitate, nici rezumat – este însă *materia organicității*. Nicăieri anticalofilia nu este mai justificată decât aici, unde și cea mai mică slăbiciune stilistică ar compromite natura profund existențială a problemei. Textul nu se mai vrea „literatură” – cel mult un „roman” –, ci vehiculul unui principiu susținut până la sacrificiu.

Deși în această confesiune Sandu e mai matur și înarmat cu experiențele sale anterioare, situația se prezintă mai grav, deoarece „pretextul” este, de data aceasta, o femeie de care eroul se îndrăgostește cu adevărat, Dania fiind o Irină sau o Ioană mai tânără, mai frumoasă, mai senzuală chiar și, cu consecințe pentru Sandu, mai capricioasă. Și, ca situația să fie suficient de complicată, Dania fiind evreică, Sandu creștin, relația lor trebuie ascunsă de lume și trăită de amândoi cu conștiința efemerității și a sfârșitului. Adevărata problemă pentru Sandu este totuși firea „neprecisă” a Daniei, trăsătură cunoscută și la celelalte iubite ale lui, sinonimă cu influențabilitatea, inconsecvența, inconștiența etc., incompatibile cu ideea de organicitate și comunicabilitate a lui Sandu. Relația fiind nepermisă, ea se reduce la întâlniri ascunse și la contacte telefonice sau la alte forme indirecte (mesaje, scrisori, cadouri trimise prin comisioneri etc.). Dania fiind și bogată, trăind o viață inaccesibilă lui Sandu, absorbită și de necalculabilele obligațiuni mondene, relația lor nu poate urmări o traiectorie prevăzută de narator, obsedat de iubiri planificabile. Realitatea lui Sandu pentru Dania, precum realitatea Daniei pentru Sandu, se poate defini cu o semi-prezență, intermitentă și ea, lipsită de elementele stabilității.

După ce datele imposibilității vor fi cunoscute de Sandu, romanul va continua ca o frumoasă poezie în proză ; lupta cu inevitabilul. Față de Irina și Ioana, Dania, deși mai tânără, este dotată cu *arta* unui capriciu de soi grațios, de alternare abilă între planul abstract și cel real al existenței. Spontaneitatea ei își are prefigurări în imaginarul ei

reflexiv, lecturile sale nu sunt cultură, ca la Ioana, și ele nu îi cultivă nici inteligența, ci intră organic în „filozofia” ei de femeie, creând un plan de repaus și de „uitare” de sine, iar realitatea se înțelege ca o aventură, un prilej de confruntare a celor două planuri. Sandu își dă seama de această ambiguitate periculoasă însă nevinovată a Daniei, încât obișnuitele sale analize dispar și se convertesc în observații sau constatări fără învinovățiri. Nenumăratele rochii ale Daniei sunt simboluri ale tehnicilor de eliberare, de ieșire permanentă dintr-un singur tipar limitativ. Dania are mereu o imagine despre sine și își cultivă spontaneitatea tocmai printr-o pronunțată activitate imaginată ; Sandu însuși este prima dată imaginat de Dania, și numai apoi cunoscut și acceptat, în măsura în care corespunde unei imagini prealabile : „Numai așa ești tu ?”⁷¹, îl întreabă pe Sandu odată, deziluzionată de realitate. Dania manifestă timiditate doar față de realitatea cu ale cărei imagini nu s-a familiarizat suficient anterior. Interesant, în această trăsătură seamănă mult cu Sandu care, ciudat, preferă totuși natura lui Mady, care e dispusă „să privească viața în față”⁷². Vocația imaginației este o constantă la Dania, o dispoziție care îi permite jocurile, sau cel puțin amânarea lor : „Urmărește un vis, apoi altul, după cum are timpul să viseze”⁷³. Automobilul și telefonul nu sunt doar instrumente necesare vieții mondene, ci ale evitării contactului direct și indistinct cu realitatea. Acest din urmă instrument, telefonul, este ideal pentru Dania, pentru a-l avea și a nu-l avea pe Sandu, dar și lui Sandu îi convin angajamentele relative în cazul în care ele sunt sigure și permit alte angajamente tot atât de relative și libere. Organizarea îi este necesară pentru un minim de certitudine.

Mai tot timpul absentă și bine instruită cu abilități ce îi permit evitarea plasei pe care organicitatea i-o întinde, Dania nu poate fi educată nici în măsura în care erau Irina sau Ioana, căci ea evită nu doar realitatea, ci și cuvintele. Tehnicile evaziunii sunt tăcerea, răspunsurile în formă de întrebări, refuzul abstracțiunilor : „Aruncă de la ea orice cuvânt care nu e convenabil, după cum aruncă o rochie care nu mai e la modă”⁷⁴. Alături conturul exactității, o altă obsesie a lui Sandu, este diluat de discursul Daniei, oscilând între „ironie ușoară și între emoție”⁷⁵, astfel limpezirea fiind imposibilă. Daniei îi este teamă tocmai de obsesia lui Sandu, de comunicare adică, iar ceea ce ea produce când totuși vorbește, este „colecția de vorbe”. Replica lui Sandu la anti-comunicarea Daniei reproduce bine situația, dar, cu tot umorul

ei, nu o poate schimba : „Am impresia că ți-e teamă să vorbești. Trebuie să te învăț să vorbești. Spune după mine, copac... copac, masă... masă, fereastră... fereastră”⁷⁶. Relația este de forță, o luptă între două principii de neîmpăcat : Dania, omul momentelor, Sandu, al duratei. Sandu nu găsește antidotul împotriva „despotismului instinctual” al Daniei și împotriva existenței ei „fluide”. „Firea ei neprecisă”, greu de a fi dominată, îl „înjosește” pe Sandu ; lecțiile lui sunt foarte transparente pentru femeie – „îi povestesc ce am făcut ieri și ce voi face mai târziu”⁷⁷ –, căci a obține organicitatea prin exemple facile este egal cu a fi anorganic. Sandu este pentru Dania realitatea pe care o așteaptă și o amână în același timp, o „fantomă” pe care și-o formase din lecturi și pe care o confruntă apoi cu adevărul dat. Imaginarul devenind pentru ea forma prealabilă a realității, precum planurile pentru Sandu ; amândoi având nevoie de familiarizare cu lumea și înlănzirea ei prin prefigurări și forme prestabilite. Astfel se explică de ce „pune mâna” atât de repede, după un foarte scurt timp, Dania pe Sandu : „Dar eu te aștept de o eternitate”. „Filozofia” Daniei este extrem de coerentă, căci cele două planuri se autosusțin și asigură totuși o libertate suficientă eroinei și o fac, totodată, inaccesibilă pentru Sandu, nu însă complet absentă. Sandu vrea s-o educe pe Dania, dar va deveni el „educația sentimentală” a Daniei. Însă radicalismul lui Sandu va pune capăt „jocului”, el nefiind dispus să accepte filozofia momentului și să ia în fiecare zi totul de la început, cu toate că Dania rămâne atractivă și seducătoare tocmai din cauza spontaneității. Ea nu își împovărează și fixează caracterul, legându-se de ce a fost ieri : „uită atât de ușor”⁷⁹, de aici „impresia de nevinovăție”⁸⁰ a ei. În această privință, față de femeie, Sandu pare un „impur”, căci îl urmărește nu numai trecutul, dar și viitorul.

La fel ca la Holban, și la Sandu sentimentul timpului este foarte acut, încât oricât de mare este ispita momentelor imprevizibile în această cursă între cochetăria efemerului și melancolia infinitului, autorul votează, împreună cu eroul său, pentru termenul din urmă, nu înainte însă de a încerca să convertească absența în prezență imaginată. Confesiunea doar atunci va deveni literatură sau roman când viața impune o realitate care nu se mai poate accepta : „Misterul acesta este intolerabil”⁸¹. Problema fiind foarte clar definită, analizele își pierd orice actualitate, devin reminiscențe retorice inutile și inadecvate. Semi-prezența Daniei mobilizează „creația”, proiecția și imaginarul.

Sandu, nelăsându-se bătut nici de fatalitatea imposibilului, îi opune o organicitate virtuală, un vis al noțiunii. Textul nu mai urmărește nici o regulă la autorul care, alteori, poetician fiind, respectă canoanele genurilor, iar Sandu joacă totul pe un ultim monolog, necenzurat de nicio estetică a ordinii sau a disciplinei : narațiunea trece, capricios, de la persoana întâi la persoana a doua, și invers. Dania, absentă, este invocată, „apropiată”, „chemată” la un flux existențial comun, febril și neîncetat, la o comuniune imaginară peste timpuri și spații. Neputința lui Sandu se transformă într-un verbalism extatic și halucinant, alimentat de orgoliul și radicalismul idealurilor sale. Nu mai avem nici jurnal, nici roman, ci un proces verbal al imaginației dezlănțuite. Renunțarea pasionată la compromisuri e contrapunctată cu o adevărată „viziune” a iubirii și cu o avalanșă de scene transfigurate de figura iubitei. Dania cea reală nemaifiind nicăieri, imaginea ei este proiectată pretutindeni, căci „creația” poate construi și singură „toate amănuntele”⁸².

Ce valoare are existența unui individ, sau ce rost are particularul atunci când nu este posibilă decât insuportabila conectare la general, egală cu o automutilare ? Cam asta ar fi putut fi ultima întrebare a lui Holban la finalul nenumăratelor sale interogații, dacă timpul nu i s-ar fi prescurtat și dinspre viitor.

TENTATIVA DE SALVARE A IDENTITĂȚII

MIHAIL SEBASTIAN

„Fără haină neagră și fără rochie de seară nimeni nu poate fi cu adevărat singur.
Singurătatea este un lucru tare delicat și care merită sacrificii.”
(*De două mii de ani*)

Cu un cu totul alt profil al sensibilității și al „neputinței de a fi ceva” a intrat în lumea prozatorilor interbelici un alt prieten cu Eliade și cu Camil Petrescu, Mihail Sebastian. În receptarea operei sebastianiene revine mereu încercarea criticii literare de a stabili ordinea valorică între genurile practicate de autorul *Jocului de-a vacanța* și nu întâmplător nu se ajunge la consens : o sinceritate rar întâlnită dă coerență și unitate scrisului său, încât tentativele de a stabili priorități valorice sunt sortite eșecului. Sensibilitatea, luciditatea, detașarea senină, pregătirea teoretică sunt calități ce produc altă performanță și alt efect de la un gen la altul. Impresia pe care ne-o dă scrisul său este de o imensă loialitate față de tot ce există în lume, de înțelegere față de împrejurările ce-i afectează chiar viața. Parcă și în textele sale de ficțiune, lumea e doar receptată, nu și produsă. Ironia destinului său aici se ascunde : să înduri enorm de la lumea din afara ta când tu doar o privești. Și această impresie marchează întreaga sa operă, indiferent dacă e vorba de jurnal, teatru, romane sau publicistică. Nimic artificial, revizuit, corectat la Sebastian ; opera seamănă cu un râuleț împăcat cu valea pe care natura i-a oferit-o. Chiar volumul său de debut, *Fragmente dintr-un carnet găsit*, utilizând formula jurnalului și a metaromanului – publicarea în „traducere” proprie a unui text „găsit” –, imită, prin fragmentarism și tonalitate, discursul unui gen „natural”, neobsedat nici de „creație”, nici de semnificație. O carte în care „evenimentele” se derulează în prezentul prezent, așa cum vin, fără imaginație, fără retrospectivitate. „Găsirea” caietului pare mai puțin un artificiu gidian, cât mai mult un gest de prudență și modestie din partea lui Sebastian, căci, fără îndoială, avem de-a face cu un text în

care foarte tânărul scriitor își lansează filozofia existențială într-un discurs literar. Tot scrisul de mai târziu, ca și toate încercările din plan existențial ale lui Sebastian s-au confruntat (sau au continuat) cu ideile acestui „manual” de atitudine psihologică, un mic tratat existențial pentru uzul de toate zilele. Tinerii scriitori educați în preajma lui Nae Ionescu și-au format acea „obișnuință” de a-și lansa fiecare câte o schiță spirituală sau morală, pe care apoi au încercat s-o adapteze în genurile pentru care au optat în continuare. *Solilocviile* lui Eliade – apărut poate nu întâmplător în același an 1932 – are exact destinația pe care autorul *Accidentului* a dat-o *Fragmentelor*... Această destinație ordonatoare a gândirii și trăirii este funcția esențială a textului. Povestea lipsește aici sau, mai precis, este prezentă prin fragmente și aluzii, „negativ”, producând suportul existențial al ideilor. Sunt întâmplări virtuale mai mult, parcă visate și, din acest motiv, abandonate ușor, oarecum în manieră mateicaragialescă, doar că aici nu avem promisiunea detalierei pe care Mateiu Caragiale o afișează cu atât rafinament. Avem însă – ceea ce lipsește la autorul *Crailor de Curtea-Veche* – esența ideatică stoarsă din fragmente, niște idei-aforisme formulate eseistic, raportate la persoana naratorului și perfect individualizate. Autorul „caietului” se prezintă ca un individ cu personalitate formată, „sistemul” gândirii sale este chiar în varianta asta schițată deja coerent și dispus să întâmpine provocările venite din exterior. Fără să aibă accente polemice, *Fragmentele*... pot fi înțelese nu doar ca efectul Nae Ionescu, ci și ca o tentativă de despărțire de maestru, un exercițiu de ieșire de sub tutela spirituală a acestuia – și numai prin gustarea ideii de unicitate ; pare un dialog cu concepțele confracților (sau cu ale alter-ego-urilor lor) adunați în jurul redacției *Cuvîntul*.

Definindu-se indirect prin naratorul său, Sebastian se distinge, în primul rând, de Eliade, refuzând experimentalismul egotist. Cât de departe este autorul *Fragmentelor*... de neliniștea și graba aventurilor lui Eliade sau de dorința autorului lui *Maitreyi* de a exploata experiențe ! : „O experiență. Am oroare de termenul ăsta. E bun pentru exercițiile lui de psihologie aplicată.”¹. Nu se putea face o aluzie mai evidentă la „filozofia” lui Eliade. Dar Sebastian (adică naratorul său) taie legătura din timp și cu psihologismul feminin al analiștilor (Ibrăileanu, Holban, Camil Petrescu), iarăși fără nici un echivoc : „Eu nu pot să trăiesc cu foaia de observație în mână”². Oarecum în sens blagian sau bengescian, Sebastian refuză dezlegarea misterului vieții,

de aici denunțarea trecutului și a retrospectivei analitice. În această privință, autorul *Fragmentelor*... se declară un anti-proustian, cu toată admirația sa față de scriitorul-model al „autenticiștilor” : „Niciodată nu m-a urmărit un cuvânt spus, un surâs sau un spasm”⁴³ (sublinierea aparține autorului). Naratorului din acest caiet subțire nu-i este teamă de plictiseală (cât de mult râvnită dispoziție pentru personajele din *Jocul de-a vacanța* !), și nu manifestă nici voința de a arhiva experiențe pentru analize de mai târziu, nici lăcomia „să agonisești bucăți de viață”⁴⁴. Filozofia naratorului ascunde o cu totul altă intenție, renunțarea la acumularea faptelor existențiale, la potențialul lor de a forma un discurs mediocru prin natura lor pur cantitativă. Sebastian optează pentru unicitatea faptului singular, desprins de înșelăciunea și capcana rotunjirii, iar din acest motiv, în loc să acumuleze pentru memoria voluntară sau involuntară, aici se pune la cale un mecanism foarte delicat – și deloc ostentativ –, al anihilării trecutului, pentru receptarea vieții întotdeauna proaspete, eliberate de balastul revoluțului și de cantitatea banalului. Amorul nici el nu este luat în sine ca o categorie absolută a existenței, ci ca antidot împotriva vieții „devenind prea sigură de ea”⁴⁴.

Particularul lui Sebastian are mai mult în comun cu unicul decât cu subiectivul, termeni sinonimi, dar nu identici ; subiectivul se definește prin relația cu ceilalți, prin raportare la ei, prin dialog etc., unicului pot să-i lipsească toate acestea, se stabilește chiar și prin abstractizarea relativă de sub circumstanțele existențiale imediate. Se renunță la psihologie dar nu și la un anumit statut special al ființei, care împacă particularul cu universalul. De aici și refuzul explicațiilor și analizelor care înrobesc acest statut intermediar prin înfundarea în complicațiile interiorității. Unicitatea vieții individuale este lăsată în voia fluxului universal vegetal. Astfel, nici inteligența nu mai este instrument de sondaj interior, ci rezervată pentru „raporturile mele cu lumea”⁴⁵, o funcție secundară adică, de bună conduită și de loialitate față de lume. Sebastian nu caută cu înfrigurare organicitate în raporturi interpersonale, ca Holban, iar când totuși face excepție, momentele sunt taxate ca inutile. El mai mult se opune organicității, printr-o vocație cultivată a uitării. De asemenea, nu confruntă în felul lui Camil Petrescu idealuri și idei cu realitatea – se înarmează din timp împotriva experiențelor dramatice, proprii personajelor de tip idealist. Desigur, surprindem aici o anumită rezervă anticipativă față

de drame, dar filozofia autorului are un avantaj extrem de prețios, și anume că eroii săi degustă prezentul relaxați, fără frustrarea valorică a faptului dat. Viața este astfel întâmpinată în mersul ei natural, „vegetal”. Aparatul receptiv al eroilor sebastianieni nu este totuși atotconsumator, ei dispun de gustul selectiv al unicității și privesc cu loială indiferență desfășurarea faptelor comune. Efortul lor nu se consumă într-o confruntare donquijotescă cu himere și cu idei inadaptable realității, ci în construirea unei conduite intelectuale și morale care echilibrează vulnerabilitatea individuală cu nepăsarea structurală și imensă a lumii. În locul „neliniștii metafizice” atât de acut și dramatic expusă la Camil Petrescu, la Holban și mai puțin dramatic dar permanentă la Eliade, Sebastian – apropiat în acest aspect de Hortensia Papadat-Bengescu – își formulează o încredere negrăbită și o „superstiție” a miracolelor, o amânare a desăvârșirii compensată cu facultatea echilibratorie a lumii : „Trebuie să fie undeva o greutate care să echilibreze balanța aplecată a trecerii mele pe pământ”⁶ (s. n.). Evident că această discretă încredere în miracolul lumii ca răscumpărare pentru „schingiuire” este numai retorică și, de fapt, o justificare pentru renunțarea la implicarea imediată în viață. Se trece la un concept simbolic al existenței: „(e)ste ceva regal în tăcerea și absența oamenilor. De aceea eu prefer un simbol unei explicații”⁷. Reversul acestei noi filozofii a echilibrului - între ispita imediatului și ordinul „vegetal” al plantelor - duce la efortul menținerii acestui echilibru ; echilibru care se va dovedi în tot scrisul autorului, inclusiv în *Jurnalul* publicat postum, obținut fie prin reducerea nivelului afectiv prin reflecție (nu analiză !), fie prin anularea reciprocă a termenilor excesivi intrați în ecuație. „Sistemul” funcționează autosustținându-se : individul se retrage în confortul calm al fenomenului natural și nu se afirmă decât în momentele de grație ale promisiunii de unicitate. Idealul, moderat și acesta, este formulat cât se poate de explicit : „Totul nu este încă pierdut, de vreme ce suntem capabili de un gest natural”⁸. Ritmul existențial optim este așadar ritmul plantelor, al copacilor care „se iubesc fără efuziune, într-o îmbrățișare ce consumă tot și nu lasă urme”⁹.

Și, precum la Eliade filozofia experienței din volumul *Solilocvii* va fi pusă în „valoare” în *Isabel și apele diavolului*, al doilea volum al scriitorului, *Femei*, va fi locul de debut artistic al gândirii sebastianiene, ramificată apoi în piesele sale de teatru cu care volumul de proză

produce o legătură și numai prin personajul central Ștefan Valeriu, un fel de Sandu al lui Holban, însă fără obsesiile analitice ale acestuia. Față de Sandu, Ștefan Valeriu pare un narator fără voie, unul care în loc de analiză sau „creație” preferă observația dezinteresată, eliberată atât de obligația înfățișării lumii exterioare cât și de cea a celei interioare, refuzând cu împăcată și voluptuoasă resemnare orice semnificație. Volumul de nuvele (subintitulat de scriitor „roman”) oferă câteva portrete feminine și, prin intervenția lui Ștefan Valeriu, cam tot atâtea relații sentimentale efemere, pătrunse de cea ușoară melancolie a ireversibilului, atât de proprie scrisului sebastianian. Mai mult decât fiecare nuvelă în parte contează raportul naratorului și al autorului față de sentimentul iubirii, de regulă catalizator pentru personajele prinse în jocul ei, cel puțin la alți autori. În loc de pasiuni mirceaeliadești sau camilpetresciene, aici se cultivă „o lene simplă, fără regrete, liniștită ca o vastă absență”¹⁰. Iar dacă retragerea din fața sentimentelor se face totuși strategic, aceasta – prin atracția indiferenței – nu produce mai mult decât un modest gest de mândrie din partea Marthei (o Corină abia schițată, virtuală), sau rare dar excesive din partea lui Renée, soția nefericită și frustrată a unui fermier rudimentar care, însă, acomodându-se și ea dispoziției lui Ștefan, „răspândind în jur un fel de mare umbră vegetală”,¹¹ se lasă în voia resemnării ; nici capricioasa Odette, cu tinerele ei instincte imprevizibile, nu produce mai mult decât un cuplaj în care „totul e armonios ca o creștere comună de două tulpini”¹², lucid și străin.

Nuvele de fapt se „anulează” una pe alta sau se leagă tocmai prin această necesitate de depășire și uitare ; melancolia uneia se răscumpără prin povestirea celeilalte, restabilind gradul zero al nivelului afectiv, „echilibrul”. *Emilie* este portretul unei Sie bengesciene, doar că o versiune nevinovată a ei, portret făcut din curiozitate, căci figura și fizicul ei nearticulat nu puteau servi drept pretext de amor decât ca accident biologic. Neputința fiziologică a femeii dă însă rod prin sacrificiul morții, ridicând nuvela la un nivel de discret și tăcut tragism. Excesul de inteligență al Mariei, din nuvela cu același titlu, nu tinde nici el spre noi semnificații privind varietatea feminină ; Maria este pur și simplu o *altă* femeie, una inteligentă care, temându-se de provizoriul sentimental, se lasă prinsă într-o relație ce se transformă în capcana obișnuinței, adică într-un compromis. Dacă celelalte femei practică resemnarea renunțării, ea cultivă – prin confesiune directă

în formă de epistolă adresată lui Ștefan – resemnarea acceptării, fără a scăpa de „un gust amar de timp pierdut”¹³ și de teama de a o complica cu o prietenie neclarificată. Ștefan reprezintă pentru această mai puțin „nervoasă” doamnă T., nefamiliarizată cu practica ascezei, „un teren neutru de viață, o insulă pacificată”¹⁴, necompromisă și neformalizată încă.

