

IONEL POPA

RECITIRI DIN LITERATURA ROMÂNĂ

IONEL POPA

**R E C I T I R I
D I N
L I T E R A T U R A R O M Â N Ă**

– II –

Editura Crisserv

2009

3

Glose eminesciene

Eminescu a avut un profund cult al Patriei. Lirica sa conține numeroase, surprinzătoare și originale transfigurări poetice ale sentimentului patriotic. A vorbi despre patriotismul lui Eminescu ar echivala cu un adevărat pleonasm logic, pentru că poetul nostru național nu are nevoie de certificat de patriotism (de patriot). Oricare pagină eminesciană „reflectă atributele Patriei pe care a iubit-o cu sfințenie” (Perpessicius). În mod paradoxal, aceste adevăruri despre opera lui Eminescu s-au constituit în adevărate bariere în pătrunderea, înțelepciunea și relevarea semnificațiilor adânci ale stării de patriotism care a ursit destinul Tânărului Voievod.

Din perioada tinereții romantice datează proiecte care trebuiau să constituie un ciclu de poeme epice inspirate din marile evenimente istorice ale Transilvaniei. Iată câteva titluri din proiectul nefinalizat: *Horiadele*, *Iancu*, *Răsunet*. Formă cvasidefinitivă au doar textele *Horea* și *Mureșan* (tablou dramatic). Din aceste proiecte din perioada blăjeană a poetului se întrevede: intenția, visul romantic al lui Eminescu de a scrie o serie de mari poeme mitico-filosofice. Zicând acestea mă gândesc la *Gemenii*, *Memento mori*, *Feciorul de împarat fără stea*, *Rugăciunea unui dac*, *Mirodenis*, *De treci râul Selenei*.

La prima vedere se poate pune întrebarea: ce legătură au aceste poeme mitico-filosofice cu patriotismul? Să încercăm un răspuns. Marile poeme amintite sunt saturate de teme și motive poetice și filosofice, romantice, de circulație în toată aria culturală europeană.

Comentându-se aceste texte poetice, s-au căutat izvoare, influențe, analogii. Tot acest demers imperativ corect a estompat elementul esențial. Să ne explicăm. Eminescu nu încadrează acest conținut tematic într-o simplă formă, rama națională. Iată, spre exemplu, imaginea Daciei din *Memento mori* – imagine ce revine în *Mirodonis. De treci râul Selenei* – sunt trecute în revistă marile epopei de civilizație și cultură din istoria umanității. Episodului dacic i se acordă un spațiu mult mai amplu în comparație cu celelalte civilizații, acest lucru determinând peexegeții să vadă în acest fapt un defect de structură compozițională. Această amplexare a episodului dacic, fără să fie un defect compozițional, este justificată ideatic și artistic prin dorința (temeinic întemeiată) lui Eminescu de a reconstitui o mitologie și o civilizație a neamului și de a le pune la același nivel de semnificație și valoare cu celelalte evocate în poem și devenite „clasice” prin opera mitografilor și intrate ca bunuri culturale în spațiul european. În *Gemenii* și *Sarmis*, regăsim marea problematică romantică: demoniul, duhul răului ca sâmbure a lumii, frații dușmani etc.

Acest complex tematic este transpus într-o realitate dacică ca un posibil punct de geneza. În *Rugăciunea unui dac, Odă (în metru antic)*, considerate ca texte existențiale, viziunea despre viață și moarte descinde din spiritualitatea dacilor consemnată (e drept fragmentar) de literatura antică. În *Feciorul de împărat fără stea* (Magul călător în stele) problematica – căutarea înțelepciunii este susținută de un complex tematic tot romantic exprimat prin tiparul basmului românesc. Întregul scenariu mitico-filosofic ne întoarce la origini. În plan mitico-poetic, poemul eminescian poate fi pus alături de epopeea sumeriană despre Ghilgameș. Doar din această sumară exemplificare se pot avansa câteva idei-concluzii. Un centru de foc al gândirii și creației eminesciene îl constituie mitul românesc și ideea națională (E. Tudoran).

Prin marile sale poeme mitico-filosofice, dar și prin alte creații, cum ar fi *Dochia și ursitoarele*, *Mușat și ursitoarele*, *Mușat și codrul*, Eminescu a dorit să realizeze pentru spiritualitatea și cultura națională ceea ce în antichitate au realizat mitografiile și poeziile. Prin marile sale poeme, Eminescu a dat mitului românesc amploare grandioasă, asemeni celei pe care mitologia greacă (un exemplu) a dobândit-o prin Hesiod, Homer și poezii tragici. În aceste texte poetice, Eminescu caută permanente legături și analogii între mitologiile clasice și tezaurul nostru mitologic păstrat în tradiții, obiceiuri, eseuri, legende, basme.

Mitologia românească, zice poetul, prin creația sa, este de aceeași calitate spirituală ca și alte mitologii vestite pentru că e purtătoarea unei concepții și simțuri originale asupra omului, vieții și universului. Prin creațiile sale, Eminescu împinge noblețea morală și spirituală a neamului său mai înainte de Roma antică reînviată și elogiată de Școala Ardeleană. Eminescu realizează o recuperare a Daciei și a spiritualității ei nu numai la nivelul național, ci și la nivel universal (I. Em. Petrescu). Poetul vede și simte în Dacul prezent în poeziile sale nu un simplu strămoș etnic, ci și strămoș mitic, arheul său. Dacismul poetului nu este rezultatul unei simple mode literare sau rezultatul unor simple influențe pașoptiste, ci o convingere fermă, o componentă esențială a poeticii și ideologiei sale.

Prin dacism, Eminescu realizează o articulație firească și întemeiată între național și universal. În universul dacic, așa cum și l-a imaginat, poetul identifică esențe și valori considerate ca posibile elemente constitutive ale omenirii, ale înțelepciunii universale.

Există în creația poetului nostru național un complex tematic dacic, și o adevărată recuzită poetică temeinic justificată. Dacismul e atât de masiv și trainic încorporat în ideologia poetică (și politică) a lui Eminescu încât s-a lansat ipoteza că romantismul poetului ar fi o coordonată a acestui dacism (O. Barbu-Buznea, *Dacii în conștiința romanticilor noștri*, Ed Minerva, București, 1979).

Un motiv literar din acest dacism îl constituie Dunărea. Lexemul cu cele trei echivalențe lingvistice – Istrul, Danubiu, Dunărea – are o

frecvență medie în poezia eminesciană, dar el apare ca un râu mitic, ca zeitate. Cităm din *Mușat și codrul*: „Și pe culmea înstelată/ El ajunge deodată/ Și făcându-și ochii roată/ Dunărea el o zării/ Într-un arc spre mare întoarsă/ Și pe șapte guri se varsă”. Ștefan cel Mare are viziunea din momentul Genezei. Desigur că poetul și-a confirmat această imagine mitică prin lectura geografului Stabon. În versuri ca cele din *Scrisoarea III* (Eu nu ți-as dori vreodată să ajungi să ne cunoști/ Nici ca Dunărea să-nece ale tale mândre oști). Dunărea se găsește la confluența mitului cu istoria. Dunărea nu este numai zeitate martoră, ci și creatoare de istorie prin participare alături de poporul ei la lupta împotriva cotropitorilor pe care lumea nu putea să-i mai încapă.

Marele râu e hotar între două lumi: lumea care are o patrie, și lumea, fără patrie. Imperiul născut din visul sultanului (a cuceritorului) este lipsit de locul de care să se „țină” în ordinea lumii omenești și a cosmosului. Prin urmare, e fără o întemeiere ontologică. Cei care trec peste bătrânul Istru cu sabia pentru a cere pământ și apă, de sabie pier, prefăcându-se într-o apă și un pământ.

Dunărea e prezentă, spre surpriza și inexplicația multora în *Revedere*, acea bijuterie lirică și filosofică ce ar face onoare oricărui geniu poetic din lirica universală. Cuvântul Dunărea în nici un caz nu are justificare de ritm și rimă (în tipar popular). O lectură nouă în conexiunea textelor amintite mai sus, ne conduce spre descoperirea de noi semnificații ale poeziei, depășind meditația filosofică, chiar dacă e profundă și abstractă pe tema relației dintre eternitate și vremelnicie.

Fiind o elegie filosofică ce justifică caracterul conceptual, generalizator al limbajului poetic, cum se explică atunci introducerea în acest limbaj, al esențelor, al universalelor a doi termeni concreți și individuali – un substantiv comun și unul propriu – doina și respectiv Dunărea. Oprindu-ne puțin asupra lexicului, remarcăm că acele universalii sunt exprimate prin două serii semantice: 1) elementele componente ale cosmicului (codrul, râul, lacul, stele, luna, soarele) și 2) atributele stihiale ale acestora (viscolul, vântul, scânteie, bate, curge). Revenind la text, ce constatăm? Că Dunărea face parte din rândul

elementelor cosmice, elementul veșnic, iar doina din rândul atributelor „stihiale”. Semantismul lexical și poetic al versurilor din *Revedere* ne amintește de mito-filosofia presocraticilor. Din cele arătate rezultă că meditația gravă a poetului apare ca o experiență milenară a pământului și a istoriei românești. Prin urmare, Eminescu realizează în text o mișcare neașteptată de la universal la particular, mișcare contrară „dogmei” specifice speciei lirice în cauză. În felul acesta, poetul conferă aceluși „noi locului ne ținem” sensuri profund patriotice. Cu alte cuvinte, Eminescu exprimă credința în permanența poporului său nu numai în spațiul său geografic și în timpul său istoric, ci și în dimensiunea cosmicului. De abia acum, poetul se ridică de la particular la general în meditația sa filosofică. Iată cum o formă simplă, dar de o mare sensibilitate poetică, fără vorbe mari, fără demagogie, se exprimă sentimentul patriotic, convingerea în permanența spațiului și a spiritualității românești în lume. În *Revedere* Eminescu ridică Patria la rang de specia eternitas.

*

*„Când privesc zilele de aur ale scripturilor române
Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine
Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri,
Sau văd nopți ce-ntind deasupra-mi oceanele de stele,
Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele
Cu izvoare ale gândirii și râuri de cântări.
Văd poeți ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere”
(Epigonii)*

Cu aceste versuri începe poemul *Epigonii* (1870 – Convorbiri literare), o creație a epocii de tinerețe poetică, considerată ars poetica a lui Eminescu.

La nivelul lexicului se constată cu ușurință că toate unitățile sale aparțin fondului lexical comun al limbii. Nici un arhaism sau

regionalism, ori vreun neologism care să ridice probleme de înțelegere a textului. Cuvintele cum ar fi oceanele, filomenele, gândire, considerate neologisme au apărut în limbajul poetic al înaintașilor, așa că la vremea Epigonilor erau uzate cel puțin la nivelul limbii literare. Măiestria poetică a tânărului Eminescu stă în trecerea în fapt a virtualităților metaforice, realizându-se un limbaj nou. Un aspect important al acestui limbaj poetic este „logodirea” cuvintelor ca în următoarele expresii: „zile de aur”, „izvoare ale gândirii”. Desigur că aceste îmbinări ne par azi ceva firesc, chiar au intrat în circulație. Caracterul lor firesc și circulația lor se datoresc tocmai poeziei eminesciene.

Sub aspect gramatical, fenomenul demn de reținut este predominarea persoanei întâi. Firește că acest lucru se justifică în primul rând prin caracterul liric al versurilor (al poemului). Dar mai există o justificare tot atât de importantă: poetul dorește să sublinieze că versurile respective redau viziunea sa proprie, subiectivă asupra literaturii înaintașilor săi. Prezența persoanei întâia se face simțită în două modalități: mai întâi prin verbele predicat la timpul prezent (privesc), ci acel dativ care indică, fără dubii, în mod răspicat persoana care beneficiază de rezultatul acțiunii: „parcă-mi colindă”, „ce-ntind deasupra-mi”. Tot sub aspect gramatical, sesizând predominarea categorică a numărului plural. Exceptând substantivele mare și frunte (intrate în construcția unei locuțiuni adverbiale), gândire, toate celelalte (treisprezece la număr) sunt folosite la plural. De asemenea, mai notăm predominarea grupului nominal în defavoarea grupului verbal. Toate aceste fapte de limbă sunt impuse de caracterul descriptiv-imaginar al versurilor. Tot acest caracter condiționează sintaxa versurilor. Există o perfectă sincronizare între succesiunea ideilor și structurilor sintactice. Astfel, fraza poetică are o curgere fără cusur. Ea se compune din trei propoziții principale (P2, 3, 4 – în ordinea succesiunii predicatelor) coordonate copulativ și disjunctiv, și o subordonată circumstanțială de timp (P1). Totuși, construcția logico-sintactică a textului conține câteva subtilități cu efect poetic: astfel P3 și P4, considerate principale sunt în raport cu P2 niște propoziții consecutive. În lumina acestei considerații

între P3 și P4, există un raport de coordonare copulativă, deci de continuitate, și nu o coordonare disjunctivă (sau ... sau, ori ... ori). Strofa se edifică pe o schemă specifică silogismului: P1 și P2 sunt premisele, iar P3 și P4 sunt concluzia. Acum se vede și mai bine relația copulativă de continuitate dintre P3 și P4. Începutul textului cu subordonata temporală este cerut de principiul antitezei care stă la baza poemului.

Figurile logico-sintactice ale limbii temperează excesul stilistic caracteristic tânărului poet romantic și mențin textul la cote valorice înalte, prevestitoare ale marelui Eminescu.

Limbajul poetic e încărcat stilistic. Asistăm la o risipă de podoabe. Versurile au o construcție metaforică fastuoasă. Din primul vers ne întâmpină două metafore, care prin caracterul lor hiperbolizant exprimă entuziasmul romantic al poetului față de o realitate națională.

„Zilele de aur” este metafora gloriei. Ea desemnează epoca poetică ce stă sub zodia gândirii mitice, momentul auroral al literaturii național. „Zilele de aur” a „scripturilor române” reprezintă vârsta organică, profetică a poeziei, când „între cântare și gândire n-a intervenit ruptura îndoielii, a neîncrederii” (Ioana Em Petrescu, Mihai Eminescu – module cosmologice, p 27). Originea acestei metafore cultivată intens de romantism coboară în timp până la poemele hesiodice. Mult mai eminesciană este a doua metaforă, a cărei origine este în cultura națională: „scripturile romane”. Cuvântul „scriptură” de origine latină, desemnează Biblia. Prin urmare „scripturile romane” numește operele înaintașilor care pentru Eminescu sunt echivalențe ale Bibliei. Poetul acordă scrierilor înaintașilor caracterul sacru. În ele, asemeni Bibliei, se oglindește frumusețea și înțelepciunea neamului său. Expresivitate metaforică primește în contextul versurilor și verbul „mă cufund”. Eminescu dezvoltă sensul poetic al cuvântului, astfel că sensul metaforic nu se rezumă doar la „a se lăsa absorbit și fermecat” (vezi DEX, p 215, col 2); verbul în sens metaforic sugerează o coborâre lentă, o alunecare legănată încât verbului respectiv îi putem da drept sinonim pe „a adormi”. Verbul exprimă procesul de trecere din realitatea

dureroasă a epigonilor (modelul cosmologic mecanic) în lumea înaintașilor proiectată de Eminescu pe coordonatele basmului (modelul cosmologic sferic) (vezi Ioana Em Petrescu, op cit). La același proces de metaforizare supune poetul și verbul „a colinda”. Eminescu evită sinonimul „a cânta” și alege pe „a colinda” pentru a evita repetiția supărătoare (el va folosi în versurile următoare substantivului „cântări”) și pentru puterea lui de a exprima sacralitatea. Perechea de „lexeme” colinda – a colinda” trimite la marea sărbătoare a creștinătății: nașterea lui Iisus. Prin urmare, versurile exprimă, cu câtă subtilitate, ideea că întâlnirea cu opera predecesorilor este pentru el o adevărată naștere.

Strofa cuprinde și alte expresii metaforice care sugerează un timp și un spațiu mitic: „dulci și mândre primăveri” – timpul originar, „zile cu trei sori în frunte”, „vezi dumbrăvi cu filomele”. Versul următor impresionează prin simplitatea și sonoritatea lui cristalină. Sub aspect stilistic remarcăm abundența de epitete („dulci”, „senine”, etc). Exprimă armonia și luminescența acestei lumi în opoziție cu cea a epigonilor „rece”, „sură”. Este lumina genezei. În ultimul vers identificăm una din marile comparații metaforice din poezia eminesciană: „o limbă ca un fagure de miere”. Comparația care exprimă frumusețea limbii poetice este construită din două cuvinte cu o mare încărcătură metaforică: „fagure” rezultatul perfect al unei munci colective și „miere” – chintesența unor valori. „Fagure de miere” este echivalentul „nectarului” (ambrozie) – hrana zeilor. Dacă ne gândim la ce spune Eminescu despre rolul limbii în existența unui popor, ne dăm seama că nu întâmplător el își încheie „introducerea” la oda pe care o închină scriitorilor al căror urmaș se dorește, cu versul: „Vad poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere”.

„Scripturile romane” îi apar poetului, în entuziasmul său romantic, ca un cosmos a cărui lege este armonia muzicală și frumusețea desăvârșită. În imaginea mitică a „scripturilor romane” creată de Eminescu putem declara reminescente ale poetului cosmologic pitagoreic – platonician (Ioana Em Petrescu).

În întregul ei, strofa este o alegorie mitică a literaturii naționale pe care Eminescu a cunoscut-o din „Lepturariul” dascălului său Aron Pumnul. Alegoria mitică poetizează ideologicul și retorismul poeziei.

*

*„Iar acolo bătrânul dascăl, cu-a lui haină roasă-n coate
Într-un calcul fără capat tot socoate și socoate
Și de frig la piept și-ncheie tremurând halatul vechi
Își înfundă gātu-n guler și bumbacul în urechi;
Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic
Universul fără margini e în degetul lui mic,
Căci sub frunte-i viitorul și trecutul se încheagă,
Noaptea-adâncă-a veșniciei el în șiruri o dezleagă;
Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr
Așa el spijină lumea și vecia într-un număr.”
(Scrisoarea I)*

Versurile acestea au devenit celebre, ca multe alte versuri eminesciene, prin extraordinara lor forță expresivă. Primul fapt stilistic cu care intrăm în contact este acel „iar acolo” narativ prin care tabloul cu „bătrânul dascăl” este legat de celelalte precedente. Dacă comparăm tablourile din punct de vedere al dimensiunilor, vom putea presupune că sintagma „iar acolo” are și menirea de a da dimensiuni ample pe măsura marelui personajului. Epitetul „bătrân” desemnează în primul rând înțelepciunea și nu vârsta. El e posesorul unei cunoașteri adânci.

Îmbrăcămintea și gesturile „bătrânului dascăl” nu înseamnă sărăcie; ne arată că titanul cugetării, care este dascălul eminescian, e rupt de lumea empirică a existenței și a interesului material, e dezinteresat de persoana sa fizică, de instinctul conservării sale ca ființă biologică. Dascălul e stăpânit de dorința de a pătrunde „noaptea adâncă a veșniciei” – taina universului. Gestul înfundării bumbacului în urechi

spune că dascălul vrea să fie surd la tentațiile, la chemările deșarte ale lumii din afară. Gestul său ne conduce spre versurile Glosei: „Multe trec pe dinainte/ În auz ne sună multe/ Cine ține toate minte/ Și ar sta să le asculte?/ Tu așează-te deoparte,/ Regesindu-te pe tine/ Când cu zgomote deșarte/ Vreme trece/ Vreme vine”; versuri care, la rândul lor trimit la un topos mitic bine cunoscut.

Portretul dascălului este realizat în două tușe succesive, care generează opoziție. În prima tușă se insistă pe înfățișarea exterioară, a celui portretizat. Treptat, cu fiecare vers, se construiește antiteza dintre înfățișarea fizică, precară a bătrânului uscațiv, gârbovit și de nimic (nesemnificativ ca mărime fizică) și forța și marea frunții sale. Dubla antiteză din versurile: „Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic/ Universul fără margini e în degetul lui mic” are rostul de a sublinia puterea gândirii prin care omul, ființă trecătoare în acest univers, înfruntă dispariția. Prin antiteză creată se reliefează dimensiunea de titan al gândirii, a cugetătorului. Acest portret de personaj de dimensiuni mitice este un elogiu adus inteligenței umane.

Pentru Eminescu, cugetătorul e o întrupare a Geniului. Modelul ar fi fost marele filosof german Kant dar și matematicianul-filosof Pythagoras. Dar nu trebuie neglijată nici ipoteza că „bătrânul dascăl” este o „mască” a poetului.

Dar rostul antitezei este mult mai subtil. Poziția privilegiată acordată spiritului nu schimbă destinul ființei materiale care îl poartă. Ființa este schimbătoare și trecătoare, iar spiritul este și rămâne oglinda în care Absolutul (Divinitatea) se recunoaște. Imaginea, în care spiritul și nimicnicia ființei materiale se întâlnesc în condiția umană, este grațioasă. Comparația mitologică (precum Atlas) este folosită pentru a da solemnitate, prestigiu, dar și crezământ imaginii bătrânului cugetător și gândirii sale vizionare. Bătrânul dascăl e ochiul creat pentru a cunoaște – este un Atlas spiritual (Ioana Em Petrescu, Eminescu – modele calmologice și viziune poetică, 1978).

După ce a tot socotit și socotit (după Platon, universul este rezultatul unui calcul matematic) și a desfăcut în șiruri „noaptea-adâncă

a veșniciei”, cugetătorul a descoperit principiul unic și ultim al lumii – numărul UNU, după Pythagoras. Deci, bătrânului dascăl îi este hărăzit rolul de conștiință a universului.

Ca observații globale asupra acestor versuri putem spune că domină absolut imaginea vizuală, descriptivă și că versurile au o construcție impecabilă. Construcțiile metaforice sunt de o mare forță expresivă și ideatică. Există o convergență a mijloacelor de la toate nivelurile textului spre vibrația, emoția poetică (lirica) în fața ideii.

*

E un adevăr incontestabil că Eminescu deschide porțile poeziei românești spre muzică și spre muzicalitate. Se poate vorbi despre etape muzicale în evoluția lirismului eminescian? Credem în posibilitatea existenței unei asemenea realități politice. Urmărind cronologia variantelor de la prima închegare de vers până la forma pe care poetul o acceptă ca bună de tipar vom descoperi printre altele strădania lui în a găsi forma cea mai armonică, muzicală. Versul eminescian are o curgere de compoziție muzicală. Eminescu a avut o gândire muzicală ca și marele Brit căruia ia arătat o permanentă și deosebită prețuire.

Marele compozitor Wagner a cerut și a realizat fecundarea muzicii de către idea poetică dramatică. Eminescu procedează invers, la el idea poetică e fecundată muzical.

S-a încetățenit idea incompletă și restrictivă că poeții romantici sunt „sensitivi” și sentimentali. Romanticul, așa cum se consideră și Eminescu, este în primul rând muzical.

Numai în treacăt s-a menționat gândirea și viziunea muzicală a poetului nostru. Când se analizează vraja muzicală considerațiile se opresc la muzicalitatea ce are drept suport „sonoritatea” lexicului și prozodia. Desigur că această muzicalitate este un aspect fundamental al liricii eminesciene, dar în orice caz nu singurul. Și a vorbi de orfism e

insuficient în a susține relația care există între poezia poetului nostru național și muzică. (Ion Itu, „Orfismul eminescian”, Brașov, 1995).

Eminescu folosește tehnici muzicale în „orchestrarea” temelor și motivelor poetice și a structurii compoziționale a textului. Putem afirma că structura interioară a marelui nostru romantic este de natură muzicală. Pentru el poezia e cântec, nu simplu vers. În poezia sa locul primordial îl ocupă contextul nu logosul. Acesta din urmă devine sinonim cu cântecul (cf Ioana Em. Petrescu, *Eminescu – modele cosmologice*, 1978). Eminescu este un muzician al poeziei (cf Vladimir Dogaru, „Eminescu muzician al poeziei”; „Eminescu poet al muzicii”, 1982). Ce s-ar fi întâmplat dacă Eminescu studia muzica? E dificil de spus. E de reținut totuși mărturisirea poetului: „Regret amar că n-am învățat muzica, căci din copilărie mama, care avea glas fermecător, întrecându-se cu tata care, ca un adevărat artist cânta din flaut, descoperise în mine și o ureche remarcabilă de muzician” (voce deosebită, plăcerea de a fredona, de a doini citirea – declamarea muzicală a versurilor).

Starea de muzică din poezia eminesciană ține de profunzimea textului poetic și este de găsit în toate straturile lui. Exemplificările se pot face cu oricare poezie nu doar cu ... „*Somnoroase păsărele*”.

De la lied romanță miniatură corola și chiar muzica ușoară până la operă, balet, oratorio, cantată și simfonie, moștenirea literară a lui Eminescu s-a bucurat permanent de prețuirea compozitorilor veacului XX – Gheorghe Dumitrescu, Mihail Andreescu Schelety, Nicolae Breban, Emil Mantea, Pascal Bentoiu – (cf Viorel Cozma, „Eminescu în lumea muzicii”, Ed Libra 200, p 19). Nu regretăm valoarea și frumusețea muzicală a compozițiilor acestora, dar mereu există câte o „disonanță” între nota compozitorului și versul eminescian. Avea perfectă dreptate George Enescu când spunea „nu oricum se poate compune muzică pe versurile lui Eminescu” sau „nu poți, nu ai dreptul să vi spre poezia lui Eminescu cu muzică ale cărei aripi să nu poată zbura spre spațiul culmilor unde trăiește această poezie”. (Viorel Cozma, „Eminescu în universul muzicii”, Ed Libra 200, p 9). A trecut

„Anul Eminescu” și nu s-a imprimat un CD, și cât de necesar era un asemenea gest. Reeșalonăm datoria pentru un viitor „An Eminescu”!

„*Scrisoarea III*” e doar unul din textele capabile să demonstreze gândirea muzicală a poetului și prezența structurilor muzicale în poeziile sale. În toate articulațiile sale poemul este construit pe legile muzicale ale simfoniei. Prin simetrii antinomice principiile muzicale compoziționale sunt diferențiat folosite în cele două părți ale poemului fără nimic aleatoriu. „Poemul eroic” se desfășoară după următoarea linie melodică: - uvertura, legenda despre geneza viitorului imperiu al Semilunei, - prima temă muzicală (confruntarea diplomatică care opune două lumi întemeiate pe principii ontologice opuse), - a doua temă muzicală (o continuare a primei teme în altă tonalitate – confruntarea celor două lumi pe câmpul de luptă), - epilogul muzical (scrisoarea fiului de domn către draga sa). „Poemul satiric” este construit pe o singură linie melodică progresivă până la izbucnirea justițiară din final.

Urmărind structura muzicală constatăm că Eminescu nu e străin de știința componisticii: folosirea gradației melodice, a momentelor de avânt și a celor de liniște. „Liniștea muzicală” e prezentă în uvertură realizând dimensiunea de legendă și basm. În confruntarea diplomatică dintre Mircea și Baiazid, se aud instrumentele solist: buciul greu și statornic, respectiv trompeta îngâmfată și țipătoare. În episodul luptei, partitura este executată de toate instrumentele orchestrei realizându-se dimensiunea „meteorologică” (cosmică) a luptei. Sub bagheta poetului – dirijor virtual (în toate nuanțele sale) trece în auditive: e freamăt și viet; strigare și turbare; chiot al victoriei. Orchestrația e perfect realizată prin știința identificărilor armonice și amplificărilor orchestrale. Epilogul aduce după bubuitul și rostogolirea furtunei, armonia și pacea începuturilor. Acum se aud flautul, violoncelul – grave, solemne, senine. Scrisoarea fiului de domn e contrapunctul muzical la episodul bătăliei.

Detaliile tehnice, temele și motivele muzicale ne aduc în auz posibile ecouri din: Hendel, Vivaldi, Bethowen, Wagner, Berlioz. A avut Eminescu și o cultură muzicală și peste limitele firești ale oricărui

poet? Sigur e că la Viena el a frecventat Opera și Muzikverenium-ul. Să nu uităm că există și mărturiile poetului: admirația pentru cântecele lui Plestrina; admirația pentru Bethowen și Mozart, pentru Chopin. Din o scrisoare către Veronica Micle demn de reținut sunt următoarele propoziții: „există însă un raport între inspirația muzicală și inspirația poetică. Nu poți să fi mare compozitor dacă nu posezi amândouă însușirile” (Viorel Cosma, op cit, p 41).

Orice text poetic are o muzicalitate nativă. Curentele literare conform canonului lor poetic, valorifică într-un mod specific această muzicalitate nativă. Prin modul de folosire a structurii lor muzicale Eminescu este, așa cum a mărturisit, un romantic.

Ca o concluzie a acestor sumare observații asupra Scrisorii III vedem ca analiza poeziei lui Eminescu trebuie să se facă și din perspectiva muzicii, nu numai cea a retoricii. Tocmai prin acordarea rolului de primă vioară retoricii s-a ajuns la vulgarizarea ideologică a poemului (nu e singurul caz). Apoi ca măsură profilactică s-a trecut la marginalizarea poemului Scrisoarea III, chiar înainte de apariția manualelor alternative. Rămâne o capodoperă și din perspectiva pe care o propunem și credem că nu își găsește termen de comparație în poezia universală. Putem aduce în discuție și alte texte precum: *Lacul*, *Sara pe deal*, *Undina*. Versurile lor sunt scrise pe portative. Ele sunt niște arii în care vocile solistice alternează cu mișcări ritmate. Dacă textele amintite și altele ne duc spre lied, romanță, balet, iar *Scrisoarea III*, *Împărat și proletar*, *Memento Mori*, *Mureșan*, ne conduc spre simfonie și operă, atunci în mod sigur *Luceafărul* este o sinteză de structuri muzicale.

Prin asidua frecventare, sintagma „poezia iubirii și naturii” s-a banalizat și și-a pierdut sensurile, drept urmare, cu toate că iubirea și natura sunt două teme gemene ele sunt percepute separate și simplist (natura doar ca un spațiu în care se refugiază cei doi îndrăgostiți). De asemenea mai sunt dintre aceia care văd în Eminescu și un autor de pasteluri în continuitatea lui Alecsandri.

În „*Fragmente de pastel*” Eminescu este mai mult muzical decât pictural. În tablourile de natură eminesciene nu se vede „mai nimic” în schimb mereu se aude plânsul izvorului, baterea de vânt, unduioasa apă, freamățul codrilor, sunetul buciului, al toacei, zbuțciul valurilor. Toate elementele naturii (terestre sau cosmice) au ca atribut prim fundamental o voce. Întotdeauna heraldica eminesciană mai întâi se aude și numai apoi se vede. Descripția se face după regulile muzicii, nu numai după cele ale picturii; și încă un accent de spus: elementul acvatic atât de prezent nu mai are doar funcția de reflectare ci una de muzicalizare. În tablourile eminesciene natura nu e statică, ci în continuă mișcare, e temporală. Natura, ca atare muzicală, devine vocea dorului (cf Gheorghe Popa, Spațiul poetic eminescian, 1982).

În cazul marilor poeți tabloul din natură în totalitate sau parțial poate fi localizat într-un spațiu real geo-ontic. În cazul lui Eminescu acest lucru nu mai este posibil tocmai datorită prezenței peste tot a elementului muzical. Natura eminesciană nu mai este doar transcedere spațială, ci o confruntare în timp – muzica este o artă temporală. Nirvana spre care năzuiește Eminescu nu mai este spațiul temporalizat, ci starea muzicală primordială cu atribut de veșnicie (cf Sergiu Al. George, Arhaic și universal, India în conștiința culturală românească, cap Eminescu – arhietipul).

Drept concluzie enumerăm câteva elemente componistice muzicale „folosite” de Eminescu în elaborarea textelor sale poetice: succesiunea temporală; repetiții și variații de ritm și înălțimi devenite game și apoi melodii; contrapunctul melodic; structura armonică; timbrul instrumentelor variat organizat în orchestră.

În convingerea că nu ne-am înșelat în intuiția noastră am încredințat hârtiei observațiile în dorința de a da temă de cercetare și specialiștilor în ale muzicii.