Poate cea mai sublimă bucată a volumului este *Arabela*, scrisă cu gustul de refuz al povestirii și din plăcerea de a refuza explicații – „de ce Arabela m-a iubit pe mine sau de ce am iubit-o eu pe ea”¹⁵ –, atestând disprețul față de explicații și semnificații, atât de propriu autorului. E aici o frumoasă apologie a neproiectatului și a imprevizibilului, o bucurie a misterului întâmpinat fără ideologie sau filozofie, o acceptare fericită a datului și chiar a extraordinarului. Ștefan, „expert tehnic al Ministerului Sănătății din România pe lângă Comisia Internațională de Cooperare Medicală”¹⁶ din Franța, în loc să facă față obligațiilor de serviciu întorcându-se acasă, alege, brusc, să fie coasociatul unei tinere și frumoase actrițe de varieteu, Arabela, în *Arabella and partner*, lăsându-se răpit de vraja unei experiențe neobișnuite. Arabela pare un alter-ego feminin laissez-faire-ist al lui Ștefan, femeie care adoptă filozofia naratorului și care a rămas cu el „așa cum venise”¹⁷. Naratorul refuză să-și justifice opțiunea bizară, să-și consume energia cu rațiuni psihologice „pentru un lucru atât de firesc” – „Arabela ar râde dacă ar ști”¹⁸. *Arabela* este prima nuvelă din volum și prima creație sebastianiană care respectă pe deplin filozofia existențială circumscrisă în *Fragmente...*, prima, înainte de *Jocul de-a vacanța*, depășind prin poezie pericolul tezismului. Arabela nu este doar un „animal de altă specie”¹⁹ cu miros „de carne tânără, destinsă în lene și indiferență”²⁰, ci una capabilă de visări și receptivă la himere, știind să-și cultive cu pragmatism și rațiune „iluzia amorului legitim”²¹, creând în „societate” impresia unui menaj („de la al 6-lea”) bine funcționând, cu simbolurile ei – cu „țelina cu sos de muștar”²² – ; această „floare inutilă”²³ a trapezelor este proiecția visărilor lui Ștefan, o sirenă domestică.

Totuși, axa principală a scrisului sebastianian ocolește *Femeile*, ea pornind din *Fragmente...*, trecând prin *De două mii de ani* și sfârșind în *Jurnal*, căci la Sebastian arta rămâne pe planul doi al priorităților, astfel nu e de mirare că literatura sa a fost considerată ca lipsită de profunzime, iar cărțile autorului așezate pe raftul doi, numai că s-a

evitat tocmai această anunțată ordine de valori, această ieșire voluntară din cursă, formulată din timp în *Fragmente* : „Ce îi pasă unui campion de fugă, dacă cineva îl învinge într-un match de box ?”²⁴. Critica literară a citit un literat în timp ce Sebastian pare mai degrabă un moralist și un filozof, desigur fără „sistem”.

Dacă *Fragmentele...* pare un metaroman, *De două mii de ani* poate fi interpretat ca o autobiografie fictivă urmărind forma jurnalului ; un jurnal vitalizat prin contextualizarea socială și politică a ideilor din *Fragmente...* ; prin experimentarea lor pe viu și fără conotația negativă a experienței, termen folosit uneori de Sebastian dar respins totuși prin simplul fapt că la el experiența se realizează în plan interior și pe cont propriu. Naratorul din *De două mii de ani* este un observator inofensiv, uneori fără voce, dar cu talent remarcabil de a face distincție și de a-și valorifica concluziile vizând mereu un *modus vivendi* pașnic. Aveam de-a face cu un mecanism intelectual orientat spre echilibru, cu căutarea unei cărări, fie ea cât de îngustă, pe care se mai poate circula. Sebastian nu cultivă însă compromisurile, simțul valorii și simțul etic îl fac să exploateze intelectual și cele mai infime șanse de înțelegere și de soluționare. Inteligența scriitorului stoarce înțelepciune chiar și din situații în aparență sau în realitate imposibile. Opiniile critice parcă favorizează atitudinile excesive, „dramatice”, ale contemporanilor săi, soluțiile tensionate. Dacă luăm, în semn de apreciere, efortul de distincție al lui Sebastian, ne dăm seama că spectaculosul conflictelor din operele confracților săi este nu în puține cazuri consecința unor absolutizări excesive sau/și obsesive care sfârșesc, inevitabil, în conflicte dramatice. Or, performanța lui Sebastian merită atenție tocmai pentru acea pasiune a cenzurii și a echilibrului, pentru acel refuz al ispitei dramatice și pentru știința de a duce până la capăt un ideal existențial fără ca acesta să se termine într-o formulă deghizată sau manifestă de capitulare (Ibrăileanu, Holban) sau sinucidere (Camil Petrescu). *De două mii de ani* este o carte inteligentă, cartea de ucenicie a naratorului pentru maturizarea autorului. Sebastian nu s-a sfiit să renunțe la „creație” sau la „analiză”, sau să-și sacrifice o carte doar pentru a înțelege și experimenta raportul individ-istorie în momentul în care termenii relației n-au fost nici teoretic, nici practic ușor de conciliați. Romanul surprinde trecerea unui singuratic prin istorie, mereu gânditor și reflectând asupra drumului posibil.

Poetica romanului este supusă determinismului istoric, astfel jur-

nalul devine o formă de veghe a scrisului ; sau Sebastian își creează un mecanism fragmentar al gândirii, unul dispus la alternanța permanentă dintre gândire și reflecție. Autorul, conștient sau inconștient, optează pentru formula de jurnal, singura eficientă în timpuri delicate, confuze și imprevizibile. Nu este aici nici o ispită de convenție gidiană, cum prea deseori se afirmă, ci o necesitate imperioasă ; este o opțiune logică pentru singurul gen care sprijină starea de veghe a autorului și a naratorului, gen oportun experiențelor necesare și impuse de istorie. Degeaba am căuta la Sebastian prejudecata genurilor, spiritul lui este dispus „uitării”, tocmai pentru o cât mai reală conectare la momentul actual (nu fuga de istorie ca la Eliade, ci de balastul ei), precum și pentru o cât mai adecvată înțelegere a acestuia.

Deși întâmplările tânărului narator de etnie evreiască acoperă o relativ îndelungată perioadă biografică din vremea anilor douăzeci, perioadă afectată de antisemitism latent și manifest, jurnalul – întrerupt prin capitole – rămâne mereu (aproape) simultan trăirii, nimic din lirismul evocărilor și literatura completărilor ulterioare. Pentru narator jurnalul fiind mai mult un instrument decât un produs, nu dă nicăieri semne de „slăbiciuni” artistice, rezistând ispitei de a face literatură. Prins încă din anii de studenție în mișcările antisemite, eroul-narator este constrâns să-și valorifice imediat propriile sale concluzii existențiale, astfel încât evită literaturizarea jurnalului ce i-ar deservi rațiunea. Gândirea are însă o mișcare autonomă de generare a abstracțiunilor, iarăși periculoase pentru pozițiile obiective, fructificabile în realitate, încât elanul gândirii trebuie mereu cenzurat printr-o altfel de gândire (reflecție) sau regândire. Nu este întâmplătoare preferința vacanțelor și evadărilor la eroii sebastianieni ; această permanentă rămânere la mijloc e posibilă numai printr-un efort intelectual epuizant, de care trebuie uneori să scapi și să te instalezi în „inconștiență”. Astfel nu atât cu refuzul socialului se explică evadarea la autorul *Jocului de-a vacanța*, ci cu voința de a scăpa de interminabila examinare a sinelui și a lumii, de acel efort intelectual fără repaos. Socialul este totuși denunțat pentru prețul pe care îl cere individului : prețul dezindividualizării. Studentul la Drept și apoi la Arhitectură nu crede într-o cunoaștere adecvată decât în cazul în care individul se desprinde măcar experimental de colectiv, și poate gândi singur. Eroul, aparținând unei colectivități etnice determinate, își caută șansele „de a fi singur într-o lume care te crede al ei”²⁵ și de a obține o existență și mai ales

o gândire lipsită de promiscuitate ; de a se opune ideilor preluate, și de a rezista tentației „înduioșării în comun”²⁶. Se încearcă aici – prin „uitare” – ieșirea din determinismul istoric fatal și redefinirea vieții prin efortul intelectual al reluării ei virtuale. O prezență discretă și o absență manifestă sunt termenii pe care naratorul încearcă să-i stabilească. Pentru securitatea lucidității, socialul este prima dată pus în paranteză sau depopulat, apoi recolonizat, dar numai prin simbolurile lui, prin personaje care fiecare reprezintă o idee sau o strategie a vieții. În această privință romanul este „fals”, sau demonstrativ, căci personajele sunt prezente numai în măsura în care reprezintă o idee, și nu în măsura în care trăiesc. Se face un schimb, fie cât de scump, între idee și viață, în favoarea celei dintâi, dar pentru a doua, căci viața nu poate fi trăită fără găsirea principiilor călăuzitoare într-un moment istoric tulbure : cursurile lui Ghiță Blidaru sunt metafore ale ideilor la care studentul nu poate renunța, acceptând, strategic, chiar și umilința : „am primit doi pumni în timpul prelegerii de azi și am luat opt pagini de note”²⁷. Blidaru, cu ideile sale, este, până la un punct, intuiția și năzuința naratorului – *ideea inutilității ideilor* –, o filozofie a vieții fără filozofie, opțiune pentru ritmul natural al existenței și refuzul celui intelectualizat. Afinitatea naratorului pentru paradoxuri – o filozofie a naturalului sau a biologicului când acestea nu au nevoie de filozofie ! –, și mai ales necesitatea unei filozofii paralele cu cea care se desfășoară în realitate, mențin naratorul și, astfel, romanul, în perimetrul ideilor, într-o permanentă dezbatere a binelui și a răului, amintind ici-colo de extraordinarele dialoguri din *Galeria cu viță sălbatică* a lui Constantin Țoiu.

De două mii de ani se prezintă ca un text care își cenzurează mereu mișcarea automată și parcă inevitabilă spre abstracțiuni și general, și care încearcă să evite capcanele patosului atât de ispititoare pentru un individ foarte aproape de statutul de victimă a istoriei. Relațiile sociale, prietenești sau sentimentale ale naratorului sunt ierarhizate în funcție de contribuția lor la o viziune și o practică existențială cât se poate de lucide, neafectate psihologic. La propunerea profesorului său de economie politică, Ghiță Blidaru, naratorul trece de la Drept la Arhitectură : pentru a-și simplifica viața dezintelectualizând-o, rezistând ispitelor abstractizante, pentru un mai mare potențial de concret și pentru efectul calmant pe care practica arhitecturii îl presupune : „n-am făcut niciodată nimic mai liniștitor decât acest joc cu plasti-

lina, material docil și mlădios, dar, în același timp, având ciudate inițiative, căci uneori mă trezesc ținând între degete o formă pe care n-am căutat-o²⁸. Pe plan sentimental se consolidează schimbul de perspectivă realizat anterior pe plan profesional. Iubirea, „un pact tacit de libertate și lene”²⁹, sau „rechemarea la individual”³⁰, anihilează jurnalul prin neglijarea ideilor abstracte și generale, făcând posibilă trecerea de la „noi” la „eu”, la individualizare adică ; acea uitare și acea renaștere prin senzația de proștețime pe care o creează. Amorul, sentiment cenzurat totuși și refuzând rotunjirea lui spre un roman, are ceva din calmul biologic și domestic liniștitor, antidot împotriva abstracțiunilor neliniștitoare, „metafizice” – el duce la o adevărată golire a reminiscentelor sentimentale și prejudecăților mentale din trecut. Eroul ajunge de la întrebările mari la certitudinile mici, scăpând de povara și reflexele gândirii abstracte și degustând deliciale începuturilor fără amintiri: „Este în orice iubire ceva *originar*, un principiu de naștere, de creare de la început a tuturor lucrurilor”³¹. Filozofia lui Sebastian, această permanentă ieșire din determinism și căutare a momentelor de „renaștere”, nu este o goană după experiențe noi, ci teama de învechirea și absolutizarea lor, frica de compromitere a libertății și a singurătății, de înșelăciunea obișnuințelor și de conceptualizarea lor. Despărțirea de colectiv și afirmarea singurătății sunt iarăși lipsite de orgoliu, acte ambigue, sunt însă condiții ale autodefinirii pentru stabilirea raportului cu *ceilalți*. O singurătate din nevoie și inofensivă, un preambul de trecere la o altă, superioară calitate, căci numai o singurătate trăită din plin, experimentată până la egoism și mândrie, poate fi depășită spre acea reîntoarcere în pădure a copacului. Naratorul își dă seama de artificialul singurătății de natură intelectuală, de condiția falsă și nesănătoasă a „plantelor de apartament”, de acea „anulare treptată a instinctului de vehemență vitală”³², ce nu e altceva decât „o rușinoasă fugă din biologie”³³. Sebastian pune condiții solidarității : spațiul primitiv trebuie să fie reglat de logica și ritmul naturii, și să aparțină speciei umane originare, în condiția ei necompromisă, biologică.

Reabilitarea socialului – „întoarcerea copacului în pădure” – se realizează în capitolele dedicate lucrărilor de construcție de pe șantierul de la Uioara, la societatea de exploatare petrolieră Rice, locul unde se ciocnește „punctul de vedere al prunilor” cu „punctul de vedere al sondelor” ; un loc unde se poate experimenta raportul dintre real și

abstract. Este o luptă și o împăcare între cei doi termeni – sterilitatea frumoasă și rece a ideii organizează realitatea, dar realitatea „compromite” ideea remodelând-o după regulile proprii. Ideea se apropie de real „simplificându-se”, renunțând la „precizia” ei inițială, iar realul refuză a se lăsa conceptualizat, dar, pătruns de spiritul loialității, colaborează la valorificarea ideii corectate de dreptul la cuvânt al prunilor. Momentul Uioara reprezintă pentru narator, prins între procese contradictorii – „țârâitul greierilor” și uruitul sondelor –, un fel de repaos față de perioada studentească marcată exclusiv de criza identității și de soluționarea problemelor de conștiință printr-un neîntrerupt efort intelectual. Uioara este experiența care relativizează anii universitari, limpezește gândirea naratorului eliberând-o de abstracțiuni, simplifică viziunea tocmai prin descoperirea complexității trecerii de la idee la realitate (aici de la schemele construcțiilor industriale la aplicarea lor în sistemul social). Naratorul conștientizează bucuria concretului și observă efectul benefic al renunțării la termenii absoluți ai gândirii : „cât de sensibil și deschis este băiatul ăsta din momentul în care îl scoți din marxism și dialectică”³⁴. Depășind la Uioara sentimentul „voluptuos” al persecuției din tinerețe și descoperind în lume „o formidabilă doză de indiferență”³⁵, naratorul își circumscrie mai destins o strategie de viață lipsită de pasiunea iluziilor dar și de cea a deziluziilor, lăsând să treacă furtunile, să obosească excesele. Neutralizarea extremelor vizează aici câștigarea terenului pentru echilibrul necesar cultivării singurătății, însă acest mecanism de anihilare ce se manifestă și în plan stilistic prin utilizarea abundantă a oximoronului, face ca să nu mai rămână decât un teren pustii, prielnic buruienilor, și nu renașterii – „E timpul plantelor amare”³⁶. Lupta dintre sondele lui Vieru și prunii lui Ghiță Blițaru (metaforele intelectualului și ale „țărânelui”) devine un război epuizant pentru amândouă părțile sau o dominație alternantă a lor, dar care nu duce în nici un fel la echilibru sau armonie. Biologismul și filozofia plantelor discreditează inteligența, iar inteligența (în forma ei absolută) sfidează natura. Termenii opuși ocupând tot și anulându-se, pentru calea de mijloc nu mai rămâne loc. Singura „soluție”, a *trecerii*, este lăsată, oximoronic, în voia (ano)timpurilor : „E o noapte pentru fiecare zi, este o umbră pentru fiecare lumină”³⁷.

Acest frumos roman „neterminat” din cauza acestui status quo al antinomiilor pe care îl cuprinde, ba chiar îl dezvoltă, va fi lămurit

sau, dacă vrem, continuat în splendida replică dată de Sebastian lui Nae Ionescu în *Cum am devenit huligan*, o capodoperă dacă nu a literaturii, a scrisului românesc fără discuție. Dacă în *De două mii de ani* Sebastian a experimentat singurătatea prin personajul său anonim fără s-o epuizeze, deși alter-ego-urile prietenilor „rinocerizați” populează textul dar beneficiază încă de loialitatea naratorului și de deghizarea ficțiunii, scriind *Cum am devenit huligan*, autorul plătește prețul complet al singurătății complete și, pierzând deja totul, nici nu se mai adresează prezentului, ci posterității. (Această destinație specială a textului ar fi putut să fie remarcată de critica vremii și, mai ales, de cea a posterității, dar se pare că asta nici astăzi nu s-a făcut mulțumitor, dovadă lectura „romanțată” a *Jurnalului*). Sebastian explică cât se poate de exact accidentul prefeței lui Nae Ionescu, dar nu-și putea da seama că de fapt nu publicarea ei a fost nefericită, în primul rând, deși momentul istoric era inoportun, ci inițiativa, fie ea cât de nevinovată în 1931. Ideea de a-i cere profesorului un text introductiv la romanul *De două mii de ani* se explică cu voința lui Sebastian de a-și scoate eroul-narator din dilemele sale interioare, ce-i drept, greu de soluționat, apelând la un spirit exterior și avizat, iar acest adaos să poată fi introdus între copertile volumului („să-mi lămurească, cel puțin în intenția mea, o sumă de întrebări hotărâtoare”³⁸). Însă Sebastian a dezvoltat atât de mult termenii antinomiilor – individual/colectiv ; concret/abstract ; pasiune/spirit critic, eu/noi etc. –, încât nici un gânditor de talia lui Nae Ionescu nu putea să-i vină în ajutor. Naratorul, dorind să-și simplifice lucrurile, le și complică, reproducându-și mereu structura oximoronică a gândirii.

Cum se știe, „soluția” autorului prefeței s-a dovedit cât se poate de arbitrară și deplasată, precum și total lipsită de empatie, suprapunând peste antinomiile individuale ale personajului, adică peste ale unei ființe fictive, o altă antinomie, a unui colectiv istoric real. Sebastian a căzut victimă unei dihotomii interioare analoge dar nu complet identice cu a etniei sale : a cerut prefața tocmai într-un moment „naiv” al personalității sale și, fatal, într-un moment de metamorfoză latentă și invizibilă a profesorului. Nae Ionescu își schimba peste noapte nu doar atitudinea umană față de discipol, ci și pozițiile cvasi științifice asupra evreimii. În textele sale despre iudaism, publicate înainte de apariția romanului, profesorul rezuma contradicția iudaică astfel : „Dar și atunci echilibrul este îndoielnic. Căci niciodată accentul fun-

damental al vieții iudaice nu a căzut în același fel asupra momentului național și religios. Ci întotdeauna interesul a pendulat între aceste două momente³⁹. În prefață, însă, așa cum demonstrează Sebastian, nu mai pomeneste de natura interioară a suferinței iudaice, idee susținută înaintea ferm, ci de cea exterioară ; o explică cu raportul pe care l-au avut evreii cu celelalte popoare – o politizează adică, instituind și justificând antisemitismul.

Nae Ionescu s-a dovedit un lector tendențios și un maestru brutal : a ratat ca spirit critic prin devierea întrebărilor puse de roman, reducându-le la o singură problematică, la cea evreiască, deși dilemele naratorului ne pot trimite la orice individ minoritar din orice fel de lume majoritară. Se cuvenea cel puțin să-i comunice discipolului său – care, culmea, în acest roman săvârșea un fel de „exercițiu de admirație” –, schimbarea poziției sale față de esența suferinței iudaice, afișată în repetate rânduri cu atâta competență. Nu se cuvenea să citească textul ca document, ci ca roman, precum nu se cuvenea să-l înțeleagă ideologic, ci estetic sau moral. În esență, Nae Ionescu a scos arbitrar naratorul anonim al romanului din contextul său fictiv și l-a plasat în realitatea istorică a prezentului, identificându-l, iarăși arbitrar, cu autorul. A falsificat astfel statutul textului, transferând naratorul pe un teren de luptă străin, exterior, unul politizat, lui însă familiar, un teren pe care se putea manifesta victorios până la cinism. Nae Ionescu se discreditează, de fapt, și în calitate de model uman al alter-ego-ului său din roman (Chiță Blidaru), căci gestul său, greu de calificat (căci calculat), îi demască mult afișata sa loialitate universală și „vegetală”, tocmai acea pretinsă calitate care stătuse la baza ficționalizării sale. Dușmanul de odinioară al ideilor abstracte abuzează în prefață de axiome ca de niște formule inatacabile ale gândirii. Demonizându-se fără a clipi, profesorul întoarce spatele vechii sale identități intelectuale și morale, celebrate printre studenții săi cu atât efect. Și totuși, după o criză costisitoare a vocației de detașare, Sebastian își revine magistral, capabil fiind și pe mai departe să tragă concluzii lucide și să facă distincții, dovadă *Cum am devenit huligan și Jurnalul*.

Neașteptate atacuri aduse romanului (și, în mod deosebit, autorului său) au accelerat procesul de însingurare al lui Sebastian, care în romanul pomenit încerca încă să împace sentimentul de solidaritate cu dreptul la individual. Scandalul și, mai ales, atitudinea profesorului au făcut ireversibilă trecerea scriitorului la un și mai acut

sentiment existențial de singurătate. Nae Ionescu a exploatat în cel mai inacceptabil mod de insensibilitate tocmai „soluția” de suspans a naratorului, care pendula încă între solidaritate și singurătate. Altfel spus, a brutalizat timpul pe care Sebastian și l-a permis pentru a-și elabora extrem de problematicul său echilibru. Dacă singurătatea părea înainte conjuncturală sau o poziție experimentală liberă –, Nae Ionescu i-a arătat natura ei ontologică, opresivă și fatală. Dar, culmea, Sebastian este ostracizat și din sentimentul oarecum confortabil al singurătății, fiindu-i brutalizată acea „fireasca, simpla, involuntara rămânere a ta, în tine”⁴⁰. În timp ce mulți dintre contemporanii săi se grăbeau să se ascundă în costumele legitimizează și de cea mai recentă modă, lui Sebastian nu-i mai rămânea nici o resursă de singurătate necompromisă de lumea care îl înconjură. „Omul de la Dunăre”, care iubea viața în cele mai simple forme posibile și concrete, trebuia să-și definească singur o identitate abstractă : libertatea spiritului critic. Iată cum omul viu se reduce la o idee, chiar dacă superioară.

Jurnalul propriu-zis al scriitorului reprezintă – în contextul ideologic și politic al anilor treizeci, tot mai tensionat – ieșirea confesiunii din lumea ficțiunii și, de asemenea, din discursul destinat societății. Romanul *De două mii de ani* fiind receptat de contemporani în felul cunoscut, Sebastian nu-și mai permitea luxul jurnalului ca artificiozitate, gratuitatea faptului artistic, cu toate că, din motive prea circumstanțiale, nu renunță nici în continuare la ficțiune sau, mai bine spus, la „valorificarea” literaturii, cum nu renunță nici la aprecierea documentului ca sursă de literatură. La el nicăieri documentul nu apare doar ca document și nicăieri ficțiunea doar ca ficțiune. În primul caz pâlپایe întotdeauna și o mică undă de semnificație, în al doilea caz pâlپایe și viața imediată, iar în amândouă o blândă atmosferă de resemnare față de tot ce i-a fost dat.