Portret de familie Enigma Otiliei

1. „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin timp înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intră în strada Antin, venind dinspre strada Sfinții Apostoli ...”. Este celebră fraza cu care începe romanul lui Călinescu **Enigma Otiliei**. Este un început de portret fizic care surprinde elementul definitoriu al personajului: tinerețea. Portretul este amalgamat cu descripția spațiului în care tânărul caută o casă, o adresă: „Tânărul mergea atent de-a lungul zidurilor, scrutând, acolo unde lumina slabă a felinarelor îngăduia numerele caselor. Uniforma neagră îi era strânsă pe talie, ca un veșmânt militar, iar gulerul tare și foarte înalt și șapca umflată îi dădea un aer bărbătesc și elegant. Fața îi era însă juvenilă și prelungă, aproape feminină din pricina suvițelor mari de păr ce-i cădeau de sub șapcă, dar culoarea obrazului și tăietura elinică a nasului corectau printr-o notă voluntară întâia impresie. Din chipul dezorientat cum trece de pe un trotuar pe altul în căutarea unui număr, se vede că nu cunoștea casa pe care o caută”. În acest text de o construcție simetrică și echilibrată în creionarea înfățișării tânărului accent cade pe câteva aspecte esențiale care conduc spre portretul moral-psihologic al personajului: îmbrăcămintea, fizionomia și gestul. Din aceste elemente se descifrează un caracter cu psihologia specifică”

tineretea sfoasă, nesigură dar totuși plină de voință, deschisă spre viitor. Portretul, descizând direct din Filimon, Călinescu îl adaugă rafinamentul câștigat de frecvența și asimilarea artelor vizuale (pictura și arhitectura), întreaga „expozițiune” a romanului e scrisă de un critic de artă cu gust, și exigent.

Descrierea (portretul-spațiu) se încheie în mod firesc cu apariția lui Moș Costache Giurgiueanu, o adevărată emanație a cadrului fizic (a milie-lui): „... tânărul văzu mirat un omuleț subțire și puțin încovoiat. Capul îi era atins de calviție totală și fața părea aproape spână și din cauza aceasta, pătrată. Buzele îi erau întoarse în afară și galbene de prea mult fumat, acoperind numai doi dinți vizibili, ca niște așchii de os. Omul, a cărui vârstă desigur înaintată rămânea totuși incertă, zâmbea cu cei doi dinți, clipind rar și moale, întocmai ca bufnițele supărate de o lumină bruscă, dar privind întrebător și vădit contrariat”. Portretul „moșului” e trasat din câteva tușe sigure de penel. Predomină parataxa propozițiilor principale destul de concise. Complexitatea propozițiilor crește progresiv, pe măsură ce sunt introduse anumite elemente (gesturi, reacții) care trimit spre psihologia personajului (teamă, evaziune, temporizare, amânare). Cu totul diferit este introdusă în „scenă” Otilia, personajul care dă titlul romanului. În pagina descriptivă, care ar fi devenit anostă prin repetiție, prozatorul introduce o inserție muzicală: „încearcă să-și adune puterile când o voce cristalină se auzi de sus [...] Felix privi spre capătul scării ca spre un cer deschis și văzu [...] un cap prelung și tânăr de față, încărcat de bucle, căzând până pe umeri”. Tot timpul Otilia va fi o muzică, ceva greu de cuprins într-un contur ferm. Elementele vizual - materiale notate de autor nici pe departe să contureze ceva ... material, ci, dimpotrivă, totul sugerează farmecul, grația, plutirea melodioasă: „Fata subțirică, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe pale, dar strânsă la mijloc și cu o mare corelată de dantele pe umeri îi întinse cu franchețe un braț gol și delicat”. Scriitorul realizează un portret muzicalo-balerin expresie a tinereții, a sufletului curat care dorește să se bucure de viață.

După cum vom vedea în continuare în cazul lui Pascalopol și al Otiliei elementul fizic al portretului vine și întărește, confirmă prima impreie impusă de gestul, vocea personajului, de înfățișarea sa în ansamblu. Când apar personajele șarjate raportul este altul: gestul, vocea sunt niște prelungiri ale înfățișării.

În continuare, folosind tot tehnica portretului scriitorul realizează un tablou de familie. Fiind prea bine cunoscut și având în vedere și amploarea lui nu mai cităm textul, trecem direct la observații asupra lui.

O primă remarcă: circularitatea textului îi accentuează autonomia scenică. Atenția acordată amănuntului spațial și obiectul similar scenografiei, atenția acordată poziției pe scena, fizionomiei, gesticulației personajelor (elemente de regie) și ritmul lent al „mişcării” naratorului dau episodului amploare și impun o anumită organizare interioară a textului. Putem identifica două coordonate temporale: una a prezentului narativ al sosirii tânărului Felix în casa lui Costache Giurgiuvean și a ceea ce vede în acest spațiu familial din acest prezent începe depănarea firului epic al romanului); cealaltă coordonată temporală este a unui trecut prin care se introduce o scurtă retrospectivă ce aparține lui Felix. Apoi timpul prezent al narațiunii este din nou pornit.

În cadrul părții din text aflat pe coordonata temporală a prezentului putem determina două nivele: cel al descriției (portretul) cu elemente cinetice și cel al dialogului (jocul actorilor). Partea descriptivă este realizată de naratorul obiectiv împrumutând ochii lui Felix: partea de dialog e realizată de același narator obiectiv dar prin auzul lui Felix retras pe canapea în obscuritatea spațiului (camerei). Rememorarea pe care o trăiește Felix, retras pe canapea este redată în stil obiectiv de narator respectând ordinea cronologică a evenimentelor. Călinescu procedează la fel ca Rebreanu în capitolul al romanului său **Pădurea spânzuraților**. Rememorarea este declanșată de zgomotul zarurilor jocului și este întreruptă la momentul prezent al narațiunii de același sunet al zarurilor. Ne amintim că la Rebreanu rolul proustian de

rovocare a memoriei îl îndeplinește doina îngânată sub fereastra de către ordonanța când eroul, Apostol Bologa stă întins în pat încercând să se „odihnească”.

Tânărul absolvent de liceu, Felix, ofan de părinți, descinde în București venind de la Iași pentru a se pune sub protecția tutorelui său Costache Giurgiuveanu. În sfârșit, după peripeția identificării casei unchiului Costache și după primirea curioasă din partea batrânului, restrângând cadrul, după încadrarea în marele timp și spațiu, după fizarea ambianței imediate, o odaie „largă” și „înaltă”, „încărcată de fum denși înțepator de tutun” în mijloc cu o „masă rotundă prevăzută cu o mare lampă de petrol cu glob de sticlă”, naratorul trece la prezentarea generică a actorilor: se aflau în fața unui joc de table (trei persoane, „care la deschiderea ușii ridicară capul în diferite grade de curiozitate. Erau două femei și un bărbat”. Până ce eroii strânși în casa din strada Antim își vor declina identitatea în fața lui Felix, prozatorul le face portretul. Iată fizionomiile fizico-morale în ordinea intrării în scenă: Pascalopol, un barbat „de vreo cincizeci de ani”, „voluminos”, „rumen”, „elegant prin finețea pielii și tăietura englezească a mustății cărunte”, cu hainele din „stofă fină”, cu breloc prins de un lanț greu de aur, cu pieptănătura îngrijită, cu carare, emanând discret un parfum bărbătesc cu gesturi pline de respect și solitudinea, întruchipează un autentic aristocrat.

Otilia opri apoi pe Felix în fața unei „femei mature”. Aceasta are părul pieptănat într-o „coafură japoneză”. La față e „gălbicioasă” și are o gură cu buze subțiri și acre” și un „nas încovoiat și acut”, iar ochii îi sunt „bulbucăți”, ca și cei ai lui Costache cu care seamănă puțin. Trăsăturile feței, îmbrăcămintea („era îmbrăcată cu bluză de mătase neagră cu numeroase cerculețe, strânsă la gât cu o mare agrafă de os și sugrumată la mijloc cu un cordon”) și gesturile dau impresia de mecanism. Nimic natural, spontan feminin la ființa pe care Otilia o numește „tanti Aglaie, sora lui papa”. Aglae este un amestec de prețiozitate și vulgaritate. Interogațiile ori exclamațiile îi demască disprețul, aroganța, negativitatea. Vocea îi este pe măsură. Prin

sobrietate - predominarea negrului nu e fără rost - vrea să dea impresia de corectitudine, severitate, autoritate în familie. Se autoimpune ca model. Personajul cu numele Aglae este întruchiparea ființei (femeii în primul rând) ajunsă la stadiu de sterilitate iremediabilă. Întreaga imagine a personajului se opune ideii de rod (ideii de viață autentică). Este evidentă intenția și plăcerea romancierului de a pune pe Aglae și Pascalopol într-o relație puternic contrastantă.

Rușinat de sintagma „mă-sa”, vulgară în gura Aglaei, tânărul își îndreaptă privirea spre cealaltă persoană feminină, Aurica, o fată bătrână și urâtă („fața prelungă”, „bărbie ca un ac”, ochi bulbucăți ca ai mă-si”). Sta nemișcată cu capul între palme privind cu interes la jocul celor doi (Aglae și Pascalopol: câștigă mereu Pascalopol). Când Felix s-a apropiat de ea, îl privește fix cu o „avidă curiozitate”. Mai târziu aflăm ce fel de curiozitate și de ce atât de avidă.

În prezentările pe care le face, Otilia este însoțită ca o umbra de bătrânul Costache. Din vorbele și gesturile moșului puține, dar repetate, se schițează imaginea unui bătrân aflat undeva între bătrânețe senilă, viclenie și nevinovație. Și în cazul lui Costache, scriitorul notează felul de a vorbi. Când e solicitat de Aglae să dea ceva de la el Costache vorbește bâlbâit, dar atunci când se ivește ocazia să „achiziționeze” ceva de la alții îi dispare bâlbâiala.

După ce termină prezentările, Otilia îl părăsește pe Felix. Mai întâi se reazămă de scaunul lui Pascalopol întrebându-l fără vreun interes anume cum merge jocul. Trece apoi la Moș Costache. Se reazămă cu coapsa de fotoliu și își joacă piciorul „ca o pendulă” în timp ce mâna stângă îmbrățișează pe bătrân. Din nou trece la Pascalopol cu aceleași gesturi. Toată această mișcare dezvăluie spontaneitatea, energia tinerească, amabilitatea Otiliei, dar și farmecul pe care Pascalopolul îl exercită asupra ei - Otilia și Aurica sunt puse de scriitor în relație de antiteză. Punerea aceasta față în față a două personaje total antitetice ține de tehnica șarjării specifică comicului. În tot acest timp al mișcărilor Otiliei, Aglae nu încetează cu muștrările la adresa lui Costache sau lui Pascalopol. Întrebările ei voit indiscrete îi demască

nemulțumirea pricinuită de sosirea lui Felix în casa fratelui, văzând în el o amenințare la adresa intereselor ei.

Părăsit de Otilia, rămas singur, Felix se refugiază pe o canapea în obscuritate. O tușă îl face să tresară. După ce se obișnuiește cu semiobscuritatea, descoperi alături un „bărbat în vârstă” cu o „broboadă pe umeri” aplecat asupra mesei mici „brodând” cu lână de diferite culori o bucată de etamină”. Arătarea cu „mustață pleoștită și un mic smoc de barbă” privește o clipă pe Felix cu niște ochi „grozav de spălăciți” ca apoi să-și continue „munca creatoare de artist”. Este Simion, bătrânul Aglaei.

Uitat și obosit, la locul lui, Felix examina mediul în care căzuse „auzind zgomotul ritmic al zarurilor care îl întoarce înapoi în timp, la Iași pe vremea anilor de școală”. Așa au trecut „două ore” până când Otilia se reîntoarce la el servindu-i drept cină două prăjituri de casă, ca apoi să-l conducă spre odaia de culcare. Felix este ființa inocentă, adamică înconjurat de o lume structurată după binomul bine/rău.

Insistând pe fizionomia personajelor și chiar pe asemănarea lor, prozatorul creează imaginea de clan a familiei Tulea (Aglae, Aurica, Simion). De la început clanul Tulea își creează un discomfort sufletesc. Marele portretist, care este Călinescu, notează cele amănunte fizionomice și gesturale care dezvoltate ulterior în trama romanului duc la putenica individualizare temperamentală și caracteriologică a personajelor.

Camera în care sunt prezentate personajele este un decor de comedie, iar ocupații ei, actori. Scena de familie e un act de comedie clasică. Fără efort descoperim un comic al fizicului și vestimentației, dar și unul al comportamentului. Șarjarea este principalul procedeu de realizare a comicului de caracter și moravuri. Tabloul se întregește prin numele personajelor.

II. Procedând la o translație dinspre informațiile culese din Mica enciclopedie onomastică de Christian Ionescu (EER, 1975) spre

portretele personajelor călinesciene vom înțelege că alegerea numelui nu este lăsată la voia hazardului.

Numele personajelor literare formează un univers semantic necesar operei. Alegerea motivată a antroponimicului trebuie să se întegreze în legitatea interioară a operei literare. Denominația personajelor se constituie în componenta actului creator. Există mai mulți selectori care prezidează alegerea numelui personajului literar: statutul social (originea socială, profesiunea, starea civilă, relațiile cu celelalte personaje), starea bio-psihologică și intelectuală (vârstă, sex, stare de sănătate, temperament, preocupări și înclinații), naționalitatea, religia, puterea expresivă, termenii disponibili în sistemul limbii, norma lingvistică și socio-culturală. Toți acești parametri au un dublu statut. Pe de o parte ei sunt exteriori operei, și funcționează în procesul de proiectare a operei, iar pe de altă parte odată puși în funcțiune devin intrinseci operei și țin de logica universului ficțiunii literare. În actul lecturii numele personajului trebuie să exercite asupra cititorului o presiune care să-l orienteze spre una sau alta, din posibilele grile de decodare. Pe cât de puternică și adecvată va fi „presiunea”, pe atât de viabil va fi numele personajului. Lectura operei rămâne superficială și incompletă fără o hermeneutică a sistemului onomastic al acesteia. În lumina celor spuse să încercăm să decodăm numele personajelor din Enigma Otiliei și în felul acesta să demonstrăm suprapunerea numelui peste „portretul” personajului.

Costache Giurgiuveanu Costache este un derivat românesc din Constantin, nume de împărat. Prin vechime și frecvență a devenit banal, a devenit un nume oarecare. Giurgiuveanu poate avea o dublă origine, ambele realizate prin sufixare. O primă origine poate fi Giurgiu (derivat de la universalul Gheorghe) + (v)eanu. A doua poate fi substantivul comun giurgiuvea (cercevea) + eanu. Intuiția romancierului nu a dat greș. Din mulțimea numelor posibile autorul a ales pe cel mai potrivit pentru statutul socio-moral al acestui moș din universul imaginat. Dacă apelăm și la impresionismul fonetic, atunci putem spune că sonoritatea și cadența numelui sugerează și ceva din temperamentul personajului.

Costache Giurgiuveanu are ceva similar, sub acest aspect, cu caragialismul Za-ha-ria Tra-ha-na-che. Dincolo de orice speculații acest nume este cel mai potrivit pentru individualizarea prin vârstă și prin anumite trăsături carecterologice pe care le presupune senectutea într-un anumit context socio-moral.

Aglae Tulea. Aglae își are originea în greca veche și denumea una din grațiile care însoțeau pe zeița Afrodita. Grațiile, inițial, erau zeități ale vegetației și apoi ale frumuseții feminine, în neo-greacă numele acesta își nuanțează semantică și înțelesul de strălucitor, minunat. Tulea este o creație pe teren românesc de la Anton (Andronic) nul din cele mai vechi și frecvente nume din Europa. Tulea își are originea în latinescul Tulli - nume de „gintă”. Or, familia lui Aglae Tulea este o „gintă”. Având în vedere puternicul registru comic al romanului și înclinația spre ludic a scriitorului relația dintre realitatea (adevărul) personajului și sensurile etimologice ale cuvintelor ce formează numele este de un efect deosebit, și la obiect.

Olimpia este un nume preluat din onomastica apuseană și relativ nou în limba română. Originea lui este în grecescul Olimp - numele muntelui - sediul zeilor. În vechea greacă Olympia era folosit și ca supranume al zeitelor. Și în postura lui neologică, atoponimicul și-a păstrat încărcătura solemnă, augustă. Dar în nestăvilita sa joacă ironică și moralistă, Călinescu metamorfozează prestigiul numelui în comic. Să reamintim „frumusețea” personajului, dar mai ales eșecul el matrimonial și vom pricepe metamorfozarea de sensuri la care a supus scriitorul numele respectiv.

Aurica este un derivat de la Aurelia (masculinul Aurel). La primul contact cu acest nume cădem în păcatul etimologiei populare spunând că numele „își are originea în cuvântul aur. Păcatul nu e prea mare dacă avem „în vedere amintitul registru comic al romanului” Etimologic, Aurelia, Aurel sunt cuvinte etrusce și aveau înțelesul de soare.

Romanii l-au preluat și l-au adus în toate colțurile europene ale imperiului. El este frecvent nu numai la români. Astăzi, din cauza

frecvenței sub forma diminutival-familială de Aurica numele și-a pierdut tot prestigiul inițial. Dacă asociem acestei etimologii fizicul și marea ei suferință sentimentală - e permanent candidată la statutul de „fată bătrână” - efectul comic este evident.

Titi e derivat din împărătescul nume latinesc Titus. Numele mai poate fi explicat și în alt mod și anume prin graiul copiilor și prin obișnuința părinților de a se adresa copiilor cu cuvinte-nume rezultate din dublarea unei silabe. Titi, atribuit personajului rămas psihic și intelectual la stadiul infantil și asociat cu rostirea lui e către Aglae - mamă grijulie, nu mai necesită nici un fel de comentariu în plus. Personajul lui Călinescu cu acest nume ne aduce în minte copiii-eroi ai lui Caragiale.

Simion este un nume de origine biblică cu un etimon ebraic care înseamnă „a auzi”, „a împlini”. Apostolul Petru se mai numea la început Simion. Prin tara psihică cu care îl înzestrează romancierul numele „redeșteaptă” în scopul comico-caricatural e înțelesul original (cel care a auzit glasul Domnului și-i îndeplinește voința) al cărui purtător este senilul Simion.

Stanică Rațiu este un nume care nu are nevoie de explicații etimologice pentru a ajunge la încărcătura lui morală. E suficient să-l vedem și să-l auzim în contextul lumii din roman. Numele Stănică e potrivit pentru un bărbat „prieten”, apropiat, galant cu cei din jurul său și „descurcăreț” în viață, profitor. Numele sugerează demagogia socială și paternală (familială) a personajului. Stănică e și el un amic din societatea bucureșteană de la începutul secolului al XX-lea.

Otilia, un nume modern pentru onomastica românească, împrumutat din antroponimia apuseană provenit de la un vechi cuvânt germanic cu sensul de bogăție.

Desigur că în cazul personajului călinescian e vorba de o bogăție ... de capricii ale tinereții și feminității. În contextul romanului numele se pliază pe frumusețea și tinerețea fizică și spirituală ale personajului.

Felix ca și Otilia este un nume împrumutat pe cale cultă din onomastica apuseană moștenită de la romani. Etimonul este adjectivul

latinesc felix „fericit”, „favorizat de zei”. Personajul lui Călinescu e „fericit” și „favorizat de zei” în sensul că, ambițios, tenace, înfrânge ostilitatea clanului Aglae Tulea și se va realiza profesional, social și chiar familial. Felix și Otilia, nume „cosmopolite” și „neologice” sunt nume care sugerează tinerețea, chiar inocența lor inițială, aspirația, încrederea în viață.

Leonida Pascalopol Leonida este de origine greacă având etimonul leo (leu). Numele ne amintește de eroul spartan căzut la Termopile în lupta contra perșilor. Ca și în cazul numelui Felix sau Otilia, Călinescu nu-i dă o conotație ironică precum Caragiale în comedia sa *Conu Leonida* față cu reacțiunea. Leonida lui Călinescu „cade” în lupta cu dragostea, acceptând jertfa de sine, din iubire, redând Otiliei libertatea. Solemnitatea și noblețea pe care le acordă numele Pascalopol (venit din limba neogreacă) se întemeiază pe faptul că etimologic trimite la sărbătoarea creștină Paște. Stăpânul unei moșii și, mai ales, al unor interioare de rafinament estetic-cultural nu poate avea decât un nume nobil (și la propriu și la figurat): Leonida Pascalopol, în contrast cu mai mica sau mai marea vulgaritate a membrilor gintei Tulea. Numele Leonida Pascalopol închide în el și ecouri din etica epicureană.

Utem afirma că textul „**Enigma Otiliei**” este o defășurare narativă a unei pinacoteci. Ideea care ne-a călăuzit în demersul nostru asupra textului ne-a condus spre o altă și anume: romancierul Călinescu nu face altceva decât să amalgameze la modul genial specificul caracterurilor moraliștilor francezi (clasicismul) cu mileu (realismul balzacian). Așa că romanul lui Călinescu este în primul rând o rețea de „caractere” transpusă într-o țesătură narativă care prin mimesul realist creează un mileu - ecran pe care autorul își proiectează portretele.

Prin opera sa literară (romanele, în primul rând *Enigma Otiliei*) divinus critic a urmărit să-și susțină practic unele idei din polemica sa, în problema romanului românesc, cu gidienii, proustieni, și ceilalți moderni-moderniști, și anume că se poate scrie un roman original, nu imitație, prin sinteza dintre caractere și mileu (realism balzacian).

Privite din perspectiva acestei idei ceea ce numim la Călinescu portrete sunt caractere (așa se explică „epuizarea” Iconului personajului la prima lui apariție în roman; așa se justifică în parte, predilecția pentru „scenele de familie”), iar romanele sale o așezare a acestora într-o pinacotecă narativă ce are drept fundal un decor mobil balzacian.

Moromete și prietenul său Socrate

I. Cu toate ca începutul romanului prin care scriitorul creează cronotopul universului său e bine cunoscut, totuși decupajul respectiv merită să fie recitit și comentat deoarece el conține o serie de elemente absolut necesare pentru decodarea romanului.

În Câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, într-o zi de vară, familia țăranului Ilie Moromete se întoarce mai devreme de la câmp. Feciorii (Paraschiv, Nilă și Achim) cât pot de repede, își caută un loc de dormit. Ilie, după ce trage căruța la umbra salcânilor, iese la poartă în speranța că se va ivi cineva cu care să discute inteligent. Fetele, Ilinca și Tița, plecaseră la gărlă. Doar mama, singură, mai robotește pe lângă vatră pregătind cina. Pe scurt acesta este conținutul „banal”, al scenei cu rol de expozițiune. Dar câtă grija în realizare și câtă profunzime în înțelesul ei.

Asupra vocabularului textului în discuție se pot face câteva observații. Mai întâi să notăm succesiunea gradată a seriei lexicale prin care determinarea în timp și spațiu se face dinspre îndepărtat înspre apropiat și de la general spre particular „Câmpia Dunării”, „în casă”, „în grajd”, „câțiva ani”, „înaintea celui de-al doilea război mondial”, „începutul” care se construiește universul rural al romanului. În ceea ce privește verbele observăm succesiunea lor rapidă și valoarea lor punctuală. Prin ele realizăm imaginea de ansamblu a mișcărilor din ograda lui Ilie Moromete. Timpul fizic al secvenței este scurt, dar foarte

dens. Naratorul acordă atenție regimului modal și temporal al verbelor. În felul acesta se definitivează „panourile” care vor compune marea scenă a familiei la cina, care va urma. Prin regimul verbelor avem viziunea simultaneității „activităților” din gospodăria Moromeților. Densitatea este coordonarea. Frazele (propozițiile) sunt în genere liniare nu arborescente. De aici limpezimea.

Din seria lexicală nominală se detașează câteva „figuri ale spațiului” ce se vor încărca de valori simbolice și metaforice: „prispa”, „poarta”, „poduștea” pe de o parte, iar pe de altă parte ograda. „Prispa”, „poarta” și „poduștea” sunt spații ale trecerii. Ele deschid sau închid drumul lui Ilie spre speratul dialog inteligent cu lumea.

Primele două propoziții din fraza de început („se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii” și „viața se scurgea fără conflicte mari”) afirmă niște... adevăruri ce vor fi infirmate de tot ceea ce va urma. În romanul realist-tradițional, ceea ce naratorul afirmă în „prima fază” nu va fi contrazis mai târziu, ci, dimpotrivă, va fi confirmat prin tot ce urmează. Marin Preda relativizează totul prin acel dubitativ „se pare” prin care imprecizia sintagmei „cu câțiva ani înaintea...” și prin implicarea printr-un comentariu ca acesta „Stătea degeaba, nu se uita în mod deosebit, dar (s.n.) pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă (s.n.) s-ar ivi cineva” creează o tensiune interioară care se va dezvolta în ceea ce ulterior se va numi disimularea lui Ilie. Deci există o reală incompatibilitate între marele eveniment istoric care este anunțat de narator și afirmația aceluiași narator ca timpul ar avea răbdare cu oamenii, și cu afirmația din finalul frazei cum că viața se desfășoară în această lume fără conflicte mari.

Un efect epic și semantic are propoziția „Era începutul verii”. Prin scurtimea și așezarea ei tipografică devine „poarta” care se deschide spre universul moromețian. Prin ea zărim mai întâi o familie de țărani care s-a întors de la câmp: „familia Moromete se întoarse mai devreme...”. Scurtimea propoziției și concretul pe care îl exprimă într-o formă enunțiativ-obiectiv-impersonal anunță o anomalie în lumea satului: țăranul niciodată nu se întoarce „mai devreme” de la câmp (vezi

Zburătorul lui I. H. Rădulescu, Sara pe deal de M. Eminescu, Noapte de vară de Coșbuc etc.). Se încalcă, cauzele nu le cunoaștem încă, un cod străvechi. E un semn rău, iar pentru cititor un semnal.

Textul conține câteva subtile opoziții. Una este cea dintre Ilie și cei trei feciori ai săi. Cum ajung acasă, baietii abandonează orice activitate în gospodărie fiecare căutând un loc cât mai ferit pentru dormit, ei simțindu-se „bolnavi” de prea multă muncă pe loturi. Toți trei băieții manifestă o atracție irezistibilă pentru orizontalitatea telurică, opusă verticalității tatălui. Întregul lor comportament le dezvăluie instinctualitatea, lipsa de personalitate și sărăcia lor cu duhul. Pe Paraschiv, Nilă și Achim îi preocupă doar starea trupurilor. Ilie în schimb e preocupat de starea spiritului. Fumul țigării lui Ilie, ce se ridică drept în sus fără grabă, este imaginea simbolică a caracterului său apolinic și socratic. Fumul țigării pare a fi o expirare de gânduri.

Să mai zăbovim puțin asupra textului deoarece el conține câteva amănunte care nu trebuie trecute cu vederea. Există în text niște „figuri ale identității”. Paraschiv, fiul cel mare lăsase pe alții să termine treburile impuse de întoarcerea acasă cu acareturile și se întinse pe prispă „gemând”. „La fel făcuse” Nila, al doilea fiu și începuse „și el să geamă.” Al treilea, Achim „se furișase” - viclenia, în grajd. Se subliniază prin identitatea gesturilor, tot în opoziție cu Ilie, lipsa lor de personalitate. Fiecare imită pe ceilalți. Mai observăm „absența” lui Nicolae, mezinul familiei. „Pare de la sine înțeles că singură mama” (s.n.) rămâne lângă vatră (s.n.) „să aibă grijă ca ziua să se sfârșească bine”. Și aici avem o mască. În postura de MAMĂ lângă VATRĂ, Catrina Moromete nu mai apare în roman. Catrina nu va fi mama aureolată mitic.

La nivelul stilului (figurile tradiționale) nu remarcăm nimic deosebit, „artistic”. Sunt de notat doar câteva epitete, dar și acestea la limita neepitetului: „nesfârșita răbdare”, „haina veche”, „plecaseră repede”, „se culcase gemând” și cvasipersonificarea „fumul țigării se ridică drept în sus fără grabă și fără scop”. Textul se construiește dintr-o succesiune de imagini predominant vizuale. Cu cât ne apropiem de

finalul secvenței observăm că aceasta se orientează tot mai mult spre Ilie aducând-ul în prim plan. Ca și Rebreanu (împotriva căruia e pornit polemic în mod exagerat), Preda lucrează cu mari simboluri și metafore, doar că diferă consistența tușei. Fiecare cu consistența lui specifică.

II. În pornirea sa polemică, Marin Preda și-a propus să realizeze un personaj reprezentativ, TIPIC pentru categoria istorică, socială și morală a țăranului. Mergând pe această linie romancierul a „descoperit” în universul rural realității, iar în sufletul țăranului zone nefructificate literar. Și cu toate acestea scriitorul este părintele unui personaj de excepție și totuși atipic. În primul rând Ilie Moromete devine atipic prin noua sa relație, cu Pământul, relație pe care și-o impune. Pentru el pământul decade din calitatea de zeu unic și suprem. Ilie ascultă și de alte „glasuri” altele decât cele ale pământului și erosului. Ilie devine atipic chiar și prin structura sa morală și spirituală complexă și prin inteligența ieșită din comun. Ilie are o structură de artist conștient de sine. De aici ludicul și histrionismul, trăsături „permanente” ale personalității sale care subjugă toate celelalte trăsături și care până la urmă îi determină în mare parte dramatismul, statutul de personaj care traversează o dramă. Ilie nu mai este țăranul spontan și anonim. El își premeditează (își confecționează) fiecare gest, cuvânt, atitudine. Pentru el lumea, viața este un spectacol. Ceea ce are țăranesc din belsug este dorul și plăcerea vorbei, arta de a povesti. Tocmai această atipicitate a personajului nerecunoscută a făcut posibilă afirmația, exagerată în multe aspecte ale ei, că Ilie ar fi un țăran filosof.

III. În studiile critice și după ele, în comentariile didactice (există o adevărată inflație de compilații de acest gen) ne lovim de o idee devenită obsesie - clișeu și pe care dacă nu o repeți riști descalificarea. Afirmația, având diferențe lexico-sintactice minime sună cam așa: „inteligența, ironia, știința de a povesti ...” fac din (Ilie Moromete) un țăran-filozof. Toate calitățile enumerate și altele presupuse, sunt autentice și specifice țăranilor. Noroc că acele însușiri

de excepție nu sunt filosofice alfel am fi avut o înflăcăie de țărani filosofi. Niciunde și nicicând în literatura universală nu găsim un țaran filosof. Oricât de „intelectual” ar fi țaranul (Ilie nu fac excepție) percepe, trăiește și gândește realitatea în totalitatea ei terestră și cosmică, într-o unitate pe care și-o explică nu intelectual-conceptual, ci intuitiv în trepte graduale: magic, mitic, religios. Filosofia e un produs al unei gândiri speculative individuale nu a unei gândiri spontan-intuitive și colectiv-anonime. Ar trebui să ne reamintim de distincția lui Blaga dintre cultura minoră și cultura majoră. S-a uitat foarte repede unul dintre primele studii esențiale despre romanul Moromeții în care autorul lui afirma clar: „Ilie Moromete nu este un filosof ... Înțelepciunea lui e prea puțin ascetă și spiritualizată (adică generalizată și abstractizată) se potrivește mai bine cu veșmântul țărănesc”. (I. Damian, Direcții în proza românească nouă, 1963). Personajul-filosof care populează romanul secolului lui Marin Preda este printre altele anxios, ambiguu, refulat, dilematic, problematic, interogativ, obsedat de idee chiar și vizionar și profet. Dintr-un asemenea personaj s-ar putea naște un filosof. Oricâtă bunăvoință am avea asemenea însușiri nu le putem atribui lui Ilie Moromete. Când Călinescu în mod polemic afirmă că țaranul poate fi la fel de complex precum Kant, că își pune aceleași probleme, dar în alt limbaj, criticul uită să mai adauge că există complexitate și complexitate.

Toată esența noutății, originalității personajului lui Preda, care a surprins și a derutat critica orientând-o spre afirmația improprie cu care nu suntem de acord, stă în faptul că personajul în cauză refuză instinctualitatea (natura) în favoarea gândirii (creației); el este adeptul puterii argumentului și nu al argumentului puterii. Ilie Moromete nu acceptă supunerea spirituală încât pe patul de moarte este îndreptățit să afirme cu orgoliu „eu am dus întotdeauna o viață independentă”. El trece totul prin puterea lui de judecată, dar și prin plăcerea lui pentru joc și spectacol. Ilie Moromete este un „liber gânditor”.