Jurnalul e poate singurul text din perioada interbelică pe care îl putem numi jurnal intim clasic sau jurnal-model, deoarece corespunde și celor mai exigente criterii impuse unei poetici a genului : se ține de fapt fără întreruperi, aproape până la moarte, este datat, cuprinde însemnări de tot soiul, sinceritatea nu se pune la îndoială, literaturizarea nu e nicăieri, informațiile cuprind domenii vaste (de la viața intimă, sentimentală până la evenimentele politice, de la considerații despre artă și literatură până la date despre contemporani, de la ideologiile timpului până la știri de război, de la prieteni fideli până la prieteni

„converțiți” – și seria poate continua la infinit). Comparat cu al lui Sebastian, cât de monotone par *Notele zilnice* ale lui Camil Petrescu ! –, și faptul nu surprinde, căci pe când Camil Petrescu detesta genul, Sebastian, fără patos totuși, prin aprecierile aduse lui Jules Renard și lui Stendhal, legitimează, indirect, genul.

Într-un eseu dedicat jurnalului intim românesc, Mihai Zamfir împarte jurnalul în două variante : unul este numit „jurnal de existență” și se ține mereu, indiferent de valoarea evenimentelor, celălalt se numește „jurnal de criză” și se ține în momente „cruciale” ale vieții. Concluzia criticului este formulată în întrebare : „de ce literatura noastră numără foarte puține jurnale de existență și relativ numeroase jurnale de criză ?”⁴¹. Iată însă că avem un caz care pornește dintr-o criză (scandalul în jurul romanului *De două mii de ani*), dar apoi urmărește drumul încet și clasic al „jurnalului de existență”, tip Amiel. Sebastian se deosebește de Camil Petrescu tocmai prin faptul că așterne pe foile albe și mărturia unor zile mai senine sau mai plăcute, sau cel puțin mai relaxante, nu doar amintirea celor umbrite de circumstanțe triste și umilitoare, deși, pe măsură ce jurnalul înaintează, autorul lui este tot mai marginalizat în societate, și rămâne tot mai singur. Jurnalul lui Sebastian pare un efort zilnic de supraviețuire esențială, nu conjuncturală ; de legitimare interioară împotriva ilegitimării exterioare, de concentrare a inteligenței împotriva reflexelor interioare ale exteriorului. Prin capacitatea de a se detașa de propriul său destin ingrat, scriitorul privea cu o superioritate inofensivă „rinocenizarea” contextului în care trebuia să trăiască și să îndure ostracizarea, încât pasivitatea sa nativă ar fi tentant să fie pusă pe seama conjuncturii. Ironia este că o asemenea judecată, falsă ca o prejudecată, e sugerată chiar de autor : „Dacă drumurile din afară nu mi-ar fi toate închise, le-aș găsi atât de ușor pe cele interioare ?”⁴², se întrebă naratorul încă din *Fragmente...* Răspunsul ar putea fi, desigur, un „da”, căci în tot scrisul lui Sebastian, marcat efectiv de propria sa existență reală, este mai puțin vorba, totuși, de o închidere în sine, ci – începând cu *Fragmentele...* – de o construire sau, poate mai bine spus, de o acceptare a sinelui prin descoperire. Sebastian își formula deja în prima sa carte aproape toate toposurile definitorii ale personalității și alter-ego-urilor sale din volumele ulterioare (jurnal, romane, teatru).

În dicționarul *Scriitori români* (1978) primul aliniat formulează o opinie care, din păcate, nu a încetat să rămână reprezentativă în apre-

cierea operei scriitorului : „S. a scris eseuri scilicitoare, romane interesante, principala lui vocație însă e aceea de dramaturg : în teatru se revela timbrul inconfundabil al personalității sale ; dacă romanțierului i se poate reproșa gideismul, dramaturgul exprimă mai exact universul său existențial⁴³. (I. C.) Credem că romanele sale sunt mai mult decât interesante și „timbrul inconfundabil al personalității“ se revela suficient și în *Fragmente...*, și în *De două mii de ani*. Din ferire, în *Dicționarul Scriitorilor Români* (2002), tot în primul aliniat, Ion Vartic corectează prejudecata : „O eroare constantă care se face în analiza operei lui S. constă în ignorarea relațiilor ideatice subterane dintre romanele și piesele sale⁴⁴. Observația excelentului critic clujean, scoasă dintr-o profundă analiză a scrisului sebastianian, este poate și mai valabilă („relația ideatică“) raportată la romane și jurnale, căci teatrul reprezintă tocmai evadarea din lumea și dilemele romanelor și jurnalelor. Organicitatea operei sebastianiene pare mai solidă între romanesc și document, dovadă *Cum am devenit huligan*, acest text care poate fi înțeles nu doar ca expresie polemică, ci și ca o poetică ulterioară a romanului hulit de critică. Premisele și postulatele din roman se clarifică în document. Singurătatea fiind în roman virtuală, în document devine reală și manifestă. Linia de demarcație se trage între romane, documente (jurnal) și teatru, deoarece în prima ipostază sentimentul existențial ia forme acute și poartă o miză, în a doua se încearcă tocmai eliberarea, „jocul“ cu o *altfel* de existență. În ignorarea sau minimalizarea valorii romanelor sale de către o parte a opiniei critice se poate înțelege un fel de rezervă față de individualismul pronunțat al prozatorului, precum și o preferință pentru „transfigurări“ sau pentru tensiuni dramatice, căci altfel în romanele sale confesive Sebastian rămâne pe deplin fidel programului său „autenticist“, dovedind o inegalabilă sinceritate, profunzime ideatică și talent de a crea atmosferă. În primele sale romane scrise în formă de jurnal, lipsește, e adevărat, drama „moral-cognitivă“⁴⁵ (Ion Vartic) a lui Camil Petrescu. Se poate completa, însă, o altă constatare a distinsului critic : în loc de „aspirația către intensificarea trăirii (și) problematizarea excesivă“⁴⁶ a autorului *Ultimei nopți...*, Sebastian se menține mereu și voluntar tocmai în calmul plantelor, în vocația sa de „copac“, pentru a urmări idealul viziunii sale : *dedramatizarea existenței*. Primul său roman, *Fragmente...*, seamănă încă cu un fel de jurnal de vacanță, inofensiv și neafectat de conflictele interioare ce

vor apărea mai târziu, jurnal în al cărui răstimp naratorul își constituie eul, structura personalității ; nici privirea în sine nu duce la excesul subiectivității, urmărește doar un diagnostic la rece, inițial, pentru a-și formula un îndreptar existențial adecvat. Nimic din voința de exhibare sau valorificare spectaculoasă a interiorității ; nici unicitatea ca primă trăsătură a profilului nu conduce la orgoliul individualității, ci face doar mereu posibilă rămânerea (o pseudo-evadare) în interioritatea impenetrabilă a sinelui ; anonimată păzită de unicitate și unicitate păzită de anonimată. Descoperirea unicității ca dat irevocabil și ca mister impenetrabil scutește ființa de orice obligație de comunicare și angajament. Profilul interior al naratorului e dat și cunoscut din primele pagini ale jurnalului, și nu prea putem vorbi de o transformare, eventual de schimbarea circumstanțelor, iar naratorul se familiarizează senin cu două feluri de determinisme : „a fost să pricep *la timp* că, deși existența mea este un fapt unic în desfășurarea lumii, un fapt fără precedent și fără urmare, totuși ființa mea intră în cadrele mari ale zoologiei”⁴⁸. Individul se poate împăca cu ritmul mare al naturii – „Eu n-am avut crize sufletești. Am avut numai anotimpuri”⁴⁷. Implicarea în momentul actual va fi interpretată ca slăbiciune, ca o exagerare a sinelui, și atunci vine inevitabil regretul și sentimentul inutilității : „am căutat și eu uneori semne de comuniune în ochii altuia... dar n-au fost decât scurte momente”⁴⁹. Personajele lui Sebastian, și mai cu seamă naratorul său din *Fragmente...* și din *De două mii de ani*, vor deveni prezențe în timpul mare al naturii și absențe în timpul mic al cotidianului. Germeii teatralității, ai lumii interpretate ca spectacol, apar și ei în acest caiet „găsit” la începutul carierei sale de scriitor : „Este între spectacolul lumii și mine o dungă de obscuritate și una de lumină, pe care o păstrez intactă, fără sentimentul acela mărunț căruia i se spune *curiozitate*. Pentru o viață de om, atâta e de ajuns”⁵⁰. Imposibilitatea comunicării celui „baricadat” în sine prevestește lirismul pieselor în care cei ce vor să comunice ajung să monologheze, unul alături de celălalt, totuși solidari. Naratorul *Fragmentelor...* pune bazele unei filozofii existențiale, cel din *De două mii de ani* o experimentează, iar personajele din piesele de teatru se eliberează și de filozofie, și de experiențe, și pun în practică o himeră, în măsura „pragmatismului” de care dispun. Ideea organicității ideatice, susținută de Ion Vartic în eseu citat, este desigur indiscutabilă, relație evidentă în mod deosebit cu partea „biologică” a romanelor (mai puțin cu cea

eseistic-teoretică), cu părțile românești care cedează ispitei vegetale, cu pasajele în care pendula se apleacă spre terestru. Piesele de teatru preiau doar „târâitul greierilor”, nu și zgomotul sondelor, subliniind elementul calm al antinomiei cunoscute în *De două mii de ani* și sfidând celălalt element, al inteligenței. Prima discuție mai aprinsă între Corina și Ștefan din *Jocul de-a vacanța* vizează tocmai inteligența femeii, respinsă categoric de Ștefan : „Ești o intelectuală!”⁵¹. Piesa o putem înțelege drept soluție a dilemei lăsate în suspans în *De două mii de ani* și în *Cum am devenit huligan* ; o frumoasă replică și o opțiune ideatică clară, definitivă.

Lipsa de profunzime și de dramatism pare o atât de generală idee critică raportată la scrisul autorului, încât devine suspectă, excluzând parcă posibilitatea exprimării sensului dramatic în mod indirect și poetic. Sebastian ajunge la poezie, în teatru, trecând în prealabil printr-o tortură tensionată, în realitate. Tensiunea dramatică fiind consumată în viață, nu se mai putea îndura și în artă. Câtă tristețe, mândrie umană și melancolie nu poartă eroii din *Jocul de-a vacanța*, sosiți în pensiunea Weber ca niște indivizi îmbolnăviți iremediabil de realitatea socială, încât au nevoie de o jumătate de sejur, ca de o perioadă de incubație necesară, ca să se adapteze naturii (umane) ; să treacă de la sentimentul naufragiaților prizonieri la libertatea celor ce „navighează” pe mări și oceane. Ei trec din trezia lor compromisă, adusă cu ei, printr-un somn prealabil purificator, dispuși la uitare, spre starea igienică a reveriei. Lecția lui Ștefan, acea metodică a fericirii formulată în deviza „o zi cu soare”, este asumată și cultivată de toți, iar gestul final, al plecării Corinei, cu tot efectul lui melodramatic, este echivalent cu păstrarea visului prin renunțare, cu ocrotirea misterului uman și a ideii de impenetrabilitate a individului. Idei suficient de profunde pentru o piesă scrisă din motive conjuncturale, de un autor dispus și obișnuit, din nevoie, la și cu automutilarea afectivă - în vremuri când lumea alerga după uniforme. Magistrala definiție a profesorului Ion Pop, raportată la personalitatea lui Sebastian – „omul fără uniformă” – este și cea mai fericită.

Jurnalul scriitorului, adică viața sa adevărată mărturisită în text – ce ironie a destinului ! – reprezintă eșecul celei mai inofensive concepții de viață, eșecul absenței. Idealul existențial al lui Sebastian – statutul de plantă – produce un mecanism antinomic : orice manifestare sau act uman („evadarea copacului din pădure”) trădează automat acest

ideal sau, altfel spus, îl compromite. Autorul-narator al *Fragmentelor...*, cu vocația sa de a rămâne doar un „aventurier” printre „monotone desfășurări de fapte neutre”⁵², nu se poate lepăda de inteligența sa nici practicând detașarea. Cu cât face mai mare efort Sebastian ca să scape de inteligență – „se poate foarte bine lipsi de ea”, amăgindu-se chiar : „O păstrez în raporturile mele cu lumea”⁵³ –, cu atât o practică mai eficient. *De două mii de ani* încearcă să rezolve acest paradox printr-un artificiu. Împotriva opiniilor critice de până acum, suntem de părere că în persoana lui Ghiță Blidaru e bine să vedem un alter-ego satelit al scriitorului (nu doar figura lui Nae Ionescu), deoarece discipolul profesorului vroia să rămână pe cât posibil fidel structuralei sale absențe. În timp ce „celălalt” alter-ego al lui Sebastian – cel autentic, naratorul – se lasă implicat în circumstanțele vremii (totuși, cât de subtilă salvare a libertății în angajament și a abstractului în concret ! : „Ce iubesc mai mult în arhitectură este simplificarea progresivă a ideii, *organizarea visului*”⁵⁴ (s. n.), o altă parte a eului său e plasată unui alt personaj. Această sciziune sau autodistribuire este lesne de argumentat. Ideile „zoologice” ale lui Ghiță Blidaru – „lenea de plantă”, „lipsa de agresivitate în fața existenței”, sau „eu n-am nimic de făcut cu viața, viața are totul de făcut cu mine”, sau „(f)iecare bucurie își are anotimpul ei, fiecare durere pe al ei” – sunt lansate încă de naratorul *Fragmentelor...* Renunțarea la inteligență din primul volum, precum antiintellectualismul lui Blidaru din *De două mii de ani*, sunt două fețe ale aceleiași medalii. Acest jurnal românesc autobiografic reprezintă pentru eroul-narator un experiment : încercarea, chiar dacă ratată sau, mai bine spus, nefinalizată, de a socializa și astfel legitima singurătatea. Confesiunile lui Sebastian sunt poate singurele dintre cele interbelice care nu pornesc de la crize interioare – „Eu n-am avut crize sufletești. Am avut numai anotimpuri” –, dar, evitându-le, scriitorul ajunge, fatal, la altele, de proveniență exterioară. *Cum am devenit huligan* reprezintă o perioadă de trecere de la ficționalizarea existenței la tratarea ei în direct. Se mai păstrează, prin lămuriri, problematica și mai ales modul de explorare din *De două mii de ani*, recunoscând un fel de eșec al soluționării antinomiilor – „Timpul este desigur o soluție înceată, iar „cîndva” un termen nesigur”⁵⁵, sau : „E posibilă această linie de mijloc ? E posibil acordul atîtor drumuri contrarii ? Nu știu”⁵⁶. În același timp, făcând bilanțul a ceea ce se numește cazul *De două mii de ani*, scandalul adică – „(e) l a

zguduit echivocurile amicale, a bruscat ezitățile de sentiment, a grăbit sinceritățile și violențele de limbaj⁵⁷ –, Sebastian trece la mai puțin echivocul mod de a se exprima, la jurnal, păstrând din experiența trecută doar și exclusiv singurătatea : „Nu bănuți ce excelent exercițiu de singurătate este o asemenea întâmplare⁵⁸”.

Deși document autentic unic, *Jurnalul* nu urmărește să respecte neapărat recuzitele literaturii autenticiste, singurul principiu al consemnării evenimentelor fiind spiritul critic în starea lui cea mai pură. Lumea nu mai este a personajelor, nici a personalităților, ci al mecanismului de observație neinhibat de construcție, „viziune”, ideologie etc. Orice tentativă a lumii de a mima organicitate este respinsă fără ostentație dar și fără echivoc. Construcțiile ideologice și spirituale ale contemporanilor sunt văzute ca niște forme de deghizări spre general, spre „uniforme”, ale micilor egoisme în care ele apar, fără să mai fie nevoie de intervenția auctorială. Teama de atomizare și pierdere în singurătate a contemporanilor se manifestă în graba de integrare în vreo ideologie sau în formele ei instituționalizate, într-o vigoare a spiritului de breaslă și comunitate. Cel care o recunoștea nu era altcineva decât Nae Ionescu : „teoria mea a colectivelor este o fugă de singurătate, o încercare tragică de a ieși din însingurare⁵⁹”.

Acest document autentic sfidează orice criteriu de lectură prestabilă sau căutat, încât orice lectură „tematică”, „literară” sau de altă natură, care încearcă demontarea textului, falsifică sensul și spiritul său anticonstrucțional, antiliterar, antitendențios etc. Chiar și o prefață, fie ea binevoitoare, pare de o utilitate discutabilă în cazul acestui document care, prin simpla consemnare a faptelor, pune problema morală a contemporanilor în fel acut (o notă asupra ediției ar fi fost poate mai binevenită și suficientă, căci prefețele lansează și ele aprecieri, relativizări, presupuneri etc., împiedicând textul să vorbească singur). Or, *Jurnalul* ascunde o poetică absentă, un principiu ordonator fără principiu, o simplă voință de a înțelege, un fel de „să primesc lucrurile cum sunt⁶⁰”. Nu credem că textul ar purta intenții latente sau că s-ar fi vrut drept material brut pentru texte fictive : sinceritatea, luciditatea, detașarea conlucrează atât de armonic, încât evidențiază tocmai o intenție contrară dezmembrării, și anume voința de consolidare a propriei personalități. Și numai jocul cu ideea unei eventuale transfigurări i-ar fi afectat coerența, iar felul de a spune (foarte sincer) face parte din materia însăși a textului, căci jurnalul avea, în primul

rând, o funcție existențială și o destinație intimă. A vedea în el material brut sau mai multe jurnale, echivalează cu a nu vedea *un singur jurnal* definitiv, indisolubil, căci integritatea documentului vizează integritatea autorului. Tematizarea textului este desigur posibilă, dar în acest caz trebuie să subliniem artificialitatea demersului, ținând cont de spiritul ușor de atestat al textului, și anume de oroarea de rutină și chiar de departajare. Sebastian a scris un „bloc de cuvinte” tocmai pentru că nu înțelegea nici el istoria *în și din mers* ; a evitat subînțelesuri, căci căuta înțelesuri. Ideea de „romanizare” este respinsă tocmai în favoarea realității extrem de „multicolore”, calculată fiind, eventual, valoarea personală a documentului. Sebastian nu-și rescrie textele, le păstrează destinația și genul original – dovadă că și în romane utilizează convenția jurnalului, discursul „natural” al gândirii, refuzul intervenției ulterioare. În acest document se experimentează tocmai potențialul de semnificație al faptelor reale. Jurnalul sentimental nu se vrea roman sentimental, jurnalul de război nu se vrea roman de război, jurnalul prietenilor converțiți nu se vrea roman al unei generații, pentru simplul motiv că *Jurnalul* reprezintă o opțiune și, prin urmare, o perioadă antiliterară a scriitorului : „ce punem noi într-un roman de 300 sute de pagini este ridicul de neînsemnat față de mulțimea de fapte care e implicată în cel mai obișnuit gest al nostru”⁶¹.

Cu această capodoperă, Sebastian continuă și încheie procesul de trecere de la realitatea ficțiunii la irealitatea imediată a realului, proces lansat de confesiunea din *De două mii de ani*. În *Jurnal* Sebastian pune într-o și mai acută lumină prețul scump al libertății, valoarea vulnerabilei căi de mijloc, și se supune la o nesfârșită verificare sau recitare a propriului său text, acest adevărat instrument de păstrare a măsurii lucide. Dar jurnalul este și un calmant, o modalitate de a lua contact indirect cu realitatea, printr-o activitate reflectată a scrisului și a recitului. În urma consemnărilor sale, Sebastian citește realitatea prin faptele înregistrate, și nu prin idei, premise, iluzii etc. Și numai gândul unei ispite transfiguratorii ar deservei rostul esențial al jurnalului și i-ar anula sensul. Ce rațiune ar mai avea chiar și numai ideea de literatură pentru un om care era pe deplin conștient de „(c)um face viața din noi mai mult decât vrem sau putem să fim”⁶². Ne întrebăm, împreună cu autorul, ce ar mai putea adăuga literatura și ce sens mai poate avea ea atunci când viața „face gol în jurul meu”⁶³ și când, lu-

ând totul, „mă pune din nou în fața începutului”⁶⁴ ? – „Literatura e un narcotic prea slab pentru toate cîte se întîmplă”⁶⁵.

Dacă citim *Jurnalul* prin funcția pe care autorul i-a destinat-o, atunci în loc de temele lui se impun mai mult fazele lui distincte, faze delimitate net de izbucnirea războiului. Astfel în „prima parte” avem de-a face cu un jurnal ce vizează adaptarea personalității la o realitate tensionată, dar încă *nedramatică* ; se urmărește deci o lentă și lucidă transformare interioară a eului. În schimb, în „partea a doua” miza este supraviețuirea fizică – luciditatea și gândirea servesc un scop real, elaborarea unei tehnici de trecere prin „provizoratul” imprezibil al războiului, gata oricând să producă accese și măsuri antisemite, fatale pentru autor. În prima parte Sebastian trăiește cu un pericol moderat, cel puțin neoficial și neinstituționalizat, în a doua parte cu o teroare manifestă și oficială.

Dar că miza era suficient de gravă și în primele capitole ale *Jurnalului*, o dovedește procesul de „pregătire” al autorului pentru a doua etapă, cea acută. La început, Sebastian își consolidează personalitatea imunizând-o printr-o serie de „exerciții” de neutralitate și de suprimări afective. (De nu ne-am afla într-un registru serios, am spune că abilitatea autorului în a-și elabora o tehnică de „rezistență” la toate ispitele de toate felurile, este plină de haz.) Simplificând lucrurile, cum îi plăcea lui Sebastian să facă, am rezuma astfel convingerea autorului : a ceda ispitelor este egal cu a complica viața, a nu ceda, cu simplificarea ei. Din păcate însă, această „simplificare” echivalează cu un program de automutilare afectivă, și își are prețul ei scump. Deoarece acest document suprimă și la nivel stilistic – textul fiind plin de oximoroane, ca simptome ale suprimării – este dificil să reconstituim câte tristeți și câte nedesăvârșiri a consumat Sebastian pentru a-și construi această filozofie a indiferenței, trăind programatic cu „admirării interzise”. Ne putem imagina însă cât de multă renunțare presupunea accesul la imunitate, la un om dornic de fericire la modul cel mai simplu și igienic, într-o lume confuză și lipsită de igienă. „Tensiunea dramatică”, lipsită din textele sale fictive, apare în document, căci – dacă e mai ușor să reziste ispitelor lipsite de simplitate – vai, cum rezistă teoreticianul simplității ispitelor de o simplitate certă ?! Degeaba își întipărește programul în deviză și în oximoron – „fără deznădejde și fără speranțe” –, unele tehnici „copilărești” îi trădează vulnerabilitatea demersului. Pentru accesul la imunitate afectivă și

spirituală, Sebastian „uită” evenimentele triste (însă o face, desigur, cu inconsecvență), pe altele le diminuează și le relativizează : „pot exista și nefericiri mai mari decât un regim antisemit”, Privite cu autoironia perfecționată din nevoie, faptele cu totul anormale sau aberante, vor fi considerate „normale”. În consecință, trăind de la o zi la alta cu tot mai puține emoții, parcă „vindecat” de ele, înregistrăm în scrisul sebastianian o nuanță de maturizare precoce, nuanță pe care autorul de jurnal o simte ca pe un fel de „îmbătrânire” forțată.

Deși atitudini diferite, împlânzirea exceselor (*De două mii de ani*) și refuzul ispitelor (*Jurnal*) se corelează într-o strategie existențială coerentă, atestând organicitatea operei românești cu confesiunile directe ale scriitorului. Este vorba de fapt despre o reducere generală a eului, atât în plan exterior, cât și în cel interior. Dar dacă în primul caz strategia poate să fie benefică, în al doilea caz apar efectele ei negative. De exemplu, în viața intimă sau în procesul creației, reducția se prezintă ca factor psihologic frustrant, acumulând experiențe netrăite, pe de o parte, și afectând mecanismul imaginar, pe de altă parte. Rezistând la ispitele imaginației excesive, Sebastian ține în viață lupta dintre imaginație și cenzura ei. Astfel, actul creator își are specificul său la autorul *Jocului de-a vacanța*, manifestându-se în primul rând într-un fel de lentoare : Sebastian parcă nu își produce „scenele”, ci așteaptă ca ele să fie „văzute”, încât poate să rămână mereu în perimetrul realului. Din acest motiv, până nu epuizează o „experiență” (fictivă), fie ea cât de infimă, nu trece la alte experiențe, „nu le vede”. Un procedeu artistic în defensivă și așteptare, amintind de cel bengescian.

Programul psihologic al autorului pare atât de coerent și consecvent respectat, încât îl putem interpreta ca drept valoare în sine, o operă. Un sistem alimentat de dorul de libertate al celui care era nevoit să trăiască, fără repaus, cu povara amintirii a două mii de ani. Teama de angajament a lui Sebastian nu este doar un simptom „antisocial”, ci o modalitate de a-și ocroti vulnerabila sa libertate. Scrisul însuși apare ca deghizarea participării, un angajament mascat ; o falsă, virtuală și indirectă prezență. Într-o lume care își cultivă excesele (extremele) – unele mai dăunătoare decât altele – angajamentul duce inevitabil la pierderea libertății. Cu această idee neformulată dar indiscutabil sebastianiană, am și trecut în „partea a doua” a documentului.

Aici, *Jurnalul* devine, involuntar, un jurnal de război imposibil, absurd, pe de o parte, și un text plin de tensiune, pe de altă parte.

Războiul, fiind o experiență-limită, a mai servit și la alți scriitori ca subiect de roman sau de jurnal; pentru Sebastian însă nu brutalitatea lui generală, ci una specială au făcut din el obiect de studiu primordial („în afară de război, nimic nu mă preocupă”) : faptul că în atmosfera isterică și necalculabilă a evenimentelor politice și militare, era posibilă oricând o acțiune antisemită fatală - adică nu o luptă, ci o exterminare. (Dovadă că, după ce acest pericol trece, dar încă în plin război, în timpul bombardării Bucureștiului de către aviația britanică, Sebastian îl citea liniștit pe Balzac ! - pe când „prietenii” toți erau fugiți undeva la țară !) Prin urmare, Sebastian era nevoit ca în anii războiului - până la retragerea trupelor germane - să fie mereu cu ochii în patru, fără un pic de răgaz. *Jurnalul* este scris sub presiunea obligației de a fi prezent și atent mereu, culmea, la un fenomen ce se desfășura la mii de kilometri distanță, însă reprezentând un pericol extrem de imediat, printr-o logică semnalată mai sus. Războiul exterior, cel concret, avea înfățișarea unei fantome, abstracte, iar cel interior, inexistent însă oricând posibil, părea concret. Această bizară logică și distribuție a pericolului fac din documentul scris cu luciditate un jurnal absurd. Căci, deși din cauza măsurilor antisemite luate de regimul antonescian, nici situația internă nu era tocmai favorabilă, atenția autorului se îndreaptă mai ales spre exterior, spre liniile de front invizibile. Sebastian, omul însetat de real, încearcă, ce ironie a situației, să „vadă” pozițiile de pe fronturi prin interpretarea comunicatelor germane eufemistic formulate. Fără surse autentice, autorul „se apropie” de război prin imaginație, zbatându-se în nesiguranță : „Nu am imaginea frontului și nu știu care sunt liniile lui actuale”⁶⁶. Desigur că, în asemenea condiții, tentativele de interpretare a situațiilor militare s-au dovedit a fi sisifice, iar în urma lor Sebastian trebuia să se mulțumească cu câte o vagă „impresie”. În această fază, jurnalul pare un binoclu îndreptat spre nevăzut, mereu în funcțiune, iar autorul lui, dornic de certitudini, un individ obosit și epuizat de această luptă cu necunoscutul.

Astfel istoria, retrasă din prim plan în culise, subminează valoarea informativă a jurnalului. Dintr-un document direct, acesta se transformă într-unul indirect. Autorul lui, practic scos din viață, produce un text al hibernării, al tentativei imposibile de a „simplifica” și a transcrie în termenii evidenței polifonia senzațională a lumii. Textul

suferă brusc de o criză, dacă nu a adevărului, de una a realului fără discuție.

Războiul este o nouă experiență a scriitorului, una care nu se mai lasă interpretată, ilustrând modul în care istoria depășește individul. Iată cum un jurnal devine un document corintic, căci războiul este o realitate corintică, afectând vulnerabila coerență a lumii. „Corintizarea” lumii și astfel a jurnalului se manifestă și pe plan uman, căci textul înregistrează, fără ostentație totuși, tot mai multe metamorfoze, ipocrizii și lașități de-ale contemporanilor. Autorul de jurnal, dependent și el de noua realitate – a războiului și a documentului deopotrivă – se transformă încetul cu încetul în personajul propriului său text. Dintr-o criză a contactului direct cu evenimentele din afara Capitalei, jurnalul se întoarce involuntar la „literatură”. Locul ocupat înainte de fapte și date exacte, este cucerit acum, din ce în ce mai mult, de visuri. Fără să vrea, Sebastian „transfigurează” documentul înspre roman oniric. Deplasarea la distanță a liniilor de forță ale frontului și astfel ale istoriei compromite jurnalul tocmai în esența sa de document. Decât războiul, numai lipsa imaginii lui exacte este mai neliniștitoare ; acea permanentă tensiune a neștiinței, suspendarea vieții, obligația așteptării, lipsa repausului necesar salvării integrității interioare. Condițiile controlului propriu nemaifiind date și, de fapt, nici actuale, jurnalul se transformă într-un document de tumult incontrollabil din care, din păcate, nici la sfârșitul războiului nu se deschide un orizont senin, așteptat cu atâta demnitate și caracter ; căci uneia dintre cele mai importante inteligențe și structuri morale ale literelor românești, trăind mereu doar cu promisiunea singurătății libere, nu i-a fost dată de tot nici măcar indiferența lumii. Scrisul lui Sebastian, condiționat moral, invocă o lectură morală, o specie a criticii încă neinventată.

CAPCANE (ONTOLOGICE) REALE, IEȘIRI IMAGINARE

M. BLECHER

Dacă Sebastian, refuzând efectul imediat al socialului, opta pentru un ritm existențial al anotimpurilor, pentru o perspectivă mai îndepărtată față de faptul trăit, în același mod a procedat și M. Blecher, cu diferența că la autorul *Întîmplărilor în irealitatea imediată* crizele nu sunt evitate, ci exploatare metodice. Desigur, avem de-a face aici cu alte feluri de crize, desocializate, de psihologizate și de-moralizate. Comună este la cei doi scriitori nevoia de detașare și de așezare a tot ce e trăit și receptat din lumea exterioară, integrarea experiențelor într-o anumită ordine : la Sebastian ordinea se cucerește printr-un efort intelectual în care armonia rezultă dintr-o rațiune transparentă a moralității, pe când la Blecher armonia e obținută printr-o structură organizată a imaginarului. Niciunul nu are însă prejudecata refuzului sau a detașării, nicio ideologie ; deplasarea spre o poziție „obiectivă” în convenția romanescă subiectivă, totuși, este rezultatul unor sistematice și extrem de raționale interpretări ale propriilor experiențe, deloc „experimentale” sau gratuite. Doar că Sebastian utilizează formula jurnalului, notația fiind urmărită de reflecție, iar Blecher reorganizează funcțional tot ce „a fost cîndva viață adevărată”¹. Amândoi sunt însă structural niște existențialiști : primul caută soluții în planul social, chiar dacă aceste soluții devin doar teoretic posibile, autorul *Vizuinei luminate* nemaigăsind niciuna, apelează la imaginarul cu nuanțe expresioniste și suprarealiste, consolându-se cu răsfrîngerea realității în conștiință. În esență însă amândoi ajung la același rezultat : literatura se dovedește documentul a două feluri de imposibilități. La Sebastian dimensiunea vieții este extrem de mărginită, la Blecher suspect de nemărginită : două situații-limită. Comun este însă accesul la singurătate, la pseudonimul identității. Scrisul autorului *Jocului de-a vacanța* înregistrează pierderea drumurilor *după* săvârșirea experiențelor existențiale (la amândoi se subînțelege conotația pozitivă a experienței), al lui Blecher pe cele de *dinaintea* lor, încât „bizara aventură

de a fi om^{”2} expiră încă înainte de întâmpinarea dimensiunii reale a existenței.

Crizele, înainte de a-și produce simptomele în capodopera scriitorului, în *Întâmplări...*, sunt suspectate de narator, acesta ezitând între a le conferi sau a nu le conferi semnificație, a le studia sau a nu le studia. Dar pentru că ele, în prima lor variantă, se impuneau ca a fi *simțite*, reale adică, naratorul le ia în serios și le studiază, le sistematizează forma și locul de apariție, le descrie, dar nu le interpretează sau epuizează sensul – asta rămâne plăcerea cititorului. Romanul întreg nu e altceva decât o inventariere și epicizare a crizelor, povestirea lor evocatoare, iar crizele nu aparțin doar naratorului, cum ne-am așteptat, pe baza declarației naratoriale – „Cu timpul crizele dispărură...”^{”3} –, ci și lumii, căci artificialul de care sunt pătrunse manifestările exterioare este simptomul crizelor exterioare, al lumii adică, doar că inconștientă de propria ei boală. Comuniunea în crize va echivala mai târziu cu comuniunea în inutilitate. Naratorul însuși ține să precizeze, când încă îl bănuim pătruns de subiectivitate, că aceste crize „aparțineau în aceeași măsură și mie și locurilor unde se petreceau”^{”4}. Narațiunea însăși este condiționată de crize care, în fond, sunt niște pseudo-crize, căci ceea ce simte naratorul la începutul povestirii – „lipsa identității mele” –, adică sciziunea între un „personaj abstract și persoana mea reală”^{”5}, se va dovedi trecătoare și iluzorie, iar personajul abstract se va retrage sub pielea celui real, precum piciorul meduzei „sub gelatina ventuzei”^{”6} (cum nu s-ar fi întâmplat nimic). Romanul debutează cu ceea ce va lua sfârșit, cu conștiința unei iremediabil neschimbabile conștiințe și certitudini a identității, o identitate impusă imperativ. Sciziunea este totuși o experiență emblematică, dacă nu și hotărâtoare, căci produce dualitatea fenomenelor trăite de narator, definiție pentru întreaga desfășurare a textului. „Disparația” identității de acum conduce memoria spre locurile crizelor de atunci, spre „boala” naratorului, iar „regăsirea” ei trimite pe narator spre inutilitatea lumii, spre crizele *ei*. Nimic nu scapă atotputerniciei crizelor. Nu e vorba aici de o exagerare, de o antropomorfizare a lumii pe cont propriu și în mod arbitrar de către povestitor, căci la baza totalității crizelor stă același virus și aceeași maladie care afectează fără discernământ : lipsa de sens și lipsa de rezistență față de această lipsă de sens. Comuniunea într-o inconsistență – precum și delimitarea eului de către exterioritate – se face net : „Îmi era imposibil să înțeleg cum s-ar fi

putut vindeca spațiile bolnave, *ele*, cu chinina pe care o luam *eu* ?”⁷ (sublinierea aparține naratorului). Crizele sale îl trimit spre crizele lumii, încât construcția romanului – trecerea de la simptomele proprii la cele străine – nu se mai dovedește atât de lejeră cum pare la prima lectură, ci este reglată de logica examinării. Analiza se deplasează din spre interioritatea personajului spre înfățișarea exterioară a lumii.

Blecher, cu tot sensul ontologic al romanului, este iarăși mai apropiat de Sebastian decât de Camil Petrescu, prin neformulata dar evidentă oroare de „tensiunea dramatică” ; singura emoție față de crize nu se leagă nici ea de senzația lor neplăcută, căci ele au și partea lor plăcută, ci de motivul lor necunoscut. Naratorul nu știe de unde vine ambiguitatea senzațiilor, simultaneitatea plăcutului cu neplăcutul, detalierea simptomelor se face parcă pentru a provoca simptomele să-și dezvăluie, *ele singure*, cauzele. Oricât de amănunțit sunt descrise crizele, oricât de mult se urmărește principiul cantitativ al descrierii, înțelegerea întârzie. Certitudinea ar deservei romanul, dacă nu l-ar face chiar inutil. Aspectul „malefic” și „benefic”⁸ al crizelor ține de esența lor. Nici locurile unde se desfășoară crizele nu ne vin în ajutor : unele sunt spații deschise (parcul, malul râului), altele închise (odăile), toate însă „blestemate”, producătoare de senzații simultan-contradictorii. Nici una dintre senzații nu durează mai mult decât cealaltă, alternanța lor – nedesăvârșirea unei singure ipostaze – face dificilă interpretarea fenomenului. Senzația olfactivă a cojilor de floarea soarelui de pe malul râului este „un miros neplăcut și totuși suav. Așa erau și crizele”⁹. Aspectul anume al senzațiilor nu este un răspuns psihologic, nici măcar un reflex al memoriei senzoriale, ci efectul indefinibil și capricios al punerii lor în circuitul materiei.

Există aici o suprapunere simetrică a exteriorului și interiorului. Lumea fenomenală își are și ea crizele ei, cu permanenta mișcare între stările neutre cu cele exaltate. O diviziune ontologică reglează, capricios și imprevizibil, mișcarea balanței între stările opuse. Și totuși, oricât de sufocantă este invazia exteriorității și mișcărilor ei, și oricât de lipsită de rezistență este interioritatea fiziologică a naratorului, o inteligență și o sensibilitate ontologică neexhibată și neformulată marchează și condiționează comentariul naratorului. Căutarea sensului contribuie și ea la receptarea acută a lumii, căci ceea ce îi pare naratorului liniștitor sub aspectul staticității și calmului (o relativă și temporară inactivitate a exteriorității obiectuale), devine în alt sens

producătoare de regrete – „Ceea ce era mai comun și mai cunoscut în obiecte aceea mă turbura mai mult”¹⁰ – lansând ofensiva, de data aceasta a naratorului, împotriva obiectelor, prin despachetarea lor. Este aici o perversă și infantilă provocare a crizelor, nu doar a „sufărinței” lor, căci exaltarea agresivă a obiectelor, tulburarea sistemului lor calm conține, în conștiința naratorului (adică în cea a copilului), promisiunea de a găsi calea spre desăvârșire a fenomenelor vieții : obiectele păreau „menite unei noi utilități superioare și fantastice”¹¹. Nu e deci vorba de o percepere suferindă a crizelor, ci chiar de o dorință a lor. Naratorul face un târg : în schimbul aspectului neplăcut al crizelor, cu un sacrificiu pervers până la masochism, el vrea argumentele tuturor formelor posibile de existență, o permanentă exaltare extatică, cu sens interpretabil și destinație verificabilă. Iată că, de fapt, criza nu echivalează cu senzațiile plăcute sau neplăcute pe care le provoacă, ci cu sensul ei inutil. Degeaba permeabilitatea corpului, degeaba vulnerabilitatea și sensibilitatea aparatului senzorial, degeaba pielea „ciuruită” a naratorului, experiența crizelor se dovedește cu totul neproducătoare de sensuri : „Ferocitatea obiectelor se epuiza și ea”¹¹ într-o totală gratuitate. Desfășurarea crizelor remodelează, metaforic, mișcarea meduzei care, după ce-și întinde picioarele, și le retrage, nepunctioasă de a le asigura libertatea, sub gelatina ventuzei, epuizând „experiența”. Sciziunea, oricât de real simțită, se dovedește iluzorie. Astfel naratorul, marcat genetic de sensibilitate ontologică încă la o vârstă infantilă, trebuie să-și transfere câmpul investigației înafara corpului, într-un context „social” mai dificil de interogat. „Introspecția”, privirea în interioritatea corpului (este și asta o privire în sine) trebuie abandonată ca metodă de cunoaștere, deși Blecher a dorit, vizibil, să valorifice la maximum „discursul corpului”¹². Romanul debutează, de fapt, cu recunoașterea acestui eșec al corpului, eșec greu de acceptat, dovadă revenirile la discursul fiziologic în *Vizuina luminată*, la acele călătorii interioare ca la ultimele argumente ale esenței materiale a ființei.

Capitolul corpului nu este totuși fără consecințe profitabile pentru narator, căci reprezintă un memento și un avertisment la toate tentativele de cunoaștere obiectivă pornite din subiectivitate. Prin urmare, aventurile cunoașterii din epoca adolescenței, detaliate în capitolele următoare, prezintă circumspecția și dilema naratorului în a consolida validitatea experiențelor prin verificarea și autentificarea

modurilor de cercetare puse în practică. Am putea afirma că naratorul trece cu mult regret de la o formă de cunoaștere la alta, însă, cu toate că nemulțumit de lipsa de semnificație a mișcărilor „protoplasmatică”, abandonarea interiorității va fi răsplătită printr-o deschidere a câmpului de investigație și, prin urmare, prin eliberarea povestirii de o epuizantă „introspecție”. Concluzia va fi aceeași și „afară”, negativă adică, doar că forța imaginară și talentul epic aici se pot dezlănțui nelimitat. Amintirile din copilărie și adolescență ale naratorului îl familiarizează cu sentimentul inutilității, în schimb îi oferă mult mai multe exaltări artificiale și spectaculoase decât propria sa identitate biologică. Decepțiile aici vor fi înscenate, teatralizate sau, de ce nu, ecranizate. Din domeniul exact al biologicului naratorul se deplasează, nehotărât dar pătruns de curiozitate, în spații promițătoare de semnificații, cu voința de a surprinde *trecerea simplei exaltări a lumii spre metamorfoze adevărate* și spre relevarea unei atestabile *meniri*. Este aici o extrem de ingenuă hoinăreală în diferite zone ale promisiunilor, locuri în care în fine se repetă decepția meduzei dar unde naratorul se delectează cu polifonia spectaculară a experiențelor. Sunt locuri unde nedesăvârșitul ademenește cu desăvârșitul, unde partea cochetează cu întregul, și unde scenele promit povești.

Analogiile dintre aceste locuri mai puțin blestemate, căci mai inofensive totuși, i-ar fi permis lui Blecher chiar o inversare a capitolelor, dacă naratorul nu ar fi fost condus de o logică a cunoașterii, de o ierarhizare a vârstelor ei și de voința de a surprinde modurile de manifestare ale „înșelăciunilor” lumii în evoluția lor. Aspectul filozofic al romanului este și cel esențial, aspect care nu putea fi abandonat fără afectarea coerenței ideatice a textului, dar nici exhibit fără eseiizarea nefericită a povestirii. Ordinea capitolelor este forma nevăzută a gândirii, deghizarea substratului teoretic al literaturii. Genialitatea scriitorului aici se ascunde : cu cât comunică mai filozofic, cu atât se exprimă mai epic, mai „nevinovat”. Nu e întâmplătoare o altă „sciziune”, de astă dată de natură retorică, a personajului-narator. Pericolul filozofiei este evitat extrem de abil prin distribuirea rolurilor. Cel care își amintește (*naratorul*) este un adult, dar cel care „trăiește” (*personajul*) este un copil sau un adolescent la o vârstă fragedă. Criza inițială a identității, sciziunea, se repetă și la nivelul poeziciei ; prețul obiectivității trebuie plătit cu o dedublare retorică. Dar sciziunea - trebuie s-o recunoaștem, este un motiv esențial în roman, ca și

identitatea - se păstrează, căci cel care scrie nu este identic cu cel care „vorbește” ; vocea e a celui care trăiește, nu a celui care povestește. Când, în finalul romanului, evocarea ajunge până în prezentul narațiunii, sciziunea de natură retorică ia sfârșit, iar naratorul se unifică cu personajul, precum „personagiul abstract” cu „persoana reală” la începutul romanului. Doar astfel a putut să evite scriitorul capcana, destul de adâncă, a căderii în filozofie, prin această delimitare a vocii trăirii de cea a mărturisirii. Naratorul de acum cercetează personajul de atunci, valorificând, anti-proustian, o memorie voluntară dar ascunsă bine în „hazardul” evocării. El se întoarce într-un timp încă plin de mister, decepționat și nemulțumit de logica transparentă a prezentului, de acea vreme a actualului în care totul este ceea ce pare, nemaifiind posibilă confruntarea esenței pe care o conține lumea cu formele pe care le poartă. În schimb, copilăria este pătrunsă de senzații pure, originare, de o *receptare infantilă*, căreia i se opun, ce-i drept, din partea „societății”, *interpretări adulte*. Copilului, dornic de a trăi pe cont propriu *amănuntul pur*, i se impun mereu fețele compromise ale *întregului promiscuu*. Dar organele receptive ale tânărului personaj parcă fiind programate filozofic, refuză ademenirea întregului – realizabil ori doar artificial, ori doar întâmplător : „din fapte infim de mărunte, ca tusea aceasta, ieșea monstruoasă și enormă o după-masă pierdută”¹³, dar, e de adăugat că, tot atât de lesne putea să iasă și o după-masă câștigată.

Deși vârsta l-ar fi predestinat la o mai multă încredere în miracolul întregului și al discursului, permeabilitatea corpului și amintirea crizelor îl fac bănuitor și îi țin treaz spiritul critic : imaginea medicului consultat pentru crize „continuă să existe și să se agite în memoria mea”¹⁴ și după consultație, relevând ineficiența oricărei voințe asupra „înțelegerii” lumii ce se prezintă în elementaritatea fragmentelor ei. Naratorul își „conduce” copilul-personaj de la întâmplări în care raportul dintre efect și cauză se manifestă direct, spre locuri unde el apare excesiv de indirect, „construit”, adică fals.

Prima aventură sexuală, care „ar fi semănat cu o iubire”¹⁵ de nu ar fi fost compusă din atomuri – neliniște, așteptare, scrișnete de dinți etc – ce sfidează întregul și relevă rolul *întâmplării* în mecanismul existenței, se dovedește și ea o simplă experiență de cunoaștere și nu un fapt existențial rotund. Ceremonia sau, altfel spus, întregul este „condiționat” de elementul necunoscut ca de un semn misterios și

secret: „Dacă ai fi venit azi mai devreme...”¹⁶, altelei întregul convenționalizat se transformă în fragment pervers : „Clara nu admitea alt început decât acel din prăvălie”¹⁷. Cu vârsta fragedă a copilăriei, fenomenele își pierd și ele potențialul lor misterios, iar „evoluția de la copilărie la adolescență a însemnat o scădere continuă a lumii și, pe măsură ce lucrurile se organizau în jurul meu, aspectul lor inefabil dispărea”¹⁸ Altfel spus, fascinația deschiderii spre întreg se reduce la închiderea spre fragmentele banale, suficiente lor însele. Cu trecerea crizelor neînțelese, trec și promisiunile miracolelor și nu rămâne decât cauza crizelor, vulnerabilitatea interioară, față în față cu o extrem de bogată lume a obiectelor și a ceremoniilor false ; o luptă inegală și fără șanse, căci naratorul se simte o ființă slabă, căzută în mijlocul lumii. Instrumentele de rezistență, fiziologice și spirituale, sunt și prea vulnerabile, și prea închise în *eu*.