Pentru a beneficia de calificativul de filosof în primul rând trebuie să problematizezi existența și ființa, să-ți cauți eul: (Numai

Nicolae - fiul cel mic, poate afirma „eu îmi caut eul meu”). Or Moromete nu face asemenea lucruri. El are doar un dat: vede lumea așa cum o vede el (prin grila unor valori morale cu putere de normă) și se străduiește, chiar cu ambiție, să convingă pe cei din jur s-o vadă ca și el. Ilie, ca orice țăran autentic, își trage „filosofia vieții” din respectarea și aplicarea Normei satului arhaic-tradițional printr-o experiență „empirică, directă”. Or acest tip (om, personaj) nu e filosof, ci înțelept, Nicolae, mezinul familiei, e filosoful - devine filosof. El își pune întrebări existențialiste, el merge la școli (studiază). El citește cărți (livres). Ilie citește doar ziarul.

Mai aproape de adevăr suntem dacă îl considerăm pe Ilie Moromete un ÎNȚELEPT. De fapt pentru acest lucru este admirat sau invidiat. Vezi pagina 5. Ilie este un socratic. Cu celebrul înțelept atenian, silișteanul Moromete are cel puțin două lucruri comune. Primul este puternica propensiune spre cuvânt - forma lor de existență autentică este dialogul. Al doilea punct comun ar fi următorul: Socrate este „înfrânt”, dar temporar, de „oficialitățile” cetății. El nu se lasă omorât, alege moartea de sine: la fel se întâmplă și cu Ilie. Și el este „condamnat la moarte”, dar nu se lasă omorât. Va intra într-o mușenie și va avea o moarte naturală, moare de bătrânețe. Vezi pagina 4, figura în lut „cap de bărbat” modelat din lut de Dan Vasilescu e chipul unui înțelept care din „poiana lui Iocan” va veghea SATUL, ISTORIA.

Dacă inițial formula „Ilie - țăran filosof” a fost enunțată cu convingerea în justetea ei, ulterior, critica a preluat-o fără s-o mai interogheze făcând din ea, probabil, un instrument de eludare a ideologicului și a atitudinii ambigue a naratorului față de acest ideologic (evident e vorba de ideologia comunistă - totalitară, care i-a impus scriitorului compromisul). Din perspectiva acestei situații romanul trebuie recitit. Lectura lui trebuie mutată cu mai multă atenție „între rânduri” deoarece credem că acolo se găsește „negativul” fotografiei din rânduri, și acest „negativ” este adevărata realitate transmisă de roman.

IV. O altă afirmație referitoare la personajul predist pe care o considerăm un clișeu fără acoperire în lumea moromețiană este aceea care face cu obstinație din Ilie Moromete un personaj tragic.

De la început trebuie să spunem clar că „tehnica rotației sinonimelor” nu este pentru cazul pe care îl discutăm, așa de nevinovată și subtilă cum pare. Folosirea lexemului tragic în locul celui dramatic și invers, nu este altceva decât consecința unei confuzii de planuri și termeni.

Eugen Simion comentând Moromeții afirma că oamenii trăind sub amenințarea unui timp capricios (de ce timp capricios?! - I.P.) continuă imperturbabil să iubească, să se nască, să muncească, să urască, să treacă prin momente vesele ori triste, să moară. Arhaic sau nu și indiferent de timp țăranul trebuie să treacă prin aceste evenimente ale existenței. Aceasta este legea cosmică prezentă în toate nevelurile ontologice. În spiritul ei, omul și-a făurit norma existenței sale. Dar această lege, așa cum e ea configurată în cele spuse mai sus, funcționează numai dacă tragicul e pus între paranteze.

Datul fundamental al oricărui personaj tragic este vina. Nici când Ilie nu e vinovat și nici naratorul nu-l recunoaște vreo vină: înfățișându-l pe piatra de hotar naratorul zice: „Nu era vinovat ... iar dacă totuși gresise undeva, dacă crezuse cu prea multă seninătate în pacea și armonia lumii nu singuratatea lui era de vină, ci lumea”.

Ilie Moromete nu are gândirea unui personaj tragic. Până la un punct el înțelege că în sat (în lume) se întâmplă ceva deosebit care îi amenință existența „fără prea multe conflicte”, dar ca orice țăran nu crede că se poate întâmpla ceva grav care să schimbe viața pentru a o așeza în alte tipare, în alte paradigme mai mult sau mai puțin „antice”. Ca orice țăran, el speră că până la urmă lucrurile vor veni în vechea lor matcă sau cel puțin la starea de normal, firesc. Tot, în ceea ce crede Ilie Moromete, a fost validat de curgerea timpului (a istoriei) în cele două planuri simultan ontologice: ciclic și liniar. Ilie Moromete prin întregul său comportament, prin modul de a vedea și gândi ilustrează timpul ciclic care domină societatea arhaic-tradițională (de fapt în Moromeții

societatea e deja mai mult tradițională și mai puțin arhaică). În volumul I al romanului există un conflict dramatic între Timpul ciclic și Timpul liniar, o opoziție între Arhaic (mit - tradiție - stagnare) și istorie (relativism - schimbare). Pentru a materializa artistic acest conflict sciitorul apelează la tehnică în distribuirea scenelor: celor cu Ilie i se contrapun scenele din viața satului și a familiei.

Ilie nu e un personaj dilematic și vinovat. El nu iese în întâmpinarea destinului și cu atât mai puțin nu-l provoacă, așa cum procedează Ion al lui Liviu Rebreanu. Dimpotrivă prin strategia evaziunii și amânării urmărește amânarea întâlnirii cu destinul ori împingerea lui cât mai departe de el.

O trăsătură fundamentală a caracterului moromețian care face din Ilie un personaj atragic este ironia. Pentru personajul nostru viața e un spectacol. El este și regizor și actor. Nimeni nu i-a negat lui Moromete caracterul contemplativ și histrionic. Or, aceste însușiri sunt contraproductive pentru tragic.

Ilie nu e un personaj atragic și prin atitudinea lui față de limbaj. El desconsideră funcția de comunicare (dar totuși nu ajunge ca Ion la exprimarea „fragmentară”). În schimb Ilie nu numai că apreciază funcția estetică a limbajului, dar și practicș cu anume delicii.

Uneori și critica oscilează în caracterizarea personajului sub acest unghi. Cităm două propoziții din Eugen Simion: „... în iluzia că poate trăi ocolit de evenimente stă măreția lui morală de nepotul său Săndel și după oarecare timp moare”. În această contradicție probabil că lucrează inconștient confuzia conceptuală amintită mai devreme. Ilie Moromete trăiește o dramă. El e un personaj dramatic.

V. S-a remarcat mereu că Ilie Moromete se află la vârsta deplinei maturități, și prin urmare „intră” în roman ca personalitate gata formată care nu mai devine și nu se mai schimbă. Crezându-se de la sine înțelese, lucrurile n-au mai fost explicate. Motivarea lor e mai complexă și în orice caz aici esteticul este de neglijat ca explicație. Volumul I al romanului „oglindește” o lume cosmicizată, care ființează

conform NORMEI. Volumul II „oglindește” o lume fără NORMĂ care, citim printre rânduri, în van își caută pentru „noua” cosmicizare. În această lume „nouă” lege e STIHIA. Ilie și lumea lui se găsește în timpul echinoial, dar în punctul când se declanșează „criza” adică drumul spre solstițiu. Drumul solstițial e drumul istoriei - în plan simbolic, și el este un drum dramatic. Dar acest drum pe care Ilie e nevoit să meargă, iar fiii îl aleg, nu mai ajunge la momentul echilibrului. În volumul II Istoria devine violentă, distrugătoare pentru că Omul, orgolios demiurgic a luat în mod aberant, totalitar locul legii cosmice. În volumul I lumea tradițională somată de Istorie e nevoită să se transforme să se schimbe după chipul și asemănarea ei. În volumul II „noua istorie” nu mai transformă, ea DISTRUGE. O lume cu civilizația și cultura ei, cu o întregă tablă de valori universal umane este condamnată la dispariție (la pieire). Foarte încărcat de înțeleșuri e amănuntul că Nicolae, mezinul moromețian care „luptă” pentru întronarea „noii religii” în final, edificat de falsitatea noii religii, își manifestă regretul că nu l-a înțeles la timp pe TATĂL său. Nicolae regretă moartea lui Ilie Moromete. În caracterul și consecințele aberante ale „noii religii” trebuie căutat tragicul și nu la Ilie Moromete și lumea lui (vol. I). Formarea lui Eugen Simion este aplicabilă numai în volumul I „Moromeții stau sub clopot cosmic și drumurile mari ale istoriei trec prin ograda lor.”

Ilie Moromete - un alt Noe

Vom încerca să arătăm că personajul lui Marin Preda este „Noe cel Nou”, un Noe dramatic, lipsit de sfatul și sprijinul lui Dumnezeu. Dar mai întâi să reținem două lucruri de care în mare parte depinde înțelegerea grilei de lectură pe care o propunem:

1) Față de personajul biblic romancierul are o atitudine creatoare pe care o vom mai întâlni peste ani la Marin Sorescu față de Iona, un alt personaj biblic; 2) Materialul demonstrativ l-am întâlnit la volumul întâi al romanului. Volumul al doilea al Moromeților este un roman excelent, dar nu se ridică la nivelul de capodoperă precum întâiul volum. Marele merit al volumului secund și, evident, marea realizare a autorului constau în ambiguitatea lui, adică în posibilitatea de a-l citi în „negativ”. Cu alte cuvinte este vorba de caracterul de „șopârlă” al Moromeților 2. Afirmăția noastră ține seama de timpul povestit, dar mai ales în timpul scrierii.

Prima imagine din roman care ne poate conduce spre o analogie cu „arca lui Noe” este Cina familiei Moromete, emblematică. Scena respectivă a fost comentată și răscomentată așa că nu mai insistăm (cu toate că ar trebui pentru a pune la punct inflația de „manuale” preparative pentru bac și falsele „comentarii de text”), reținem doar topografia cinei: Ilie stă pe pragul de sus de unde stăpânește prin priviri familia, membrii căreia se înghesuise în jurul tatălui după fire pentru că masa era prea joasă și prea mică.

Arca lui Noe este propria familie numai că ea nu mai plutește pe apele mării spre un Ararat ci pe apele furtunoase ale Istoriei. Pentru noul Noe nu mai vine porumbelul cu crenguța de măslin semn al vestei cele bune. Sf. Duh s-a făcut nevăzut, a luat altă înfățișare, pe cea a lui Lucifer. Mai întâi el se înfățișează sub chipul Războiului, mai apoi vine în „persoana” cu chip roșu.

Personajul lui Preda vrea să ducă în timp prin arca sa nu atât un material genitar, cât unul spiritual, numai că fiii atentează, precum Lucifer, la autoritatea paternă. Ironia sorții, destinul, face ca tocmai Nicolae, mezinul familiei, fructul noii căsătorii a lui Ilie, cel care moștenește calitățile părintelui, să nimicească puterea TATĂLUI, trecând cu bagaje cu tot de partea lui Lucifer cel Roșu. Când se trezește din utopia roșie va fi prea târziu, așa că nu-i mai rămâne decât să încerce a da chip uman lui Lucifer. Dar închinarea la „idoli”, la „chip cioplit” îi va fi fatală.

Familia Moromete se particularizează prin componența și prin interese divergente ale membrilor ei. Cele trei rânduri de copii reprezintă treptele crizei. Fiecare membru (sau în asociație) reacționează diferit în fața Potopului id est Istoria, toți decizându-se de Tatăl lor.

În legătură cu familia lui Ilie (vol. I) mai e de semnalat un amănunt care nu a fost remarcat de critica literară: copiii tatălui nu sunt genitori. Explicația ar fi următoarea: familia lui Ilie e întemeiată pe principii arhaice și e condamnată de Istorie (Timp). Transferul atributelor familiei unui urmaș moromețian ar fi fost gafa estetică și ideologică impardonabilă din partea scriitorului.

Ilie - pater familias se lupta pentru a păstra unitatea și prosperitatea familială id est comunitară. Fiii au o foame de prosperitate individuală, personală, nu de cea colectivă. Zbaterea lui Ilie în loc să ducă spre salvare dimpotrivă favorizează dezbinarea și destrămarea familiei.

Noe se identifică cu Familia și este recunoscut de aceasta. Situația lui Ilie este tocmai pe dos. Până la urmă el va rămâne singur pe

arcă. Va fi singur și va cugeta - elocvent e capitolul XXIII - finalul vol. I: „Ilie pe piatra de hotar”.

Prin complexitate și contradicțiile din care este constituit „ultimul țăran” (Nicolae Manolescu) e mai degrabă unul atipic, cum pentru vremea sa a fost și Ion, personajul lui Liviu Rebreanu.

Paradoxal Ilie Moromete aparține simultan la două lumi: una a istorică, cealaltă istorică. Ca reprezentant al satului tradițional Ilie este purtătorul unei complexe table de valori ce vizează toate componentele și palierele existenței comunitare și individuale. Prin faptul că face politică, și încă liberală (!), prin faptul că face, desigur mai mult silit de alții, negoț (bun schimbat în marfă), prin citirea gazetei, Ilie aparține Istoriei. În interiorul romanului acest paradox al personajului se concretizează în opoziția dintre cele două serii de realități existențiale: pe de o parte elementele tradiționale (familia din viziunea lui Ilie, elementele simbolice și de ritual, elemente ale etnograficului, comportamente și relații bazate pe legi nescrise), iar pe de altă parte, elementele noi, ale Istoriei (banca, impozite, foncierea, negoțul, banii, dezbaterea politică, cititul gazetei). Pe o primă treaptă de generalizare putem spune că Ilie întruchipează și promovează o normă morală și sufletească a existenței în lume, pe când feciorii săi una materială. În alți termeni putem vorbi de un conflict între înțelepciune și patimă. Când află că baietii planuiesc să fugă, în suceala sa Ilie zice informatorului, Scămosul. „Crezi că i-aș fi împiedicat eu Scămosule!?” «De ce să fugiți, frățioare? le-aș fi spus. Încet nu puteți să mergeți?».,.

În acest conflict dramatic (nu tragic cum se mai afirmă pe ici, pe colo din cauza unei confuzii și translații de concepte) nu poate fi implicat decât un personaj precum Ilie, caracterizat de multe și variate trăsături morale, temperamentale, intelectuale. Dintre acestea câteva sunt nucleare pentru personalitatea noului Noe: simțul moral; capacitatea de a vedea lumea invizibilă din dosul celei vizibile, capacitatea și plăcerea contemplației asociată cu cea a logosului; disimularea. Această din urmă trăsătura în mod obligatoriu trebuie

revăzută pentru a-i releva complexitatea și funcționalitatea ei în ceea ce ne place să numim moromețianism.

Această disimulare înseamnă: un mod de distanțare și detașare de lume (privitor ca la teatru); o armă de apărare a propriului univers de simțire și gândire de agresivitatea din jur; o modalitate de stăpânire socială în sensul de temporizare și așteptare; o mască a histrionismului (în sensul pozitiv, originar al cuvântului) o posibilitate de sondare a preopinentului și a situației. Prin ironia și umorul pe care le implică, disimularea e armura împotriva prostiei, răutății și lăcomiei. Disimularea e un fel de cenzură pe care Ilie încearcă să o pună în fața Istoriei agresive. Ilie nu va rezista asaltului realității impregnata de semnele Istoriei.

Sunt în roman câteva aspecte asupra cărora nu s-a insistat suficient; sunt acele elemente prin care se construiește conflictul dintre Ilie și familie, Ilie și sat, Ilie și Istorie (Timp). Să le inventariem: 1) Satul moromețian este un sat de țărani împrumătăriți de către stat; 2) încet și pe rând bunurile sunt transformate în marfă; 3) oralitatea și anonimatul sunt înlocuite treptat de scriptural și personal; 4) legea nescrisă (cutumă de toate categoriile și nuanțele) e înlocuită de legea scrisă; 5) spectacolul etnografic este înlocuit de cititul gazetei și discuția politică; 6) „Darea” în natură înlocuită de „fisc”; 7) Țăranul arhaic e un contemplativ și un mulțumit dar în sensul de mirare și eventual extaz în fața semnelor sacrului cum ar fi natura sau evenimentele vieții. Așa este Noe biblicul. Noe moromețianul e interogativ și conflictual; 8) Chiar faptul că „intemeietorii” familiei au mai fost căsătoriți și că fiecare își are copiii săi este un semn.

Satul e o arcă căreia Ilie vrea să-i păstreze statul quo-ul. În arca noului Noe e imbarcată o întreagă tipologie socio-profesională (țăranul, negustorul, fierarul, funcționarul, etc.) și moral-temperamentală (contemplativul, orgoliosul, melancolicul, revoltătorul, naivul, lacomul, vanitosul, bigotul, nătângul). De remarcat atenția acordată caracterologiei moral-intelectuale a comunității și faptul că majoritatea pasagerilor ilustrează câte o față a istoriei agresive și a Timpului care nu

mai are răbdare cu ei. De aici și paleta bogată a tehnicilor de caracterizare-portretizare: nume, detalii fizionomice, gesturi, vorbe și tonalități ale vocii, etc.

Moromete și-a construit o Arcă a sa cu care a încercat să străbată marea învolburată. Noe cel problematic nu vrea să accepte furtuna fără să schimbe păreri!

Din păcate „fratele lui Socrate” n-a avut urmași direcți. Sau dacă a avut aceștia nu au știut ori n-au avut curajul să găsească răspunsurile căutate.

Ilie ne-a lăsat speranța că porumbelul cu crenguța de măslin este pe undeva și dacă el nu vine spre noi (să nu uităm că salcâmul a fost tăiat și în preajma lui au apărut ciorile) îi vom găsi noi cândva!

Despre Catrina Moromete

Pentru a înțelege negativitatea personajelor feminine (excepția întărește regula) din opera lui Marin Preda sunt necesare câteva preliminarii.

„Mie Rebreanu mi-a rămas întipărit în memorie printr-un sentiment de inaderență. Nu așa arată țăranul român cum l-a descris el. Nici țărancă româncă.” - mărturisese Marin Preda într-un interviu acordat în 1974 Sânzianei Pop. Romancierul Rebreanu a fost pentru autorul Moromeților o permanentă obsesie. În pornirea sa polemică orgolioasă împotriva operei rebreniene (dar și împotriva celei sadoveniene) naratorul modifică realitatea de la care, cu plăcere se revendică. Țăranul nu e prost, vorba lui Călinescu, el poate fi în sine tot atât de inteligent și de profund precum Kant, dar ca să ajungă filosof îi trebuie un anumit mediu de formare și afirmare altul decât Siliștea-Gunești! Preda nesocotește acest adevăr sine qua non și scaldă pe Ilie în lumina limpede de august încercând să facă din personajul său un țăran-filosof. Pe deasupra, Marin Preda susține că pentru personajul său așa cum l-a construit a avut un model real: tatăl său. Acel tată la care se referă romancierul e un mit creat de fiul-scriitor; Tudor Călărășu a fost un țăran ca toți ceilalți poate ceva mai istet prin oarecare plăcere și înclinație spre contemplație. Ilie Moromete e utopia lui Marin Preda, e produsul fanteziei romanicerului și nicidecum un produs al realității sociale și umane a satului românesc din deceniile 3-4 ale veacului XX.

La vremea respectivă țăranul nu putea fi decât sau un Bălosu sau un Țugurlan pentru că, zice chiar naratorul (scriitorul), „timpul nu mai avea răbdare cu oamenii”. Mai avea țăranul vremea și liniștea necesară pentru a privi lumea ca un spectacol?!

Pentru a-și face personajul verosimil, romancierul imaginează un univers uman în care toată lumea îi e inferioară, o lume în care toate personajele sunt distribuite pe diferite trepte de inferioritate ale unei scări valorice proprie lui Ilie Moromete, protagonistul. Prin sofistica sa proprie, Preda se sustrage de la luarea unei atitudini (evident în limitele impuse de orice ficțiune literară) clare și tranșante față de realitatea istorică introdusă în romanele sale lăsând cititorului, cică, libertatea de a alege ceea ce crede că e adevărul sau ceea ce îi convine lui. În singura sa operă majoră, capodopera Moromeților, și această sofistică este amabil camuflată, în parte, Morometii II. În această situație fiecare cititor își are propriul Preda.

Premisa ideologică a Moromeților I este „spiritul primar agresiv”, iar a Moromeților II și a celorlalte romane pare a fi opoziția dintre „spiritul primar agresiv” și „spiritul revoluționar” [cf George Geancar, Marin Preda și mitul omului nou, CR, 2004]. Dacă în planul ideilor confruntarea poate fi acceptată, în cel practic (politic și ideologic) pe care îl propune romanul predist nu, deoarece în practică ele se suprapun generând totalitarisme în numele unei utopii. Din această perspectivă mult mai „cinstiți sunt în prostia lor ideologică comunistă unii din confrăți, creatori de utopii comuniste, decât sofistul Preda.

Despre problematica Moromeților s-a scris suficient și bune și rele, dar sporadic despre arta narativă. Or, tocmai aici părintele Moromeților e mare scriitor. S-a afirmat că Moromeții e romanul tatălui (al bărbatului) iar Cel mai iubit dintre pământeni romanul femeilor. Și totuși și în unul și în celălalt problematica este destinul bărbatului [problema e prezentă în întreaga operă predistă, bineînțeles asociată cu alte problemulețe]. Folosind sugestii ale psihoanalizei, critica literară probabil că ar avea ceva de afirmat.

*

Luând realitatea romanului așa cum este, să ne întoarcem la subiectul nostru. În Moromeții femeile sunt personaje episodice, exceptând pe Catrina și în parte pe Polina. Catrina Moromete a fost prea puțin băgată în seamă de critica literară. În mod justificat personajul a fost mereu raportat la Ilie Moromete. Sarjarea și echivocul sunt principalele tehnici de construcție a personajului și numai în scopul de a-l pune în evidență pe Ilie, bărbatul matur, inteligent, senin.

Pornind de la realitatea romanului ne propunem să glosăm pe marginea personajului feminin, Catrina Moromete, în puține rânduri de la stanga la dreapta lăsând și noi libertatea lectorului să citească rândurile noastre de la dreapta la stânga.

Cine e Catrina? E a doua soție a lui Ilie Moromete. Catrina se măritase de foarte tânără cu baiatul lui Nafluu care murise de plămâni fără să mai fie trimis pe front. Rămasă văduvă Catrina nu așteaptă să alăpteze fetița până la întărcat că și începe să lipsească nopțile de acasă. Îl frecventează pe primar. Drept recunoștință, acesta la reforma agrară din 1922, o trece pe listă ca văduvă de război primind un lot de 9 pogoane. Ea părăsește casa socrului cu care de la început „nu se avea bine” lăsându-i în custodie pe Marița. Mult mai târziu, din prostie, bigotism sau pur și simplu din răutate Catrina lucrează împotriva fiicelor Tița și Ilinca aflate la vârsta măritişului. Ilincăi mereu îi reproșează că nu are frică de Dumnezeu și se tăvăleşte prin sat cu feciorii. Exasperată de neadevăr și de prostia mamei, aceasta îi aruncă adevărul în față „parcă tu mult te-ai gândit la Dumnezeu când ai fost fată”.

Când și cum s-a căsătorit cu Ilie nu aflăm (poate că nici nu e necesar). Catrina e mama vitregă a baietilor (Paraschiv, Nilă, Achim) lui Ilie din prima căsătorie și mamă bună a Tiței, Ilincăi și Nicolae. După cum am spus, din prima căsătorie Catrina are o fată, Marița, poreclită „Alboaica”.

Cum este Catrina? Imaginea globală a Catrinei este aceea a unei țărănci care face față cu greu treburilor familiei și gospodăriei. Ducându-și existența între vatră, gospodărie și muncă pe loturi ea e mereu nemulțumită, mereu are izbucniri de mânie. Prin gânduri, comportament, vorbe, voce, Catrina e departe de sacralitatea zeiței mamă. Nu mai are nimic mitic în ea.

Prima apariție în roman și-o face prin strigăte de nemulțumire și mânie pe Duțulache, câinele care tocmai a înfulecat brânza destinată cinei familiei. Referitor la relația tensionată dintre Ilie și Catrina care merge din partea femeii până la ură, se afirmă că ar fi de ordin economic: teama că va fi alungată din casă de baieteii lui Ilie, o însoțește tot timpul ca o umbră; e revoltată pe bărbat că nu i-a trecut pe nume casa așa cum a fost vorba când acesta a vândut un pogon din lotul ei de „văduvă de război”; ura împotriva bărbatului ia proporții catastrofice și îl părăsește căutând adăpost la Marița. Acum căsătorită atunci când Ilie pleacă la București încercând să-i aducă acasă feciorii fugiți cu averea (oi, cai). În analiza acestui conflict nu s-a remarcat ca în „chestiune” femeia e naivă și nepricepută în așa măsură încât și fetele, care aveau interes să o susțină, o sfătuiesc „să-și vază mai bine de biserica ei”. De altfel Catrina uită de justificarea economică a neînțelegerilor cu bărbatul și înverșunarea ei alunecă spre o ostilitate instinctuală, cu alte motivări. Conflictul dintre Ilie și Catrina este în aceeași măsură unul de natură spirituală, dar totdeauna în favoarea bărbatului. În primul rând în viziunea naratorului Catrina e, după cum afirmam ceva mai devreme, departe de sacralitatea zeiței. Ruptura sufletească și spirituală dintre ei e ilustrată printre altele de vorbele soției zise mereu cu năduf încât de la un moment dat sună a blestem „lovi-o-ar moartea de vorbă, de care nu te mai saturi Ilie! Toată ziua stai de vorbă și bei tutun”.

Pentru Ilie e clar că nevasta lui e incapabilă să înțeleagă ce înseamnă pentru om libertatea spiritului și demnitatea umană. Ea nu e capabilă (tot în viziunea naratorului și a lui Ilie, dar și a scriitorului) decât de cugetări ca acelea din noptea de după cină. Era deci limpede că numai Moromete singur era pricina propriilor sale gânduri și Catrinei i

se pare atât de ciudat acest lucru încât se închină. Se vede că a intrat în anul morții, șopti ea. Și își lasă capul pe căpătâi pomenind că așa se întâmplă când uită omul de Dumnezeu, uită și Dumnezeu de el și îl lasă singur în fața păcatelor.

- Pentru că, mai bolborosi ea cu fața în căpătâi numai păcatele nu te lasă să dormi. La aceste cuvinte din urmă Moromete tuși cu înțeles și răspunse cu o veselie supărată.

- D-aia dormi tu buștean, lovi-te-ar moartea, că n-ai păcate! Peste câteva momente Ilie se ridică și intră-n grădină, iar în gândurile sale i se adresa Catrinei cu „proasta”. Având un asemenea standard de cugetare este firesc să nu priceapă nici gestul bărbatului de a simula boala și moartea. Când reîntoarsă acasă, din alte motive decât grija față de soț, începe să vorbească de una singură, Ilie nu mai suportă și replică: „faptele mele crezi tu că sunt rele ca să mă vezi murind? Atunci toata lumea să moară și să mori și tu, n-ai mai ajunge să treci pragul”. La atâta orbire sufletească și spirituală Ilie cel care a refuzat consecvent și ferm «etica patologică» [Ion Bălu] și argumentul forței, e nevoit să apeleze tocmai la aceasta pentru a pedepsi pe Catrina: se ridică din pat, pune mâna pe par și se ia după nevastă prin ogradă. Într-un târziu Ilie se întoarce la Râca, prima sa iubire. Dar mai devreme Ilie opune Catrinei prin celebra lui relatare despre călătoria la munte, chipul ideal al unei alte femei, mocana căreia îi vinde porumb și la care face popas „O femeie tânără de tot cu fața albă, cu părul galben și cu niște ochi mari albaștri frumoși”.

Există o nouă scenă singulară și trecătoare în care Catrina este soție și ... feminină, aceea din finalul volumului I când își îngrijește bărbatul întors de la „Piatra de hotar” mânjit de noroi, jerpelit, frânt de gânduri.

Catrina s-ar fi putut manifesta ca mamă în relația ei cu Nicolae, mezinul familiei. Dar și în acest caz lucrurile sunt prezentate de așa manieră încât faptele rămân interpretabile. Sunt puține scenele în care mama își manifestă iubirea față de fiu. Una ar fi cea a cinei. După câteva ghionturi verbale de la frați și unul fizic din partea tatălui, mezinul se ridică de la masă și coboară în ogradă. Atunci pe fața mamei

trece o umbră de durere auzind plânsul copilului, dar tatăl este acela care se duce și îl readuce la cină. E drept că după terminarea cinei, mama grijulie îi dă copilului boțul de brânză și puținul lapte păstrate. Totuși scena conține indicii care te fac să motivezi grija mamei mai mult prin sentimentul de ură împotriva feciorilor lui Ilie decât prin iubire pentru copil. În opoziție cu toți ai familiei (opoziția îl vizează pe Ilie) mama dorește ca Nicolae să meargă la școală. Idealul ei este să-și vadă fiul cel puțin învățator. Dar acest ideal al său se pare că își are sursa nu atât în dragostea maternă profundă și înțelegerea pentru necesitățile spirituale ale copilului, cât în ura față de băieții vitregi, și în vanitatea de a-și vedea fiul intelectual ca recompensă pentru inferioritatea ei intelectuală și spirituală, dar și în dorința de afront la adresa fiilor lui Moromete care dau dovadă de alte facultăți mintale. Asemeni Smarandei, mama lui Nică [Amintiri din copilărie] Catrina Moromete habar nu are ce poate însemna cartea în viața omului. În momentul când Nicolae participă la serbarea școlară și primește premiul cu coroniță, Catrina, mamă iubitoare, preferă să meargă la biserică să asculte predica tânărului și frumosului preot. Sarcina cade tot pe umerii lui Ilie. Tatăl se dovedește că este mai aproape de școală decât navasta sa. Ilie seamănă în această privință cu Șerban a Petrei Ciubotariu, părintele lui Nică. Prin urmare se poate spune că iubirea maternă cât există e mai degrabă reversul urii pe care o poartă bărbatului și feciorilor lui. Iubirea Catrinei pentru Nicoale nu mai e una afectivă și trecută prin conștiință, ci mai degrabă una venită din instinct matern. Ura Catrinei cât este sau nu de motivată nu poate fi lăsată „singură”. Trebuie completat cu ceva pe măsură. Atunci romancierul o face pe femeia lui Ilie bigotă. Ca și romancierul Ilie e un ateu. Visele urâte care o bântuie după ce născuse un copil mort și teama că feciorii lui Ilie o vor alunga din casă generează Catrinei o permanentă spaimă, astfel că devine o victimă ușoară. Catrina se refugiază într-un mod prăpăstios în credință. De la un moment dat religiozitatea femeii se amestecă până la indistinție cu iubirea inconștientă pentru tânărul, frumosul și talentatul preot Alexandru. Naratorul prezintă visele urâte ale Catrinei cu ironie

îngroșată, iar religiozitatea ei, autentică sau nu, e ridiculizată fără drept de apel. Când la urechile Catrinei ajung clevetirile satului despre anii tinereții sale, ea aprinde candela de la icoana mântuitorului, îngenunchează cu fruntea până la pământ într-o umilință totală și stă ore în șir ieșind din timpul și spațiul familiei crezându-se mireasa lui Hristos, sau după vorba lui Ilie se credea „fată mare”. Afirmându-și credința peste tot, femeia nu se conformează moralei creștine care te învață să ierți și să iubești pe aproapele tău. Ecranul conștiinței Catrinei e mereu opacizat de pulsuni venite din zona inconștientului. În viziunea lui Ilie (a naratorului) starea lui lăuntrică de sfințenie nu e decât un moft prin care își reglează păcatele (fie ale tinereții, fie pe ale urii recente pentru Ilie) și își ascunde inferioritatea sufletească și spirituală. Dacă tragem, linie și adunăm toate datele oferite din roman ajungem la câteva concluzii. Catrina e de o răutate monstruoasă, unul din cele mai urâte personaje feminine din universul predist. E întrecută doar de Giuca Maria, sora lui Ilie. Catrina e expresia totală a antimoromețianismului. Personajul Catrina Moromete există în măsura în care există și utopia Ilie Moromete. Negativismul cu care naratorul privește pe cei din jur nu e departe de naturalism. Naturalismul lui Preda prezent din plin în volumul debutului e mult mai acut decât cel care mereu se reproșează lui Rebreanu. Ori, elementul nauralist (cât o fi el) are o justificare mai adâncă, mai metafizică decât cea realistă a lui Marin Preda. Totuși Ilie Moromete, ca și Ion Pop al Glanetașului e un țăran atipic. Este un merit sau un neajuns al naratorului antipatia indusă cititorului față de Catrina și alte personaje? Ironia lui Ilie Moromete atinge pragul batjocurii care nu de puține ori poate fi pusă sub semnul întrebării. Moromeții I sunt o capodoperă - estetică Dar în momentul în care începi să-l demontezi armătura ideologică prin raportare la adevărul istoric și uman pe care scriitorul și l-a luat referent și la care insistent face trimitere, capodopera începe să scârțâie, iar în cazul volumului II această scârțâială, din cauza „cozii de pește” de care aminteam la începutul articolului, nu mai poate fi oprită și ea trece cu brio în celelalte romane net inferioare Moromeților.