Abia după expirarea crizelor încep aventurile naratorului, căci termenii evidențelor se vor ascunde și mai bine, iar la adăpostul cunoașterii nu rămâne decât o interioritate vidată de certitudini și supraplină de senzații ambigue. Nimic cert așadar înaintea explorărilor când consecvente, când interpretate la întâmplare. Dacă naratorul lui Holban sau ai lui Camil Petrescu experimentau și ei „obiectivitatea” prin multiplicarea punctelor de vedere subiective asupra aceluiași fenomen, o făceau totuși cu o interioritate plină. Blecher e singurul care-și lansează eroul în această căutare sinuoasă „înzestrat” cu o subiectivitate structural incertă, goală. Este adevărat că tocmai conștiința interiorității vulnerabile e mobilul orientării spre exterior, acea voință de a depăși și corecta construcția interioară prin infinitele promisiuni ale exteriorității. Se urmărește așadar remedierea statutului particular printr-o autentificare prealabilă a lumii. Așa cum și-a pus a sa condiție Sandu (organicitatea), sau Ștefan Gheorghidiu (compatibilitatea între idee și realitate), și naratorul anonim al lui Blecher condiționează integrarea ființei cu semnele certe ale autenticității lumii. La toți trei romanul echivalează cu o întrebare (și cu un răspuns) : merită sau nu să te implici ?, poți sau nu poți să împaci exigențele proprii cu datul exterior ? Fără să fi scăzut în profunzime, dilema e pusă la Blecher totuși mai puțin acut, căci în urma crizelor neîncrederea în finalul experienței a și încolțit deja, încât dramatismul camilpetrescian este evitat din capul locului, și nici poziția naratorului nu este a persoanei angajate, ci a ființei egale cu un – iată un statut bizar – individ general.

Naratorul lui Blecher pornește la drum cu povara propriei sensibilități fiziologice, cu permanenta necesitate de a-și recondiționa „revenirea” la normalitate : între receptivitatea exteriorității și bogăția acesteia se subînțelege un raport disproporționat. O conștiință supraîncărcată de memoria diversității fenomenale încearcă să-și elibereze etajele prin felurite stratageme artificiale, făcând posibilă relaxarea spiritului „în lucru” : „pentru a stăvili valul de lucruri și culori ce-mi inundau creierul, imaginam evoluția unui singur contur, sau a unui singur obiect”¹⁹. Metoda eliberării conține și o remarcă de ordin critic : lumea i se pare naratorului epuizantă tocmai din cauza absenței procesualității elementelor constitutive și a lipsei de legătură dintre acestea (întâmpinăm aici o altă versiune, ontologică și nu psihologică, a lipsei de organicitate), opunând atomizării, prin efort imaginar, organicitatea succesiunii coerente. De data aceasta se manifestă și aspectul secundar (terapeutic) al imaginarului blecherian, căci cel primordial este corectiv și competitiv, opunând realului concurența posibilului.

Privat parcă de obiectivul cunoașterii, naratorul observă cu mai multă satisfacție autentică artificialitate a locurilor reprezentative decât artificiala autenticitate a cotidianului imediat. Realului emfatic i se preferă artificialul modest și sincer. Atenția se deplasează dinspre reprezentațiile orgolioase înspre cele conștiente de melancolia oricărui gest imitativ, iar spectacularul inconștient este abandonat în favoarea celui intenționat și cultivat dinadins. Locurile falsului – cinematograful, panopticumul, bâlciul – se dovedesc autentice, căci „artificialii lor și actorii cari le jucau păreau să înțeleagă într-adevăr sensul de mistificare a lumii”²⁰. Formele de reprezentație voluntară ale spectacolelor vehiculează elemente de coerență absente în realitate. Astfel, cinematograful oferă o coregrafie necesară, satisfacția *integrării* în logica acțiunii de film, relevând o bogăție virtuală a existenței. Dacă cinematograful demască afirmativ sărăcia cotidianului, panopticumul o face negativ și ostentativ. Tăcerea „actorilor” din lumea artificială a panopticumului blecherian este însă și ea semnul înțelegerii acestui joc complice de demascare a imobilității lumii reale. Imobilitatea „personajilor” de ceară ne trimite la imobilitatea personajilor reale în raport cu mobilitatea actorilor din cinematografe.

Comparând termenii realului cu ai irealului, se constată o mai completă relevanță a celor din urmă : „Îmi veneau astfel din exterior

diferite avertismente pentru a mă imobiliza și a mă scoate brusc din comprehensiunea de toate zilele²¹. Naratorul face un pas înapoi și privește înfățișările realului cu și mai multă suspiciune, observând o concurență extrem de interesantă dintre cei doi termeni, ceea ce va duce la relativizarea realului. Descoperindu-și propria fotografie într-o baracă de fotograf în bâlciul anual din micul său orașel, copilul meditează asupra călătoriilor și „experiențelor” eului său fotografic și presupune o bogăție competitivă cu experiențele sale reale. De aici nu mai e decât un pas ca romanul să confrunte fețele realului cu fețele imaginarului, să renunțe din când în când la explorarea realității imediate în favoarea irealității mediate, să abandoneze datul limitat pentru virtualul nelimitat, iar naratorul să-și reorganizeze aventurile cunoașterii sfidând realul cu irealul, dezapreciindu-i capacitățile semnificante. Astfel intră în ecuație *jocul*, „jocul de-a libertatea” sau de-a arunca sfidări realului : „Jocul consta în dialoguri imaginare spuse cu cea mai desăvârșită seriozitate. Trebuia ca pînă la sfîrșit să rămînem gravi și să nu ne dezvăluim întru nimic inexistența lucrurilor despre care vorbeam²². Dialogul imaginar cu prietenul Ozy, acest discurs de amestec promiscuu al lucrurilor adevărate cu cele imaginate, corecta realul cu virtualități absurde dar simpatice, indicând sărăcia și emfatica desuetudine a dialogurilor cotidiene reale. Aceeași „înțelegere” complice definea și raportul dintre narator și celălalt băiat, mai mare, al lui Samuel Weber, Paul, în ai cărui ochi „plutea însă o candoare nespus de calmă și odihnitoare²³, ca un fel de semn al unei alte, noi complicități, pătrunse de conștiința dublului sens al oricărui discurs, unul concret, altul general. Simpatia tânărului erou pentru Paul se explică iarăși printr-o înțelegere superioară a existenței : băiatul bătrânului Weber își rezerva dreptul de a duce o viață misterioasă, secretă și, în același timp, respecta obiceiurile imitative, de panopticum, ale vieții cotidiene, aducând-o în casă pe soția lui, pe Edda, o femeie „cu gesturi și umblet de tăcut mecanism²⁴ (s. n.), înțelegând și ea jocul, rostul ei dublu, de nou și necesar personaj pentru o piesă absurdă completă. Edda și Paul sunt complicitii naratorului în conștiința sciziunii, tăcerea lor este elementul de comunicare dintre ipostazele lor „abstracte” și „reale”, spațiul libertății. Jocul lor e „criza” lor.

Romanul se derulează înspre alternanța dintre jocurile cu caracter experimental și experiențele cu caracter de joc ; jocurile copilului-personaj fiind interpretate de narator, iar reflecțiile naratorului fiind pre-

luate de prea tânărul personaj. Înțelegem aici o ușoară inconsecvență retorică a autorului, voința de a supune orice fel de experiență, oricât de ingenuă, imperativului cunoașterii imediate. Cu cât experiențele sunt mai curajoase sau inedite, sau chiar „imposibile”, cu atât se impune mai mult verificarea aparatului interpretativ. Personajul-narator ține să-și avertizeze cititorul asupra lucidității sale – „Vedeam bine oamenii din jurul meu”²⁵ –, dar când în casa bunicului el observă în tabloul de pe perete o acuarelă ștearsă, pe când în realitate era vorba doar de un tablou compus din cuvinte minuscule, își pune la îndoială capacitatea de observație și își exprimă teama de a greși „înțelesul tuturor lucrurilor din jurul meu”²⁵. Excesul de concentrare și de despuiere a obiectelor, își ia aici revanșa, transfigurând și modificând realitatea decupată din contextul ei banal și cotidian. Realitatea demascată se răzbună prin agresiune. În acest caz, eșecul receptării tabloului – un obiect cât o aventură – se manifestă pozitiv, altă dată invers, negativ, o aventură cât un lucru : pe acoperișul casei bunicului copilul încerca, sus, aceeași senzație obișnuită pe care o trăia zilnic, jos. Dar identitatea ființei umane refuză alteritatea pasărilor, schimbul nu e posibil. Tensiunea aventurii și timpul „de sus”, mai dens, fac ca numărul vișinelor mâncate pe acoperiș să pară mai mare decât numărul sâmburilor căzute jos. Eșecul acestui joc ontologic, de imposibilă inversare a statutelor date, ia forma unei concluzii evidente cât un obiect, evitat prin urmare ca atare, ca un obstacol obiectiv.

Din eșecul concret al ontologicului se va încerca ieșirea abstractă prin mecanismul imaginarului, recuperarea artificială a realului. Drumul închis de experiențe se va deschide prin închipuiri, aceasta este ideea naratorului : „Compuneam detaliile scenelor imaginare cu cea mai migăloasă exactitudine”²⁶. Însă, scenariile imaginate puse în practică duc la eșecuri și mai dezastruoase, căci ele atestă nu doar răspunsul negativ al datului imediat, dar și al celui perspectiv. Tânărul adolescent urmărind o femeie până în grădina casei, și ascuns acolo, după o perioadă de consimțire și de „înțelegere” a femeii, este anunțat : „Hai... acum s-a terminat”²⁷, cum îl avertizase Clara în vremea ei, „(e) prea târziu acum”²⁸, sau cum fetița din „capitolul Walter”, „știu eu ce vrei tu”²⁹, sau cum femeia din varieteul orașului, „Aha !... ai venit !...”³⁰ – expresii ale imposibilității oricărei inițiative și surprize noi și ale unui destin neeliberat de limitele sale prestabilite din timp – neputința incongnitourilor și anonimatelor individuale. Ceea

ce naratorul crede a fi o aventură singulară și secretă, se dovedește o repetiție banală, știută de toată lumea, o simplă „exagerare” sau „exaltare” a obișnuitului spre neobișnuit, adică o falsă sciziune. Criza sau, mai precis, prizonieratul identității, nu poate fi depășită nici măcar spre o pronunțată singurăitate, nici spre individualitate, nici spre unitate. Toate drumurile personale duc spre (și întâmpină) banalitatea generală, comună. Întrebarea pe care și-o pune naratorul când se află sub scena varietelului rămâne astfel, fatal, retorică : „Cine ar fi putut bănuși unde mă află ?”³¹.

Tentativele de depășire a ipseității alternează cu tentativele de demascare a falsului din lumea exterioară. Țintele vor fi evenimentele cele mai ostentativ și emfatic de false, *ceremoniile* : înmormântarea și nunta. La Blecher, cea mai radicală ofensivă este purtată împotriva tentativelor de discursivizare a fenomenelor. Ceremonia e văzută de narator ca o artificială și forțată legătură dintre niște lucruri ce nu sunt altceva decât obiecte. Orgolioase noțiuni se reduc aici la nivelul umil al cuvintelor. Căsătoria lui Paul Weber, prietenul inițiat în ridicolul ceremoniilor și în adevărata lor esență, este și ea o înșirare de lucruri. Înșelăciunea „evenimentului”, formele abile de deghizare constau în agățarea amănuntelor de cadru sau structură : „salonul”, „ziua” „noaptea” sunt cadrele în care obiectele și actorii își dau întâlnire. *Mesele* aranjate pentru oaspeți, concurența *vagabonzilor* din oraș, *domnișoarele* îmbrăcate în rochii de culori adecvate ceremoniei, *bomboanele* împărțite pentru asistența ceremoniei, *tortele*, *cucoanele* și *bijuteriile* lor etc, toate *cuvintele* (*lucrurile*) formau o *noțiune* (*evenimentul*) : „Era o nuntă”³¹. Nunta *construită* în lumina slabă a după-mesei și a nopții se deconstruiește în lumina rece a dimineții, iar ceremonia (discursul) recade în elementele ei constitutive (lucruri), demontându-se : „Jos în curte *rămaseseră* mesele de invitați cu scîndurile de brad descoperite. Zorile erau mohorîte și reci. Vîntul plimba prin curte hîrțiile colorate de la bomboane”³². Participând la construirea și deconstruirea „nunții”, naratorul conchide fără echivoc : „În lume nicăieri, și în nici o împrejurare, nu se întîmplă niciodată nimic”³³, făcând aluzie, evident, la artificialitatea discursivizării lucrurilor, atestată cu un pasaj imediat următor capitolului cu nunta, unul antologic, în care se descrie felul cum sunt descărcate jumătățile de vită pentru măcelărie. Plimbarea majestuoasă a cucoanelor de la nuntă, „înaintînd încet și solemn ca niște mici altare ambulante”³⁴ și felul cum „măcelării bă-

gau mâinile lor roșii înăuntru și scoteau măruntaie de preț pe care le așezau pe masă : obiecte de carne și de sînge rotunde, late, elastice și calde³⁵ reprezintă imagini atât de incompatibile, încât una dintre ele trebuie denunțată categoric. Întrebarea naratorului – „în ce fel de lume trăiam ?”³⁶ – își are locul și se înțelege ca un prim pas spre stabilirea acestui statut (al lumii) imposibil de înțeles.

Omul blecherian este o ființă înstrăinată, dar mai mult în înțelesul propriu decât figurat al cuvântului, căci nu-i vorba de o prejudecată, nici de un raport social reglat de putere ca la Kafka, de pildă, ci de un fapt concret, atestabil în raportul dintre obiecte. Naratorul prozatorului român se simte – o spune el însuși – un obiect în plus. Înstrăinare ontologică elementară, primară, căci e simțită și nu gândită, și nu de sine, ci de tot. De aici extaticele tentative de a elimina barierele ce despart ființa de restul lumii materiale. Socialul și-a dovedit deja neputința de a servi drept context familiar, imitând sărăcăcios, fără fantezie și pantomimic, propriile sale convenții și ipocrizii. „Ființa” blecheriană - trebuie pusă și ea în ghilimele, căci nu și-a putut cuceri minimumul de legitimitate și coerență și, mai ales, de rezistență interioară - este o ființă fără loc, căzută „undeva în lume”, incompatibilă și respinsă de orice mediu și materie. O libertate fără sens ar putea fi înțeleasă ca singurul atu, dar se pare că nevoia de organicitate și compatibilitate este o năzuință constantă chiar și pentru cele mai șubrede existențe.

O modestie și o prudență a pretențiilor îl orientează pe eroul lui Blecher într-o zi de toamnă ploioasă în căutarea materiei solidare „la marginea orașului, în câmpul tîrgului de vite”³⁷. E o fugă de experiențele înstrăinării, de amintirile excluderii, spre o organicitate dorită, fie ea și de esență materială. În imaginarul blecherian ploaia, ca și focul, purifică totul, deschide un nou început, necompromis, iar noroiul, în momentul lui de naștere, este un „obiect” inofensiv, primitor, ce modelează lumea. Intrarea în pasta elastică și călduță echivalează însă, vai, cu momentul adevărului : „În zadar oamenii se înveliseră în alba lor piele mătăsoasă și se îmbrăcaseră în haine de stofă. În zadar, în zadar... În ei zăcea implacabil, imperios și elementar noroiul ; cald, gras și puturos. Plictiseala și stupiditatea cu care își umpleau viața arătau și ele îndeajuns aceasta. // Eu însumi eram o creație specială a noroiului, un misionar trimis de el în această lume”³⁷. Iată cum eroul lui Blecher, după ce se întoarce împotriva obiectelor, se mai

întoarce și împotriva propriei sale obiectivități elastice, și o jupoaie cu conștiința, până la carnea noroiului. Iată cum eroul, devenind tot mai mult narator decât personaj, devine și mai radical. Și dacă în experiențele de până acum nu și-a găsit *menirea* (frecvența noțiunii ne atestă înclinația naratorului de a-și găsi rostul într-o lume și ea cu un rost), și-a descoperit măcar originea. Singurul „obiect” din lumea lui Blecher care este și familiar, este noroiul, așa cum și singurul raport pașnic consumat este tot cel întreținut cu noroiul ; un fapt de uniune care nu-și are forma convenționalizată și astfel limitată, o ceremonie nesancționată de „societate”, neprevăzută și neprestabilită. O acțiune liberă adică : „nici o consecință gravă nu urmă faptei mele”³⁸. Ba una se ivea totuși, familiarizarea până la identificare cu materia noroiului îl înstrăinează și mai mult de lumea din care evadase. Întoarcerea se impune prin urmare ca inevitabilă și, în consecință, se vor experimenta și pe mai departe alte identități/identificări virtuale.

Căci, oricât de extatică și decisivă a fost trăită contopirea în materialul primordial, senzațiile naratorului rămân toate, până la urmă, iluzorii, rezultat al unor repetate exaltări a căror înșelăciune constă în faptul că ele apar în atmosfera unei iluminări sau lucidități paroxistice, „definitive”. Experiența noroiului *pare* și ea un sfârșit sau un nou început, o promisiune a altor reușite identificări, o luminozitate a speranței, o plăcută golire a sinelui pentru alte, mai proaspete receptări și revigorări : „rămînea în piept un gol amplu, ca o dispariție a unei importante cantități din mine însumi”³⁹. Naratorul absoarbe în acest gol corporal imaginile ce i se derulează după trezirea din somnul imediat următor experienței cu noroiul și, parcă scăpând de acele mereu repetate „slăbiciuni de leșin”⁴⁰, se lasă amăgit de noi identificări și solidarizări posibile. Voința paiatelor din vitrina unei librării sau siguranța de sine a unui băiețel care citește o cărțuie fără să-l doară capul, îl impresionează atât, încât pune la cale niște exerciții de fermitate, voind a depăși insuficiența sa interioară responsabilă pentru crizele din copilărie : „respiram prost, întotdeauna pieptul meu era prea plin ori prea gol”⁴¹. Boala se prezintă a fi, așadar, veche, precum și efortul de a obține odată echilibrul fiziologic, „ca o dată cel puțin să mă prezint în fața cuiva întreg și neclintit”⁴². Naratorului îi scapă însă aspectul dilematic al situației: ori vulnerabilitate și compatibilitate reciprocă între lucruri și ființe, ori fermitate, exactitate și incompatibilitate. Fermitatea pe care o „câștigă” naratorul identifi-

cându-se prin ceremonia împrietenirii cu copacul „camarad“ devine netransmisibilă și necomunicabilă. Degeaba „carnea se divide și prin golurile ei începe să circule aerul viu de afară“⁴³, în urma exercițiului fermitatea ia forma exactității (producând o nouă capcană, o „altă“ identitate) sau, ceea ce e cazul naratorului, identificarea cu copacul prin împrumutul echilibrului botanic se dovedește iarăși doar o nouă exaltare a sinelui, ireală. Seva copacului nu poate fi perfuzată – plantele sunt închise și ele în identitatea lor –, identificarea prin urmare se prezintă ca incompletă și eșuată : „în corpul meu mai rămăseseră urme de neputință și întuneric cari circulau prin noua mea luminozitate“⁴⁴. Barierele ipseităților nu pot fi trecute prin nici un fel de abilitate, solidaritate sau exagerare a sinelui. În lumea lui Blecher, viziunea materială a ființei este și cauza, și efectul singurătății ontologice, indiferent dacă o numim prizonieratul identității sau al exactității. Ființa are un statut de natură materială și e lipsită de acea forță care să comunice sau să susțină ferm aparatul psihologic sau mental, la care ar putea apela. „Slăbiciunea“ nu poate fi depășită prin împrumuturi din exterior, alchimia misterioasă și capricioasă a materiei se prezintă ca un determinism fatal, inevitabil. Textul este vocea materiei dornice de întregire.

În *Întîmplări în irealitatea imediată* își dau mână două feluri de determinisme, unul închide ființa în exactitatea ei, celălalt închide romanul în „unicitatea“ lui, nu mai puțin exactă și ea. Determinismul funcționând în mișcarea protoplasmatică a materiei determină exactitatea textului, care nici el nu putea fi altul decât ceea ce, prin capriciul ontologic, a putut fi. Lineara evocare a amintirilor este expresia unei exactități retorice care se mulează pe carnea amintirilor în succesiune tot determinată. Autenticitatea scrisului blecherian, cel puțin în romanul în discuție, este garantată ontologic ; nu e vorba și nici nu e nevoie de utilizarea vreunui procedeu poetic deosebit pentru a obține „autenticitatea“ : nici conținutul, nici ordinea amintirilor nu putea fi alta, literatura devenind astfel documentul exact al determinismului complet.

De la statutul general al ființei anonime din *Întîmplări...*, Blecher trece, în *Inimi cicatrizate*⁴⁵, la cazul particular al persoanei (Emanuel), dar, prin vocația sa sintetică, studiul amănuntului duce și aici la imaginea întregului, la semnificație general umană adică. Din lumea

indefinită – „unde va fi în lume” – a primului său roman, scriitorul ne introduce într-o lume identificabilă, a sanatoriilor, una socializată, cu toate recuzitele realității imediate și cu instrumentele retorice proprii romanului obiectiv. În acest roman însă își dau întâlnire, ca să luăm în calcul clasificarea lui Nicolae Manolescu, *doricul, ionicul și corinticul*. Narațiunea ține de doric prin angajarea unui narator omniscient, poziția lui fiind însă atât de apropiată eroului, încât ne aflăm în plină atmosferă ionică, iar ca seria modelelor de roman să fie completă, viziunea este fără îndoială corintică : „Cine fusese regizorul acestui spectacol corect și halucinant ?”⁴⁶. E un roman de o extraordinară ingenuitate și fantezie a absurdului. Revin aici idei decupate din sensul dens și concentrat al *Întîmplărilor...*, demontat și desfăcut mai rar, într-o „verosimilă” epicitate obișnuită, cum s-ar dilua o esență tare într-un vas cu apă. Astfel, putem să definim romanul ca pe un „roman al bolnavilor”, dar la Blecher, la această conștiință artistică rafinată, reflecția și transfigurarea sunt procedee prin care din orice subiect se face un pretext și o cale pentru ceea ce, simplu spunând, am putea numi problema condiției umane. Astfel nici boala, nici corporalitatea – oricât de masivă este prezența lor în text – nu interesează în sine, nu se desprind de idee, ci sunt vehiculele umile ale acesteia.

Pentru a scoate în evidență unul dintre cele mai atractive aspecte ale romanului, acel umor plin de candoare al absurdului și, pentru a demonstra sensul și semnificațiile, în opinia noastră, definitorii ale romanului, e necesar să recurgem la evocarea *cronologică* a subiectului, căci sensul se configurează evolutiv, consecutiv și nu teleologic. Emanuel, un bolnav încă suficient de inconștient de propria sa boală, după o consultație prealabilă a doctorului Bertrand, se prezintă la un spital specializat pentru radiografierea și stabilirea diagnosticului. Eroul, pătruns de conștiința individualității sale cultivate anterior superstițios și în secret, intră treptat și ireversibil pe drumul conștientizării statutului său general, conștientizare care își are fazele ei raționale : descoperire, identificare, concluzie, confruntarea conceptelor noi cu experiențe vechi sau, mai ales, traducerea datului concret necunoscut, *al lui*, în noțiunile prea bine cunoscute, *ale celorlalți*. Astfel începe metamorfoza lui Emanuel dintr-un bolnav „amator” într-un bolnav „profesionist”. Experiențele copleșitoare se derulează într-o formulă ingenuă și aproape gingașă – e un procedeu propriu și *Întîmplărilor...*

Doctorul avizat în diagnosticare îl *întîmpină* pe eroul incert – cu

certitudine : „ – Sunteți trimis de doctorul Bertrand ? Bine ! Știi, mi-a telefonat... dureri violente, nu-i așa ?... ”⁴⁷ (s. n.). Prima iluminare se arată prin confruntare : radiografia „bună” pe care doctorul o încearcă, este, pentru Emanuel, dovada vertebrei distruse. Romanul lansează astfel două discursuri paralele și antinomice : pe cel impersonal și general al medicinei cu cel personal și particular al individului. Petele negre de pe radiografia ce reprezintă corpul eroului, al omului, au numele precis și, mai ales, vai, cunoscut, al științei : „Morbul lui Pot”. Desfășurarea rapidă și dinamică a consultației și a analizei depășește receptarea treptată și armonioasă a noutăților, încât apare, prima oară, o constantă reacțiune a eroului, repetată ca un leitmotiv în întreg romanul, osteneala. Nu-i vorba aici de o oboseală fizică sau fiziologică, ci de una a conștiinței : „lui Emanuel, ostenit de senzaționalul zilei (...) îi veni să rîdă”⁴⁸ (râsul e un reflex corintic la faptele înseriate doric, la trecerea atât de brutală a particularului în general). Surpriza neplăcută, căci eroii lui Blecher au o sensibilitate și un apetit deosebit și pentru surprizele plăcute, „benefice”, este însă aspectul *prestabilit* al întâmplărilor : „toate păreau aranjate dinainte”⁴⁹, sau aspectul lor mai puțin dur de a fi *prevăzute* : „Apoi, peste câteva zile *veți pleca* la Berck, la mare”⁵⁰ (s. n.). Surprizele malefice indică drumul spre limite, spre diferite forme ale comprimării ontologice, iar cele benefice aerisesc și destind conștiința eroului de presiunea copleșitoare a „noutăților”, produc acel vid iarăși benefic al conștiinței (față de golul malefic al corpului). Evadările și plimbările lui Emanuel cu căruța echivalează cu golirea conștiinței supraîncărcate, pregătirea ei pentru noua avalanșă și agresiune a noutăților.

Dar, cum am mai pomenit, firul neabandonat al narațiunii urmărește fețele pervers insinuante ale prestabilitului. Călătorind spre Berck, în drumul spre „paradisul” diversităților previzibile, bătrâna din compartimentul vagonului îi completează lui Emanuel diagnosticul făcut înainte de doctor, adăugând Morbului lui Pot, ca o persoană inițiată în formele medicale canonizate, *abcesul*, și încă un abces, *desigur*, fistulizat. Dar lui Emanuel, care e un radical apărător al demnității individualului, îi displace această insinuare indiscretă și lipsită de grație a generalului, cea servire amestecată a informațiilor : „Îi zumzăia încă în cap mersul trenului și frânturi din discuția cu bătrâna în doliu”⁵¹, iar când infirmiera din sanatoriul din Berck, Eva, la întrebarea lui Emanuel dacă – „Mai sunt mulți bolnavi ca mine ?”⁵² îi răs-

punde cu un râs diabolic : „Credeai că ești singurul ? Ha ! Ha !...“⁵³, „solidaritatea” în loc să liniștească eroul, provoacă un nou acces de osteneală, ca urmare a permanentului efort de familiarizare cu această metamorfoză deghizată în una intimă, aproape plăcută. Părintele eroului subliniază și el aspectul de viață „normală” a bolnavilor, cu nimic deosebită de cea a sănătoșilor, doar că ea, viața, se consumă aici în poziție orizontală, „ațita tot”⁵⁴.

Înainte ca Emanuel să intre în condiția defintivă de bolnav, condiție în care se vor deschide alte, noi și mai spectaculoase forme prestabilite, doctorul Cortez, maestrul prudent în elaborarea corsetului, acest instrument rigid de comprimare, îi prevede etapele familiare ale *trecerii* : prima dată o gutieră, mai puțin incomodă, și numai *după aceea*, după obișnuirea cu poziția orizontală, i se va aplica ghipsul. Iată că prizonieratul identității din *Întîmplări...* se transformă aici într-o libertate a alterității, iar dacă naratorul din capodopera autorului nu putea accede la alte, noi puncte de vedere și cunoaștere, Emanuel va avea acest „privilegiu”, chiar dacă acesta dureros și fatal : o alteritate limitativă, dar tot alteritate. Înclinația blecheriană spre privire și asistență la absurditatea existenței câștigă aici forma adecvată a pasivității necesare reflecției. Închiderea își are ambiguitățile ei și echivalează cu o deschidere spre noi experiențe, pe care le-am putea numi, cum autorul își intitula inițial *Întîmplările... - exerciții*. Căci dacă în primul roman naratorul suferea întâmplările, în al doilea el le practică, în ciuda corsetului. Aici, între experiență și prelucrarea ei mentală, timpul este extrem de scurt.

Dacă, înainte de a ajunge în sanatoriu, cazul particular era întîmpinat de semnele generalului (ale noțiunilor adică), printre colegii din spital formele particulare ale bolii sunt întîmpinate de alte forme ale particularului, tot ca expresii ale destinului prescris. Însă Emanuel, parcă moștenind personalitatea analitică, lucidă și decisă să refuze compromisurile naratorului din *Întîmplări...*, înclinat spre unicitate, va ataca generalul în manifestările lui cele mai abil perverse, în diversitățile lui, și va interpreta „alteritatea” ca o nouă formă de identitate, tot limitativă. Analogiile dintre el și ceilalți bolnavi nu îl împacă, ci îl revoltă. Uimit până la consternare, Emanuel dă mereu de semnele generalului : după o decizie ca o surpriză produsă de el însuși, părăsește sanatoriul pentru a se refugia în vila „Elseneur” și, uimit (uimirea la eroii lui Blecher este întotdeauna preambulul iluminării), află de la

gazda casei, doamna Tils, că soțul ei era cândva și *el* bolnav de Morbul lui Pot, că și *el* prefera singurătatea, că și *el* descoperise întâmplător locul izolat al vilei, că și *el* locuia acolo etc, prin urmare, ceea ce crezuse Emanuel neobișnuit și nou, intra în tiparele vechi ale prea obișnuitului. Ca și naratorul din *Întîmplări...*, și eroul din *Inimi...* se înșală mereu descoperind în noutate desuetul. Este zadarnic efortul lui Ernest, prietenul însănătoșit dar rămas în sanatoriu, de a-l ademeni pe Emanuel cu exotismul familiar și intim al sanatoriului, cu iubirile posibile și acolo – „Te-ai îndrăgostit de ea ? *Cunosc și chestia asta...* e ceva în genul ghipsului, dar tocmai pe dos : tortură uscată și fierbinte”⁵⁵ (s. n.) –, căci ademenirea se dovedește o amăgire cu obișnuitul prestabilit și comun. (Prin rolul pe care îl are în roman, Ernest seamănă mult cu eroul lui Constantin Țoiu din *Galeria cu viață sălbatică*, cu Chiril Merișor care, sănătos fiind, venea și el cu știrile sale proaspete din afară pentru invalidul Isac Sumbasacu.) Însă Emanuel se revoltă împotriva oricăror fatalități și determinisme, pe care le consideră doar accidente trecătoare. El refuză să consume energia „eroilor negativi”, a celor „ce n-a(u) fost Cezar”⁵⁶, căci și bolnav este un personaj extrem de radical care, pentru depășirea identității limitative, sau a ipseității, sacrifică totul, chiar și iubirea. Solange, aventura sentimentală și erotică, va fi abandonată exact în momentul în care prospețimea și ineditul ei inefabil începe să se convenționalizeze, și când femeia se împacă cu statutul de bolnav al lui Emanuel. Iubirea față de Solange reprezintă ieșirea din corset prin sublim, „curentul” proaspăt al existenței, sentimentul ținând locul unei dedublări virtuale, jocul cu alteritatea. Tânăra femeie însă, reprezenta, fatal, și martorul imobilității lui Emanuel, de care trebuia să scape, și mai ales o cantitate insuportabilă și opresivă de amintiri. Despărțirea de Solange nu e trădare, ci respira-re, golirea conștiinței de nenumăratele ei imagini survenite *peste* cele din spital. Eroul își părăsește iubita cum își va părăsi apoi spitalul. Solange este o *înșirare de amintiri în plus*. Conștiința supraplină a lui Emanuel nu răspunde și nu licărește decât la imagini proaspete, surprinzătoare și frumoase.

Pericolul convenționalizării ne trimite la o fermă și consecventă intenție a lui Blecher de a depăși resemnarea în identitate și ipseitate din *Întîmplări...* Dacă naratorul din romanul care îl afirmă pe autor vedea în *repetiție* semnele unei teatralități compensatorii, Emanuel are oroare de artificial, fără atracția bizară spre spectacular, căci artifi-

cialul și acceptarea lui ar echivala cu renunțarea la unicitate, noțiunea reprezentând pentru Emanuel promisiunea de depășire a identității și a ipseității. De aici trecerea de la experiența *Întâmplărilor...* la aventura *Inimilor...* Noutatea sau surpriza, ca aerul proaspăt salvator, sfidează capcana identității. Emanuel este un erou cu un pronunțat simț al mândriei pe care îl umilesc și îl enervează profund fețele generalului, și este gata să părăsească, fie și cu prețul unei aparente trădări sentimentale, tiparele vieții în curs de canonizare. Se constată că exercițiile de alteritate nu sunt în același timp și căi de acces spre unicitate, oricât de spectaculoasă ar fi „specializarea” bolnavilor osoși și oricât de concentrat ar fi trăită ipseitatea în formă de atenție asupra materialității corporale. Emanuel întoarce spatele alterității sanatoriale văzând în ea o nouă capcană și limitare. Un loc unde experiențele se suprapun în memorie insuportabil, epuizând-o (ostenind-o), unde ele nu alternează, odihnitor, una cu alta. De aici plăcerea soarelui tare și a ploii reci, ca niște surse „artificiale” de împospătare în atmosfera statută a sanatoriului (căci cea autentică este, totuși, libertatea sănătății).

Inimi cicatrizate, în ciuda discursului la persoana a treia, rămâne fidel dacă nu convenției, atunci necesității confesive, căci „noua” formulă este mai mult consecința condiției limitate la propriu a eroului decât voința de a experimenta o convenție romanescă „obiectivă”. Emanuel, fixat pe patul lui și oprit să cuprindă lumea, beneficiază de contribuția naratorului „liber”, precum și de libertatea lui Ernest, purtătorul de cuvânt al lumii exterioare, omul de legătură, „Chiril Merișor”. Punctul de vedere interior însă nu lipsește, căci naratorul „omniscient” pătrunde, de fapt, și se ascunde sub pielea eroului : vede, simte, gândește și, mai ales, „aude” cu urechile lui Emanuel : „În întuneric fiecare zgomot se detașa bine conturat : cădea acum rochia pe un scaun, era foșnetul cămășii de noapte, o carte luată de pe masă și pusă mai aproape...”⁵⁷, sau : (Emanuel, n. n.) „(i)dentificase în sanatoriu toate zgomotele”⁵⁸. Întregul se compune mai mult din optica eroului decât din cea a naratorului, parcă abstract și inexistent. Acest „narator” are, de fapt, un statut vulnerabil, fiind scindat într-unul care îngână monologul interior al eroului și într-unul care notează întâmplările neaccesibile acestuia. Etapele trecerii spre comprimarea ontologică îi scap însă, ele sunt iluminările personajului din care naratorul este exclus. O aparentă detașare de interioritatea eroului care o viza totuși avea avantajul de a nu suprapune unei in-

teriorități corporale ascunse sub corset o subiectivitate de natură psihologică în plus. E mai mult vorba aici de o obiectivitate a mesajului decât de procedeul lui. Și o voință de a fugi de interioritatea-capcană și de interioritatea-limită. Scoaterea corsetului înseamnă și scoaterea uniforme strâmte a generalului în care individualul ajunsese, gestul care lansează eroul spre o necunoscută unicitate compensatorie. În *Inimi cicatrizate* Blecher termină definitiv cu amăgirile alterității.

Al treilea volum de proză, *Vizuina luminată*, deși subintitulat *jurnal de sanatoriu*, arată mai mult ca un vag roman autobiografic decât un jurnal propriu-zis, deoarece chiar și numai pentru un cvasi-jurnal e nevoie cel puțin de o realitate sau de iluzia ei, plus cel puțin de o persoană sau de iluzia ei, și încă de un timp sau durată circumscrise măcar. Or, *Vizuinea...* desființează tocmai categoria realului, persoanei și, mai ales, a timpului, sau le relativizează în măsura în care jurnalul se prezintă ca documentul alternanței dintre realitate și vis. *Vizuina...* parcă mai diluează un virtual capitol din *Întâmplări...*, ca o ultimă, de astă dată irevocabil plictisită verificare a lumii prin confruntarea datului concret cu versiunea lui imaginată sau visată. Formula de jurnal retrospectiv pare expresia unei oboseli retorice, a renunțării la efortul organizării unui nou roman, a dezinteresului față de formă ca structurare a trăirilor. În părți însă textul este fidel estetismului și armoniei. *Vizuina...* este o carte voit hibridă, una care refuză genurile și poetica lor ; formula de jurnal e tot atât de nerespectată cât cea de roman, iar ca document autobiografic iarăși nu poate fi interpretată, căci este extrem de „selectivă”. Sunt amestecate aici, totuși nu fără vreo rațiune, amintiri din copilărie, fragmente de jurnal de sanatoriu, „întâmplări” parcă decupate din cele două romane și, nu în ultimul rând, pasaje complet onirice. Era și de așteptat ca, după ce naratorul și personajul lui Blecher au constatat deja lipsa de sens a lumii, autorul să refuze organizarea ei artistică. Avem de-a face cu o recapitulare liberă a motivelor vechi, cu o re poziționare a lor. Scriitorul renunță aici la „creație” și, totuși, transfigurarea se produce, căci elementele de realitate consemnate în părțile de „jurnal” ale volumului, prin conținutul lor sufocant, se transformă de la sine (se „organizează” ele singure) în „ficțiune” sau „vis”. Pentru experiențele lui Blecher nici o formulă estetică canonizată nu poate fi adecvată, deoarece asta ar contraveni ineditului lor, le-ar desființa „ontologia” : discursul durerii nu poate fi decât artificial organizat, căci durerea fragmentează

discursul, îl atomizează și-l transformă pe suferind într-un *exclus din dreptul la formă*. De aici vine absurdul la Blecher, din poziția sa exterioară, ontologic-corintică, neimplicată în existență, marginalizată și „goală”, neconectată circuitului vieții. *Vizuina...* atestă și mai convingător performanța majoră a *Întîmplărilor...* și a *Inimilor...*, căci ele nu puteau fi realizate fără acea extraordinară concentrare a conștiinței care sfida efectul atomizant al durerii, rezistându-i. Când autorul (ne vine să spunem naratorul) *Vizuinei...* este implicat într-un fapt existențial „plin”, de pildă în iubire, discursul său își pierde aspectul absurd, sau cel puțin se micșorează, devine „realitate”, iar când statutul lui se reduce la asistență, vidul existențial (vizuina corpului și a conștiinței) absoarbe și produce doar imagini, „onirizându-se”. Nu este vorba de un suprarealism programatic-estetic, ci de unul condiționat existențial, adică moderat, cum sugerează Ion Pop prin titlul dat capitoului în care este integrat și autorul *Întîmplărilor...*, în monografia Domniei sale despre avangarda românească : „În vecinătatea avangardei”⁵⁹. În acest studiu de referință literatura scriitorului este definită, printre altele, ca „spațiu de stranii interferențe ale realului cu visul”⁶⁰, idee care în *Vizuina...* se materializează poate și mai accentuat decât în textele precedente. Straniile interferențe se traduc aici în *confruntări voit demonstrative* ale elementelor de real cu cele de vis. După epuizantele experiențe de cunoaștere din romanele precedente, autorul, preluând „neînțelegerile” personajelor sale, descoperă în realitate inconsistența viselor și, prin urmare, în *Vizuina...* recurge la o competiție a celor două dimensiuni, opunând și sfidând realul cu oniricul, cu transparenta intenție de a denunța primul termen și de a-l abandona înspre estetic. De la logica lucrurilor se trece la estetica lor, raționalul fiind înlocuit cu frumosul. Lipsa de construcție din acest „jurnal” echivalează cu dreptul de a întoarce spatele realității și a se pierde în frumusețe, amintind ici-colo de lirismul estetic al Hortensiei Papadat-Bengescu. La Blecher, însă, frumusețea merge mână de mână cu insolitul, astfel visele satisfac de două ori : prin forma și prin conținutul lor, dovedindu-se competitive realului. Suspiciunile față de realitate trec din carte în carte, iar în acest text final și recapitulativ onirizarea va lua un aspect critic, funcțional, și nu unul „decorativ”. Atracția pentru artificial se explică cu forța de demascare a lui, cu capacitatea lui de modelare a disimulării.

Sanționarea estetică a realului se justifică cu excesiva lui impru-

dență, cu acea promiscuitate cu care asociază evenimente extrem de tragice cu altele extrem de banale. Aici surprindem o trăsătură esențial umană, de reală moralitate a prozei blecheriene, depersonalizată și „anonimă” în genere. Această extremă, nepermisă și nefuncțională diversitate se manifestă într-o completă simultaneitate, depășind limitele imaginației. Imoralitatea lumii se prezintă în indiferența ei, în lipsa ei de reculegere în fața tragicului. Scenele și capitolele din proza autorului își au întinderea lor limitată, *determinată* : în momentul în care diversitatea fenomenală atinge culmile, naratorii dispar, abandonând confesiunea, adică scrisul. În afară de crize, eșecuri și capcane ontologice există și o mândrie, tot ontologică, la Blecher. Brutala asociere a tragicului cu insignifiantul, produsă de realitate, pare un *accident* în *Întîmplări...*, devine *motiv* în *Inimi...*, și se transformă în *temă* în *Vizuina...* : descărcatul vitelor înjumătățite imediat după ceremonia nunții prefigurează procesul amplificării accidentului în temă. Moartea Isei (precedată de moartea lui Quintoce) din *Inimi...* reprezintă faza motivului, atacând insuportabila promiscuitate a realității : „Undeva, în după-amiaza asta, zăcea sub pământ înmormîntată, o fată albă, cu părul în franjuri, care își pusese odată o garoafă roșie cu cochetărie după ureche”⁶¹ (s. n.). În *Vizuina...*, chiar în primul capitol, infirmiera, în *aceeași frază* (!), ca o misionară a realității și a promiscuității, după ce informează despre starea unui bolnav care tocmai „și scuipe ultima fărîmă de plămîni”⁶², anunță, amestecând cele două fapte, sosirea Marlenei Dietrich la Paris! Iar pentru a continua firul acestei bizare coincidențe ilustrând dezvoltarea motivului spre temă, „narratorul” – în momentul exact al morții *auzite* a bolnavului din camera vecină – bea un pahar de apă ! Cu alt prilej, la moartea unei tinere și frumoase fete, Teddy, revolta ontologică implică, laolaltă, sentimentele definitorii ale naratorului – thanaticul, moralul, esteticul și eroticul – : „Într-un mare și frumos cimitir din împrejurimile Parisului (...) zace cu mâinile pe piept, palidă și cuminte o fată care trebuia să iubească în viață...”⁶³. Diversitatea fenomenală echivalează așadar cu „imensa rezervă de demență a lumii din care se vor hrăni atîția visători”⁶⁴. Înclinația spre relativizarea realului și absolutizarea oniricului devine acum justificată, Blecher însă ține sub control această stranie interferență subliniată de Ion Pop, încât rezervă și realului dreptul de a concura cu visul. Grădina *reală* din jurul vilei singuratice (în imaginea căreia bănuim o altă versiune a vilei „Elseneur” din

Inimi...) concurează prin frumusețea ei cu grădina *visată* de narator. De asemenea, femeia frumoasă *visată* de bolnavul internat în sanatorii, apare și ea în realitate : „În fine, găsisem femeia frumoasă pe care o visasem ani de-a rîndul imobilizat în ghips”⁶⁵. Ceea ce desparte dimensiunea realului de cea a visului este imoralitatea și inconștiența, și nu estetica ei, inepuizabilă și ea. Literatura va deveni documentul întrepătrunderii indisociabile a celor două planuri : „cînd recitesc ce-am scris, regăsesc în cele povestite exactitatea întâmplărilor care s-au petrecut în realitate. Îmi este atît de greu să le degajez de cele ce nu s-au întîmplat niciodată !”⁶⁶. *Vizuina...* este încă, totuși, o carte a realiilor care, pentru a se legitima, recurg la rațiunea visurilor ; o carte în care reveriile își arată potențialul de adevăr, logica de care realitatea nu dispune.

Întîmplările... mai conțineau tentative de a surprinde *intenționalitatea* lumii, menirea ei, *Vizuina...* reprezintă recunoașterea precarității oricărui nou experiment în această direcție. Dintre categoriile ontologice ale existenței, aici doar timpul va fi reverificat. Blecher a studiat, de data aceasta, scurt, doar bucățile infinitului, *clipele* sau, altfel spus, *lucrurile timpului*. În ordinea ei temporală, lumea este o *înșirare de clipe*, așa cum în ordinea ei evenimentială nunta (precum înmormântarea) Eddei, o înșirare de lucruri. Timpul este ceremonia mascată a clipelor. Ele, ca niște virusuri ale întregului, despart tot ce ating. În contact cu durerea, aceasta se fragmentează în *dureri* : „Începui atunci să simt toate durerile cari tăcuseră pînă atunci, și care se trezeau acum *rînd pe rînd*, fiecare cu acuitatea ei bine definită...”⁶⁷ (s. n). Naratorul *Vizuinei...* construiește prin scris – discurs artificial și el, de nu și-ar dezvălui rostul – ceea ce clipele deconstruiesc. Viața sau moartea unui om sunt reconstituibile după „cum bucăți de realitate cădeau pentru o clipă în odaie și apoi se evaporau”⁶⁸.

Aici categoria timpului este privată de criteriul valorii, căci este responsabilă pentru acea „vastă confuzie de diversități fără sens”, care este însăși „esența realității”. *Jurnalul...*, gen al timpului, consemnând înșelăciunea noțiunii de timp, se transformă și el într-un vag roman oniric în care clipa de azi nu-și amintește de cea de ieri, și nu accede la cea de mâine.

După ce a fost o înșirare de lucruri (*Întîmplări...*), o promisiune a unicității (*Inimi...*), existența unui om mai este și un fals discurs al timpului (*Vizuina...*).