Moromeții - scena tăierii salcâmului

Capitolul XII relatează o întâmplare din existența familiei țăranului Ilie Moromete cu reverberații la nivelul semantic al romanului. Scena devine imagine emblematică a satului arhaic, tradițional surprins în momentul de criză, salcâmul devenind un simbol al acestui sat.

Capitolul e structurat în patru tablouri. Tabloul întâi prezintă starea de veghe a lui Ilie Moromete, pricinuită de problemele economice care asaltează existența și unitatea familiei sale, stare ce premerge hotărârii de a tăia salcâmul. Tabloul al doilea conține portretul-biografic al salcâmului. În tabloul al treilea se povestește tăierea salcâmului. Tabloul al patrulea înfățișează reacția lumii (membrii familiei, vecinii) în fața faptului împlinit.

Desfășurarea epică a episodului e concepută pe două direcții: cea a gândurilor, gesturilor și mișcărilor lui Ilie Moromete care culminează cu sacrificarea salcâmului și cea a bocetelor care cresc treptat până în momentul tăierii copacului. În acest moment cele două linii epice se suprapun, curgerea lor unită vărsându-se în reacția lumii. Perspectiva narativă este complexă în sensul că ea nu se reduce pur și simplu la cea actorială. Zicerea naratorului se combină până la idefinit cu alte procedee narative: dialogul, monologul. Matricea epică este scena - unitatea constructivă specifică genului dramatic. Spre această

matrice ne conduc: diferența de tensiune dintre tablourile textului; predominarea formelor dialogice și monologice și postura de regizor a naratorului. La acestea mai putem adăuga: prezența martorului-comentator (bocetele - lumea); structura sintactică a textului (predominarea propozițiilor și a frazelor scurte și a raporturilor de coordonare). Trăsătura fundamentală a epicului fragmentului (și a romanului în ansamblul său) este ritmul lent. Această dilatare a timpului plasează întâmplarea în interiorul romanului tocmai în capitolul XII, deci la câteva zeci de pagini în raport cu fraza de început a cărții, când ceea ce narează prozatorul în acest fragment este de fapt al doilea eveniment din familia lui Ilie Moromete, doar la câteva ore de noapte după primul - cina eveniment. Cele două evenimente sunt consecutive. Sugestiile simbolice ale cinei sunt dezvoltate de scena tăierii salcâmului.

Întâmplarea narată se desfășoară în două registre: cel realist și cel simbolic sprijinit pe un substrat mitic. În plan realist apare Ilie Moromete cu problemele și neliniștile sale, pregătirea pentru tăierea copacului; Planul simbolic se constituie treptat prin relațiile și înțelesurile pe care le generează lectura textului (a romanului). În plan simbolic sacrificarea salcâmului exprimă drama social-istorică a familiei țăranului Ilie și implicit a satului arhaic, tradițional asupra cărora Istoria (Timpul) își exercită nerăbdarea. Glisarea de la planul realist la cel simbolic e ajutată de prezența în text a unor elemente de decor (semnele) și a portretului-biografic al salcâmului. Cele două planuri diferă și stilistic. Nivelul realist se caracterizează prin varietatea regimului verbal. Astfel când naratorul se referă la frământările interioare ale personajului preferă verbele la imperfect; când relatează mișcările, gesturile acestuia, naratorul apelează la perfectul simplu: când Ilie se referă la membrii familiei, naratorul utilizează verbele la timpul prezent; iar atunci când sunt reproduse gândurile lui Ilie, scriitorul folosește fie condiționalul-operativ, fie imperativul la persoana a doua singular, propozițiile respective având un caracter interogativ-dubitativ. Procedând în felul acesta romancierul are

posibilitatea de a sonda zonele sufletesti adânci, de a nota asociațiile de idei, discontinuitatea gândurilor, de a surprinde imaginile create de memoria involuntară (Ion Bălu - Studiu introductiv la Marin Preda, Moromeții, colecția „Texte comentate”). În registrul mitico-simbolic domină narațiunea. Relatarea tăierii ia dimensiunile și caracteristicile unei lupte dintr-un basm, numai că e un „basm urât”. Prăbușirea salcâmului este un moment de apocalipsă. Prăbușirea efectivă a copacului are loc odată cu ivirea zorilor. Zorile, lumina, dimineața semnifică în plan mitic momente aureolare, de geneză. Dar în romanul lui Preda ele își schimbă sensul de ax al lumii și semn al spiritului tutelar al familiei: „acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuși, arătau bicisnici. Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile”. La acest personaj mitic e raportat un evantai bogat de gesturi, gânduri, speranțe care ritmau cursul vieții. Iată ca exemplu, gestul îmbrățișării trunchiului de copac de către copii, un adevărat gest ritual de intrare în contact cu forța teluricului și a spiritului. Semne ale miticului sunt și vechimea și înălțimea deosebită a salcâmului. Acum, prin dobândirea copacului s-a rupt echilibrul între chthonian și uranic. În text sunt o serie de semne care sfâșie haloul mitic din jurul salcâmului: „ulucile gardului sunt putrede și-și rânjesc dinții negri spre casă”; „Pe cer luna răsărise după ploaie și fiindcă nici dimineață și nici noapte nu era semăna cu un soare mort, ciuntit și rece”; bocetele și mirosul de tămâie veneau dinspre cimitir până în grădina Moromeților; ciorile obișnuite să poposească în salcâm, acum „dădeau târcoale” și „croncăneau urât, parcă a pustiu”; cântatul cocoșului din momentul când Ilie lovea trunchiul salcâmului cu securea căutându-i inima ne amintește de cocoșul biblic care a dat glas vestind lepădarea de Isus a lui Petru. Și nu în ultimul rând să reținem spaima de lumină a lui Moromete, singura dată când are acest sentiment în viața lui: „- Nilă (se adresează poruncitor Ilie fiului), până răsare soarele trebuie să-l trântim la pământ. Hai pune mâna pe secure.” Succesiunea gradată a semnelor induce tot mai puternic ideea sfârșitului. Tăierea salcâmului este singura faptă a lui Ilie săvârșită noaptea. Fapta nu se putea săvârși la

lumina soarelui, simbol al seninătății, al echilibrului, al conștiinței calme. În episodul acesta momentul temporal ales are și o altă implicație. Noaptea implică și liniștea. Or, în această tăcere a nopții gândurile lui Moromete sunt „auzite”: „se aude” întreaga dezbatere socratică a conștiinței lui Ilie.

Reacția lumii (a familiei, a vecinilor) față de fapta lui Moromete e aproape spontană și ea vine din gândirea magico-mitică a omului tradițional. Portretul copacului e realizat în acest spirit, prin antropomorfizare, și astfel el devine personaj ce se integrează universului familiei țărănești.

Conform mitologiei există arbori sacri și arbori consacrați. În Mitologia românească, Romulus Vulcănescu menționează arborii sacri prezenți în mitologia autohtonă: bradul, stejarul și mărul. Aceștia reflectă arborele cosmic, arborele vieții și al morții și arborele cunoașterii. Tot Romulus Vulcănescu afirmă că în simbolistica populară românească salcâmul nu este nici arbore sacru, nici arbore consacrat. Prin urmare, el este sacralizat, dar mai mult consacrat pe cont propriu de Marin Preda. Simbolizarea copacului e săvârșită cu atenție și migală de scriitor prin consemnarea poziției spațiale și sociale pe care o ocupă în lumea satului.

Salcâmul devine simbol al destinului familiei țăranului Moromete. În plan realist copacul este un reper spațial de orientare. În plan mitico-simbolic este un reper spiritual al ordonării universului și al stabilității, al existenței în ritmul natural, casnic al familiei conduse de un pater familias. Salcâmul este un destin vegetal al lui Ilie Moromete. Destinul unuia este anticipat de destinul celuilalt (Eugen Simion). Dispariția unui asemenea reper înseamnă că lumii căreia îi aparține i se întâmplă ceva grav, înseamnă că lumea respectivă se află într-un moment de criză.

Tăierea salcâmului nu este un simplu act de sacrificiu - este un act de jertfă ce semnifică trecerea. Din acest punct „descoperim” opoziția dintre cele două gesturi esențiale ale lui Ilie din capitolul XII al romanului: „controlul” asupra ploii din noaptea respectivă - sondarea

naturii pentru prognozarea viitorului, și tăierea salcâmului. Opoziția relevă momentul de răscruce, de ieșire din timpul cosmic al veșniciei și de intrare în timpul istoriei, al duratei. Salcâmul aparține nivelului spiritual, iar cauzele tăierii (cauze economice) aparțin nivelului istoriei (profanului brutal). Transformat în obiect profan, copacul tăiat este înstrăinat. El este vândut, schimbat în bani. Or, banii sunt emblema lumii istorice care asaltează satul arhaic, tradițional. La schimbarea în bani a roadelor pământului vor apela foarte curând și feciorii cei mari ai lui Ilie. Salcâmul este forțat să intre în ecuația tăiere-vânzare-bani.

S-a enunțat ideea că eroul lui Marin Preda are o vină și că este un personaj tragic. Afirmția nu este întru-totul adevărată. Ilie Moromete nu are nici o vină, el este un personaj dramatic. Personajul romanului este o victimă logică și necesară a Istoriei. Faptul că Ilie este obligat de un factum istorico-social să săvârșească omorul nu face din el un personaj tragic, ci unul dramatic, el fiind tocmai ultima rețuță a umanității tradiționale, a acelei umanități de pe vremea când „timpul avea răbdare cu oamenii”. Ilie și satul nu mor, ci pierd o bătălie decisivă și sunt nevoiți să accepte condițiile înfrângerii. Ilie Moromete, purtător al unei table de valori general umane validată de o milenară experiență de viață, are încă puterea de a impune învingătorului o capitulație de ordin mutual: să-și păstreze spiritul socratic. Până la urmă personajul lui Marin Preda înțelege de ce a pierdut bătălia, și, ca ființă umană a rămas tot vertical, frământat de o gravă întrebare: dacă noua lume va face mai fericit pe om decât modul de existență anterior, bazat pe alte principii, pe legile nescrise. Răspunsul nu l-a mai găsit. Nu din vina lui deoarece la nivelul lumii moromețiene (lumea românească) are loc o catastrofă istorică. Dacă noua formă de existență transformă, schimbă satul arhaic în ceva nou (orice schimbare este dramatică), ceea ce urmează catastrofei istorice distruge satul ca o celulă spiritual-morală, socială și economică.

Incipit-ul romanului

„În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, se pare că timpul avea cu oamenii nesfârșită răbdare; viața se scurgea aici fără conflicte mari.

Era începutul verii.

Familia Moromete se întoarse mai devreme de la câmp. Când ajunseseră acasă, Paraschiv, cel mai mare dintre copii, se dăduse jos din căruță, lăsase pe alții să deshame și să dea jos uneltele, iar el întinsese pe prispă o haină veche și se culcase peste ea gemând. La fel făcuse și al doilea fiu, Nilă, intrase în casă și după ce se aruncase într-un pat, începuse și el să geamă, dar mai tare ca fratele său, ca și când ar fi fost bolnav. Al treilea băiat, Achim, se furișase în grajdul cailor, se trântise în iesle să nu-l mai găsească nimeni, iar cele două fete, Tița și Ilinca, plecaseră repede la gărlă să se scalde.

Rămase singur în mijlocul bătăturii, Moromete, tatăl, trăsese căruța sub umbra mare a celor doi salcâmi de lângă poarta grădinii și apoi ieșise și el la drum cu tigarea în gură. Părea de la sine înțeles că singură mama rămânea să aibă grijă ca ziua să se sfârșească bine.

Moromete stătea pe stânoaga podiștei și se uita peste drum. Stătea degeaba, nu se uita în mod deosebit, dar pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă s-ar ivi cineva ... oamenii însă aveau treabă prin curți, nu

era acum timpul de ieșit în drum. Din mâna lui fumul țigării se ridica drept în sus, fără grabă și fără scop.”

În câmpia Dunării, cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război mondial, într-o zi de vară, familia țăranului Ilie Moromete se întoarce mai devreme de la câmp. Feciorii (Paraschiv, Nilă și Achim) se culcă cât pot de repede, care pe unde poate. Ilie după ce trage căruța la umbra salcâmlor iese la poartă în speranța că se va ivi cineva cu care să discute inteligent. Fetele, Tița și Ilinca, plecaseră la gărlă. Doar mama singură mai robotește pe lângă vatră pregătind cina. Pe scurt acestea sunt evenimentele care formează conținutul scenei cu care încep Moromeții I. Să fie oare doar o simplă succesiune de evenimente banale din viața satului? Scena respectivă este expozițiunea specifică operei epice, dar cu câtă grijă și profunzime este realizată! Acest „început” este comparabil cu „începutul” romanului Ion al lui Rebreanu. Diferența stă în ritmul narațiunii, în modul specific al ochiului naratorului de a privi lumea.

Asupra vocabularului se pot face două serii de observații. Mai întâi să notăm succesiunea gradată a unei serii lexicale prin care determinarea în spațiu și în timp se face dinspre îndepărtat înspre apropiat și de la general la concret: „câmpia Dunării”, „în casă”, „grajd”, „înaintea celui de-al doilea război”, „începutul verii”, „mai devreme”. În al doilea rând constatăm predominarea substantivului prin care putem recompune spațiul rural al romanului. În ceea ce privește verbele observăm succesiunea lor rapidă și valoarea lor punctuală. Numai prin trecerea prin ele realizăm imaginea de ansamblu a mișcărilor din ograda lui Ilie Moromete. Timpul fizic al scenei este scurt, dar foarte dens faptic. Acest lucru îl arată multitudinea verbelor mișcării. O mare atenție acordă naratorul regimului modal și temporal al verbelor. În felul acesta se delimitează „panourile” care compun marea scenă a familiei. Prin regimul modalo-temporal al verbelor cititorul are viziunea simultaneității activităților din ograda Moromeților. Densitatea epică și simultaneitatea sunt susținute și de structura sintactică a

textului. Predominantă este coordonarea; frazele (și propozițiile) sunt în genere scurte nu arborescente, de aici o „limpezime” a lor.

Din seria lexicală, nominală în primul rând, prin care se construiește universul rural al Moromeților se detașează câteva figuri ale spațiului ce se vor încărca cu valori simbolice și metaforice: „prispa”, „poarta”, „podiștea”, pe de o parte, iar pe de altă parte, ograda - „bătătura”. „Prispa”, „poarta” și „podiștea” sunt spații ale trecerii. Ele închid sau deschid „drumul” lui Ilie spre dialog cu lumea oamenilor și cu universul înconjurător. Numai aceste prime observații ne conduc spre densitatea semantică a textului.

Primele două propoziții din fraza de început („se pare că timpul era foarte răbdător cu oamenii” și „viața se scurgea fără conflicte mari”) ofera niște adevăruri ce vor fi infirmate prin tot ceea ce urmează. Fraza de început mai spune ceva. Spune ceva despre concepția lui Marin Preda despre poetica romanului modern. În romanul realist-tradițional naratorul este omniscient și omniprezent și ceea ce el afirmă în „prima frază” nu va fi contrazis mai târziu, ci dimpotrivă, va fi confirmat de tot ceea ce urmează. Marin Preda relativizează totul prin acel dubitativ „se pare”, prin care imprecizia sintagmei „cu câțiva ani înaintea celui de-al doilea război” și prin implicarea directă printr-un comentariu ca acesta: „stătea degeaba, nu se uita în mod deosebit, dar pe fața lui se vedea că n-ar fi rău dacă s-ar ivi cineva”. Fraza este construită pe o tensiune interioară. Există o adevărată incompatibilitate între marele eveniment istoric ce este „anunțat” de narator și afirmația acestuia că timpul avea răbdare cu oamenii, dar mai ales cu cea din final: „viața se scurgea fără conflicte mari”.

Un efect epic dar și semantic are propoziția „Era începutul verii”. Prin scurtimea ei și prin așezarea tipografică devine o afirmație apodictică. Propoziția e ca o poartă care se deschide spre universul moromețian. Din ea zărim mai întâi o familie de țărani care s-a întors de la câmp: „Familia Moromete se întoarse mai devreme ...”. Iată o propoziție care prin scurtime și concretul ei enunțativ-obiectiv exprimă o anomalie din lumea satului: țărani se întorc de la câmp numai la

lăsarea serii (vezi Zburătorul lui I. M. Rădulescu, Sara pe deal de M. Eminescu, Noapte de vară de G. Coșbuc, etc). Or, familia Moromete s-a întors „mai devreme”. Această anomalie, încălcarea a unui cod străvechi, e un semn rău. Pentru cititor este un semnal de alarmă.

Textul conține alte câteva elemente semnificative care generează o subtilă opoziție între Ilie și cei trei feciori ai săi. Feciorii cum ajung acasă abandonează orice activitate în gospodărie, fiecare căutând un loc cât mai bun și ascuns pentru dormit, ei simțindu-se „bolnavi” de prea multă muncă. Toți trei au o atracție irezistibilă față de orizontala teluricului, opusă verticalității lui Ilie. Întregul lor comportament le dezvăluie instinctualitatea și sărăcia duhului. Pe Paraschiv, Nilă și Achim îi preocupă doar starea trupurilor, în schimb pe Ilie îl preocupă starea spiritului său. Fumul țigării lui Ilie, ce se ridică drept în sus fără grabă este imaginea simbolică a caracterului său apolinic și socratic și a poziției verticale în existență. Fumul țigării parca ar fi o expirare de gânduri.

La nivelul stilului nu remarcăm absolut nimic deosebit, particular, doar câteva epitete aflate la limita „neepitetului” („nesfârșită răbdare”, „haină veche”, „plecaseră repede”, „se culcase gemând”) și o cvasipersonificare („fumul țigării se ridică drept în sus, fără grabă și fără scop”). Dacă ne oprim la pragul figurilor de stil tradiționale putem afirma fără teamă de greșeală că Marin Preda este un prozator anticalofil și că stilul este mai mult denotativ decât conotativ. Această afirmație nu contrazice cele ce am afirmat până aici prin comentariul nostru. Citind încă o dată textul, cu mare atenție vom constata că el se construiește dintr-o succesiune de imagini vizuale tot mai pregnante, mai consistente. Cu cât ne apropiem de finalul textului acesta se ordonează tot mai mult spre Ilie Moromete aducându-l în prim planul narațiunii - fragmentului. Scena concretă este un text epic. Ca și Rebreanu, Marin Preda lucrează cu mari simboluri și metafore, doar că diferă consistența tușei, frecarea cu vigoarea ei personală.

(2000)

Romanele lui Victor Papilian

Prezentele pagini despre romancierul Victor Papilian au fost scrise în vara anului 2006.

Victor Papilian aparține literaturii interbelice. El face parte din generația „bătrânilor” (Sadoveanu, Călinescu, Camil Petrescu, s.a.) care și-au continuat activitatea publicând și în regimul comunist lăsându-se în forme și intensități diferite amăgiți de ideologia lui. Victor Papilian a preferat să trăiască și să scrie în anonim. Ultimul volum antum **Nuvele Oltenești** este tipărit în 1946 la Ed. Ramuri din Craiova. A lăsat în manuscris o moștenire literară valoroasă care egalează, dacă nu chiar întrece, pe cea antumă: **Chinuiții nemuririi** – terminat în 1945; **Bogdan infidelul** – 1947; **Coana Truda** – 1948 și o serie de texte de proză scurtă și dramă. În aceeași perioadă în cetatea culturală a Clujului într-un mod asemănător se desfășoară existența lui Lucian Blaga.

Cu toate că e un scriitor reprezentativ pentru perioada interbelică care ilustrează o coordonată mai puțin abordată cu succes: proza de inspirație spirituală deschisă înfiorărilor religioase [Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, 1968, p.557], critica literară a vremii sale nu l-a prea băgat în seamă. Cauzele sunt destule și diferite, dar una cred că e esențială: Victor

Papilian a fost un scriitor „tăcut”, care nu a avut „ieșiri teoretice” și nu a făcut „gălăgie” în jurul său; opera lui nu are nimic spectaculos ori negativ. Cu toate reeditările și publicarea postumelor Victor Papilian nu s-a așezat în conștiința critică și cu atât mai puțin în cea a cititorului.

*

I. Bogdan infidelul [Editura Dacia, Cluj, 1982] reprezintă o finalizare epică a unei preocupări de ilustrare literară a unor momente nodale din istoria românilor: geneza conștiinței naționale și afirmarea ei în această parte a bătrânului continent. Pentru date stricte de istorie literară – geneza și istoria textului – se poate consulta *Notă asupra ediției* a lui Constantin Cubleşan care dă prima ediție a romanului după manuscrisul păstrat în arhiva familiei scriitorului.

De la început spunem că **Bogdan infidelul** nu e un roman *de capă și spadă* gen Dumas, nici unul rapsodic ca cel sadovenian. Evenimentele istorice funcționează ca reper pentru o dezbatere de idei. Sub pretextul evocării, Victor Papilian scrie un **roman ideologic**. Pe marginea documentului istoric scriitorul reconstituie atmosfera politică și religioasă a primei jumătăți a sec. al XIV-lea românesc conexasă la cel european, în speță, central european, în particular, premergătoare întemeierii statelor feudale românești independente. Autorul dă dovadă de bună documentare istorică „clujeana” asupra epocii respective [captivitatea polilor la Avignon, conciliul Avignon-Florența, situația din regatul ungar, relația papalității și a regilor francezi cu templierii și teutonii, schismele religioase]. Important pentru noi e faptul că romancierul reușește metamorfoza datului istoric în ficțiune romanescă. Victor Papilian scrie un roman al confruntărilor politice în care introduce cu destulă dibăcie ca nucleu epic evenimentul istoric care privește destinul neamului românesc.

Ațiunea romanului este plasată în perioada imediat următoare înfrângerii regelui ungar, Carol Robert de Anjou la Posada, în 1330. Retragerea înfrânților în Transilvania este „ghemul” din care s-a tras firul epic al romanului. Menirea acestui prim capitol de evocări este de a trasa coordonatele politice ale momentului istoric.

La curțile cneziale maramureșene: Bedeu-ul lui Dragoș și Cuhea lui Bogdan se *întâlnesc* o seamă de personaje „ficionale”, verosimile istoric, de diferite ranguri și concepții politice și sociale, fiecare cu mesajul și scopul său politic-religios. Din confruntările de idei scriitorul lasă să se întrevadă că sub scutul disputelor religioase [catolicism / ortodoxism] se adăpostesc ambiții și lupte pentru supremația politică dintre puterile epocii: papalitatea, regele ungar, voievodul Maramureșului, Polonia în formare, Marele Cnezat al Moscovei, amenințarea „păgânilor tătari și turci”. Scriitorul construiește o intrigă bine țesută dintre ciocnirea de orgolii mascate de vorbe mari, de amabile „întepături” între „oaspeți” și „gazde”, beligeranții aflându-se „încă pe pace”. Pe acest fundal istoric, Victor Papilian construiește un roman de idei pe care îl punem sub emblema **SPIRITUL/SPADA**. Metafora ne-a fost sugerată de o scenă doar în aparență hazlie: după schimbarea unor replici irevențioase Ivanko se ridică furios și coboară în curte, de acolo strigă

„- Leapadă-ți haina, popo! ... te aștept!

Și atunci, lucru de necrezut, Dominic își leapădă sutana și sări în curte [...]

Când îl văzu lângă el, principele se repezi cu pumnii ridicați să-l lovească în cap. Dar Dominic, foarte iute, îl apucă de mijloc și îl ridică în sus ca pe o scândură. Ivanko se zbătea, înjura, da din mâini și din picioare, dar brațele musculoase ale lui Dominic îl țineau strâns. Între acestea, principele izbuti să scoată de la cingătoare pumnalul, cu care în zadar încerca să-l lovească pe Dominic”. La această scenă mai adăugăm un dialog dintre cărturarul umanist Pater Dominic, militarul Albrecht și prințul Ivanko:

Albrecht: „- Nu se află alt mijloc decât lupta și războiul”

Pater: „- Nu se află decât un singur mijloc, pacea”

Capitanul Albrecht: „- Războiul singur dezvoltă vloga” [suna prea nietschenian]

Pater: „- Pacea întărește pe om la înălțare și la ridicarea meseriilor. Pacea arată că omul trebuie să ajute pe om. Pacea face ca omul să gândească și să respecte legea. Pacea dă rânduială și armonie”

Ivanko: „- Lui [omului] îi trebuie bici și jug”

Nucleul epic și ideologic al romanului este întemeierea principatelor feudale românești susținut pe două motivări istorice: originea, unitatea și continuitatea tuturor românilor, și pe ideea de independență față de puterile din jur. Întreaga țesătură de disertatii istorico-politico-religioase este susținută și stimulată de Peter Dominic – sftenicul lui Bogdan, și de monseniorul Vitus, episcop de Milcovia(l).

În fața dovezilor istorice despre originea romana a românilor și despre unitatea și continuitatea acestora în spațiul dacic, Pater Dominic, om al renașterii timpurii, trăiește adevărate momente de extaz: „Mulțumescu-ți Ție Dumnezeule că m-ai făcut să găsesc pretutindeni în drumul meu, Roma... Roma singura și eterna... Găsesc Roma în grai, în veșminte, în faptele oamenilor și-n înțelepciunea căpeteniile... urcând pe această culme a casei tale, mărite voievod mă găsesc plin de virtute ca și Petru urcând Colina Vaticanului”.

Pater Dominic nu scapă nici un prilej de a intra în contact cu mărturiile romane din Dacia. *Pe baza acestor* dovezi afirma existența celor o mie de ani de continuitate și unitate. Un simbol al acestui adevăr istoric este *drumul*. După înfrângerea de la Posada, și retragerea în Transilvania, căpitanul Albrecht spune lui Pater Dominic „- Ce drum sănătos...” Acest adevăr istoric îl exprimă și Sava, stăpânul de la Câmpulung, în duh eminesciano-sadovenian: „neamul nostru moldovenesc e tot una cu voi cei din Maramureș... Nu uitați pe Burebista... în țara lui un neam este, toți ne tragem din el... Asta e totul, să ai neamul”. Aceași mărturie vine și din partea aventurierului Dalmassio care parcă citează din Herodot: „am cunoscut tot felul de

oameni, italieni, sârbi, dalmațieni, unguri, cehi, franțuzi și germani ... dar cei mai viteji sunt valahii din munții Pindului. De la ei am aflat că mai sunt valahi și pe malurile Dunării [...] Am cutreierat apoi ținuturile de-a lungul Nistrului și până la munți și peste tot am găsit astfel de valahi”.

În discuțiile politico-religioase pe care le întreține Pater Dominic se pare că Bogdan [autorul?] agreează ideea „*bisericii unite*”, anticipând evenimente din viitor: “[...] Biserica unită este cea mai impunătoare încercare de a reface măreția Romei, în ceea ce are ea mai universal împăcarea firii cu duhul... Încă odată, Mărite Doamne, Sfântul Duh pornit din Nazaret ca spirit divin, și-a găsit dezvoltarea omenească la Roma”. Vitus se adresează lui Bogdan într-o adevărată apologie: „Iată care e menirea Ta, Mărite Doamne, Tu trebuie să împaci voința cezarilor cu duhul creștin. Eu nu mă sfiesc a mărturisi că Sfântul Scaun, mai mult dintr-un har divin(!), a înțeles firea neamului tău și l-a ales ca mijloc de împăcare între Apus și Răsărit [...] Sfântul Scaun m-a deznădăjduit. El cunoaște prea bine obârșia și firea latină a acestui neam care se întinde de la marea Egee până la izvoarele Nistrului. Sfântul Scaun vrea să folosească duhul latin din limba și firea valahilor, ca să facă împăcare între voința istorică și așezarea răsăriteană a acestui neam”, și patetic, același monsenior Vitus mai afirmă: „[...] Sanctitatea Sa are gânduri înalte. El dorește catolizarea întregului răsărit prin mijlocia acestui neam de obârșie latină ...”.

Din pledoariile politico-religioase ale lui Dominic și Vitus pe care Bogdan le ascultă cu interes și plăcere se poate desprinde ideea că țările române trebuiau să rămână la Roma, catolică. Încercările de aducere la turmă a oii rătăcite prin metode politice n-au dat rezultate în Evul de Mijloc: fapt istoric cu suficiente consecințe ce pot fi discutate pe toate fețele. Dar așa a fost *Istoria*, iar nouă [și scriitorii fiind] nu ne rămâne decât s-o consemnăm și să încercăm înțelegerea ei.

Toate aceste dezbateri nu sunt scutite de un anumit patetism retoric. Chiar Bogdan îl „trage de mânecă” pe călugărul-cărturar: „Pater

Dominic, cred că întinzi prea mult gândirea ta, de crezi și o potrivești la toate împrejurările vieții”.

Fiind un roman conceput sub emblema **Spirit/Spada** textul lui conține și alt fel de idei care vizează diferite paliere ale unei comunități umane. Din mulțimea lor selectăm câteva: „Viața nu se măsoară după numărul anilor nici după lungimea zilelor petrecute, ci după prețul clipelor și virtutea înfăptuirilor”; „Rodul pământului și vrednicia omului fac țara”; „Bogăția cea mai mare a țării sunt oamenii”; „Graiul este o unealtă tot atâta de însemnată ca și mâna omului. După cum omul n-ar fi putut să se numească om fără mână, tot așa nu s-ar fi putut numi om fără grai”; „Voința este o pornire a firii, iar duhul o putere a lui Dumnezeu”. Multe din aceste aserțiuni îmbracă forma de *ziceri*.

Prezentul narațiunii se sprijină pe doi piloni temporali: trecutul și viitorul. Mărturiile despre originea, unitatea și continuitatea poporului, în fața cărora se entuziasmează Pater Dominic, vin din trecut. În paralel cu aceste urme ale trecutului romancierul dezvoltă și o dimensiune de predicție. Dacă în privința trecutului scriitorul e uneori patetic și înflăcărat, patriot în tradiția cronicarilor și Școlii Ardelene. În ceea ce privește fereastra deschisă spre viitor, aceasta e uneori deschisă prea mult pentru mijlocul sec. XIV.

În roman se mișcă o sumedenie de personaje ilustrând într-un fel sau altul o topologie socială, politică, morală, religioasă. Din rândul acestora se impun câteva care se integrează perfect în structura ideologică a romanului: Pater Albrecht – militarul; Oliver – palatinul regal, supusul și parvenitul politic; printul Ivanko – înfumurat și abject; Katalin; Dragoș – cneazul de la Bedeu cu ambiții politice, dar fără inițiative personale etc. Toate aceste personaje mai mult sau mai puțin justificat și în diferite moduri sunt stăpânite de pofta puterii, dau dovadă numai de *voință* și deloc de *duh*.

Deasupra tuturor acestora și în opoziție cu ei se situează Bogdan voievodul Maramureșului și Pater Dominic.

Bogdan e un personaj politic complex nu printr-o varietate și bogăție de trăsături contradictorii, ci prin frământările interioare vis-a-

vis de ambiția politică și «glasul neamului». Scriitorul îi urmărește faptele evoluției conștiinței politice. La început Bogdan se visează *rex* al Maramureșului și al Pocuției ca la final să ajungă la înțelegerea destinului său de izbăvitor al neamului său, de „descălecător” al Moldovei ca stat de sine stătător. Parcursul acesta este dramatic, interior. Pentru a argumenta cele afirmate propunem un colaj de „discuții politice” dintre Bogdan și câteva din personajele reprezentative ale romanului. Lui Vlaicu, feciorul lui Basarab, voievodul Țării Românești îi zice: „sunt două mari moșteniri care apasă asupra noastră, puterea papei și puterea împăratului Ioniță”; Treptat, Bogdan e pătruns de ideea lui Dominic că adevărul e numai acolo unde voința cârmuitoare se întâlnește cu voința obștii. Domnul conștiinței voievodului Bogdan ajunge la un punct de răscruce marcat de replica dată lui Ioan de Kolcse numit de regele ungar, Ludovic, conte al Țării Maramureșului după ce l-a declarat pe cneaz, „*Bogdănuș infidelis notorius*”: „Nu! Maramureșul va fi principat în regatul meu”. În acel moment, Bogdan își spune: “[...] de la vorba cu acești cărturari aud alte glasuri care strigă-n mine, în limba mea ... sunt glasurile strămoșilor, mai tari decât le credeam”. Bogdan e și un diplomat iscusit. Știe să se strecoare printre capcanele intruse de promisiunile viclene, printre amenințările venite din diferite părți. Bogdan e uneori prea patetic în visul său de Rex și în gândul său deschis spre viitor. E prea „revoluționar” în conștiința sa națională pentru mijlocul secolului XIV. După ce ascultă pe Vitus care citea hrisovul pe care Papa îl trimisese împăratului vlaho-bulgarilor, Ioniță, în care vorbea despre valahi ca „mobila părăsită a Romei”, Bogdan își simte inima plină de fericire și de convingere că vorbele papei îi îndrumază lucrarea: „Biserica unită va fi temelia noii împărății [...] va fi deci un domn unit, va face din biserica din Cuhnea o catedrală unită și toți preoții sfințiți în ea vor merge la Roma să capete învățătură multă”. Bogdan e un personaj „abstract” construit numai din gânduri de mărire și visuri de viitor. Pentru a depăși această posibilă neîmplinire artistică, romancierul îl introduce în ecuația „fraților dușmani”, adică îl concepe în opoziție cu

celălalt cneaz de seamă din Maramureș, Dragoș. Rivalitatea dintre cei doi se dezvăluie prin raportarea lor la regalitatea ungurească: „Era lucru știut că de multă vreme regele încearcă să-l facă pe Bogdan să primească o «nova donatio». În felul acesta voievodul ar fi devenit un nobil maghiar și voievodatul înceta să mai existe. Numai că Bogdan se încăpățâna să nu primească”; „Viteaz, ne-ntrecut în război, Dragoș era un om pașnic în viața de toate zilele și legământul față de rege era un drum drept, pe măsura țării lui credincioase și iubitoare de tihnă. Unde mai pui că ajutând pe rege să facă din Maramureș un comitat putea și el să devină nobil... și asta însemnă demult... și Dragoș se învoia să rămână supus credincios al regelui”.

Proclamația lui Bogdan de întemeiere a Moldovei și de afirmare a independenței se aude în curtea de la Baia printr-o *«fereastră deschisă»* Auzind-o doamna Anca -văduva lui Dagoș, se întreabă, de față fiind omniprezentul Pater Dominic: „- Bogdănuș infidelis notorius... unde e adevărul?” Dominic îi răspunde: „- Adevărul e numai acolo unde viața cârmuitorului se împlinește cu voința obști ... Bogdan care se trudea să nu fie o minciună, a știut să găsească adevărul”. Mai mult, a reușit pentru un moment devenit istoric să unească spada cu spiritul. Figura luminoasă a lui Bogdan e expresie a cneazului cavalier român, e un aristocrat, după opinia lui Pater Dominic.

Pater Dominic e personajul de prim plan în rețeaua ideatică a românului. Firea, învățătura și călugăria îl aducea pe meleagurile valahe unde la tot pasul descoperă urmele Romei externe și astfel ajunge să iubească și cu inima aceste locuri și oamenii lor. Descifrând și interpretând o inscripție latină descoperită pe zidul unei ruine romane, călugărul rostește un adevărat poem eminescian despre începuturile românilor. Prin tot ceea ce gândește, zice și face, Pater Dominic e un umanist de Renaștere timpurie. Emblema majoră a **spiritului** (alături de confratele Vitus și Bogdan, căruia îi e sfetnic și prieten). Pater Dominic este în mod firesc opozantul aprig al **spadei**.

Pater Albrecht militar de profesie și căpitan este supus și loial regelui ungar. În relațiile cu subalternii e aspru, dar drept. Albrecht o fi

fost la fel în slujba oricărui alt stăpân. Foarte interesant că pe unde trecea *el* cu soldații săi nu se da nici o luptă, ci lăsa după el ordine. Total opus caracterial și temperamental lui Albrecht este palatinul Oliver. Acesta e un slugarnic și un parvenit politic, un urzitor de intrigi.

O altă ipostază a **spadei** este cuplul format din prințul Ivanko și Katalin, fiica palatinului Oliver. Printul Ivanko e un aventurier. Este ușor la cuget și repede la mânie. e necugetat, orgolios și trufaș și chiar disprețuitor față de cei din jur. Cu adevărat e bestial și barbar. Toate aceste neajunsuri pe care se așează coroana visurilor imperiale îl rup total de realitate și astfel în istoria pe care vrea s-o supună devine un jalnic pion ce va fi sacrificat la momentul potrivit, fără probleme.

Katalin este o frumusețe rece. Între dragoste și mărire alege mărirea. Ea își dă seama că lângă prinț o poate aștepta „bogăția și mărirea la care visa de pe vremea când petrecea la curtea din Vișegrad. O secvență semnificativă care justifică posibilitatea acestui cuplu este aceea a plimbării celor doi pe clar de lună. În ansamblu tabloul este deosebit de expresiv prin coordonatele sale spațio-temporale romantice – un fel de «sara pe deal». În total contrast cu imaginea poetică eminesciană, e dialogul celor doi, pe cât de groaznic, pe atât de pragmatic. Pe cei doi îi apropie doar instinctul și ambiția de mărire. Frumoasa Katalin, imaginată de prozator, se încadrează în tradiția romantică a literaturii noastre: Clara, Chiajna, Vidra. Totuși nu are vigoarea acestora. Fiind personaj secundar scriitorul nici nu insistă asupra lui pentru a o face cu adevărat memorabilă. E ea e doar „o monstră” care ilustrează epoca cu înfruntările ei și de ambiții politice.

Dintre personajele romanului mai amintim fețele bisericești cu numele Șofranie și Ioanikie care se remarcă doar prin fanatismul lor bagumilic. Aventurierul Dalmassio a fost inventat doar pentru a rosti o idee a autorului (vezi supra). Aceștia și alții sunt doar semne ale unei lumi tulburi, neașezate.

În comparație cu *trilogia Chinuiții nemuririi* de data aceasta Victor Papilian nu mai are puterea portretistică. În parte se poate

justifica prin caracterul specific al romanului. Cu toată reușita și Bogdan și Pater Dominic sunt /de/.

Spuneam la începutul acestui studiu ca romanului îi lipsește aventura. Asta nu înseamnă că îi lipsește epicitatea. Narativitatea uzuală din derularea ideilor. Victor Papilian își argumentează romanul pe un ax spațio-temporal care este **drumul**. Din diferite cauze și diferite scopuri toate personajele călătoresc într-un spațiu, altul decât cel natal – evident în afară de români. În acest spațiu în care se întâlnesc atâția străini se fac inserții temporale – în trecut, prin urmele Romei cezarilor în spațiu românesc și în viitor prin predicții.

În „pauzele” dintre dialogul de idei în textul romanului apar mici episoade evenimentțiale. Aceste pauze prilejuiesc scriitorului realizarea unor descripții și tablouri de epocă. Din prima categorie fac parte spre exemplu: tablourile de natură văzută prin ochii lui Eminescu și Sadoveanu. Un tablou de epocă – epoca feudală – este investirea de cavaler a tânărului Aldea de către voievodul Bogdan. Scena respectivă este simbolică deoarece exprimă un gest de independență a lui Bogdan față de regele de la Buda. Să mai reținem că în multe descrieri de interioare sau alte episoade romancierul își ia sugestii din pictura Renașterii și Postrenașterii.

Romanul **Bogdan infidelul** prin caracterul său ideologic se încadrează într-o tradiție ce începe cu Eminescu și ajunge la Sadoveanu. Desigur că romanul lui Victor Papilian nu se ridică la valoarea de mit și parabolă precum *Creanga de aur*, dar se apropie prin structură baladescă și construcția de idei de *Nicoară Potcoavă*.

Bogdan infidelul ilustrează printr-o realizare ce depășește bine media, preocuparea scriitorului de a da înțelegere de filosofie politică și de spirit religios unor momente importante din istoria românilor. Scriitorul crează un fundal de epocă de largă cuprindere geo-politică pe care apoi proiectează momentul românesc.

Fiu al Transilvaniei prin adopție, Victor Papilian, prin **Bogdan infidelul** este un descendent al Școlii Ardelene.

*

II. Coana Truda. Romanul terminat în 1948, vede lumina tiparului târziu, doar în 1988 prin strădania criticului și istoricului literar Constantin Cubleșan, care și formulează următorul verdict: „poate cel mai încheșat și mai echilibrat dintre romanele lui Victor Papilian”.

La o primă și rapidă lectură încadrezi **Coana Truda**, fără nici o ezitare, într-o tradiție invocată și de Constantin Cubleșan în prefața la ediția din 1988. Nota comună a acelor opere este prezența *ghetou-ului*: mahalaua capitalei ori târgul de provincie. Invocând această tradiție subliniem că autorul romanului în discuție se angajează pe o direcție literară nu tocmai lesnicioasă și prin urmare ești îndreptățit să-ți pui întrebarea: ce mai poate aduce el nou în interiorul acestei tradiții viguroase. Citind cu atenție și raportându-ne la canoanele specifice acestei tradiții putem afirma că romanul lui Victor Papilian nu e un roman realist-naturalist, cu tot decorul său, ci, unul analitic cu un *mesaj* religios, ilustrând încă odată coordonata fundamentală a operei lui Victor Papilian: religiosul. Tocmai această dimensiune scoate romanul **Coana Truda** din sfera sentimentalismului și a meliorismului social care afectează în toate compartimentele operele la care am făcut trimitere.

Începutul (cap. I) realist-naturalist are rostul de a „informa” asupra stării morale și sociale a personajelor. Care este nivelul conștiinței și starea socială a lumii din *cartierul Melcului* ne spune următoarea frază: „Dinspre maidan răbufnește o putoare de stârv și un gust sălciiu de mlaștină”.

Indiferent din ce perspectivă privim lumea romanului denominația ei, „cartierul Melcului”, este relevantă. În primele pagini, scriitorul explică „realist-istoric” denumirea: noul cartier al Bucureștilor se naște pe terenurile care an aparținut unui oarecare pe nume Melcu. Dar fiind vorba de o operă de ficțiune va trebui să urcăm pe palierul simbolicului. Raportând problematica romanului la „dicționarul de

simboluri” elaborat de Jean Chevalier și Alin Gheerbranit, vom constata că denotația scriitorului nostru nu se înscrie în nici unul din sensurile simbolului melcului. Nici pe departe în cartea lui Victor Papilian melcul nu semnifică regenerarea și fertilitatea, ci doar o sexualitate cu sens negativ. Să nu uităm că simbolul melcului provine din păgânism, nu din creștinism. Începutul balzacian-zolist schițează un topos specific unei lumi care, cu toată dorința mărturisită, de ieșire din cochilie rămâne o lume la stadiul de moluscă care se târește trudnic prin gropile prăfoase și noroioase ale mahalalei. Tema majoră a romanului nu este una socio-morală de natură „realist-critică” cum lasă să se înțeleagă criticul citat. Dar să nu uităm că în dorința de a trece romanul de cenzura comunistă, criticul-editor nu a riscat și a renunțat la a exprima adevărul despre conținutul și semnificațiile romanului. Tema romanului este relația iubire-Credință. Această generează la rândul ei alte subteme moral-religioase: puritate/trivialitate; aspirație/ratare; și câteva ipostaze ale erosului: iubirea nelegitimă (desfrâu); iubirea pasiune-patimă; iubirea familială; iubirea maternă; iubirea filială. Fiecare din personajele romanului se definește prin poziția pe care o ocupă în interiorul raportului eros-sentiment religios. Personajele nu au neliniști interioare, nu vor trăi drame câtă vreme sentimentul erotic e golit de sens și e înstrăinat de sentimentul religios. Personajele sunt moarte spiritual. Ele sunt stăpânite de un apetit erotic murdar și de dorințe meschine de parvenire exprimate sentimental de Fila; brutal de Zinca; rafinat de Cecilia. De reținut un amanunt semnificativ: seria feminină Truda-Fila-Zinca-Cecilia, coborâtoare în vârstă. Or, această coborâre în vârstă nu înseamnă, câtuși de puțin, un posibil drum spre descoperirea purității și a inocenței morale. Cecilia, cea mai tânără, dar și cea mai perversă, repetă drumul coanei Truda. Personajele trăiesc într-o nebuloasă de care le mistifică realitatea. Moartea lor biologică e ultimul semn al pedepsei. Gestul întemeietorului clanului Roventa, bătrânul consilier, de a-și boteza copiii cu numele eroilor wagnerieni-esențe păgâne (!) și de a impune educația lor muzicală este la granița hybris-ului devenind vecin cu vina tragică. Prima victimă este Otrud sau mai pe românește Truda,

fiica consilierului Roventa. Apoi, victime devin, pe rând fie descendenții direcți (Kling, fiul Trudei), fie cei ce intră în cercul vrăjit al muzicii pe care Truda o cântă la pian, muzică care trezește numai instinctele.

Coana Truda e emblema acestei lumi. Înțelegerea ei trebuie să pornească de la ceea ce spune Toni, fratele: „Pentru soră-mea Truda nu am șablon psihologic după care să o definesc. Nu e bolnavă, nu e sănătoasă, nu e proastă, nu e deșteaptă ... Nu e ceea ce se cheamă moral, însă nici, nu vatămă nimănui... Poate e debilă mintal... Dar e singura dintre cei care a moștenit talentul muzical al tatii și singura cititoare pasionată de bună literatură”. Răzvrătirile ei împotriva lumii n-au deschidere spre alte orizonturi, ci dimpotrivă dezvăluie substratul instinctual, lipsa minimei conștiințe și a pudorii. Pe când era adolescentă în pension în cadrul unei activități izbucnește împotriva „surorilor” și a călugărițelor: „Vouă vă trebuie un taur... Da, da, vouă vă trebuie un taur”. După această revoltă instinctual-juvenilă urmează o altă răzvrătire: aventura erotică cu Stan, sluga (fecior de casă, spus mai elevat) în casa tatălui. Apoi, după căsătoria cu Alexandru Veniamin, un mediocru funcționar la Interne, Truda fuge cu același Stan furând bijuterii și bani din casă. După aventurile matrimoniale și amoroase coana Truda se *stabilește* în cartierul Melcului cumpărând case și căsătorindu-se cu pantofarul Florică Băieșu. În acest timp „a mai avut pe lângă patru avorturi, și un copil cu Florică. Copilul era aproape idiot. Vezi bine sifilisul luat în santanul din Craiova se răzbună”. Va sfârși în urma bolii incurabile. Copilul idiot, boala, moartea și toate celelalte eșecuri sunt pedepse pentru viața ei, lipsită de credința în Dumnezeu.

Ultimul consort legitim al Tudei este Florică Băieșu. Ce nume potrivit pentru acest Don Juan de mahala. E un pantofar care caută piciorul prințesei în ... praful mahalalei! El nu *creează*, ci numai *cârpește*. Florică, un obtuz ce se complăce într-o stare de suficiență, pur și simplu își irosește tinerețea și vitalitatea, își anulează orice posibilitate de „vocație de muncă”, de deschidere spre alte orizonturi. E lipsit de demnitate și de mândrie bărbătească. În aceste condiții visurile sale nostalgic-romantice nu mai au

nici o credibilitate, iar ibovnicile de cartier confirmă condiția lui de kitsch. El se mulțumește cu aventuri mediocre, fără nici un fior mai înalt, toate reduse la instinct. Chiar el, *trezindu-se*, mărturisește că nu înțelege cum de s-a încurcat cu una ca Zinca.

Rudă prin alianță, dar mai ales rudă morală cu Florica este Klynsor (Kling). Dintre posibilele epitete calificative enumerăm: „trubadur parșiv”; „moluscă într-o bălăcăreală existențială”; „amant de duzină”. Tânăr neisprăvit, King e o ipostază frumoasă a păcatului. E un gramofon stricat care repetă aceeași muzică.

Acarul Hotu, un ins redus, blajin și bigot, e o umbrăa dostoievskiană. Fără prea mare implicare interioară el se „frământă” între ispita timpului și lipsa de voință spre credință. E respins de Fila și intrarea în mănăstire e prea târzie. El e fructul contradicției grave dintre mistică și crimă (îl împinge sub roțile trenului pe Kling). În tot ceea ce gândește și face, Hotu e un „robot ceferist”: „- Ai dreptate, domnișoară Fila... E douăzeci ș trei și patruzeci și opt de minute. Ai dreptate domnișoară Fila... Până mă închin, până mă spăl... că știi, eu seara mă spăl...” Tot el debitează un precept moral creștin: „Fericirea nu-i bună pe Pământ. Fericirea e o trufie, poate cea mai mare trufie. Pe Pământ așa a legiuit Dumnezeu: să nu fii decât mulțumit. Ești sănătos, nu te-a tăiat trenul? ... Ai pâinea cea de toate zilele? ... Zi-i mulțumescu-Ți Ție Doamne și culcă-te mulțumit. Cum îndrăznești tu, om nemernic, să răvnești la bucurie, să fii fericit? Numai Sfinții și Îngerii sunt fericiți, fiindcă numai ei văd lumina Dumnezeiască.” O alta umbră dostoievskiană este „tovarășul Cârlogan”, maistru la fabrica de textile. El are mari ambiții. Într-o discuție cu Florica își exprimă ideile și planul de acțiune: „- Da, Florică... eu am mari ambiții... Să ridic cartierul, să-l fac mai mândru decât Grivița. Și nimeni nu-mi dă concursul [...] Mai cu seamă sunt nemulțumit de dumneata [...] Fiindcă eu muncesc să vă scot la lumină, să vă fac muncitori conștienți și domni, iar voi vă bucurați de întuneric și vă bălăciți în murdărie”. În ideologia și politica sa e confuz. Pe de o parte este concesiv cu capitaliștii – el e amic bun cu patronul cârciumii din cartier – iar pe de altă parte un ateist fără argumente. [„Tovarăși, Dumnezeu este o

spaimă născocită de popi ... la, sa nu mai fie popi, s-a dus și Dumnezeu...] Ca bărbat și om politic tovarășul Cârlogan este de-a dreptul ridicol când debitează fraze ca aceasta: „- Voi femeile nu judecați decât prin dragoste (!) Și asta fiindcă nu veniți la partid și la sindicat ... Acum, am explicat de o sută de ori că dragostea e suprastructura. E în funcție de producție, schimbă producția, ai schimbat și dragostea...”

Figură cu totul diferită față de personajele pomenite este Toni, fratele coanei Truda. De la prima apariție se impune prin calm și cufundarea în muncă, prin relația cu femeia pe care o iubește, conform preceptelor creștine. Așa și iubirea de frate. Și tot ca un bun creștin renunță la partea materială din moștenirea sorei sale. Lui îi este suficient cât are; bogăția lui cea mare este copilul care a scăpat de amenințarea morții. Din casa Trudei nu ia decât niște fotografii de familie. Dar în iubirea lui creștină Toni e într-o anumită măsură rupt de realitatea imediată încât nici un moment nu realizează că soția sa trece printr-o gravă criză de conștiință.

Partea forte a romanului, din perspectiva religiosului, este tipologia feminină. Următoarele cuvinte rostite de Filareta sunt o autocaracterizare și o predicție: „- Îmi trebuie, coana Truda, o dragoste mare, una singură și apoi pot să mor.” Fila e o tânără care locuiește cu chirie la coana Truda sperând în iubire, ea așteaptă sfârșitul coanei pentru a-i lua locul. Dorința nu i se va împlini. Florică o părăsește pentru Zinca, servitoarea. Aflând că acesta îi va face ibovnicului un copil, ea se mută în altă parte și din „răzbunare” acceptă tovarășia acarului Hotu. Ușor schimbătoare, Fila se mai amăgește o dată, crezând în marea „dragoste” a filfizonului Kling ajungând să se sinucidă – gest total necreștinesc. Spre deosebire de Zinca și Cecilia, Fila are un scurt moment când se ridică deasupra mocirlei mahalalei. În urma *confruntării* cu Eugenia și Toni, ea înțelege ca durerea ei din iubire pentru Kling e o nimica toată față de durerea de părinte. În drumul de întoarcere acasă, în București, Fila descoperă biserica:”... luată de dragoste a uitat și de Dumnezeu.” Intră în biserică, se roagă și aprinde o lumânare pentru copilul bolnav. Depășind mândria și egoismul, Fila descoperă mila [vezi și scena finală în care îl primește pe fostul iubit]. Dar Fila păcătuiește considerându-se în suferința ei

egala lui Iisus de pe cruce și a Sfintei Fecioare; păcătuiește și prin gestul suicidului. Patetismul melodramatic al scrisorii de adio destinată lui Kling nu e un defect de viziune și stil din partea prozatorului, ci mijlocul potrivit pentru a dezvălui micimea personajului.

Zinca e omul-animat fără suflet, fără conștiință, numai instinct și dorință de parvenire. Și ea are un copil, dar nu trăiește drama și frumusețea dumnezeiască a miracolului maternității. Iar despre dragostea filială nu avem ce spune!

Cecilia e omul animal tânăr, plin de vitalism, dar care, fără suportul moral al credinței, devine păcat. E drept că părăsește „cartierul melcului”, dar vânzându-și trupul și conștiința.

Prin tehnica simetriilor multiple, scriitorul reușește să încarce cu semnificații anumite situații, scene și să individualizeze personajele. Dintre personaje, cel mai puternic și complex individualist este Eugenia. Personajul are un nume semnificativ. Antroponimicul își are originea în limba greacă: eugenia=eu (bine)+ge «(a zămisli, a naște). Destinul personajului e marcat de trei momente (etape). După câteva eșecuri existențiale descoperă amorul și buna înțelegere în Toni, alături de care depășește visurile romantice răzvrătirile împotriva destinului (citește voința lui Dumnezeu). Iubirea lor e o relație de „prietenie tandră plină de generozitate și altruism”. Cei doi au sentimentul siguranței. Și totuși lipsește ceva. Eugenia trăiește o „teamă nelămurită” deoarece i se pare nefiresc atâta pace și frumusețe în viața ei după atâtea încercări la care viața a supus-o. Probabil că această situație complexă duce la refularea erotismului care, apoi, la cea mai mică fisură de conștiință și de morală va izbucni provocând adevărate crize. O astfel de criză traversează și Eugenia. Ea are puterea să se întrebe dacă a păcătuțit prin slabiciunea pentru Kling, nepotul lui Toni. Tânărul nu e decât o mască a diavolului care te împinge spre ispite. Păcătuind doar cu gândul ea are puterea să se trezească la realitate: descoperă că numai pe Toni îl iubește și se hotărăște să se căsătorească, să întemeieze familia. Dar liniștea câștigată nu va dura prea mult. Eugenia va trece prin alta criză, cea a maternității. Noua criză, mult mai complexă și dramatică, are mai

multe stadii. Mai întâi, trupul ei de femeie, se înspăimântă la gândul urâteniiilor care însoțesc maternitatea. Apoi, Eugeniei îi e cu neputință să priceapă zămisirea din trupul ei, nu înțelege „noima măreață”, semnul dumnezeiesc al sarcinii. De aceea are momente când nu acceptă sarcina, iar după naștere se simte o străină față de prunc, nu trăiește nici o tresărire maternă. Toate aceste probe de purgatoriu o pregătesc pe Eugenia pentru descoperirea grației divine. Paginile în care Eugenia trăiește momentul revelației sunt ilustrative pentru tipul de analiză psihologică practicat de romancier. Caracteristică pentru analiza psihologică papiliană este permanenta translație între conștient și inconștient. Sub acest aspect autorul **Coanei Truda** urmează pe Rebreanu.

De departe Eugenia este cel mai complex și funcțional personaj al romanului și cel mai realizat artistic. Și totuși sunt momente când personajul e lăsat să filosofeze prea mult și uneori inadecvat. Acest neajuns se vede cel mai bine în finalul romanului. Pentru a pune în evidență mesajul religios al cărții sale, scriitorul putea găsi un final mai puțin retoric.

În forme și grade diferite, personajele romanului sunt oameni *rătăciți*. Cu excepțiile semnalate, toate au câteva trăsături comune: goliciunea sufletească, lipsa conștiinței păcatului, nu cunosc neliniști morale, iubirea lor e doar maladie, nici unul nu simte în preajmă prezența lui Dumnezeu.

Romanul **Coana Truda** nu e epopeea mahalalei Melcului, ci *fragment* din povestea dramatică a unei lumi care l-a pierdut pe Dumnezeu. Și mai grav, această lume nu are conștiința acestei pierderi. Mizeria spirituală, dar și cea materială, a acestei lumi nu poate fi înlăturată prin *ideologii*, ci numai prin credința în Dumnezeu. Cu toate că mesajul religios este evident, romanul nu cade în tezism. Prozatorul nu dezvoltă o „demascare” a societății făcând-o singura vinovată de condiția de mahala a personajelor. Personajele lui sunt dăruite „de la natură” cu suficiente însușiri prin care s-ar fi putut salva. Una singură, dar esențială, le lipsește: sentimentul și conștiința credinței.

Coana Truda nu e un roman evenimentțial, ci unul analitic. Narațiunea înaintează prin observațiile, comentariile și analizele naratorului realizate fie în stilul direct, fie în stilul indirect liber.

E limpede că Victor Papilian nu are forța epică și filosofică a lui Dostoievski și a lui Rebreanu – maieștrii săi – dar romanele lui sunt opere mai mult decât onorabile.

*

III. Chimuiți Nemuririi. Trilogia a fost elaborată la Sibiu între 1941-1945 (perioada când Universitatea clujeană Ferdinand era în refugiu ca urmare a evenimentelor istorice nefaste). Publicarea ei era anunțată în 1947 în numărul 45 al revistei „Provincia” din Drobeta Turnu-Severin. Din păcate totul a rămas la stadiul de anunț. Romanul apare postum (prima și singura ediție până în momentul de față) în 1976 la „Scrisul românesc”, Craiova, sub îngrijirea lui Titus Bălașa.

Conform îngrijitorului ediției timpului romanului se suprapune peste timpul studenției și formării profesionale a medicului și profesorului Victor Papilian. Deci timpul isotric care constituie coordonata temporală și fundalul realist al romanului sunt anii 1907-1920. Prin câteva ramificații epice destul de firave, dar bine integrate în firul narativ principal, romanul aduce câteva scene din realitatea extrauniversitară (mahalaua capitalei, orașul de provincie, reședințe boierești). Aceste aspecte determină pe Sabin Bălașa să accentueze, într-o prea mare măsură, în prefața ediției, caracterul de frescă socială a romanului. Observația noastră nu e un reproș propriuzis, suntem în 1976 și cenzura era greu de păcălit.

Trilogia se deschide cu un amplu **Prolog** realizat, în mare, în canonul romanului realist-clasic (Balzac, Tolstoi). Este prezentat balul mediciniștilor la care sunt invitați studenți și de la alte facultăți bucureștene. Sub înfățișarea lui burlescă, de carnaval, balul e încărcat cu semnificații ce vor fi dezvăluite treptat de trama romanului. Balul este un fel de strigare a catalogului cu viitoarele personaje ale trilogiei. De la prima strigare se întrevede principalul conflict, cel dintre Marius

Leluț și Gaby Leonin, viitorii protagoniști. În buna tradiție a romanului realist-clasic, dar și a celui modern, între cei doi bărbați se găsesc diferite frumuseți feminine.

De la eveniment la personaje și spațiu, prologul este construit pe tema **lumea ca teatru**. Chiar din primele zece cuvinte se conturează teama: „Loc... loc nebunilor... ca la comandă toate luminile teatrului se stinseră și muzica frână la mijoc măsura”. Urmează o frază pa care o putem lua drept *emblemă* a ideii în care autorul își scrie opera: pledoaria pentru **spirit și credință**. Viața fără credință este deșartă, e un simplu spectacol de la burlesc la grotesc: „Din parter și până la lustra din tavan văzduhul fu zângălit de o hărmălaie caraghioasă și furibundă. Părea fenezia unui balamuc.”

Procesiunea de deschidere a balului se închie cu trei „cărucioare: salvarea, duba de la Marcuța și dricul primăriei.” După ce procesiunea carelor alegorice și a măștilor a ajuns pe Scena Teatrului Național se dezlănțuie un frenetic Franch-cancan. „Dulcele dezmăț” cuprinse pe toți. Peste tot „se sare, se țopaie fără nici o regulă, fără nici o măsură, fiecare după gustul și fantezia lui”. Nu lipsește **tombola**: „Aici lângă roata cea mare a norocului se află” „întunecatul” Marius Leluț „cu privirea rece și tăioasă”, Gaby Leonin „bălan, cu ochii albaștrii și calzi” și „frumoasa” Lia Caloianu.

Prologul e o „alegorie” care ne dă cheia religioasă și filosofică, a trilogiei **lumesc vs credință**. Prologul se închieie cu un „furt”: Marius Leluț își însușește (își strecoară în buzunarul paltonului) carnetul de la bal (un simbol) al Liei Caloianu destinat lui Gaby Leonin.

Pe scena balului defilează **chimuiții nemuririi**. Prologul e ghemul din care romancierul va trage firul narativ și va desprinde bogata tipologie umană care vor constitui vehiculele religiosului care irizează toate cutele trilogiei.

De ce prozatorul alege lumea mediciniștilor ca teren epic pentru confruntarea de idei? Alegerea nu vine dintr-un simplu capriciu al inspirației, ci dintr-o gândire scriitoricească bine articulată și motivată. Lumea respectivă este felia socio-profesională și intelectuală cunoscută

direct într-o viață de om și specialist; acest mediu care permanent e confruntat cu trupul (cu lumea materială sub multiplele ei forme) este cel mai potrivit pentru un roman de idei, pe care le putem ordona în cupluri: ateism/credință; materie/spirit; trup/suflet; știință/artă; profesie-morală-credință. Dacă raportăm romanul epocii literare căreia îi aparține nu greșim dacă afirmăm că trilogia lui Papilian e în literatura noastră o adevărată pinacotecă. Bogația și varietatea tipologică a personajelor e bine gândită și argumentată. În majoritatea cazurilor personajele apar în dublu exemplar! O dată ele sunt văzute cu ochii lui Marius Leluț a doua oară cu ochii lui Gaby Leonin. Deci fiecare personaj „propune” o imagine pentru fiecare din celelalte. Care imagine e cea verosimilă hotărăște cititorul.

Mai mult decât vărul său primar, Dinu Păturică, Marius Leluț dorește mai mult decât urcarea pe scara socială. Dacă pentru personajul lui Filimon parvenirea înseamnă doar moșii, ranguri și privilegii boierești care să-i permită *acumularea*, pentru personajul lui Papilian, om al secolului -XX- puterea pe lângă poziția socială mai înseamnă titluri academice, înseamnă autoritate care să te facă nu atât respectat și apreciat, cât temut. Marius Leluț vrea să fie *omul-Dumnezeu*.