ÎNCHEIERE

DREPTUL LA INDIVIDUAL

La sfârșitul acestei lecturi se cuvine să dăm un răspuns la întrebarea pe care am pus-o la începutul ei, și anume : dacă instituirea romanului confesiv în plan literar românesc este consecința unei opțiuni pentru o nouă expresie artistică, sau noua formulă romanescă este expresia unei opțiuni de altă natură. Urmărind confesiunile autorilor și naratorilor, am constatat că înnoirea romanului românesc prin introducerea și răspândirea discursului confesiv este mai puțin motivată estetic și mai mult existențial. La toți prozatorii-romancieri se observă mai degrabă o năzuință de a construi prin instrumentele ficțiunii fie o strategie existențială virtuală, fie o personalitate ideală, tot virtuală, fie pe amândouă, și nicidecum doar năzuința de a exhiba un nou mod de vorbire. Altfel spus, nu viziunea existențială ilustrează o poetică, ci poetica o viziune. Argumente care să sprijine o asemenea concluzie sunt mai multe. Eroii-naratori se dovedesc mai radicali și mai curajoși în felul de a trăi și a gândi în planul lor fictiv decât autorii în felul de a-și formula concepțiile despre roman în planul lor teoretic. Într-o măsură mai mică sau mai mare, personajele se desprind de poetica autorilor, depășind-o. Decât noua poetică a lui Camil Petrescu, anunțată cu multă convingere dar respectată doar parțial chiar de autorul ei, este mai radical Ștefan Gheorghidiu sau Fred Vasilescu, care amândoi își plătesc idealul existențial cu prețul scump al renunțării. De asemenea, Emil Codrescu sau Sandu, cu toate nedumeririle lor structurale, se arată mai fermi în urmărirea unui program existențial – pe care l-am putea numi mândria fidelității față de propriul program – decât Ibrăileanu sau Holban în prezentarea unor poetici, de fapt ezitante. Pe scurt, planul existențial al ficțiunii pare mai conturat decât planul teoretic al esteticii. Că poetica romanului, cu toată nouțetea ei, rămâne pe planul doi al priorităților o dovedește și faptul că fiecare nouă operă – nuvelele în cazul Hortensiei Papadat-Bengescu și romanele la ceilalți prozatori – reia aceeași formulă confesivă fără prea multe complicări retorice, dar încercând, în schimb, alte și alte

ipostaze existențiale, noi și noi etape dintr-o viață imaginară, gândită în desfășurarea ei integrală, rotundă. Decât de formulele de exprimare, eroii-naratori sunt mai preocupați de soluțiile existențiale pe care le pot experimenta în spațiul ficțiunii, spațiu construit de ei înșiși, căci, nu încapе îndoială, fiecare narator este conștient dacă nu de scrisul său, în orice caz de confesiunea sa. În cazul fiecărui autor în parte, organicitatea operei este asigurată de logica ei interioară mai degrabă decât de formula de exprimare aleasă – dovadă opera lui Blecher, la care, după începutul confesiv al *Întîmplărilor...*, autorul trece la discursul obiectiv în *Inimi...*, și totuși, nici unitatea, nici chiar caracterul confesiv al operei nu suferă, deoarece motivația existențială a eroului dornic de particular se dovedește un element de coerență major, superior celui retoric al autorului. Dar îl putem invoca și pe Sebastian, la care nici măcar ieșirea din ficțiune prin *Jurnalul* său nu afectează aspectul de întreg al operelor succesive, ci îl consolidează retroactiv. Observația lui Camil Petrescu, raportată la propria sa creație – „sînt scriitorii care nu se realizează într-o singură carte” – este valabilă și pentru ceilalți prozatori confesivi, deoarece toți sunt constructori de viață fictivă gândită în întregul și, astfel, în etapele ei succesive. Imaginea întregului, chiar dacă uneori invizibilă, împrumută mai multă coerență operei decât fidelitatea la un anumit discurs sau decât atenția la procedeele retorice utilizate. Decât felul de a vorbi al Biancăi, de pildă, deosebit prin libertinajul său de cel mai disciplinat al Laurăi din *Balaurul*, este mai important faptul că cele două ipostaze feminine bengesciene, reprezentate de cele două personaje și de discursul lor distinct, fac parte din același program existențial : construirea sufletului feminin ideal. Sau : ce importanță mai are dacă în *Patul lui Procust* Camil Petrescu recurge la o polifonie a discursurilor, de vreme ce Fred Vasilescu rămâne alter-ego-ul lui Ștefan Gheorghidiu, continuând să trăiască drama acestuia ? „Noua structură” reia vechea poveste. De asemenea, trecerea lui Holban de la analiză la „creație” este o chestiune secundară față de problema existențială obsesională a lui Sandu : șansa comunicării autentice.

Poeticile românești, cele manifeste ale lui Camil Petrescu, Garabet Ibrăileanu și a lui Anton Holban, sau cele implicite ale celorlalți, sunt mai rezervate în aspectul lor retoric și mai pronunțate în aspectul lor uman. Nici una nu se vrea o poetică generală a romanului confesiv, nici măcar *Noua structură...* a lui Camil Petrescu, cu tonul ei apodictic

cu tot. Sub protecția poeziei propagate în public (recomandată, de fapt, altora), autorul *Ultimei nopți...* se gândea, în realitate, la *poetica sa* intimă. Individualizarea poezicilor românești este trăsătura esențială a scrisului teoretic în cazul prozatorilor confesivi, dovadă cum Ibrăileanu, omul teoriilor, obișnuit cu tonul neutral al discursurilor științifice, recurge în *Creație și analiză* la o poetică părtinitoare a romanului, pregătită, cu discreție, anume pentru personajul său adorat, Adela. De asemenea, Holban este mai solidar cu Sandu, omul, decât cu Holban, poeticianul, altel cum ar lăsa ca discursul personajului său să iasă de sub controlul autorului în *Jocurile Daniei* ? Obsesia existențială a eroului se prezintă superioară obsesiei retorice a scriitorului. Altfel spus, pasiunea lui Sandu (motivația existențială) se manifestă mai hotărâtoare decât disciplina narațiunii (motivația artistică), și asta – culmea ! – într-un roman cu o prefață în care se pledează tocmai pentru regulile estetice ale romanului. Putem conchide așadar că autonomia poeziei este relativă la fiecare prozator în parte, ea servește proiectul existențial, și i se supune. Nimic avangardist sau ostentativ, deci, în atitudinea artistică a romancierilor confesivi, căci ei – deși toți apelează la aceeași formulă narativă – refuză ideea unei poezii comune sau a unei poezii de dragul poeziei, așa cum refuză, înainte de toate, formele comune ale trăirii.

Romanul confesiv interbelic este expresia literară a afirmării dreptului la individual și reprezintă momentul de înflorire și desăvârșire al individualismului în spiritualitatea românească. Noutatea fenomenului ține de conținut și nu de formulă, iar în loc de o poetică a confesiunii avem de-a face mai mult cu o „aventură”, o apologie și o estetică a individualului. Înainte ca o poetică (generală) a confesiunii să se coaguleze, ea se individualizează, căci romanul confesiv stă sub semnul existenței particulare. În căutarea unei poezii românești valabile pentru toți, întâmpinăm câte un om. Mergând mai departe și forțând lucrurile pentru demonstrație, am putea afirma că nevoia de particular izbucnind parcă brutal și aproape fiziologic, abandonarea poeziei era și logică : explozia sentimentului individual nu putea fi reglată de nici o gândire normativă.

Tema comună și esențială a romanului confesiv – afirmarea dreptului la individual – se manifestă discret și „negativ”, prin refuzul spiritului comun. Chiar și nuvelele Hortensiei Papadat-Bengescu, care „construiesc” sufletul în vederea unei individualizări virtuale, fără să

se experimenteze însă fenomenul în societate (femeile vorbesc „între ele”), pot fi citite ca niște poetici manifeste ale diferențierii de spiritul comun, iar personajele preferate ale prozatoarei, cele dispuse să se construiască, pun în practică o morală și o estetică a sufletului particularizat prin grațiozitate și mobilitate „muzicală”. Mai ezitant dar și mai ispitit de gustul individualului se prezintă personajul lui Ibrăileanu, doctorul Emil Codrescu, care, trecând de la momentul estetic la cel fizic, va parcurge, de fapt, drumul de la esteticul schematic al generalului la esteticul „asimetric” al particularului. Individualizarea Adelei este dusă de Codrescu până la măsura acută, până la unicizare și fetișizare, chiar sacrificând puțin din misterul femeii, cultivat înainte cu atâta convingere. Prin formule „negative”, dar mai hotărât, se exprimă în pledoaria sa pentru individualitate, Ștefan Gheorghidiu, nefiind dispus nici să gândească, nici să acționeze în „formule curente”, nici măcar la sfatul mamei : eroul camilpetrescian refuză să facă „cum fac alții”. Individualismul îi este în proporție cu radicalismul său pronunțat, într-o permanentă stare de izbucnire, încât Gheorghidiu pare un individualist incurabil. Noțiunile cu care el operează se disting mereu și net de noțiunile cu care lucrează ceilalți. Pentru Camil Petrescu despărțirea, prin confruntare demonstrativă, a spiritului particularizat de cel comun este o chestiune atât de importantă, încât confruntarea structurează poetica și construcția interioară a romanelor. Ștefan Gheorghidiu, doamna T. sau Fred Vasilescu se disting de celelalte personaje nu numai prin modul lor de a gândi, utilizând noțiuni în *ideea* lucrurilor, dar și prin modul de a simți, prin anatomia și activitatea sufletetelor lor. Îi caracterizează un fel de individualism paroxistic chiar, altfel cum ar fi posibil ca, superiori în nervozitatea ascetismului lor, să pară în lumea ordinii comune niște străini inferiori ? Fred și cu doamna T. „circulă” (căci de fapt nu circulă) în lumea romanului ca niște extraterestrești ai amorului căzuți pe o planetă reglată de promiscuitatea spiritului comun, lume în care gândirea și sentimentul nu se pot desprinde de interese exterioare lor.

Singurul autor la care ideea individualității este refuzată sau înțeleasă ambiguu, este Mircea Eliade. Deși autorul *Maitreyiei* acceptă și cultivă formula gidiană a romanului confesiv, discursul personal adică, el denunță individualismul, dispus să rupă mereu „cercul de fier al individualității”. Pe când la ceilalți prozatori experiența individuală se înțelege ca o formă de libertate și de ieșire din generalul

impersonal, Eliade, incomodat de privirea în sine, îi simte caracterul opresiv, ciudat, înainte de a-i încerca limitele. Romanele confesive ale lui Eliade pun în practică o ideologie a aventurii, ideologie care devansează orice fel de stabilitate și desăvârșire a personalității. Personajele sale, refuzând să aibă „o singură umbră”, rămân insuficient individualizate : trecând de la o experiență la alte experiențe, ele își abandonează mereu identitatea, înainte de a o cuceri pe deplin. În *Șantier* ispitele aventurilor își scad din acuitate și apar chiar semnele unei nostalgii după stabilitatea personalității, contaminată înainte de filozofia și practica cantitativă a experiențelor. În esență însă, scrisul confesiv al lui Eliade circumscrie o contradicție, statutul „individului” impersonal.

Mai puțin radical decât Camil Petrescu și de aceea mai nuanțat înțelege Sebastian problema individualității : el nu pornește nici de la prejudecăți, nici de la idei „văzute”, ci de la cele gândite și apoi experimentate pe viu. Fără să-l agreeze necondiționat, căci neatrăs de „înduioșarea în comun”, Sebastian nu pune socialul în paranteză, ca autorul *Ultmiei nopți...* sau chiar ca autoarea *Balaurului*, ci încearcă concilierea dintre termenii individual/colectiv, preferându-l, desigur, pe primul. Scrisul autorului *Jocului de-a vacanța* se prezintă, în esență, ca o tentativă de socializare a individualului, de salvare a lui, fiind conștient de vulnerabilitatea „noțiunii”. Căutarea soluțiilor existențiale pașnice nu provine din absența principiilor morale sau dintr-o loialitate necugetată, ci din conștiința rezistenței limitate pe care organismul sufletească și intelectual îl poate manifesta față de blecheriana diversitate colosală a lumii. Sebastian și eroii săi nu se apărău pe sine, ci ideea de sine. Gândirea, mișcându-se în jurul ideii de echilibru, este contribuția inteligenței la securitatea eului conștient de statutul său incert și de efectul oboșitor al exceselor. Că această supraveghere a luptei dintre antinomii depășește posibilitățile individului și îi consumă resursele, Sebastian nu avea de unde să o știe anticipat, doar să o constate ulterior. Ocrotind dreptul la individual, Sebastian a rămas, totuși, cu singurătatea, cu această rudă săracă a individualității, dar – ironia soartei ! – și asta înțeleasă de societate ca o nepermisă formă de libertate.

Deși mai degrabă filozof decât moralist, Blecher se apropie în multe de Sebastian – cu care susținea și o pretenie reală –, cel puțin în concluziile sale privind șansele individului în lume. Cum autorul

romanului *De două mii de ani* uita în epoca tulbure a anilor treizeci de „mizeriile proprii” și observa „o lume ireală, un decor de teatru, ceva în afară de întreaga noastră viață” (*Jurnal* 1934–44), de asemenea constata naratorul *Întîmplărilor...*, în spațiul său fictiv, un fel de determinism vid și fără sens care închide ființa umană într-o identitate impersonală, fără șansă de individualizare, eventual de una mimată, teatrală și, prin urmare, falsă. Romanul absurd stă sub semnul generalului opresiv care înghite sau șterge și ultimele reminiscențe ale individualității. Dar, cum romanul confesiv interbelic poartă cu sine un fel de eroism în afirmarea valorilor umane individuale, Blecher reia problema în *Înimi...*, chiar cu prețul renunțării la discursul confesiv. Înainte de toate, dreptul la individual ! – cam asta este și deviza lui Emanuel în al doilea roman al prozatorului. Tentativa, structural blecheriană, se izbește de data aceasta de o altă capcană (care ar putea fi, desigur, și alta sau altele), am spune accidentală, de însuși locul sufocant al acțiunii, sanatoriul, acest „subsol al realității”. Dacă lumea din *Întîmplări...* era prea largă (și indeterminată) pentru exerciții de identitate, cea din *Inimi...* este prea îngustă (și prea determinată) pentru experiențe individuale : dobândirea unei identități libere și particulare rămâne deopotrivă doar o părere. Concluzia lui Blecher privind șansele existenței individuale este identică cu a confrăților săi radicali – lumea este încă nepregătită pentru a tolera individualul –, de aici provine caracterul conflictual și dramatic al prozei subiective. Deși prozatorul apelează în spațiul său fictiv chiar la o tehnică onirică pentru un spor de expresivitate a lumii, șubrezia ontologică sau indiferența ei la tentativele de legitimare a existenței particulare dovedindu-se hotărâtoare, o abandonează cu estetica ei cu tot. Romanul își construiește, apoi își deconstruiește lumea.

NOTE

INTRODUCERE

ROMANUL CONFESIV ÎN VIZIUNEA PROZATORILOR INTERBELICI

1. Mihai Ralea, *De ce nu avem roman ?*, în *Scrieri 2*, ediție și studiu introductiv de N. Tertulian, Editura Minerva, București, 1977, p. 65, 2. Despre recepția lui Proust în România vezi Cornelia Ștefănescu, *Reacții românești față de inovația proustiană*, în *Momente ale romanului*, Editura Eminescu, 1973, pp. 112–153, 3. Al. Piru, *Garabet Ibrăileanu (viața și opera)*, Editura Pentru Literatură, 1967, p. 162, 4. Pentru valorificarea interviurilor bengesciene vezi Ion Pop, *Les interviews de Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Studii Literare*, Seria nouă, Anul VII-VIII, 2004-2005, Editura Echinoc, Cluj, 2007, pp. 35-48, 5. *Scrisori către Ibrăileanu*, ediție îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănucă și Al. Teodorescu, cu o prefață de Al Dima și N. I. Popa, Editura Pentru Literatură, 1966, p. 29, 6. Ibidem, p. 30, 7. Ibidem, p. 31, 8. Ibidem, p. 36, 9. Ibidem, p. 37, 10. Ibidem, p. 78, 11. Ibidem, p. 52, 12. Garabet Ibrăileanu, *Hortensia Papadat-Bengescu – Ape adânci*, în *Scriitori români și străini*, ediție îngrijită de Ion Crețu, Editura Pentru Literatură, 1968, p. 63, 13. G. Topîrceanu, *Hortensia Papadat-Bengescu, Sfînxul*, în *Hortensia Papadat-Bengescu interpretat de...*, antologie, studiu introductiv, tabel cronologic și bibliografie de Viola Vancea, Editura Eminescu, 1976, p. 56, 14. Ibidem, p. 55, 15. Ibidem, p. 60, 16. Eugen Lovinescu, *Memorii. 1916-1930*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, p. 62, 17. Ibidem, p. 63, 18. Eugen Lovinescu, *Scrieri 1. Critice*, ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, Editura Pentru Literatură, 1969, p. 335, 19. Ibidem, p. 356, 20. Ibidem, p. 357, 21. Ibidem, p. 336, 22. Ibidem, 23. Ibidem, 24. Ibidem, p. 343, 25. Ibidem, p. 338, 26. Ibidem, 27. Garabet Ibrăileanu, *Creștaie și analiză. Note pe marginea unor cărți* (fragmente), în *Studii literare*, ediție îngrijită, prefață și note de Savin Bratu, p. 182, 28. Ibidem, 29. Ibidem, 30. Ibidem, p. 185, 31. Ibidem, 32. Ibidem, p. 184, 33. Ibidem, p. 185, 34. Ibidem, p. 187, 35. Ibidem, p. 189, 36. Ibidem, p. 190, 37. Ibidem, p. 195, 38. Ibidem, 39. Idem, *Marcel Proust. Procedeele de creație*, în *Scriitori români și străini*, vol. 2, ediție îngrijită de Ion Crețu, Editura Pentru Literatură, 1968, p. 425, 40. Ibidem, p. 427, 41. Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze*, Editura Cultura Națională, 1936, p. 51, 42. *Romanul românesc în interviuri*, antologie,

text îngrijit, sinteze bibliografice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. II (G-P), partea II, pp. 794-795, 43. Ibidem, p. 797, 44. Ibidem, p. 785, 45. Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 42, 46. Ibidem, p. 43, 47. Ibidem, pp. 50-51, 48. *Romanul românesc în interviuri*, vol. cit., p. 788, 49. Ibidem, p. 802, 50. Ibidem, p. 800, 51. Ibidem, p. 817, 52. Ibidem, 53. Ibidem, pp. 23-24, 54. Camil Petrescu, *Note despre romanul românesc dintre cele două războaie mondiale*, în *Poetica romanului românesc*, antologie, note și repere bibliografice de Mircea Regneală, prefață de Radu G. Țeposu, Editura Eminescu, București, 1987, p. 172, 55. Ibidem, p. 173, 56. Mircea Eliade, *Despre confesiuni*, în *Profetism românesc 1*, Editura „Roza Vânturilor”, București, 1990, p. 86, 57. Ibidem, p. 87, 58. Ibidem, 59, Ibidem, p. 88, 60. Mircea Eliade, *Șantier. Roman indirect*, ediția a doua, cuvânt înainte și îngrijirea ediției : Mircea Handoca, Editura Rum-Irina, București, 1991, p. 13, 61. Idem, *Despre scris și scriitori*, în *Oceanografie*, p. 73, 62. Ibidem, p. 73, 62. Ibidem, 63 Ibidem, 64. Idem, *Despre oameni și roman*, în *op. cit.*, p. 78, 65. Idem, *Romanul oceanografic*, în *Bătălia pentru roman*. Antologie de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Editura ATOS, București, 1997, p. 175, 66. Ibidem, 67. Ibidem, p. 177, 68. Ibidem, p. 196, 69. Ibidem, 70. Ibidem, p. 213, 71. Ibidem, 72. Idem, *Teorie și roman*, în *Drumul spre centru*, antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, Editura Univers, București, 1991, p. 137, 73. Nicolae Manolescu, *Jocurile Maitreyiei*, în *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, p. 190, 74. Anton Holban, *Pseudojurnal. Corespondență, acte, confesiuni*, ediție îngrijită de Ileana Corbea și N. Florescu, prefață și note de Nicolae Florescu, Editura Minerva, București, 1978, p. 60, 75. Anton Holban, *Testament literar*, în *Opere II*, studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beran, Editura Minerva, București, 1972, p. 11, 76. Ibidem, 77. Ibidem, p. 15, 78. Ibidem, 79. Ibidem, p. 18, 80. Ibidem, p. 19, 81. Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ediție îngrijită și prefață de Cornelia Ștefănescu, Editura Minerva, București, 1972, p. 41, 82. Ibidem, p. 40, 83. Ibidem, p. 41, 845. Ibidem, p. 51, 85. Ibidem, p. 68, 86. Ibidem, p. 62, 87. Ibidem, p. 84, 88. Ibidem, p. 90, 89. Ibidem, 90. Ibidem, p. 91, 91. Ibidem, p. 91, 92. Ibidem, 93. Ibidem, 94. Ibidem, p. 160, 95. Ibidem, 96. Ibidem, p. 161, 97. Ibidem, 98. Ibidem, p. 168, 99. Ibidem, 100. M. Blecher, *mai puțin cunoscut. Corespondență și receptare critică*, ediție întocmită de Mădălina Lascu, prefață de Ion Pop, Editura Hasefer, București, 2000, p. 74, 101. Ibidem, p. 58, 102. Ibidem, p. 52, 103. Ibidem, p. 72, 104. Ibidem, p. 33, 105. Ibidem, p. 64, 106. Ibidem, p. 72, 107. Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1990, 108. M. Blecher, *Vizuina luminată. Corp transparent. Proze. Publicistică. Arhivă...*, ediție întocmită și cuvânt introductiv de Sașa Pană, Editura Cartea Românească, 1971, p. 138

CONFESIUNEA CA MOD DE CONSTRUIRE A SUFLETULUI HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

1. *Scrisori către Ibrăileanu*, ediție îngrijită de M. Bordeianu, Gr. Botez, I. Lăzăreanu, Dan Mănuță și Al. Teodoreanu, cu o prefață de Al. Dima și N. I. Popa, Editura Pentru Literatură, București, 1966, p. 30, 2. Ibidem, p. 31, 3. Ibidem, 4. Ibidem, 5. Ibidem, p. 36, 6. Ibidem, 7. Ibidem, p. 33, 8. Ibidem, p. 32, 9. Ibidem, p. 29, 10. Ibidem, p. 35, 11. Ibidem, p. 37, 12. Ibidem, p.75, 13. Ibidem, p. 97, 14. Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere, I.*, ediție îngrijită de Eugenia Tudor, prefață de Constantin Ciopraga, Editura Minerva, București, 1972, p. 4, 15. Ibidem, p. 7, 16. Ibidem, p. 8, 17. Ibidem, 18. Ibidem, p. 34, 19. Ibidem, p. 30, 20. Ibidem, 21. Ibidem, 22. Ibidem, p. 34, 23. Ibidem, 24. Ibidem, p. 30, 25. Ibidem, p. 87, 26. Ibidem, p. 84, 27. Ion Bogdan Lefter, *Proza Hortensiei Papadat-Bengescu : Joc de măști*, postfață la Hortensia Papadat-Bengescu, *Femeia în fața oglinzii*, Editura Minerva, București, 1988, p. 465, 28. Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 87, 29. Ibidem, p. 88, 30. Ibidem, p. 89, 31. Ibidem, p. 93, 32. Ibidem, p. 86, 33. Nicolae Manolescu, *Trei femei*, în *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, pp. 14-15, 34. *Scrisori către Ibrăileanu*, ed. cit., p. 107, 35. Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 100, 36. Ibidem, p. 96, 37. Ibidem, p. 140, 38. Ibidem, p. 140, 39. Ibidem, p. 164, 40. Ibidem, p. 167, 41. Ibidem, p. 155, 42. Ibidem, p. 430, 43. Ibidem, p. 175, 44. Ibidem, p. 177, 46. Ibidem, p. 199, 47. Ibidem, p. 226, 48. Ibidem, p. 243, 49. Ibidem, p. 223, 50. Ibidem, p. 350, 51. Ibidem, p. 278, 52. Ibidem, p. 279, 53. Ibidem, p. 277, 54. Ibidem, 55. Ibidem, p. 279, 56. Ibidem, p. 280, 57. Ibidem, 58. Ibidem, 59. Ibidem, p. 281, 60. Ibidem, p. 283, 61. Ibidem, p. 289, 62. Ibidem, p. 159, 63. Ibidem, p. 311, 64. Ibidem, 65. Ibidem, p. 324, 66. M. Blecher, *Întimplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, antologie și prefață de Dinu Pillat, Editura Minerva, 1970, p. 67, 67. Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 323, 68. Ibidem, p. 331, 68. Ibidem, p. 331, 69. Ibidem, p. 341, 70. Ibidem, p. 342, 71. Ibidem, p. 390, 72. Ibidem, p. 410, 73. Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere II*, ediție îngrijită de Eugenia Tudor-Anton, Editura Minerva, București, 1977, p. 16, 74. Ibidem, p. 27, 75. Ibidem, p. 35, 76. Ibidem, p. 46, 77. Ibidem, p. 57, 78. Ibidem, p. 76, 79. Ibidem, p. 191, 80. Ibidem. P. 212, 81. Ibidem, 82. Ibidem, p. 207, 83. Ibidem, p. 220, 84. Ibidem, p. 215, 85. Ibidem, p. 213.