Intrarea pe scena romanului personajul și-o face printr-o scrisoare adresată frumoasei studente la Litere, Lia Caloian: «Marius citi încă o dată conceptul scrisorii»,,. Citindu-și scrisoarea în „stare de veghe”, Leluț se proiectează în viitor: „Și astfel numele lui ! Marius Leluț ! îl prinde în vârful buzelor șoptit cu sfială și de admirație, îl aude ca pe un strigăt de triumf, deoparte, sus, foarte sus, până în slava cupolei academiei. Marius Leluț !... (...) E o poruncă ce deschide drumul larg prin aristocrația Bucureștilor (...) (I,13). Prima activitate de medic este întâlnirea cu moartea, care sub diferite înfățișări dă târcoale omului. Consultul medical dat poetei Ioana Stamatou, internată în spital, nu e din datorie profesională și dăruire umană, ci dintr-un impuls inconștient. Moartea nu-l impresionează. Ea face parte din persoana sa. El va ucide cu gândul. Pe unde trece el, trece și moartea (vezi sfârșitul

tatălui; moartea Lenei, sora, moartea lui Magheru și a Corneliei Toproș, a Mariței de la Pod; Podariu).

Suntem la începutul secolului XX. Freud încet, încet devine modă. Moda ideilor freudiene își va lăsa amprenta pe planurile de ascensiune ale lui Leluț în așa măsură încât „complexul de inferioritate” îi va alimenta „complexul originii”. Originea obscură, umilă devine pentru acest ambițios feroce o povară de care nu poate scăpa. În amintiri persistă numai imaginea de mizerie a copilăriei, din Boceni. Ar fi o adevărată secvență de S.F., Leluț în ipostază de Nică. Prima schiță de portret fizic evidențiază tocmai ferocitatea: „Leluț zâmbea dulceag, închizând ochii și lăsând la vedere dinții. Avea dinți tari, strânși în două șiruri regulate (...)” (I, 51). Voința feroce îi anulează orice urmă de conștiință. Pentru el conștiința e un moft. Ontologic Leluț se caracterizează prin neputința de a fi om. Perseverența în atingerea scopurilor devine diabolică. Natura mijloacelor nu-l interesează. Principalul său mod de a acționa este acela de a-și *însuși* de la fiecare tot ceea ce îi poate sluji lui, de a folosi defectele altora ca arme de atac. Lipsa de coștiință, de umanitate înseamnă, „călcatul pe cadavre”. În lumina moralei creștine infuzate în roman, Marius Leluț va deveni omul cu chip de fiară, un adevărat anticrist. În demonia lui e măreț și grotesc.

Un prim pas în realizarea dorinței de desprindere de origine este schimbarea numelui. Din Marin Puțoi devine Marius Leluț. Schimbarea numelui se face mai mult din capriciul învățătorului său. Dar având în vedere drumul vieții și finalul acesteia putem avansa ideea că această schimbare de nume și-a pierdut sensul mitic rămânând doar o farsă a destinului. Un al doilea pas în încercarea de uitare și negare a lumii din care vine și de proiectarea viitorului îl constituie consacrarea sa învățăturii. Leluț studiază cu râvnă ca Faust teologia.

Toate trăsăturile lui Marius Leluț sunt amprentate de o vitalitate neobișnuită. Dar treptat această vitalitate dionisiacă se va dovedi a fi o cheltuială sterilă de energii. În apriga lui dorință de a-și fabrica o **personalitate** gândurile, vorbele, gesturile, faptele devin brutale și vulgare. Nici un moment nu va avea regrete, muștrări de conștiință ca

orice creștin care a păcătuit. Nu puține sunt situațiile în care personajul perorează în fața altora pentru devotament, cinste, sacrificiu, datorie, dar imediat are o vorbă, un gând sau un gest care anulează perorația dezvaluindu-i fariseismul. Îndatoriri și atitudini umane devin la el instrumente ale ascensiunii. Dorința nestăvilită de parvenire îi dezvoltă însușiri ce contravin moralei creștine: egoismul, invidia, ura, ipocrizia. Romacierul, în lumina moralei creștine, creează situații în care personajul își *de-mască* lipsa absolută de iubire filială și fraternală, de iubire pentru omul de lângă el. Maris Leluț are o mare putere de muncă susținută de o ambiție inumană. Și totuși în învățatură și apoi în activitatea științifică nici o dată nu trece dincolo de *materie* spre construcția ideatică originală și spre frumusețea muncii și a științei. El nu are libertatea și puterea gândirii. Învățătura lui e a unui avar nu a unui savant. Urmărind neloyal desființarea lucrării științifice a colegului Bulbuc cere „avizul” profesorului Anghel Drăghicescu. Acesta îi spune: „- Fapta ta e oribilă, ca acțiune colegială și ca fals științific e o neoghiobie. Nu-l apăr pe Bulbuc – alt neghiob – dar nici tu nu faci știință. Ce faci tu e treabă de jandarmerie științifică, treabă de om mediocru. Ești o mediocritate? „ (I,365). În altă situație pictorul Eustațiu, fostul său profesor de desen în anii de liceu, îi pune diagnosticul „- Zic că tu ești mai mare criminal decât toți bandiții la un loc. Tu ești hoț de idei. De tine trebuie să se ferească omul...” (I,355). Și Raica „doftorul de mahala” îi spune în față fără reținere „Tâlhar de gânduri”. În stilul său plebian tatăl său confirmă aceste păreri: „Tu ești cel mai mare ticălos. (...) tu ești tâlhar și porc” (I,381). Formula ceremonială, cu care bătrânul i se adresează este de o ironie zdrobitoare pentru urechile fine; „- Scumpul și iubitul nostru fiu (...) vrem să știm dacă scumpa dumneavoastră sănătate este tot atât de înfloritoare”.

Invidia și ura îl fac odios și în relațiile sociale nu numai în cele profesionale și științifice. Același caracter se adevărește și în îndeplinirea datoriei civic-patriotice: își „rezolvă” rămânerea pe loc în timpul Războiului de Întregire, spre deosebire de profesorii și colegii care își dau sângele pe front.

Deviza supremă a lui Leluț este „trebuie să stăpânesc”. Pentru el nu există dilema alegerii. El vrea, după cum am mai remarcat, să fie în lumea sa Dumnezeu.

Nu în puține cazuri suficiența în ale inteligenței și spiritului devine evidentă. Ne rezumăm la un simplu exemplu: într-o discuție cu preotul-medic Manoil pe tema călugărilor ortodocși Leluț are dificultăți „Dar zadarnic își sforță creierul. Nimic, absolut nimic nu izbutea să dea mintea lui” (I,49).

Pentru ca „blestemata teorie” a lui Freud „i se ascunde”, pentru Leluț psihanaliza nu e știință, dar nu ezită a o trece în panoplia instrumentelor sale de parvenire alături de „spiritul de observație”.

În gura lui Leluț adevărurile pălesc în ... adevărul lor. În afară de invidie, ură, voință personajul nu are nimic autentic și personal. La el totul este spoială. Toată știința lui de viață se reduce la un *carnețel ieftin* în care își notează vorbele, ideile altora în vederea utilizării în atingerea scopului. Spiritul lui nu este nutrit de idei, rămâne sterp. El vulgarizează și reduce totul la scara lui meschină de valori. Sunt în roman scene, care în „banalitatea” lor, îi dezvăluie goliciunea spirituală. Iată sper exemplu „*cina cea de taină*” „pictată” de ochiul lui Leluț: Aflat în prezidiul unei ședințe a Societății „Leluț privirii la chipul celor doisprezece din jurul mesei, ca la cine știe ce taină și în semiobscuritatea camerei el nu prindea decât o însușire de proeminențe morale. Bot lat de orintoric la Manoil, cioc subțire de acvilă Țepeluș... plisc de bot gros la Iancu...”(I,195) Și încă o mostră de „sensibilitate” și ignorantă la artă: „(...) Claude Monet apare ca un mare om de știință, dotat cu un miraculos spirit de observație” (I,286). Confruntarea cu arta îi scoate la vedere micimea sufletului și sterilitatea gândirii. El nu poate pricepe cum poezia și rugăciunea te pot duce sper Dumnezeu. Într-o discuție cu Lia Caloianu despre poezie nu face decât să repete papagalicește ideile altora care, rostite de el, își pierd înțelesurile, devenind inflație verbală: „Draga mea, poezia nouă trebuie să fie o răzvrătire totală, chiar brutală, împotriva sămănătorismului pompier. Se simte nevoia unei mișcări revoluționare. O răzvrătire care să ducă la revoluție”(I,152). Pentru el

nu există extaz și transcendență. Extazul e un simplu transfer pe baza de libio „Iubești pe Dumnezeu când de fapt iubești... pe șleau, sexul mascul din Dumnezeu”. O asemenea cugetare numai „filozoful” Blidariu, autorul lucrării *Dumnezeu-mit falic*, mai putea debita.

Personajul lui Papilian e incapabil să se bucure de frumusețea tinereții și vieții. Pentru el bucuria vieții de pe patinuar e doar mascaradă nerușinată, iar faptul că Leonin iubește și practică sportul pe patine e o simplă „meteahnă”. Vorba pictorului Eustațiu, Leluț privește, dar nu vede. „Nevăzând” nu se poate bucura nici de frumusețea feminină. Mereu ochii lui murdăresc.

Leluț nu poate și nici nu vrea să dăruiască semenului un strop de înțelegere, bunătate. Sentimentele îi incomodează. O singură dată în viață are un moment de elevație, atunci când pentru câteva clipe descoperă FRUMUSEȚEA întruchipată de mama lui Leonin cântând la pian. În clipa aceea, minune! Ar fi vrut să plângă, dar nu a reușit, asta nu mai e minune! Dar și acest moment de grație e maculat de gândul la o posibilă împreunare matrimonială cu femeia aflată la pian. Până la urmă își mobilizează toată voința „ca să se rupă de vrajă”. „Odată curățat de pârjolul smintelii și având îngăduința să judece cu trezire, Leluț își dădea seama că trecuse pe lângă o mare primejdie” (I,485). El reduce (freudean!?) totul la un vicleșug al inconștientului.

Drumul vieții îi este frânt chiar în pragul împlinirii. Cu cât amărăciunea înfrângerii este târzie, cu atât este mai dureroasă. Pe cât de lungă și muncită este înălțarea, pe atât de bruscă și definitivă îi este prăbușirea. Și moartea îi este *urâtă*, precum i-a fost și viața. Marius Leluț e un mare păcătos care nu cunoaște pocăința. A fost un *chinuit al nemuririi* în sensul primar și brutal al sintagmei. Viața personajului are o valoare de *pildă creștinească*. De departe, din galeria personajelor, Marius Leluț se detașează prin **hybris**.

La polul opus se situează Gaby Leonin. Cei doi protagoniști sunt construiți contra-punctic. Fiecărei trăsături negative a lui Leluț i se opune reversul, Leonin. Această tehnică o descoperim într-o conversație târzie dintre Lia Caloianu și Leonin: „Ești pandantul lui Leluț,

completarea lui. Mârșevenia lui Leluț, turmentarea dumnitale de aici se trage. Fiecare v-ați construit în alt fel. Leluț pe calea egoismului, dumneata prin risipa de suferință (...)" (III, 189). Și numele celor două personaje sunt în spiritul vorbelor Liei. Leonin e un nume nobil care sugerează tinerețe, putere, vitalitate, frumusețe, liberatate, vicorie, însușiri total opuse celor ale lui Leluț. Gaby Leonin este inteligent, cult, sensibil, cu înclinații de artist (cântă profesionist la pian). Femeile îl plac și îl iubesc sincer, dezinteresat cu excepția lui Alice Teodoru. Toate aceste calități și altele îi garantează o reușită ușoară și rapidă în viață. Și totuși. Și totuși destinul său e unul sinuos și zbuciumat. Sub masca carismei descoperim un suflet neliniștit, un suflet *chinuit*, întors spre el însuși: El nu aleargă după gloria deșartă. El este obsedat de perfecțiune, de dăruire, de prietenie, de cunoaștere, de împlinire. O manifestare în concret a acestui suflet ales este iubirea și înclinația spre artă, spre frumos. În camera lui de internist are tablouri de valoare și un pian. Și totuși, mereu se simte neîmplinit, mereu caută *ceva*, dar ceva ce încă nu-i deslușit în cunoștiința sa. Fără să-și dea seama el are nostalgia divinului, după spusa unui personaj (Sanda).

După prezența masivă a lui Marius Leluț în primele 40 de pagini ale trilogiei, profesorul medic, Anghel Drăghicescu face o operația-lecție. Cum îi este obiceiul, în timpul operației poartă cu asistența din amfiteatru un permanent dialog spiritual. Primind un răspuns la o glumă de la Leonin i se adresează acestuia: „- Bravo, Leonin, tu ești deștept (...) ai intuiția adevărurilor eterne” (III, 36). „(...) Mă Leonin, tu ai curiozitate științifică (...) Tu ai stofă de om de știință, are să iasă ceva din tine” (I, 41). Vădit că vorbele personajelor loveau în Leluț aflat în rândurile asistenței, chipul lui înăcrizându-se de-a binelea când ochii profesorului se opriseră deasupra sa. Remarcile lui Drăghicescu se vor adevăra, dar până atunci Gaby Leonin se comportă după remarca profesorului Catian: „- Ai orgoliul celor modești; al sfinților și ai martirilor”. Iar Sanda Radoslav, tână medicinistă, îi intuieste esența de **suflet chimuit**. Sufletul lui e chimuit în primul rând de prea multă bunătate și sinceritate, de încrederea în oameni. Și totuși îi lipsește

temeiul: credința pe care și-a pierdut-o. Tot drumul său sinuos prin viață e în fapt unul de redescoperire a lui Dumnezeu. Medicul-preot, Manoil, remarcă că Leonin totdeauna a fost însetat de dumnezeire.

Leonin parcurge mai multe etape: stadiul de intern; stadiul de medic la Strehaia, reîntoarcerea la București. Între rezidențiatul de la București și stagiul de la spitalul din Strehaia se situează experiența frontului despre care aflăm câte ceva, dar esențial, din scurtele rememorări. Pe frontul Războiului de Întregire dăduse dovadă de curaj și de un puternic sentiment umanitar. Pe front s-a confruntat cu moartea.

Scurtul popas la București după întoarcerea de pe front este un nod epic strategic: se reculege la mormântul mamei care a murit în timpul războiului și la mormântul prietenilor Magheru și Corneliei Toporaș. De asemenea întâmplarea îi încrucișează pașii cu cei ai Liei Coloianu – prima lui iubire – întâlnire din care află că aceasta se va căsători cu Leluț. Amintirea luminoasă a mamei și a celor doi prieteni nu-i liniștesc sufletul. Fantasma Lenei, sora lui Leluț îi asaltează cunoștința. Îi chinuie ideea păcatului. Lena operată de el va muri tocmai când el plecă pe front. Leonin crede că dacă rămânea să o îngrijească ar fi fost salvată, dar începuse războiul și avea de ales între datoria de cetățean și de român, și obligația moral profesională față de tânăra Lena Leluț. Alegerea e o situație tragică. Alege să meargă pe front ca medic. Astfel apare în roman cunoscuta temă dostoevskină a păcatului și a ispășirii (cf. Săbin Bălașa). Leonin va pleca din București din dorința de a se clarifica cu sine și de a da un sens mai adânc existenței sale de om și de medic. Stabilat la spitalul din provincie se consacră activităților practice și de cercetare. La spitalul din Strehaia își descoperă noi calități: spiritul de organizare și conducere. Prin dăruire, răbdare și tact câștigă încrederea celor din jur. Dar și aici, după acceptarea lui, de către unii din intens, se va lovi de invidia mediocrităților și a avarilor în ale științei (Tiberiu Streheianu, doctor în teologie și licențiat în litere și cu pretenții de istoric). Aici va trăi câteva experiențe majore care îi vor desăvârși personalitatea și va regăsi drumul spre Dumnezeu.

O primă experiență este întâlnirea cu adolescentul Neagoe, un mic geniu. Leonin e chemat pentru consult medical, Neagoe fiind grav bolnav. Dialogurile cu acesta indică drumul spre adevărul pe care îl caută. Adevărul adevărat căutat este credința. Moartea lui Neagoe îi transferă putere întemeietoare. Simbolic schimbarea interioară, este asociată iubirii pentru Magda Glogoveanu.

La Prunișor, moșia și conacul unei vechi familii boierești, descoperă iubirea cea adevărată, pe Magda. Urmărind procesul nașterii și creșterii iubirii dintre cei doi, scriitorul se dovedește un fin analist. Mai întâi este *pregătită* întâlnirea celor doi. Vizitând mănăstirea din Strehăia, privirea îi rămase pironită pe chipul jupânesei Negoslava. Chipul femeii răspândea dincolo de zugrăveală farmecul nepătruns al misterului (I, 252). De câte ori trecea pe la mănăstire se oprea la „Chipul frumoasei Negoslava”. Ce potrivire de nume: Neagoe, nume cu rezonanțe istorice-religioase și Neagoslava, Neagoe și slava!

Aici simțim nevoia unei paranteze. Necesitatea ei se va desluși în cele ce urmează. Să ne amintim că întâlnirea lui Miskin (*Idiotul*, de Dostoievski) cu Nastasia Filippovna e o recunoaștere (cu ceva timp înainte prințul îi contemplase chipul într-o fotografie). Recunoașterea presupune un model. Miskin spune că modelul l-a cunoscut într-un vis. Visul la care se referea personajul dostoievskian nu poate fi decât platonian. Conform filosofiei lui Platon, cei doi s-au întâlnit ca arhietipuri.

Preocupat de o cercetare antropologică află de la părintele Tiberiu Strehăianu că la conacul Glogoveanu va găsi documente utile, Leonin va face o primă vizită la reședința boierească. Așteptând în salon, în capul scărilor își face apariția o femeie: „Era jupânița Magda, nu trebuia să i-o prezinte nimeni. O avea în minte din pridvorul mănăstirii. O văzuse cu câțva timp mai înainte, în chipul jupâniței Neagoslava. [...] Se află în fața unei femei frumoase cu părul negru și ovalul pur. Să fi avut coroana pe cap și mantia pe umăr, ar fi crezut că-i o domniță bizantină” [I,337]. Marea surpriză a lui Leonin este să afle că Magda este sora doctorului Magheru. Dincolo de patetismul ei, scena

dezvăluie intensitatea și adevărul trăirilor [I,339]. Foarte curând iubirea lor terestră va trece în eternitate. Magda va pleca într-o călătorie prin lume, fără întoarcere. La plecare îi lasă lui Leonin o scrisoare care glăsuiește așa: „Scumpul meu, la ora când tu citești scrisoarea eu sunt departe. De ce am lăsat observatorul în părăsire și plec în Africa. Fiindcă în grădina iubirii noastre nu trebuie să îngelbenească frunza. Să nu scapere în ochiul acomodat lacrimii și cerului scânteia efemeră a oțelului și cremenei. Iau drumul schimmniciei, în pustiu. Acolo te voi avea lângă mine în ochi și pe cer [...]. În clipa plecării mulțumesc soartei că mi-a dat prilejul să te fi cunoscut. Rămâi așa cum ești tu. Eu voi fi de-a pururi în preajma ta. Cu tot binele pe care ți-l doresc. A ta Magda” [I,433]. Iubirea lor va fi veghetă de icoana Sf. Marii. Prin iubirea pentru Magda, Leonin a descoperit nemurirea, pe Dumnezeu. Magda, sora lui Magheru, și Leonin, un Magheru mai tânăr, *soră și frate* nu se pot uni aici pe Pământ, decât în lumea arhetipurilor dumnezeiești. După mult timp, Leonin se roagă din nou.

O dată cu experiențele radicale din timpul stagiului la Strehaia Leonin va descoperii și frumusețile naturii, „hristoavele lui Dumnezeu”. În paginile descriptive respective prozatorul se dovedește un autentic pictor-poet. Tablourile de natură dincolo de valoarea lor iconică devin cutii de rezonanță pentru lumea interioară a personajului și a schimbărilor prin care trece. Căutarea aceluia *ceva* care îi lipsea se împlinește în finalul trilogiei.

Viața lui Leonin este un șir de ispite și încercări. Ale diavolului trimis de Dumnezeu? Iată gândul lui Gaby Leonin din paginile finale ale trilogiei: „viețile lor fuseseră strâns legate una de alta se aflaseră prieteni și se dușmăniseră... Prezența lui Leluț îndârjea, zbuciuma suflete omenești ... le întârea, le ținea treze [...].Ce-ar fi fost el fără ura lui Leluț? Un om obișnuit, mediocru, fad. N-ar fi urcat calvarul remuşcărilor, n-ar fi înțeles vorba lui Fănică Domnișorul, n-ar fi cunoscut iubirea Margăi. Adevărat, Leluț i-a fost un *altero ego* și amândoi alcătuiau o singură făptură” [III,207]. În ideea religioasă care irigă paginile trilogiei, Marius Leluț e *materia* care poate duce la păcat,

iar Gaby Leonin este *spiritul* care înalță. Prin credință omul are putere să înfrângă diavolul.

Personajele secundare nu sunt schematice. Romancierul are știința individualizării. Ele sunt umbre și lumini. La unele domină umbrele, la altele lumina.

Personajele feminine sunt construite în tandem: femei senzuale/femei spirituale; femei de mahala/femei nobile; femei vulgare/femei estetice.

Lia Caloianu, atracția balului mediciniștilor, curtată de mulți bărbați de toate condițiile, e fiica unui boier cu un statut social, intelectual și politic de prestigiu. Ea este studentă la LITERE ceea ce înseamnă sensibilitate și cultură. Este o frumusețe distinsă și impunătoare prin eleganță și sobritate. E sociabilă și cochetă în același timp. E flatată în orgoliul ei feminin (mai mult inconștient) de atenția care i se dă.

Toți au urcat-o pe un pedestal bine meritat. Și totuși va trăi drama eșecului social, sfletesc și spiritual. Va cădea victima diavolului. Se căsătorește cu Leluț și toate visele i se spulberă devenind sclava acestuia, în pat, în casă. De ce se prăbusește de pe pedestalul pe care lumea a înălțat-o? Desigur din șirul calităților enumerate îi lipsește una majoră. Nu are putere să distingă esența de aparență, adevărul de minciună, frumusețea de urâciune. În bucuria vieții de până la punctul critic ea a neglijat credința. În fond cititorul rămâne cu imaginea unei martire.

Alice Teodoru nu e chiar o frumusețe după părerea lui Leonin, dar avea ochi de păienjeni cu multe lumini și mai multe ascunzișuri și buze cărnoase bune de sărutat. Tot Leonin îi remarcă goliciunea sufletească. E un viitor medic, dar în afară de trup și cosmetică nu are nici o preocupare. Prin cap nu-i trece niciodată un gând curat și înălțător. Franțuzeasca pe care o afișează nu este expresia unei culturi. E senzuală și pofticioasă. Atracția e violentă și zgomotoasă. Tot timpul este veselă sau altfel spus superficială, străină de problemele de cunoștiință, morală. Ea întruchipează iubirea carnală (împreunarea). E o

semiprostituată care nu va cunoaște pocăința. Alice Teodoru e pandantul feminin a lui Marius Leluț. Iubirea autentică este muzică și poezie, e o regăsire de suflet și de cunoștință, este ceva Dumnezeuiesc. O astfel de iubire ia chipul Margăi Glogoveanu. Nu departe de ea se situează prin frumusețe, sensibilitate, suflet poeta Ioana Stamatou. Rolul ei în ideologia romanului este acela de a ilustra puterea credinței și primejdia atunci când diavolul te ispitește (moartea care îi dă târcoale, clipa de iubire pentru Leluț).

Din familia Margăi și a poetei face parte Cornelia Toporaș, mai mult „absentă”, ea ilustrează o viață interioară de maximă intensitate. Se dăruiește total iubirii, ca urmare nu vrea să supraviețuiască morții lui Magheru. O altă fațetă a frumuseții feminine care trecând de iubirea fierbinte trupească va deveni o familistă, este Simina, cea care l-a botezat pe Leonin „Domnișorul ochi fumoși”. O altă frumusețe feminină este Lelia care avea un glas argintiu, potrivit cu trupul ei mărunțel, cu părul blond și ochii albaştrii.

Toate aceste femei au în ele un strop divin. Cu excepția Simiei toate vor ieși între timp din orizontul lui Leonin. Reîntors în București, Leonin va avea ca ajutor pe tânăra Sanda Radoslav, un chip tânăr și frumos cu ochii verzi. Boneta albă lăsând să i se vadă coroana de păr negru, îi spiritualizează chipul. Între cei doi se leagă o puternică prietenie de suflet și de conștiință, cimentată de credință. Sanda este o copie mai tânără a Corneliei Toporaș.

Alături de aceste frumuseți trupești, morale și spirituale apar și câteva siluete feminine *urâte*. O astfel de siluetă este Petruța infirmiera de la femei. O alta este coana Sofica, gazda petru o vreme a lui Leonin. Prin fizionomie, gânduri, vorbe, gesturi, morală, statut social, personajul respectiv este un produs și imagine a periferiei capitalei. Figura aparține face „societatea de la Pod” – lumea prostituatelor. Pe de o parte se remarcă Marița și Mândra. Sub masca socială a prostituției se ascunde un suflet mare. Aceste păcătoase sunt mai aproape de Dumnezeu decât multe alte personaje ale trilogiei. Paginile în care apar aceste două personaje, ilustrează deștoieskianismul lui Victor Papilian.

De cealaltă parte se găsește Rița, șefa de la Pod, mai cănoasă decât un plutonier major.

Din rândul personajelor masculine se disting câteva care prin gânduri, vorbe, fapte fundalul Țes problematic și profesional pe care romancierul proiectează pe cei doi protagoniști. Patologul Urlieșu e un ghem de contradicții. Va trece printr-o radicală schimbare (nu prea convingătoare pentru semnatarul acestor rânduri). O primă trăsătură a personajului vizibilă din primele pagini este singurătatea. Mult mai târziu, după ce depășește starea de viu–mort se mărturisește: „Am fost atât de sigur... și nu din vina altora, ci dintre a mea. Omul singur nu e tare (...) omul singur e orgolios și singurătatea se răzbună” (III-70). Dacă raportăm mărturisirea–pocăință la ideologia creștină a romanului „omul singur” înseamnă omul fără Dumnezeu. O primă imagine a personajului ne-o oferă Leluț, mediocrul, care își caută (și laudă) idolul (I, 67). Pentru Leluț, Urlieșu e un „mare savant”. În schimb pentru Bulbuc oameni ca aceștia se screm doar, doar vor da ceva original, dar se aleg doar cu excremente (II 146-147). Dincolo de patosul justificat din perspectiva lui, găsești ceva adevăr. Savantul și cărturarul are un program zilnic foarte riguros și respectat cu strictețe. Laboratorul în care mereu și mereu pregătește lame cu preparate pentru microscop e rece și întunecos. Deocamdată Urlieșul e doar un mecanism. Poeta Ioana Stamatou intuiește acest lucru „știe tot, e informat de tot, dar n-a trăit nimic”. Și totuși acest robot are o fisură, îi place muzica exersează la clavir. Despre acest instrument îndrăgii spune câteva vorbe care în contextul romanului au un anumit tâlc: „Îmi place clavinul (...), sunetul clapelor are o rezonanță când luminoasă ca rațiunea, când obscură ca inconștientul ... Răspunde la toată gama sufletului” (I, 59). Alături de Ioana Stamatou descoperă și poezia. Muzica și poezia îl conduc spre iubire [pentru Ioana Stamatou].

În părerile despre colegii săi, solicitate de către Leluț, Urlieșu amestecă adevărul cu neadevărul rezultat din invidie și orgoliu: Anghel Drăghicescu e un cabotin; Buteanu un șarlatan; Trăistaru un om fără pretenții; Orman bisericos; Magheru pierde timpul, etc.

Mulți dintre profesorii facultății se bucură de prestigiu printre studenți și stagiari printr-o vorbă, printr-un gest, prin activitatea profesională de specialitate. Decanul Anghel Drăghicescu se impune prin profesionalism, prin sufletul deschis spre studenți și spre cei din jurul său, prin bonomie. Iată doar una din frazele care îl caracterizează întru-totul: „Darul lui Dumnezeu nu-l țin ca zgârciții, numai spre folosul meu, ci-l dăruiesc și celor care au urechi de auzit”.

Fire distinsă, de aristocrat al gândirii și comportamentului este Magheru. E iubitor și cunoscător al artei (pictura). Mintea îi este plină de gânduri. Vocea îi este caldă și liniștită. Avea privirea întristată și părul cărunt pe la tâmple, semne ale vieții interioare și ale nemulțumirii față de ceea ce îl înconjoară. Într-o discuție cu Leluț pictorul Eustațiu afirmă: „Mă bleagule [...] Toată știința lui Urleșu nu face cât o privire de-a lui Magheru, fiindcă Magheru știe să privească, iar Urleșu își pune ecran de plumb între el și lume” (I, 343). Magheru are figură de icoană. Sinucidera e un gest de divorț de lume. Numai Leonin a înțeles gestul de rupere interioară. Numai Leonin a înțeles că sensibilitatea, puritatea sufletească, gândirea nobilă, ideea creatoare, statornicia în principii sunt calități ale omului capabil de jertfa de sine.

Pe cât de hieratic este Magheru, pe atât de grosolan, pământean și incult este „filosoful” Blidariu. Dionisiacul vieții imediate se pliază perfect pe „personalitatea” lui străină de apolinic cugetării. Blidariu aparține cu Leluț aceleași familii. Sunt momente când cei doi se înțeleg bine și se spijină reciproc. Intră în gazetărie pentru a pune cuvântul tipărit în slujba țelurilor sale meschine. „Și luptă, și dai” până urcă în ierarhia universitară. Pentru el nu există decât materie, iar singura metodă de lucru e pozitivismul. Fiind un demagog al ideilor mereu își „îmbunătățește” și „aprofundează” concepția filosofică. El nu gândește și nu elaborează cărți de filosofie, ci „confecționează” pagini pe care le strânge sub titluri ca acestea: *Dumnezeu realitate dionisiacă*; *Dumnezeu mit falic*. Blidariu – nume simbolic – vulgarizează ideile, oricât de banale ar fi ele. Între adolescentul autodidact, Neagoe și „filosoful” titrat, Blidariu, diferența este astronomică.

Un personaj interesant și important al trilogiei este pictorul Eustațiu. Prin figura pitorească de artist boem, romancierul are posibilitatea de a da curs unor idei dragi lui. Eustațiu e un pictor modern mai aproape de freamătul și neliniștitul Van Gogh decât de liniștii și luminoșii impresioniști la care îl raportează poeta Ioana Stamatu, după câte se pare poeta de orientare simbolistă. În orice caz tablourile lui sunt expresii ale căutării ... dumnezeirii.

Un personaj de talia lui Leluț și Leonin putea deveni preotul-medec Manoil. Judecata de valoare nu-i nega rolul în interiorul tipologiei și a ideaticii și nici vitalitatea de personaj. Pe de o parte e un propovăduitor al iubirii creștine, iar pe de altă parte ilustrează posibila și necesara armonie și conlucrare dintre credința și medicină (știință). Într-o zonă montană (mănăstirea Stupinița – stup!?) curată și la propriu și la figurat dechide un sanatoriu. Aici el lucrează mai mult cu duhul, iar periodic Leonin cu bisturiul. Leonin nu refuza niciodată ajutorul solicitat. Într-o mare măsură, Manoil este purtătorul de cuvânt al scriitorului.

Toate celelalte personaje construite pe câte o dimensiune morală au rolul de a se pronunța *pro și contra* tezei religioase a romanului lui Victor Papilian.

Pentru problematica de sens moral, religios un loc important revine acelor personaje cu rol de *altero ego* al scriitorului. Acestea sunt cu atât mai importante și semnificative cu cât prin vârstă (Neagoe) ori condiție socială (Fănică) sunt mai aproape de Dumnezeu și astfel atrag atenția cititorului și devin memorabile prin raportarea la celelalte personaje implicate în dialogul de idei. Înainte de al cunoaște pe micul geniu, Leonin numai cu Magheru a avut un schimb atât de profund de gânduri și de sentimente trainice, de prietenie în gânduri și idei. Pentru caracterizarea adolescentului Neagoe e suficient să rememorăm câteva din afirmațiile lui: „Eu nu mă tem de moarte. ... Mai bine zis nu știu ce-i frica”; „- Și nici nu știu dacă moartea e chiar o nenorocire fiindcă eu grăbesc, mai mult decât dumneavoastră toți, către ultima rațiune, către Dumnezeu” (I, 291).

În Fănică, omul simplu, de jos, stau marile gânduri și gesturi. Cu el, Leonin și Manoil vor lega o prietenie duhovnicească. Credița în Dumnezeu l-a schimbat radical: din omul păcătos devine un adevărat apostol al credinței în Isus. Așa păcătos și decăzut cum a fost, totuși a avut două principii de viață care sunau așa: „iubirea e sfântă și datoria de țară la fel”. Trilogia se încheie doar cu un scurt Epilog care conține doar imaginea lui crist răstignit: „Intrând în sala de pansament, Leonin rămâne surprins, Fănică domnișorul cu amândouă brațele întinse dădea sânge pentru doi bolnavi dintr-o dată. [...] Chipul lui Fănică era palid, iar ochii lui priveau lăuntric. Și cum stătea, cu brațele întinse, în bătaia soarelui strâns de nori ca într-o vatră de jărat, părea crucificat!

Parcă-i Hristos ... spuse Leonin tainic.

Parcă-i Hristos ... șopti Sandală cu smerenie (II, 223).

Provincia prezentă în volumul doi e o realitate care parcă confirma teoria lui Maiorescu despre formele fără fund. Oamenii ei îi sunt pe măsură. Să exemplificăm Maria Mihoc e o femeie vulgară în feminitatea ei. E prea puțin și blând să spui despre ea că este bovarică. Maria Mihoc este o Alice Teodoru de provincie, Vică și Trică sunt „profesioniștii” spitalului din Strehăia. Cu bolnavii fac agricultură. „Farmacista” este o femeie murdară pe mâini și asudată la față. Este o coană Sofica cu o treptă mai jos. Dirigintele poștei și subalterna lui sunt din același aluat. Medicii Ciundescu și Florica Dumitrescu din Turnu Severin, caragialește, fac și ei ceea ce fac cei din capitală. Peste această provincie stăpânește cumetria politică. Provincia, parte din țară, e lumea tuturor contrastelor și a tuturor posibilităților. Imaginea provinciei completează fundalul social al trilogiei.

Toată ideatica trilogiei gravitează în jurul a două cupluri tematice: materie/spirit și pământ/cer. Ele visează cele două posibile rânduieli ale existenței umane: credința și necredința. În grade și intensități diferite personajele aparțin uneia sau alteia din cele două rânduieli. Din această perspectivă personajele pot fi grupate în cele care se lasă subjugate definitiv poftelor trupești și materiale și în cele care se luptă cu poftele joase. După expresia unui personaj (Manoil) primele se

găsesc închise în cercul energiilor fizice, iar celelalte sub influența energiilor divine.

În dimensiunea material-pământească a vieții poți găsi fericirea, dar ea e personală și vremelnică. Numai bucuria e universală și veșnică și o dobândești numai ancorat în spirit, credință. Pornind de aici nu e greu de deslușit înțelesul titlului. Oameni precum Leluț, Alice Teodoru și alții sunt **chimuiții fericirii**, Leonin, Magheru, Magda, Ioana Stamatu, Eustațiu, Manoil sunt **chimuiții bucuriei**. Alături de aceștia sunt **chimuiți** Anghel Drăghicescu, Tutoveanu, Trăistaru care vor să facă din actul lor profesional și științific *artă și frumos*. Aceste personaje ilustrează într-un fel o idee scumpă medicului Victor Papilian, gând mărturisit studentului său Valeriu Anania: „Medicina, dragul meu e mai întâi artă [...]. Să-l tratezi pe bolnav ca atare. O operă deteriorată de timp sau de agenții patogeni, pe care dumneata cu arta dumnitale îți propui să o restaurezi, pe cât e posibil, în frumusețea ei originală” [apud Valentin Anania, *Rotonda plopilor aprinși*, p.107]. Iubirea, arta, omenia, armonia, sunt forme de îndumnezeire a omului. Magheru afirmă într-un dialog: „- Iubirea și arta sunt manifestările unei legi cosmice [...] care în contrazicere cu biologicul, [...] adică depășind minusculul nostru interes pământesc” (I,136). Iubirea și arta sunt opuse instinctelor oarbe despre care într-o vreme credea Ulieșu și depre care spunea: „Atât instinctul sexual, cât și puterea [...] alcătuiesc singurele porunci de viață” (I,137). În plan filosofic și de morală creștină, în astfel de dialoguri deslușim opoziția scriitorului la idei provenite din Nietzsche și Freud, la modă în prezentul din roman. Din orice unghi am aborda problematica romanului, toată dezbaterea de idei conduce spre ideea de Dumnezeu. Toate aspectele de existență ale omului (munca, știința, arta, morala, iubirea, prietenia, viața și moartea) sunt raportate la Dumnezeu sau, după expresia unui personaj (Sanda) la „*nostalgia divinului*”. „Viața nu este decât un loc de trecere, de popas. Prin ea participăm la universul limitat al timpului și spațiului, dar prin credință putem cunoaște veșnicia, adică pe Dumnezeu”. Ideea aparține lui Neagoe [II ;370].

Drumul lumii din trilogia lui Victor Papilian de la *prolog* la *epilog* e un drum de la *întuneric* la *lumină*; e drumul căutării lui Dumnezeu; „Nu te găseam dacă nu te căutam”.

Cele 1273 de pagini ale trilogiei pentru a fi scrise au impus o temeinică stăpânire a tuturor componentelor textului pentru a-i asigura coeziunea și coerența necesare. Structura compozițională, epicul, portretele, dialogurile, descrierile, stilul, se caută și se înfrățesc, fiecare păstrându-și funcționalitatea specifică pentru a sluji ideatica operei.

Punctăm doar câteva aspecte concrete. Mai întâi să reținem *simetria* dintre *prolog* și *epilog* și funcția lor strategică în construirea epicului, dialogurilor. Predominantă rămâne tehnica contrapunctului. Narațiunea e astfel construită pentru a releva interferența destinului. Fiind un roman de dezbatere întregă povară a epicului o suporta dialogul nu naratorul. Poate de aceea în partea care revine strict naratorului e frecvent prezent stilul indirect liber.

Pericolul diluării epicului prin supradimensionarea numerică a paginilor și prin redundanță este în parte evitat prin schimbările de ritm de la un volum la altul. Volumul întâi se caracterizează printr-un ritm tensionat dat de *înverșunarea* dialogurilor și de *activismul* lui Leluț aflat sub demonia celor trei obsesii: spiritul de observație, complexul de inferioritate, teoria freudiană. Volumul al doilea are ritmul specific meditațiilor, căutărilor a „clarificărilor cu sine” prin care trece Leonin. Romancierul are simțul măsurii și meșteșugul de a nu face din Leonin un filosof religios de duzină sau un fanatic ori un cabotin al frământărilor. De aceea, tocmai în acest volum apare Neagoe – un *altero ego* al lui Leonin. În volumul al treilea firul epic curge liniștit ca un fluviu ce-și adună apele în albia ce duce spre vărsare în dumnezeire.

Pentru asigurarea varietății vitalității personajelor, romancierul nu se rezumă la simpla portretizare. Individualitatea se face prin sondarea lumii interioare [gânduri, sentimente, conștiință etc.]. Neimaginând personaje *întortocheate*, scriitorul nu practică analiza întemeiată pe „despicarea firului în patru”. Gestul și vorba, mimica și privirea, chiar și vocea, devin adevărate oglinzi în care vedem firea

personajului. Mișcarea interioară e surprinsă cu predilecție prin utilizarea stilului indirect liber. Am abuzat de citate, drept urmare indicăm două: III, 125 și III, 137 – 200. În legătură cu ultimul exemplu (moartea lui Leluț) remarcăm similitudinile de imagini și semnificații cu sfârșitul lui Lăpușneanu, personajul din celebra nuvelă a lui Negruzzi.

O mențiune merită și descrierile, fie ele de natură, fie de interioare. Primul merită că nu abuzează, altfel ar fi stricat arhitectura dialogurilor. Între personaj și spațiu, între spațiu și eveniment există o permanentă relație. Rare sunt cazurile când intervenția explicită a scriitorului perturbă sugestia primă a descrierii. Un asemenea caz ar fi descrierea stării meteorologice din momentul când Leluț concepe scrisoarea către Lia Caloianu (I, 20). Ca realizări deosebite reținem tablourile de natură de la conacul Margăi Glogoveanu citate în alt context și interiorul camerei de internist a lui Leluț, descriere în care oglinda primește statut de motiv literar, ori locuința aceluiași căsătorit cu Lia.

Ca un neajuns mai putem aminti disproporția dintre volumele trilogiei: I – 616 pagini; II – 443 pagini ; III – 233 pagini.

Toate aceste „defecte” și poate altele reale, nu sunt sesizabile decât la lectura exigentă și aplicată.

Marea reușită a scriitorului e că nu a scris un roman tezist cu toate că problematica abordată și unele ecouri sămănătoriste [legătura cu pământul – vezi prezentarea moșiei și a conacului Glogoveanu, trimerile la boierul Caloianu, sau alte aspecte minore] erau capcane în acest sens.

Chimuiții nemuririi e împlinirea scriitoricească a lui Victor Papilian. Prin tot ce are, chiar dacă a fost scris în 1941 – 1945 și publicat deabia în 1976, trilogia aparține literaturii interbelice.

Nu putem încheia acest studiu consacrat romancierului Victor Papilian fără să adresăm moștenitorilor și editurilor care se respectă întrebarea retorică: pe când reeditarea romanului **În credința celor șapte sfetnice** [publicat în 1933]?

II

Motivul nunții la Eminescu și Coșbuc

Propunând acest subiect avem în vedere două texte poetice majore din opera celor doi scriitori: **Călin (file din poveste)** (1876) de M. Eminescu și **Nunta Zamfirei** (1889) de G. Coșbuc.

Folclorul, ca sursă și model, constituie o coordonată internă importantă a creației celor doi poeți de formație diferită (Eminescu - poet romantic; Coșbuc - poet clasicist) și aparținători la două vârste deosebite ale literaturii naționale. Aceste două elemente determină specificarea raportului fiecăruia cu folclorul, modul de preluare a unor elemente de etnografie și folclor și de metamorfozarea acestora în motive poetice. *Călin (file din poveste)* și *Nunta Zamfirei* sunt două poeme despre un act ritualic fundamental în viața individului și a colectivității. Așezându-se în orizontul unor străvechi tradiții românești cele două texte poetice propun, fiecare în parte, o viziune asupra iubirii și nunții. Nunta devine la cei doi poeți un motiv poetic dar nu redus la rol decorativ și pitoresc, ci dimpotrivă, nunta e elementul esențial în conținutul poeziei, cu valori simbolice.

Dincolo de asemănări, mult mai importante sunt deosebirile. Ele ne relevează originalitatea autorilor sub diferite aspecte: modul de

abordare a motivului, tehnica artistică de tratare a motivului, finalitățile de semnificație urmărite, relația real-fabulos, substratul mitologic.

Elementul real care apropie cele două creații este nunta, ca eveniment de viață. Eminescu reține din ceremonialul nunții doar unele aspecte, iar nunta ca eveniment este introdusă într-un amplu poem-basm, care conține o poveste de iubire tratată în stil romantic. În poemul eminescian motivul poetic al nunții face parte dintr-o constelație de motive poetice romantice. La Coșbuc motivul nunții formează practic subiectul poemului. Poetul năsăudean descrie o nuntă țărănească în tot ceremonialul ei. Succesiunea momentelor ceremonialului nupțial dă textului un fir epic. În textul eminescian firul epic este dat de însăși povestea iubirii dintre cei doi tineri: Zburătorul - Calin și Fata de împărat.

Eminescu plasează nunta în cadrul unei naturi feerice. Poet romantic, Eminescu dă amploare tabloului naturii realizând una din capodoperele descrițiilor poetice din lirica universală. Natura apare ca un templu cosmic, ca spațiu în care se săvârșește ceremonialul nunții. Codrul - preot magico-mitic - consfințește unirea celor doi tineri. Unirea celor doi miri se face departe de lumea profanului printr-un rit de inițiere. Prin această inițiere se realizează integrarea și armonizarea principiului masculin cu cel feminin în UNU integrator: „Acum iată că din codru și Călin mirele iese,/ care ține-n a lui mână mâna gingașei mirese”.

Sărbătoarea evenimentului după săvârșirea inițierii are loc în inima codrului, „lângă lacul care-n tremur somnoros și lin se zbate”.

Acolo „Vezi o masa mare ninsă cu faclii prea luminate”. Ca o caracteristică fundamentală a tabloului descriptiv este erotizarea naturii. Erosul provoacă o adevărată mișcare alchimistă a regnurilor naturale spre integrarea în UNU primordial.

Coșbuc, alt temperament poetic, se menține mai aproape de dimensiunile realului. La el lipsește tabloul de natură. Nunta are loc în ograda miresei, într-un cadru rustic. Binecuvântarea, cuplul erotic o primește în biserică. Coșbuc e legat, în parte, de o mitologie și o tradiție

creștină, pe când Eminescu este legat de o mitologie păgână. Dacă Eminescu dă atenție deosebită participării naturii la evenimentul nupțial, Coșbuc acordă atenție horei, momentului de sărbătorire colectivă a evenimentului nupțial. Rolul magico-mistic al naturii din poemul eminescian îl are în poemul coșbucian hora. La horă participă întreaga comunitate. Prin mișcarea în cerc a ei, hora reproduce imaginea soarelui, astrul cosmic tutelar. Prin prinderea și desprinderea jucătorilor (fete și băieți) hora poate avea și semnificația simbolică a integrării și armonizării principiilor masculin și feminin în UNU primordial. Prin mișcarea ritmică, prin figuri și în special prin lovirea ritmică și lină a pământului cu picioarele, hora este și un act magic-simbolic al fecundității și fertilității.

Eminescu introduce în textul său o a doua nuntă, cea a găzelor. Această nuntă este o copie în miniatură, în registru ludic, a nunții împărătești. Dincolo de acest aspect, între nunta găzelor și horă se poate stabili o echivalență poetică. Echivalența poate fi extinsă și în plan simbolic, în sensul că nunta găzelor este un act magic de nuanță alchimică (alchimia a fost domeniu drag romanticilor): logodirea regnurilor vegetal, animal și mineral. Cele două nunți din Călin (file din poveste) exprimă corespondența dintre microcosmos și cosmosul uman și în felul acesta realizându-se dimensiunea cosmică a evenimentului nupțial, mai ales că poetul introduce patronajul astrelor: nunul Soare și nuna Luna.

Nu încapă îndoială că TIMPUL NUNȚII este unul mitic. La Eminescu este veșnicia, este timpul curgerii eterne. Nunta visată de Eminescu este nunta primordială. La Coșbuc timpul este ciclic, cel al veșnicei reîntoarceri, este timpul cuprins între nuntă și botez care se reia la nesfârșit, repetând nunta arhetipală. La cei doi poeți diferă regimul temporal, momentul desfășurării nunții. La Eminescu este nocturnul feeric; la Coșbuc este cel al amiezii, apolinic.

Cu toate deosebirile de detaliu și de imagine poetică, nunta este văzută de cei doi poeți ca o hierogamie și ca întemeiere. Nunta este un

act cosmogonic. Aceasta este ideea poetică de adâncime de la care pornesc cei doi poeți.

Între real și basm se situează și personajele participante la marele eveniment. Dacă nuntașii prin vestimentație, gestică, nume, însușiri aparțin basmului atunci mirii, prin simbolistica lor, aparțin mitului. Fata de împărat și Zamfira sunt întrupări ale Miresei. Cele două personaje feminine sunt înzestrate cu însușiri deosebite. În primul rând cele două mirese se impun atenției prin frumusețea fără asemăn. Ele sunt arheul frumuseții feminine. Fata de împărat e gingașă, are „fața roșie ca mărul, părul „de aur moale”. Ea „vine mlădioasă, trupul ei frumos îl poartă/ Flori albastre are-n părul și o stea în frunte poartă”. Zamfira „icoană-ntr-un altar s-o pui/ La închinat”. Ea are „pas ușor”, „trupul înalt”, iar „Mlădiul trup i-l încinge/ Un brâu de-argint”. Mirilor nu li se realizează propriu-zis un portret fizic. Desigur înfățișarea este de aceeași frumusețe ca și cea a miresei. Portretul lor ni-l putem închipui din gestul alegerii lor de către mirese și din gestul aleșilor de a conduce mireasa la altarul cununiei. Călin „ține-n a lui mână mână gingașei mirese”; Viorel „de mână a prins-o” pe Zamfira. Gestul acesta este gestul ocrotitor ce poate veni din partea Zeului. Mireasa este Pământul, Mirele este cerul.

Epitetele, comparațiile și metaforele exprimă mai mult decât niște valori morale și niște frumuseți fizice. Figurile de stil desemnează REGALITATEA mirilor și valoarea lor de ARHEU.

Pe lângă unicitatea mirilor mai sunt și alte elemente prin care se sugerează lumea mitului și a basmului, prin care se crează feericul. În cele două texte identificăm formulele consacrate ale basmului prin care suntem transbordați în illa tempore: „De treci codrii...” și „E lung pământul ba e lat/ Dar ca săgeata de bogat/ Nici astăzi domn pe lume nu-i”. Nunta atât în timp, cât și în spațiu are dimensiuni fabuloase. Și nu în ultimul rând nuntașii aparțin supranaturalului din basm: împărați, împărătese, crai, feți frumoși, zmei. Sub aspect stilistic observăm că predomină hiperbola. În majoritatea lor tropii au menirea de a exprima

ideea de superlativ: de bogăție, de belșug, de veselie, trăsături ale lumii basmului.

Elementul mitologic și de basm e prezent și în structura compozițională a textelor. Feericul lui Eminescu păstrează structura epică a basmului, în sensul că până a ajunge la punctul final: nunta, protagoniștii sunt nevoiți să treacă prin diferitele probe ale scenariului de inițiere. Poemul lui Coșbuc are structura prin păstrarea în întregime a scenariului nupțial.

Cu privire la raportul real-fabulos putem formula constatări de ordin general. La Eminescu elementele reale sunt absorbite și dizolvate de fantasticul basmului; la Coșbuc elementele de basm sunt absorbite și dizolvate în real. Povestea din *Călin (file din poveste)* este un vis al poetului romantic. *Nunta Zamferei* oferă un spectacol ceremonial. Eminescu este un romantic abisal și vizionar; Coșbuc este un poet clasicist, olimpian.

Cu toate că cele două opere sunt creații lirice ele conțin numeroase elemente care crează dificultăți și păreri diferite în ceea ce privește încadrarea riguroasă a lor într-un gen și o specie literară. *Călin (file din poveste)* este un poem tipic romantic care sparge canoanele poeziei clasice. Textul lui Eminescu este un POEM (creație lirică complexă). *Nunta Zamferei*, dacă acceptăm clasificarea autorului, este o baladă mistică. Dar tot atât de bine o putem considera o idilă. În esența textului lui Coșbuc este un poem clasicist a cărui descendență o putem vedea în poezia clasică latină (Virgiliu, Horațiu, Ovidiu), literatură bine cunoscută de Coșbuc fie direct în original, fie prin traduceri germane. Asemănările dintre cele două creații sunt la nivel global. Deosebiriile sunt mai multe și mai semnificative și ele trebuiesc căutate în intimitatea textului poetic.

Dincolo de asemănările și deosebirile dintre cele două opere, dincolo de posibilele calificări și clasificări *Călin (file din poveste)* și *Nunta Zamferei* rămân două repere de maximă valoare, atât pentru creația celor doi poeți, cât și pentru poezia românească în devenirea ei de ansamblu.

Hora la Coșbuc și Rebreanu

În ficțiunile **Nunta Zamfirei** de George Coșbuc și **Ion** de Liviu Rebreanu realitatea este satul. Emblema lui este HORA - manifestare socio-culturală complexă. Hora este un adevărat arhetip cultural autohton care ni s-a transmis din timpuri străvechi, încărcat, în virtutea vechimii sale, cu multiple ficțiuni și semnificații. Structura formală, ca joc popular, și manifestările ei stau sub semnul cercului, simbol solar. Hora în simbolismul ei unește uranicul cu teluricul. Hora este sau ar trebui să fie engrama hierogramei cerului cu pământul. Prin urmare nici la Coșbuc, nici la Rebreanu hora nu apare ca simplu joc (dans), ca divertisment plasat la un anumit moment temporal al existenței cotidiene zilnice a satului. Fenomenul horal este o adevărată instituție care funcționează conform unui ritual cu un anumit ceremonial. Fiecare din cei doi scriitori îi selectează anumite funcționalități și îi potențiază anumite semnificații prin tehnici artistice specifice: Coșbuc, folosind tiparul basmului, vede realul la modul fabulos făcându-l frumos; Rebreanu, folosind tiparul romanului realist vede realul în dimensiunea lui tragică.

În poemul coșbucian timpul e solar-cosmic, deci durativ fără „început” și fără „sfârșit”. Spațiul este plaiul feeric fără coordonate. În romanul rebrenian timpul e ciclic, surprins într-un moment de criză, iar

spațiul este unul teluric cu coordonate precizate. Lumea lui Ion nu se regăsește pe plai e încă jos în vale. Ea e surprinsă într-un moment de zvârcolire. Cea din *Nunta Zamferei* se află într-un moment auroral.

Liantul socio-moral și spiritual al comunității satului arhaic-tradițional, hora în cele două imagini, cu toate deosebirile dintre ele, își păstrează caracterul de ritual. La Cosbuc tot poporul adunat este prins în joc. La Rebreanu în dansul popular sunt prinși numai feciorii și fecioarele care se pregătesc - se inițiază pentru schimbarea statutului lor în sânul comunității, schimbare consfințită de nuntă. Ceilalți stau în afara jocului dar și ei participă activ la hora prin manifestări exterioare: gestuale, fizionomico-psiice (de uimire, bucurie, de regret, de mândrie, de aducere aminte, de mâhnire) și verbale (barbații discută despre muncile câmpului, spun palavre și minciuni).

În poemul coșbucian jocul emană un fluid magic care înlănțuie pe toată lumea într-o mare și mică horă a satului văzut ca o comunitate nu ca o simplă sumă de indivizi și familii: „și în vremea cât s-au cununat/s-a întins poporul adunat / să joace în drum după tilinci / feciorii, la zece fete, cinci, / cu zgângănei la opinci / ca în port de sat // trei pași la stânga binișor / și alți trei pași la dreapta lor / se prind de mâini și se desprind / și bat pământul tropotind / în tact ușor //”. Imaginea rezultată dintr-o contopire perfectă și totală a vizualului cu auditivul redă mișcarea coregrafică, de balet grațios și suav și totuși maestuoasă și solemnă.

Și în romanul rebrenian jocul emană un fluid, dar cu totul de altă natură: hora din roman e jocul vieții și al morții.

În poemul-baladă hora e plasată în finalul „poveștii” cu participare colectivă de consfințire. Ea este expresia stării de fericire când comunitatea se află în deplină armonie și în comunicare cu sacrul.

În romanul lui Rebreanu hora deschide „povestea”, dar o și închide având semnificații total diferite față de «început». Romancierul acordă atenție deosebită horei, de aici amploarea prezentării. Imaginea e construită impecabil. Narratorul e simultan regizor, scenograf și operator de film. Imaginea panoramică cu elementele de decor trasează un spațiu

psihologic pulsând de «zvârcolirile» vieții: În „ulița din dos” „hora e în toi/.../locul geme de oameni /.../. Nucii bătrâni de lângă șură țin de umbră. Doar câteva pete albe de raze răzbesc printre frunze, gâdilind fețele aprinse de veselie, zăduful atâțând sângele”. Ograda văduvei lui Maxim Oprea, unde se desfășoară hora este un spațiu dens pe care romancierul, ca un autentic regizor de film, îl ia în posesie compartimentându-l și grupând personajele. În imaginea panoramică sunt introduse rând pe rând grupurile umane. Acestea se succed venind din planul îndepărtat spre prim-plan anticipate și însoțite de «cavaleria sonoră»: lângă șopron se găsesc cei trei lăutari care cântă «să-și rupă arcușurile». În ritmul someșanei se învârt perechile, iar „de tropotul jucătorilor se hurducă pământul”. Zecile de perechi bat someșana cu atâta pasiune, că potcoavele flăcăilor scapără scânteii, poalele fetelor se balbocesc, iar colbul se așează în straturi groase pe fețele brăzdate de sudoare, luminate de oboesală și de mulțumire (sugestie erotică a contopirii omului cu pământul - s.n.). Cu cât Briceag întetește cântecul, trec fetele pe sub mână, le dau drumul să se învârtească singure pe loc, ridicând tălpile își ciocnesc zgomotos călcâiele, își plesnesc tureacii cizmelor cu palmele nădușite /.../ Glasurile se îneacă în norul de praf ce-i îmbrățișează /.../ Numai rar unul mai țăntos începe o chiuitură în tactul zvăpăiat al jocului, cu ochii pe dos, cu glasul răgușit. Dar după doar trei versuri o sfârșesc într-un uiuit aspru, istovit. Flăcării își încolăcesc brațele mereu mai strâns pe după mijlocul fetelor /.../ Sâniile acestora tremură sub iile albe și ating din când în când pieptul flăcăilor tulburându-le ochii de inimă. Nu schimbă nici o vorbă, nici nu se privesc. Doar pe buze fâlfâie zâmbete plăcute și fugare”.

În comunitatea arhaică jocul horei îndeplinește rolul de supapă psihică prin care surplusul de energie al instinctelor se declanșează consumându-se încât Eul - conștiința - este capabil să mențină echilibrul între instanțele externe ale psihismului: inconștientul și suprarealul. La horă se fac publice „perechile”, aici ele sunt validate sau invalidate de comunitate din perspectiva viitoarei familii, ca valoare și instituție a

comunității. Ion, protagonistul romanului, se abate de la aceste „cutume”.

Urmărind topografia și sociograma din paginile consacrate horei identificăm structura și ierarhia naturală (vârstă, sex), socială (gospodarii, săracii, notabilitățile) și etnologică (cetele de feciori) a comunității. Mergând mai departe cu observațiile decelăm complexitatea conflictului (socio-economic, erotic, etic) pe care este construit romanul.

La Coșbuc viața în «rostogolirea» ei păstrează armonia și comunicarea cu sacrul tocmai prin nunta care încheie „povestea”, adevăr confirmat de caracterul coregrafic, de imaginea de balet a horei.

La Rebreanu viața în «zvârcolirea» ei găsește doar într-un târziu (finalul romanului) puterea de „rostogolire” prin efectul de katharsis pe care îl are moartea tragică a lui Ion și sfințirea noii biserici din piatră. Imaginea horei de la «sfârșitul romanului» nu este identică cu cea de la «începutul» său: s-au schimbat topografia, dar mai ales „ocazia” horei, regimul ei temporal și componenta umană. Toate aceste aspecte de amănunt care diferențiază cele două imagini ale horei sunt purtătoare de semnificații.

În poemul feeric al poetului năsăudean apare perechea mitică, ea fiind funcțională - are loc nunta ca act de întemeiere. Zamfira a știut să aleagă. În romanul-tragedie al prozatorului năsăudean perechea mitică nu se realizează, chiar dacă are loc o nuntă. Ion nu a știut să aleagă sau mai exact el, în mod nepermis, a ales de două ori. Florica îi spune lui Ion când acesta „alege” să se reîntoarcă la ea: „Când s-a putut n-ai vrut, când vrei nu se mai poate!”. Nunta lui Ion cu Ana (și apoi cea a lui George cu Florica) are alte sensuri față de cea din balada coșbuciană.

În hora din cele două opere există câte un personaj simetric, dar cu funcții și semnificații diferite: Barbă-Cot și, respectiv, Savista oloaga. Prin prezența lui Barbă-Cot la horă, poetul întărește atmosfera de basm a poemului său, iar integritatea piticului în manifestarea comunității înseamnă că lumea respectivă stăpânește, ține sub ascultare potențialele forțe care pot tulbura manifestarea. În schimb Savista

oloaga e un adevărat maestru (vezi portretul), rudă bună cu ciclopul (forțele obscure malefice ale subconștientului). Ea e semnul său, premonitoriu. Sosirea personajului coincide cu momentul „spargerii” horei.

Modul de deschidere a horei e condiționat și de text ca gen și specie. Cosbuc scrie un poem-baladă în tiparele luminoase ale clasicului - cetățean al Arcadiei bucolice și idilice. Rebreanu scrie un roman realist în tipar tragic. Coșbuc e apolinic, Rebreanu abisal, dionisiac. Poetul stilizează (în sensul blagian din Spațiul mioritic). Rebreanu e expresionist.

Nunta Zamferei se încheie cu urarea lui Murgu-Împărat: „- cât mac e prin livezi,/ Atăția ani la miri urez!/ Și-un prinț la anul/ Blând și mic/ Să crească mare și voinic/ Iar noi să mai jucăm un pic./ Și la botez!” Urarea exprimă printre altele și ideea permanenței prin ritmurile ciclice ale vieții. În Ion acestei urări îi corespunde cea anunțată de Ilie, omul lui Ion, aflat în dosul șurii în livadă cu Ana: „- Noroc, noroc, Ioane!” Este un simplu salut, obijnuit între flăcăi, o urare ironică de noroc în relația lui Ion cu Ana sau premoniția finalului tragic „lucrat” de destin? Urării lui Murgu-Împărat îi putem asocia prin simetrie cuvintele naratorului din finalul romanului rostite în eco-ul tragediei care tocmai s-a consemnat: „Satul a rămas înapoi același, parcă nimic nu s-ar fi schimbat. Câțiva oameni s-au stins, alții le-au luat locul. Peste zvârcolirile vieții, vremea vine nerăbdătoare stergând toate urmele. Suferințele, patimile, năzuințele mari sau mici se pierd într-o doină dureros de necuprins, ca niște tremurări plătând într-un uragan uriaș”.

Hora lui Coșbuc împinge timpul și pe omul trecător în eternitate transformând clipa prezentă în veșnicie. Hora lui Rebreanu anulează eternitatea, iar participanții sunt «împiedicați» în clipa trecătoare.

**Amintiri din copilărie – Hronicul
și cântecul vârstelor
– o posibilă paralelă –**

Cu toate că între cele două opere exista mult mai multe deosebiri decât asemănări, totuși, o paralelă este nu numai posibilă, ci, poate, chiar necesară.

Dincolo de actul creator, totdeauna complex și imposibil de circumscris până la capăt, se impune totuși identificarea cauzelor primare care, mai mult sau mai puțin interioare ori exterioare, au declanșat actul evocării **copilăriei**.

În scrierea **Amintirilor din copilărie** cauza primară este una de ordin existențial-psihologic: în ultima parte a vieții boala se face tot mai simțită; Mihai Eminescu a plecat la București, îngreunând comunicarea–apropierea sufletească, alte neajunsuri ale vieții.

În elaborarea **Hronicul și cântecul vârstelor** imboldul primar vine din conștiința autorului de personalitate creatoare de cultură majoră în virtutea căreia și-a propus o împlinire gotheană. Dar din îndemnul creator nu lipsește componenta psihologică. Elaborarea **Hronicului...** se face tot într-un moment de criză existențială. E suficient să ne amintim anii 1940 – 1946 din biografia lui Lucian Blaga, când acesta începe scrierea «amintirilor» despre copilărie.

Pentru cei doi scriitori rememorarea copilăriei înseamnă o încercare de redobândire a echilibrului interior, înseamnă un adjuvant în lupta de depășire a crizei. Cu toate similitudinile cauzale cele două opere se deosebesc fundamental prin perspectiva din care se realizează viziunea asupra copilăriei și prin finalizarea actului evocării. La rândul lor acestea sunt vinovate de specificitatea fiecărui text [conținutul, tehnicile și caracteristicile scriiturii]. Dar înainte de a glosa pe marginea acestor aspecte ale textelor se impune și discutarea, foarte sumară, a altei probleme. Dincolo de diferența de tipologie creatoare a celor doi scriitori există o coordonată de ordin sociologic care poate explica în parte deosebirile dintre cele două scrieri. Avem în vedere diferențele istorice și culturale dintre Moldova lui Creangă din a doua jumătate a secolului XIX-lea și Transilvania lui Blaga de la începutul secolului XX-lea. Prin urmare, diferite vor fi mijloacele, normele și unitățile de măsură ale formării și afirmării celor două condee literare. Aducând în discuție acest aspect nu eludăm rolul major al **datului natural** cu care destinul i-a ursit pe cei doi.