MOMENTUL ESTETIC ȘI MOMENTUL FIZIC GARABET IBRĂILEANU

1. Garabet Ibrăileanu, *Adela. Fragment din jurnalul lui Emil Codrescu (iulie-august 189...)*, cu o introducere de Const. Ciopraga, Editura Pentru Literatură, București, 1960, p. 2, 2. Ibidem, 3. Ibidem, p. 3, 4. Ibidem, 5. Ibidem, 6. Vezi

Marian Papahagi, *Educația sentimentală*, în vol. *Eros și utopie*, Editura Cartea Românească, pp. 28-45, 7. Garabet Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 4, 8. Ibidem, p. 3, 9. Ibidem, p. 5, 10. Ibidem, 11. Ibidem, p. 6, 12. Ibidem, 13. Ibidem, 14. Ibidem, p. 21, 15. Ibidem, p. 15, 16. Ibidem, 17. Ibidem, p. 17, 18. Ibidem, p. 20, 19. Ibidem, p. 21, 20. Ibidem, p. 22, 21. Ibidem, p. 18, 22. Ibidem, p. 8, 23. Vezi Paul Georgescu, *Polivalența necesară*, Editura Pentru Literatură, București, 1967, pp. 222-227 și Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Minerva, București, 1981, pp. 131-160, 24. Garabet Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 6, 25. Paul Georgescu, *op. cit.*, p. 223, 26. Garabet Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 41, 27. Ibidem, p. 27, 28. Ibidem, p. 35, 29. Ibidem, 30. Ibidem, 31. Ibidem, p. 42, 32. Ibidem, 33. Ibidem, p. 41, 34. Ibidem, p. 59, 35. Garabet Ibrăileanu, *Creație și analiză – Note pe marginea unor cărți* (fragmente), în *Studii literare*, Editura Tineretului, București, 1962, p. 194, 36. Sintagmă folosită de G. Călinescu în capitolul despre Mircea Eliade, în *Istoria literaturii române*, ediția II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982, p. 958, 37. Garabet Ibrăileanu, *op. cit.*, p. 197, 38. Ibidem, p. 191, 39. Ibidem, p. 195, 40. Ibidem, 41. Garabet Ibrăileanu, *Adela*, ed. cit., p. 53, 42. Ibidem, 43. Ibidem, p. 73, 44. Ibidem, p. 111, 45. Ibidem, p. 95, 46. Ibidem, p. 120, 47. Ibidem, p. 124, 48. Ibidem, p. 132, 49. Ibidem, p. 156, 50. Ibidem, p. 157, 51. Ibidem, p. 158, 52. Ibidem, p. 165, 53. Ibidem, 54. Garabet Ibrăileanu, *Creație și analiză*, ed. cit., p. 198, 55. Idem, *Adela*, ed. cit., p. 59, 56. Ibidem, p. 41, 57. Ibidem, p. 58, 58. Ibidem, p. 65, 59. Ibidem, p. 78, 60. Ibidem, p. 89, 61. Ibidem, 62. Ibidem, p. 122, 63. Ibidem, p. 87, 64. Ibidem, p. 88, 65. Ibidem, p. 114, 66. Ibidem, p. 129, 67. Ibidem, p. 133, 68. Ibidem, p. 141, 69. Ibidem, p. 122, 70. Ibidem, p. 69, 71. Ibidem, p. 119, 72. Ibidem, p. 128, 73. Ibidem, p. 86, 74. Ibidem, p. 116, 75. Ibidem, p. 128, 76. Ibidem, p. 130, 77. George Călinescu, *op. cit.*, p. 667, 78. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 157, 79. Ion Vartic, *Emil Codrescu și complexul lui Nabokov*, în *Modelul și oglinda*, Cartea Românească, București, 1982, p. 107, 80. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 81. Garabet Ibrăileanu, *Adela*, ed. cit., pp. 9-10, 82. Ibidem, p. 38, 83. Ibidem, p. 41, 84. Ibidem, p. 40, 85. Ibidem, 86. Ibidem, 87. Ibidem, p. 166, 88. Ibidem, p. 99, 89. Ibidem, 90. Ibidem, p. 100, 91. Ibidem, 92. Ibidem, 93. Ibidem, p. 127, 94. Ibidem, p. 139, 95. Ibidem, p. 140, 96. Ibidem

DESTINUL IDEII SAU RECUPERAREA DEVENIRII CAMIL PETRESCU

1. Camil Petrescu, *Versuri*, cu o postfață a autorului, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957, p. 9, 2. Ibidem, p. 10, 3. Eugen Lovinescu, *Memorii, 1916-1930*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, p. 110, 4. Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 173, 5. Ibidem, p. 172, 6. Camil Petrescu, *Act venețian*, în *Teatru (Jocul ielelor, Act venețian, Danton)*, ediție îngrijită, postfață și tabel cronologic de Florica Ichim, Editura 100+1 Gramar, București, 1997, p. 128,

Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, în *Opere II*, ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin. Note și variante de Liviu Călin, Editura Minerva, București, 1979, p. 32, 8. Camil Petrescu, *Act venețien...* ed. cit., p. 129, 9. Ibidem, p. 142, 10. Ibidem, p. 155, 11. Ibidem, p. 174, 12. Ibidem, p. 185, 13. Ibidem, p. 218, 14. Ibidem, p. 203, 15. Ibidem, p. 202, 16. Camil Petrescu, *Ultima noapte...*, ed. cit., p. 23, 17. Ibidem, p. 42, 18. Ibidem, 19. Ibidem, p. 39, 20. Ibidem, pp. 47-48, 21. Ibidem, p. 59, 22. Ibidem, p. 61, 23. Ibidem, p. 76, 24. Ibidem, p. 82, 25. Ibidem, p. 129, 26. Ibidem, p. 293, 27. Ibidem, p. 303, 28. Ibidem, p. 239, 29. Ibidem, p. 248, 30. Ibidem, p. 251, 31. Ibidem, p. 260, 32. Ibidem, p. 280, 33. Ibidem, p. 321, 34. Ibidem, p. 149, 35. Ibidem, p. 326, 36. Ibidem, p. 20, 37. Ibidem, p. 37, 38. Ibidem, p. 112, 39. Ibidem, p. 45, 40. Ibidem, p. 167, 41. Ibidem, p. 178, 42. Ibidem, p. 321, 43. Ibidem, p. 42, 44. Ibidem, p. 124, 45. Ibidem, p. 67, 46. Ibidem, p. 325, 47. Ibidem, p. 304, 48. Ibidem, p. 70, 49. Idem, *Patul lui Procust*, în *Opere III*, ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin. Note și variante de Liviu Călin, Editura Minerva, București, 1981, p. 12, 50. Ibidem, p. 11, 51. Ibidem, 52. Ibidem, p. 17, 53. Ibidem, p. 32, 54. Idem, *Ultima noapte...*, ed. cit., p. 104, 55. Idem, *Patul lui Procust*, ed. cit., p. 49, 56. Ibidem, 57. Idem, *Ultima noapte...*, p. 161,

DE LA O EXPERIENȚĂ LA ALTE EXPERIENȚE MIRCEA ELIADE

1. Mircea Eliade, *Solilocvii*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 84, 2. Ibidem, pp. 84-85, 3. Ibidem, 4. Ibidem, 5. Ibidem, 6. Ibidem, p. 6, 7. Idem, *Profetism românesc 1-2*, Editura „Roza vânturilor”, București, 1990, 8. Ibidem, p. 11, 9. Ibidem, p. 10, 10. Ibidem, p. 11, 11. Ibidem, p. 12, 12. Ibidem, p. 15, 13. Ibidem, p. 16, 14. Ibidem, p. 11, 15. Idem, *Oceanografie*, Editura Humanitas, București, 1991, p. 7, 16. Ibidem, p. 10, 17. Ibidem, p. 9, 18. Ibidem, p. 10, 19. Idem, *Profetism...*, ed. cit., p. 36, 20. Ibidem, p. 37, 21. Ibidem, p. 38, 22. Ibidem, p. 37, 23. Idem, *Oceanografie*, ed. cit., p. 49, 24. Ibidem, p. 50, 25. Ibidem, 26. Ibidem, 27. Ibidem, 28. Ibidem, 29. Ibidem, p. 51, 30. Ibidem, 31. Ibidem, 32. Idem, *Profetism...*, ed. cit., p. 36, 33. Idem, *Oceanografie*, ed. cit., p. 51, 34. Idem, *Solilocvii*, ed. cit., p. 47, 35. Ibidem, p. 38, 36. Ibidem, p. 50, 37. Ibidem, p. 70, 38. Ibidem, p. 49, 39. Ibidem, 40. Ibidem, p. 50, 41. Ibidem, p. 65, 42. Ibidem, p. 35, 43. Emil Cioran, *Exerciții de admirație*, traducere de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, p. 123, 44. Mircea Eliade, *Isabel și apele diavolului*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 7, 45. George Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al Piru, Editura Minerva, București, 1982, p. 957, 46. Mircea Eliade, *Isabel și...*, ed. cit., p. 10, 47. Ibidem, 48. Ibidem, 49. Ibidem, p. 19, 50. Ibidem, p. 23, 51. Ibidem, p. 32, 52. Ibidem, p. 35, 53. Ibidem, pp. 52-53, 54. Ibidem, pp. 59-60, 55. Ibidem, 56. Ibidem, p. 76, 57. Ibidem, p. 77, 58. Ibidem, p. 85, 59. Ibidem, p. 88, 60. Ibidem, p. 100, 61. Ibidem, p. 150,

62. Ibidem, 63. Ibidem, p. 167, 64. Ibidem, p. 177, 65. Nicolae Manolescu, *Jocurile Maitreyiei*, în *Arca lui Noe*, vol. II., Editura Minerva, București, 1981, p. 204, 66. Mircea Eliade, *Maitreyi*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 66, 67. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, pp. 210-211, 68. Mircea Eliade, *Oceanografie*, ed. cit., p. 51, 69. Idem, *Maitreyi*, ed. cit., p. 195, 70. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, în *Opere III*, ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin. Note și variante de Liviu Călin, Editura Minerva, București, 1981, p. 103, 71. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 83, 72. Idem, *Oceanografie*, ed. cit., p. 126, 73. Idem, *Despre destinul romanului românesc*, în *Bătălia pentru roman*, antologie de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Editura Atos, București, 1997, p. 213, 74. Idem, *Maitreyi*, ed. cit., p. 86, 75. Ibidem, p. 95, 76. Ibidem, p. 96, 77. Ibidem, p. 107, 78. George Călinescu, *op. cit.*, p. 959, 79. Emil Cioran, *op. cit.*, pp. 119-120, 80. Mircea Eliade, *India. Biblioteca maharajahului. Șantier*, Humanitas, București, 2003, p. 249, 81. Ibidem, 82. Ibidem, p. 251, 83. Ibidem, 84. Ibidem, 85. Ibidem, p. 324, 86. Ibidem, p. 291, 87. Ibidem, p. 256, 88. Ibidem, p. 279, 89. Ibidem, p. 317, 90. Ibidem, p. 422, 91. Ibidem, p. 316, 92. Ibidem, 93. Ibidem, p. 322, 94. Ibidem, p. 323, 95. Ibidem, p. 375, 96. Ibidem, p. 411, 97. Ibidem, p. 387.

ILUZIA ȘI DEZILUZIA COMUNICĂRII ANTON HOLBAN

1. Sintagmă folosită de Nicolae Florescu, în *Profitabila condiție*, Cartea Românească, București, 1983, p. 135, 2. Anton Holban, *Pseudojurnal, corespondență, acte, confesiuni*, ediție îngrijită de Ileana Corbea și N. Florescu, prefață și note de Nicolae Florescu, Editura Minerva, București, 1978, p. 32, 3. Ibidem, 4. Ibidem, p. 38, 5. Ibidem, p. 41, 6. Ibidem, p. 67, 7. Ibidem, p. 40, 8. Ibidem, p. 42, 9. Ibidem, p. 85, 10. Ibidem, p. 91, 11. Ibidem, p. 109, 12. Ibidem, p. 118, 13. Ibidem, p. 138, 14. Ibidem, p. 104, 15. Ibidem, p. 83, 16. Ibidem, p. 52, 17. Ibidem, 18. Ibidem, p. 60, 19. Ibidem, p. 107, 20. Ibidem, p. 70, 21. Ibidem, p. 85, 22. Anton Holban, *Opere II*, studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beran, Editura Minerva, București, 1972, p. 171, 23. Idem, *Pseudojurnal*, ed. cit., p. 132, 24. Idem, *Opere I*, studiu introductiv, ediție, note și bibliografie de Elena Beran, Editura Minerva, București, 1970, p. 101, 25. Ibidem, p. 99, 26. Ibidem, p. 140, 27. Ibidem, p. 189, 28. Ibidem, p. 175, 29. Ibidem, p. 99, 30. Ibidem, p. 115, 31. Ibidem, 32. Ibidem, p. 99, 33. Ibidem, p. 98, 34. Ibidem, p. 110, 35. Ibidem, p. 128, 36. Ibidem, p. 129, 37. Ibidem, p. 163, 38. Ibidem, p. 135, 39. Ibidem, 40. Ibidem, 41. Ibidem, 42. Ibidem, p. 140, 43. Ibidem, p. 130, 44. Ibidem, p. 146, 45. Ibidem, p. 117, 46. Ibidem, p. 188, 47. Ibidem, 256, 48. Ibidem, 259, 49. Ibidem, p. 270, 50. Ibidem, 278, 51. Ibidem, 322, 52. Ibidem, p. 360, 53. Ibidem, p. 307, 54. Ibidem, p. 259, 55. Ibidem, p. 294, 56. Ibidem, p. 298, 57. Ibidem, 299, 58. Ibidem, p. 316,

59. Ibidem, p. 281, 60. Ibidem, p. 317, 61. Ibidem, p. 346, 62. Ibidem, p. 293, 63. Ibidem, p. 341, 64. Ibidem, 65. Ibidem, p. 401, 66. Ibidem, p. 401, 67. Ibidem, p. 278, 68. Ibidem, p. 290, 69. Ibidem, p. 295, 70. Ibidem, p. 300, 71. Idem, *Opere II*, ed. cit., p. 22, 72. Ibidem, p. 24, 73. Ibidem, p. 33, 74. Ibidem, p. 39, 75. Ibidem, p. 112, 76. Ibidem, p. 42, 77. Ibidem, p. 91, 78. Ibidem, p. 23, 79. Ibidem, p. 94, 80. Ibidem, 81. Ibidem, p. 168, 82. Ibidem, p. 165

TENTATIVA DE SALVARE A SINGURĂȚĂȚII MIHAIL SEBASTIAN

1. Mihail Sebastian, *Fragmente dintr-un carnet găsit*, Humanitas, București, 2005, p. 7, 2. Ibidem, 3. Ibidem, p. 8, 4. Ibidem, p. 9, 5. Ibidem, p. 23, 6. Ibidem, p. 42, 7. Ibidem, p. 45, 8. Ibidem, p. 48, 9. Ibidem, p. 51, 10. Idem, *Femei*, Humanitas, București, 2004, p. 11, 11. Ibidem, p. 29, 12. Ibidem, p. 48, 13. Ibidem, p. 81, 14. Ibidem, p. 104, 15. Ibidem, p. 107, 16. Ibidem, p. 110, 17. Ibidem, p. 119, 18. Ibidem, p. 120, 19. Idem, *Fragmente*, ed. cit., p. 53, 20. Idem, *Femei*, ed. cit., p. 121-21. Ibidem, p. 126, 22. Ibidem, p. 130, 23. Ibidem, p. 154, 24. Idem, *Fragmente...*, ed. cit., p. 15, 25. Idem, *De două mii de ani*, Humanitas, București, 2006, p. 36, 26. Ibidem, p. 39, 27. Ibidem, p. 46, 28. Ibidem, p. 81, 29. Ibidem, p. 85, 30. Ibidem, p. 86, 31. Ibidem, 32. Ibidem, p. 91, 33. Ibidem, p. 92, 34. Ibidem, p. 132, 35. Ibidem, p. 148, 36. Ibidem, p. 223, 37. Ibidem, p. 224, 38. Idem, *De două mii de ani. Cu o prefață de Nae Ionescu. Cum am devenit huligan*, Humanitas, București, 1990, p. 276, 39. Ibidem, p. 294, 40. Idem, *De două mii de ani*, ed. cit., p. 36, 41. Mihai Zamfir, *Jurnal de criză și jurnal de existență. Tipologia jurnalului intim românesc, în Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, 1988, p. 106, 42. Mihail Sebastian, *Fragmente...*, ed. cit., p. 59, 43. I. Constantinescu, *Sebastian Mihail*, în *Scriitorii români*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 415, 44. Ion Vartic, *Sebastian Mihail*, în *Dicționarul Scriitorilor Români, R-Z*, coordonare și revizuire de Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, București, 2002, pp. 207-208, 45. Ibidem, p. 208, 46. Ibidem, 47. Mihail Sebastian, *Fragmente...*, ed. cit., pp. 21-22, 48. Ibidem, p. 21, 49. Ibidem, p. 29, 50. Ibidem, p. 76, 51. Idem, *Jocul de-a vacanța. Steaua fără nume*, postfață de Adrian Angheliescu, Editura Minerva, 1975, p. 45, 52. Idem, *Fragmente...*, ed. cit., p. 65, 53. Ibidem, p. 23, 54. Idem, *De două mii de ani*, Humanitas, 2006, p. 122-55, 54. Ibidem, p. 122, 55. Idem, *Cum am devenit huligan*, ed. cit., p. 248, 56. Ibidem, p. 252, 57. Ibidem, p. 306, 58. Ibidem, p. 236, 59. Idem, *Jurnal*, Editura Humanitas, 1996, p. 50, 60. Ibidem, 61. Ibidem, p. 234, 62. Ibidem, p. 235, 63. Ibidem, p. 134, 64. Ibidem, 65. Ibidem, p. 66. Ibidem, p. 382

CAPCANE (ONTOLOGICE) REALE, IEȘIRI IMAGINARE M. BLECHER

1. M. Blecher, *Vizuina luminată*, ediție întocmită și cuvînt introductiv de Șasa Pană, Editura Cartea Românească, București, 1971, p. 15, 2. Idem, *Întîmplări în irealitatea imediată, Inimi cicatrizate*, antologie și prefață de Dinu Pillat, Editura Minerva, București, 1970, p. 36, 3. Ibidem, p. 14, 4. Ibidem, p. 13, 5. Ibidem, p. 5, 6. Ibidem, p. 6, 7. Ibidem, p. 15, 8. Termenii în ghilimele îi aparțin lui Nicolae Manolescu, utilizați în eseu domniei sale despre Blecher, *Prin niște locuri rele, în Arca lui Noe*, vol II, Editura Minerva, București, pp. 55-75, 9. M. Blecher, *op. cit.*, p. 9, 10. Ibidem, p. 11, 11. Ibidem, p. 13, 12. Sintagma am împrumutat-o din titlul unui eseu despre Blecher al lui Alex Goldiș, *Max Blecher, discursul corpului și corporalitatea discursului*, în *Studii literare*, Seria nouă, Anul VII-VIII, 2004-2005, Editura Echinoux, Cluj, 2007, p. 262, 13. M. Blecher, *op. cit.*, p. 19, 14. Ibidem, p. 15, 15. Ibidem, p. 21, 16. Ibidem, p. 22, 17. Ibidem, p. 23, 18. Ibidem, p. 28, 19. Ibidem, p. 37, 20. Ibidem, p. 39, 21. Ibidem, p. 50, 22. Ibidem, p. 54, 23. Ibidem, p. 57, 24. Ibidem, p. 58, 25. Ibidem, 26. Ibidem, p. 60, 26. Ibidem, p. 75, 27. Ibidem, p. 76, 28. Ibidem, p. 22, 29. Ibidem, p. 33, 30. Ibidem, p. 80, 31. Ibidem, p. 83, 32. Ibidem, p. 68, 33. Ibidem, p. 69, 34. Ibidem, p. 67, 35. Ibidem, p. 69, 36. Ibidem 37. Ibidem, p. 88, 38. Ibidem, p. 90, 39. Ibidem, p. 100, 40. Ibidem, p. 103, 41. Ibidem, p. 103, 42. Ibidem, p. 104, 43. Ibidem, p. 105, 44. Ibidem, p. 107, 45. Idem, *Întîmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, antologie și prefață de Dinu Pillat, Editura Minerva, 1970, 46. Ibidem, p. 153, 47. Ibidem, p. 126, 48. Ibidem, p. 133, 49. Ibidem, 50. Ibidem, 51. Ibidem, p. 149, 52. Ibidem, 53. Ibidem, 54. Ibidem, p. 148, 55. Ibidem, p. 184, 56. Ibidem, p. 192, 57. Ibidem, p. 207, 58. Ibidem, p. 206, 59. Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Minerva, București, 1999, 60. Idem, p. 395, 61. M. Blecher, *Inimi...*, ed. cit., p. 307, 62. M. Blecher, *Vizuinea luminată. Corpt transparent, Proze, Publicistică, Arhivă...*, ediție întocmită și cuvînt introductiv de Șasa Pană, Editura Cartea Românească, București, 1971, p. 22, 63. Ibidem, p. 64, 64. Ibidem, p. 67, 65. Ibidem, p. 133, 66. Ibidem, p. 107, 67. Ibidem, p. 21, 68. Ibidem, p. 23.