Creangă este manifestarea genială a *culturii minore*. Din conjugarea geniului său creator cu trăsăturile culturii minore rezultă opera unică, irepetabilă.

Și în proza autobiografică, Blaga e creator de cultură majoră. Condițiile la care facem referire mai sus dezvoltă la autorul **Hronicului**, devreme conștiința de european, îi dezvoltă acea conștiință nobilă, aproape de orgoliu, a valorii personale, mai mult, conștiința datoriei de împlinire creatoare în parametrii culturii majore în cele două dimensiuni: cea națională și cea europeană.

Blaga se înscrie în tradiția Școlii Ardelene. Creangă se înscrie într-o tradiție ce își are rădăcinile în folclor. Pentru a fi bine înțeleși, simțim nevoia să subliniem că afirmația noastră nu face din autorul **Amintirilor...** un cretor popular; el este un creator cult.

Înainte de a merge mai departe cu demersul nostru mai e necesar încă un mic popas pe lângă reflecțiile lui Blaga referitoare la autobiografie. Într-o cugetare din *Discobolul* (1945), deci perioada

imediat anterioară scrierii *Hronicului* ... (1945 – 1946), Blaga afirmă: «Biografiile sunt de două feluri: neromanțate și romanțate. Autobiografiile sunt întotdeauna romanțate și nici n-ar putea să fie altfel: autorii ar prefera scrisului sinuciderea.» Din cugetarea blagiană deducem că biografia nu este decât o succesiune de evenimente înghițite cu lăcomie de Cronos. Iată o altă cugetare din *Elanul insulei*, volum pregătit pentru tipar tot în 1946 «Plăcerea de a scrie memorii constă în a organiza în spiritul libertății ceea ce destinul a organizat odata sub constrângerea împrejurărilor.» Parcă se aud ecourile experienței scrierii **Hronicului...** Pornind de la această reflecție, G. Gană, autorul ediției critice a operei lui Blaga, afirmă «a scrie autobiografie înseamnă a lua în stăpânire elementele biografice și a construi din ele o imagine care să corespundă unor exigențe ale propriului spirit. Iar exigența fundamentală a spiritului este sensul. [...] Autobiografia este o lucrare de tip finalist asemenea romanului și operei de artă în general.» Autobiografia nu e un roman propriu-zis deoarece autorul ei nu inventează nici fapte, nici personaje. Cheia autobiografiei stă în selecția și organizarea faptelor biografice. În autobiografie autorul vorbește despre sine, nu despre altcineva sau altceva: autorul *par lui méne*.

Creangă se instalează în spațiul și vremea copilăriei cu nostalgie, după pierderea libertății, inocenței năzdrăvane. La Creangă evocarea este elegiacă, în imaginar, completată de ceea ce filosofia populară numește «haz de necaz».

Blaga se reîntoarce în timp pentru a iscodi și tălmăci copilăria dintr-o perspectivă teleologică [teleologică împlinită la momentul scierii amintirilor].

Constatăm la cei doi evocatori ai copilăriei lipsa intenției exprese de reconstituire documentară a vieții satului. Ceea ce există la Creangă ca element etnografic are alte motive, e doar fundal și atmosferă specifice unui anume timp și spațiu al stării de copilărie. Creangă scrie **basmul copilăriei**.

La Blaga elementul etnografic lipsește. Ele forează mai adânc, dincolo de folclor, în **arhaic** căutând fenomenul **originar**.

Creangă crează din amintiri imaginea *satului arhaic și tradițional*. La Blaga vom găsi imaginea *satului idee*.

Mereu am scris (pronunțat) «copilărie» «evocarea copilăriei», dar nu am stabilit unde se termină copilăria pe drumul devenirii ființei. Copilăria se încheie în momentul în care ființa-copil părăsește de bună voie sau obligat leagănul, «cuibul natal», casa părintească și intră într-o lume nouă. Nică părăsește Humuleștii și pleacă la Socola la Iași în 1855 (la vârsta de 16/18 ? ani). Lulu părăsește Lacrămul și pleacă la Șaguna din Brașov în 1906, la vârsta de 11 ani. Timpul psihologic, cel al evocării, este la fel de intens la cei doi scriitori numai că are «direcții diferite». Prin cascada evenimentială Creangă, în mod paradoxal încetinește ritmul timpului. Efectul este *lungirea* timpului copilăriei. Dacă ar fi fost după dorința și voința lui Nică această prelungire a copilăriei ar fi *sine die*. La Blaga cu toată rarefierea evenimentială timpul parcă fuge, iar copilul trece repede în altă etapă a creșterii. Lulu își consumă *repede* copilăria și intră fără complexe în etapa creșterii în perimetrul cărții [al cunoașterii, *livescă*].

Despărțirea de copilărie se face sub emblema unui semn. Nică părăsește satul în ziua Tăierii capului lui Ioan Botezătorul. Lulu (și familia) va părăsi satul curând după moartea tatălui. Nică ajuns la oraș trăiește un sentiment al dezrădăcinării. Nu întâmplător primele trei părți ale *Amintirilor...* încep cu o evocare elegica-sentimentală a locului nașterii (satul, casa, familia), iar ultima cu încercarea de împotrăvire. Ajuns în curtea Socolii din Iași, Nică își încheie copilăria. Lulu devenit Blaga, așa cum îl striga după catalog profesorul de latină, nu va trăi sentimentul dezrădăcinării. Nostalgia după sat și reîntoarcerile fizice, dar mai ales sufletești au alte cauze și alte înțelesuri.

După cum afirmam ceva mai devreme, cele două opere au fost scrise în scopuri diferite. Creangă scrie **Amintirile din copilărie** pentru a prelungi, cel puțin imaginar, basmul copilăriei. Blaga scrie **Hronicul și cântecul vârstelor** dintr-o clară perspectivă teleologică. El coboară

pe firul timpului biografic pentru a i se revela **devenirea sa**, de la momentul „trimiterii în lumină”, până la cel al rodului copt care este EL, cel din momentul scrierii **Hronicului**.

Din aceste diferențe justificative apar deosebiri de structură între cele două texte. **Amintirile ...** sunt o operă „funciară” având drept autor un povestitor cu darul zicerii. Textul crengist e construit din calupuri de năzdrăvăni, o aglutinare de episoade picarești al căror autor și protagonist este micul demiurg, Nică. **Amintirile ...** sunt o operă născută, de aici spontaneitatea și disiparea elementului mitic în năzdrăvăni. La nivelul limbii și stilului textul lui Creangă se distinge prin caracterul oral-popular. Nică nu se sfiește de cuvânt. El crește prin faptă și cuvânt. Lumea lui Nică este una de carnaval, o lume burlescă. Creangă autor ludic proiectează asupra lumii evocate o viziune comedigrafică. **Amintirile ...** sunt o operă de ficțiune. E doar o hazlie întâmplare că biografia lui Creangă se suprapune cu cea a lui Nică. Sub vraja vocației epice și a plăcerii zicerii, lumea copilăriei humuleșteanului este **homerizată**.

Blașa își evocă anii copilăriei cu sistemă. El e un autor școlit și în biblioteca culturii majore. Lulu crește meditând în tăcere. Limba și stilul din **Hronic** sunt de natură scriiturală. La Blașa relatarea este organizată și supravegheată. Cronologia este riguroasă. În textul blagian capitolele sunt construite riguros, tematic, după cum urmează: cap. I – nașterea și timpul; cap. II – casa părintească; cap. III – erosul; cap. IV-V – părinții, familia; cap. VI-VII – diferite întâmplări; cap. VIII – moartea; cap. IX – primii ani de școală [Sebeș]; cap. X – primele semne ale conștiinței de sine; cap. XI-XIV – evenimente care pregătesc **plecarea**; cap. XV – copilăria se încheie, Lulu pleacă la liceul Șaguna din Brașov. Lulu crește meditând în tăcere. El își metafizicește copilăria.

Amintirile ... stau sub semnul cuvântului și al jocului; **Hronicul ...** sub semnul tăcerii și tâlcuirii.

Basmului copilăriei autorul îi trasează o ramă morală și socială. În **Amintiri ...** apar megieșii, iar viața satului există în succesiunea

anotimpurilor cu muncile și sărbătorile lor. Aceste aspecte sunt absente în **Hronic...** . În schimb există altceva semnificativ: trinitatea satul–casa–natura; – natura (muntele) leagă satul de cosmic. Această trinitate configurează un spațiu arhaic stilizat. La Creangă imaginea literară este plastică, rubensiană; cea blagiană e rembrandiană.

Protagonistul evocărilor este **copilul**. Nică se definește în primul rând **empiric** și se autodefinește autoironic în acele faze bine cunoscute pentru a le mai cita. Nică este un «fiu al faptei și al vorbirii». Lulu este copil mai mult prin vârsta biologică și rar și puțin «fiu al faptei și vorbirii». În schimb este fiul tăcerilor și meditațiilor. E un copil care își pune întrebări. În Lulu – Lucian autorul **Hronicului** caută semnele viitorului poet și filosof. Nicolae Manolescu cu un oarecare reproș remarcă foarte exact și corect că „neconținut între evocator și viața lui se interpune opera”.

Zei titulari ai copilului sunt părinții. Dincolo de acest statut încep deosebiri prin acea suflare dătătoare de viață și identitate personajelor. Creangă individualizează dând fiecăruia din părinți personalitate. Preferința lui Creangă e orientată spre mama. De aici puterea mai mare de simbol – de arhetip a Smarandei în detrimentul lui Ștefan a Petrei, tatăl.

Blaga cu bună credință neglijează individualizarea excesivă. De reținut că părinții lui Lulu nici nu sunt individualizați prin nume, ei fiind numiți generic: *Mama și Tata*, totdeauna cu majuscule. La Blaga este evidentă căutarea conștientă (nu spontană) a valorii de arhetip a părinților. La o anchetă din 1931 a lui Liviu Rusu, Blaga răspunde: „Înclinările filosofice le-am moștenit de la Tata [...] Înclinările poetice și puterea de muncă [...] le-am moștenit de la Mama. Ea mi-a dat tăria, precum și sensul profund al superstiției, al poveștii, al magicului și al religiei [...]. Prin Mama mă simt legat de pământ [...] În mijlocul primejdiei [vezi episodul cu incendiul] s-a ridicat în mine în acea zi credința că mama va învinge întotdeauna și în toate împrejurările elementele vrășmașe nouă și așezărilor noastre”. Spre deosebire de Creangă, Blaga nu face discriminare între părinți. Lulu e la fel de

apropiat ca afectivitate, durată față de părinți. După mărturisirea citată și din paginile **Hronicului** ambii părinți au avut asupra copilului o influență benefică după legea „diviziunii muncii”. Remarca din această propoziție nu e cătuși de puțin pitorească, ci cât se poate de la obiect. În acest sens recomandăm recitirea momentelor și situațiilor când Lulu e aproape de Mama sau când e *însoțit* de Tata [biblioteca, vizita la vie, excursia la munte etc].

După imaginea părinților, din trinitatea blagiană menționată, ca element al naturii cu multiple funcționalități și înțelesuri, se impune cea a **Muntelui**. Mai întâi imaginea din *zare* a Apusenilor. Ochii lui Lulu sunt țintuiți spre două vârfuri ce se văd din orice loc din sat. Referitor la această imagine, Ion Holban, prefațatorul editiei din 1990 notează: „cele două vârfuri, «zeități» tutelare ale zării, corespund într-un plan de adâncime Mamei și Tatălui din spațiul familial crează un orizont al asocierii care structurează textul conferindu-i modalitatea esențială de organizare: vârful boltit și cel ascuțit sunt cum s-a văzut Mama și Tata, sunt *înaltul și adâncul* [...]; vârful boltit și cel ascuțit, ca și celelalte cupluri amintite mai înainte constituie ipostazieri, de la diferite nivele ale vârstei dintâi și din diverse planuri ale textului, pentru principiul *feminin* și cel *masculin* a căror dispunere în amintire nu era una de conflict, ci de transfer, pe perpetuă identificare și asociere. Mergând mai „adânc” pe firul psihanalizei practicate de criticul ieșean, putem spune că „vârful ascuțit” e simbol falic, iar „varful boltit” e simbol uterin. În concluzie: Mama, vârful boltit, adâncul, aparțin lumii htoniene, iar Tata, vârful ascuțit, înaltul aparține uranicului (cosmicului). Subliniem încă odată că cele două „lumi” se află într-un raport de complementaritate și permanent dialog. În mod cert lui Blaga i-ar fi displicut interpretarea freudo-jungiană a unor componente ale operei sale, deoarece el s-a vrut, și a fost, un filosof [dublat de un metafizicean]. Dar să lăsăm psihanaliza și să venim mai aproape de Lulu-Lucian care născocoște mituri mergând. Așa că Apusenii sunt „țara vânelor”. Excursia în munții Sebeșului, la Bistra, e unul din marile evenimente ale copilăriei: e un drum al inițierii. Paginile

respective pot fi citite independent de restul textului și comentate ca atare deoarece sunt o bijuterie literară. Într-o antologie a prozei muntelui, paginile lui Blaga vor sta în imediata vecinătate a celor semnate de Hogaș, Sadoveanu, Bogza.

Correspondentul din **Amintiri ...** sunt paginile episodului Broșteni, dar cu alte înțelesuri, dar mai ales drumul lui Nică de la Humulești la Iași, adică **coborârea** de la munte la câmpie. Ursul va fi stingher și va suferi la câmpie!

În încheiere putem spune că geniul Creangă ne dăruiește o **ficțiune** genială *basmul copilăriei*; Blaga ne oferă o operă **reflecție** care caută pe firul timpului *drumul formării* personalității sale creatoare.

În paginile de față am urmărit să vedem dacă e posibilă o comparație între cele două scrieri și până unde poate fi dusă. Nu am emis judecăți de valoare în vederea unei ierarhizări. Această acțiune ar fi fost o adevărată agresiune barbară asupra celor două opere. Fiecare își are personalitatea, valoarea și importanța sa ocupând locul rezervat de evoluția literaturii noastre.

De asemenea prezentele pagini se vor un daos la studiul nostru, *Proza lui Lucian Blaga* din volumul *Glose blagiene I*, Editura Ardealul, 2003.

De la Rugăciune la Testament

Prin tradiție, gestul poetului de a-și așeza în fruntea volumului de debut o anumită poezie, cu o anumită geneză și apoi, acțiunea de mediatizare înfăptuită de critica literară și perpetuată prin manualul școlar fac din textele poetice respective emblemă a universului liric. Cu acest statut rămâne chiar și atunci când ceea ce urmează după, nu de puține ori, contrazice „ars poetica” inițială sau nu se mai încadrează cuminte în tiparul ei. O astfel de situație ilustrează *Rugăciunea* lui Octavian Goga și *Testamentul* lui Tudor Arghezi.

Aceste două texte poetice sunt rodul unui anumit mod de integrare și deslușire de sine și instituirea unei ordini interioare, psihice, în cazul lui Goga, și o deslușire de sine și instituirea unei ordini ontice, în cazul lui Arghezi. Din această diferență specifică decurg toate particularitățile celor două poezii cu statut de „ars poetica”.

O primă particularitate este dată de geneza celor două texte poetice. *Rugăciunea* poetului de la Rășinari așezată în fruntea volumului de debut, **Poezii** (1905), nu deschide propriu zis un crez, ci îl consfințește, aproape că îl încheie. Poezia nici n-a fost scrisă în ideea de a fi o „ars poetică” - ideea i-a venit doar în momentul când și-a stabilit sumarul volumului de versuri. Crezul pe care îl extragem din *Rugăciune* fusese de fapt ilustrat memorabil de o suită de poeme ca *Noi*, *Oltul*, *Plugarul*, *Clăcașii*, *Dimineața*, *Dascălul*, *Apostolul* - fiecare din ele

putând revendica cu îndreptățire „funcția” de „ars poetica” (după I. D. Bălan, Octavian Goga, Ed. Minerva, 1975 - sunt 150 de texte între Atunci și Acum „Tribuna” 1898 și Rugăciunea „Luceafărul” 1905). De reținut și faptul că Rugăciunea cu statutul ei de poezie programatică „nu transmite un sentiment de bucurie, de triumf, nu are nimic din ardoarea mulțumitului căruia i s-ar fi satisfăcut vrerile” (Ilie Guțan, Octavian Goga - Argumentul operei, Ed. Minerva, 1987, p. 109). Dimpotrivă poezia este mărturisire a poetului care constată că investitura - mai degrabă dorința - sa de poeta vates este amenințată de ispitele ce-i sapă și-i tulbură izvorul. Impulsuri și patimi țâșnesc agresiv din subconștient. Poetul se vrea imun la ademenirea sirenelor. De aceea el se adresează disperat - imperativ Divinității: „Părinte - orânduie-mi cărarea/ [...] și cu povara ta înțeleaptă/ [...] Tu, Doamne văzul meu îndreaptă spre...”.

Poezia Rugăciune este ecoul unei crize psihologice și morale. Poetul își exprimă o năzuință izvorâtă din mesianismul romantic care îl caracterizează și conform căruia istoria este o hierofanie a Divinității care prin durere și suferință promite poporului mântuirea, în viitor.

În Testamentul lui Arghezi istoria este tot o hierofanie dar în care locul Divinității l-a luat Portul demiurg. După toate datele cunoscute, poetul de la Marțisor și-a conceput Testamentul în momentul când și-a pregătit de tipar volumul Cuvinte potrivite (1927). Dincolo de faptul că poemul se înscrie într-o tradiție românească a „ars poetica” prima consecință a lui, prin poziția pe care o ocupă în volum, e o anume organizare și unitate interioară a volumului de debut al cărui sumar, dealfel destul de eterogen, fiind pus sub semnul Poetului - demiurg. Chiar dacă pentru *Testament* putem găsi o anticipație și catrenul lui Ienăchiță Văcărescu, totuși Arghezi este mai aproape de „testamentul” biblic. În orgoliul său luciferic poetul Arghezi își echivalează Cartea (de „cuvinte potrivite” - OPERA) cu Biblia („vechiul” și „noul” Testament).

Poetului de la Rășinari i-a venit ideea titlului din mai multe posibile surse. El a putut avea modelul psalmitului. E mai mult ca sigur că aceasta e prima sursă ținând seama de tradiția în care s-a format și de

întreaga „atmosferă” specifică liricii sale. Se știe că sunt multiple influențe lirice eminesciene asupra poetului. Prin urmare o sursă a titlului poate fi poemul lui Eminescu *Rugăciunea unui dac*. Prin ruga adresată lui Dumnezeu și prin finalitatea ei, poemul lui Goga îl putem pune în relație și cu poezia lui Grigore Alexandrescu - Anul 1940 - poezie cu caracter mesianic.

Voind să fie mesia, cel care vrea să ia asupra sa prin cântec păcatul istoriei, personajul liric din *Rugăciune* cântă mai degrabă un sfârșit, decât un început. („În suflet seamănă-mi furtuna/ Să-l simț în matca-i cum se zbate/ Cum tot amarul se revarsă/ Pe strunele înfiorate./ Și cum sub balta lui aprinsă,/ În smalt de fulgere albastre/ Închegă-și glasul de aramă/ Cântarea pătimirii noastre”). Goga dezvoltă o viziune apocaliptică. Versul poetului de la Rășinari ne lasă în așteptarea viitorului, cu speranța împlinirii idealului național. În cazul personajului liric din Testament situația este de-a dreptul răsturnată. Această săvârșeste o FACERE (un început) („Eu am ivit cuvinte potrivite/ [...] Făcui din zdrențe muguri și coroane/ Veninul strâns l-am preschimbat...”). Goga cântă o stare de fapt așteptând o răz - bunare din partea Divinității. El se vrea vestitorul aceluia apocalips pedepsitor. Arghezi săvârșeste răz - bunare socială și morală. El schimbă pentru prima oară sapa în condei și brazda în călimară. Răzburarea poetului testamentar este în fapt o mutație ontică. Versul poetului de la Mărțișor ne pune în fața unei împliniri.

Eul din „*Rugăciune*” dorește a fi alesul, de aceea el e umil și supus, și imploră divinitatea. Această stare nu-i anulează viforul interior (ardoarea profetică) numai că acesta nu izbucnește în afară sub forma unei revolte prometeice. Eul din „*Testament*” e conștient că el este alesul. El este sublim în mândria orgolioasă de demiurg - dumnezeiesc. În „*Testament*” eul poetic nu mai este ostenit, rătăcitor cu ochii tulburi cum era cel din „*Rugăciune*”.

Și Goga și Arghezi se rostesc în numele unui TRECUT. Goga vrea recuperarea unui trecut presupus glorios plasat într-o zonă temporală vagă și fabuloasă. La fel vrea să fie și viitorul pe care îl

așteaptă. Arghezi ia totul pe cont propriu, devenind el „mântuitorul”, punând el prima treaptă a viitorului. Avea dreptate Pompiliu Constantinescu când afirmă că Goga, cu tot mesianismul și vizionarismul său, nu e un poet revoluționar, ci paseist, un „restaurator”. Prin fapta sa de salt ontic în destinul neamului său, Arghezi e poet „revoluționar”. Vechimea imemorială se metamorfozează la autorul Rugăciunii într-o plângere nostalgică, de-a dreptul metafizică. În schimb la autorul Testamentului devine o imperioasă responsabilitate. Arghezi are conștiință orgolioasă a creatorului. Goga este un anxios. De aceea cel din *Rugăciune* imploră pe Dumnezeu, iar cel din *Testament* se adresează energetic Fiului, cerându-i un adevărat legământ.

Din cele spune până aici rezultă că la nivel ideatic cele două poeme au un element comun esențial: relația Port - Neam (cu tot ce presupune: istoric, social, moral, spiritual). Această relație este complex determinată încât putem afirma că Eul poetic este unul ereditar. Eul poetic al lui Goga trăiește o puternică criză de identitate, de aceea se adresează lui Dumnezeu precum psaltistul. Imaginea celui rățăcit pe cărările vieții și scrisului este tulburătoare în expresivitatea ei metaforică. Din această perspectivă *Rugăciune* apare mai întâi ca o mărturisire despre căutarea de sine. Goga vede ieșirea din criza de identitate prin trecerea esteticului în social. *Rugăciune* este afirmarea de sine prin jertfă de sine (Ilie Guțan). Eul poetic din *Testament* nu traversează o criză. El este Demiurgul care trece temporalitatea istorică a neamului său în eternitatea poeziei. Goga este un poeta vates, doar atât. Arghezi este mai mult; este poetul luciferic.

Caracterul de poeta vates impune textului un anume regim verbal. Predominante sunt, spre exemplu, verbele cererii, toate la imperativ. În *Testamentul* poetului luciferic vor domina verbele creației - verbele demiurgice. *Rugăciunea* rămâne o „rugăciune”; *Testamentul* devine cartea. „Poeta vates” este rezultatul puterii și bunătății lui Dumnezeu. La Arghezi totul este orientat spre carte - rezultat al unui efort conjugat al eului poetic și al străbunilor. El - individul de excepție

- și cartea sa sunt fructul „serii răzvrătite” care vine spre el „prin gropi și râpi adânci” „urcate de bătrâni pe brânci”. Putem spune că Arghezi are o viziune sociogonică și antropologică asupra creației. *Testament* exprimă o izbândă. Poetul „rugăciunii” mai așteaptă o schimbare de zodie.

Textul celor două poeme este saturat metaforic, dar diferit prin tonusul lor individual. Goga folosește un limbaj sibilinic. Metaforele și simbolurile din *Rugăciune* sunt construite în două registre tonale diferite: cele care conturează portretul „rătăcitorului” au o tonalitate care sugerează suferința, istovirea, deruta; cele care desemnează pe Dumnezeu sunt luminoase, pline de nădejde „Rătăcitor cu ochii tulburi/ Cu trupul istovit de cale/ Eu cad neputincios stăpâne,/ În fața strălucirii tale./ În drum mi se desfac prăpăști/ Și-n negură se-mbracă zarea./ Eu în genunchi spre tine caut:/ Părinte - orânduie-mi cărarea!” Izvorul este una din metaforele care desemnează complexul socio-național căruia poetul aparține. În aceeași sferă de înțeles se înscriu și alte câteva metafore care dau coloratura specifică limbajului poetic al lui Goga: „Alungă patimile mele/ Pe veci strigarea lor o frânge/ Și de durerea altor inimi/ învață-mă pe mine a plânge./ Nu rostul meu de-a pururi pradă/ Ursitei mastere și rele,/ Ci jalea unei lumi părinte,/ Să plângă-n lacrimile mele”. Succesiunea „cererilor” se face în mod gradat de la plângerea inițială la imperativul mesianic din final. Poetul se închină smerit așteptând milostivenia (harul) divin. În *Testament* metafora nucleu în jurul căreia se construiește textul arghezian este Cartea, care la rândul ei e însoțită de o constelație de metafore care o definesc, arată ce conține, cum a fost „iscată”. Relația Poet - Neam este exprimată prin câteva metafore de o puternică originalitate care dau nota specifică stilului arghezian: seara răzvrătită, oseminte vărsate în mine, cenușa morților din vatră. Între Neam și Cartea poetului se găsește verbul demiurgic a ivit. Textul lui Arghezi are o sonoritate simfonică, amplă și energetică. Textul lui Goga este un tropar.

Cele două poezii se aseamănă formal prin ampoare, numai că această ampoare are motivații deosebite și se realizează diferit.

Lungimea textului *Rugăciunii* vine din faptul că poetul din Rășinari insistă pe motivarea „rugăciunii” atât pentru a-și justifica implorarea spre Dumnezeu, cât și din dorința de a câștiga bunăvoința Părintelui ceresc. Succesiunea octavelor crează impresia de ceva sculptural ce ne duce la o analogie cu Rugăciunea lui Brâncuși. Amploarea *Testamentului* vine din dorința poetului de a cuprinde cât mai multe probleme (definirea cărții, determinarea genealogiei poetului, actul creator și menirea lui). Cele 51 de versuri sunt grupate în strofe inegale sugerând o linie tensională. Dacă ar fi să-i găsim o corespondență sculpturală cred că alta nu poate fi decât statuile lui Michelangelo [Moise, David]. Conform ideologiei din Testament, Divinitatea se află în Poet.

Atâtea elemente similare și totuși câtă deosebire de viziune și de tonalitate între cele două poeme. Este clar că fiecare din ele izvorâște dintr-un temperament artistic și într-o concepție diferită: Goga este poetul tomnatic, mesianic; Arghezi este poetul modern luciferic.

Drumul de la *Rugăciune* la *Testament* se măsoară în vârste poetice.

Metafizică și sociogonie

Începând cu celebrul „testament” al bătrânului Ienăchiță Văcărescu: „Urmașilor mei Văcărești/Las vouă moștenire/ Creșterea limbii românești/ Ș-a patriei cinstire!”, în lirica românească există o adevărată tradiție a poeziei programatice. În cadrul acestei tradiții un loc important îl ocupă Lucian Blaga și Tudor Arghezi - prin bogăția, complexitatea și încărcătura semantică acestei categorii de texte poetice semnate de ei. Dintr-un imbold interior, susținut de motivații diferite, cei doi poeți au simțit mereu nevoia să se autodefinească. Fără doar și poate există o conștiință poetică. Este evident că textele semnate de cei doi poeți, pe care le numim, în tradiția clasică, „ars poetica”, relevează tocmai conștiința poetică a acestor doi prinți ai liricii românești. Eu nu strivesc corola de minuni a lumii de Lucian Blaga și Testament de Tudor Arghezi, așezate în fruntea volumelor lor de debut (Poemele luminii - 1919, și respectiv Cuvinte potrivite - 1927) sunt două porți de intrare în imaginarul fiecăruia.

De la primul contact cu textul ne convingem că avem în față două universuri poetice de o puternică originalitate. Dacă pornim de la ideea justă că sunt două poezii programatice, remarcăm, și trebuie spus acest lucru de la început, că aceste două texte lirice nu sunt simple reluări pe teme cunoscute din clasicile ars poetica, ci avem mai mult și ceva modern.

Ideea de bază din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este că lumea prezintă două fețe: una vizibilă, concretă, fenomenală (corola) și una ascunsă plină de taină. Menirea poetului este de a îmbogăți întunecata zare și tot ce-i neștele să schimbe în neștelesuri și mai mari. În concepția poetului de la Lancrăm, actul poetic este o modalitate de situare a Eului în Univers. În *Testament* ideea de bază este afirmația că singura zestre lăsată urmașilor nu e decât un nume adunat pe o carte. Cu fiecare vers ideea este reluată și îmbogățită cu noi aspecte: cartea e o treaptă ce leagă trecutul de suferințe de viitorul urmașilor; în raport cu acel trecut cartea reprezintă clipa mult așteptată a împlinirilor; „e hrisovul vostru cel dintâi”. În concepția poetului de la Mărțișor cartea - actul poetic - e sublimarea muncii în frumos. Ca un fir roșu, legătura dintre generații și ideea de responsabilitate străbat întregul poem. Arghezi mai vorbește în versurile sale și despre meșteșugul artistic. Poemul lui Blaga se caracterizează printr-o maximă concentrare tematică; poemul lui Arghezi printr-o mare dezvoltare tematică. Această caracteristică va avea consecințe asupra tuturor straturilor textului poetic. Textul blagian îmbracă forma unei exprimări în sens conclusiv: eu nu strivesc, nu ucid, ci sporesc a lumii taină, căci eu iubesc și flori și ochi și buze și morminte.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii este un text ce se construiește printr-un proces de implozie. Textul lui Arghezi este exploziv, el crește arborescent ca expresie a dorinței de cuprindere, dar și a uneia de explicitare. Cei doi poeți vorbesc în numele unui EU. Blaga își mărturisește dorința de individualizare a Eului în raport cu restul lumii, față de ceilalți: lumina mea și lumina altora. Arghezi își mărturisește dorința integrării Eului într-o colectivitate. Eul arghegian este unul ereditar. Eul blagian este unul personal-individual-subiectiv.

Toate aceste aspecte au drept suport o viziune proprie asupra Universului și existenței umane. Blaga are și aduce în poezia sa o reprezentare a lumii ca o corolă cu prelungiri în „adâncuri de întuneric”. Eul liric blagian participă prin iubire la acest univers. El contemplă corola, el este cântărețul corolei de minuni a lumii în fenomenalitatea ei.

Poetul are o sensibilitate metafizică și este pentru revelarea misterului și menținerea în orizontul lui. Poetul are o sensibilitate metafizică și este pentru revelarea misterului și menținerea în orizontul lui. Poetul luminii are o apetență pentru ontic. Starea lui fundamentală este mirarea, contemplația. Arghezi are și aduce în poezia sa o reprezentare dramatică de natură sociogonică asupra luminii și existenței umane. Pe Arghezi îl interesează „seara răzvrătită” care vine de la străbuni spre el; „cenușa din vatră” și „osemintele vărsate” în el. Atitudinea lui fundamentală este de răzvrătire, ce nu este străină de orgoliul său demiurgic. Autorul „*Testament*”-ului are o sensibilitate socio-morală sau, pe scurt, o sensibilitate sociogonică. El se vrea cântăreț al devenirii omului. Mai mult, se vrea un demiurg al acestei deveniri sau cel puțin o treaptă a acesteia.

Ideatica și atitudinea pe care le presupun aceste viziuni determină discursul poetic în cele două texte.

Structura compozițională a celor două poezii diferă radical. Dincolo de deosebirea prin numărul de versuri, importanța este modalitatea de organizare a lor. Cele 20 de versuri ce compun textul lui Blaga nu sunt grupate în strofe, ceea ce lasă impresia de unitate, de bloc semantic și prozodic. Cele 51 de versuri ale lui Arghezi sunt grupate în 5 strofe inegale - 5 blocuri samantico-prozodice. Concentrarea care caracterizează textul blagian sugerează calitatea de corola a universului și raportul specific al eului poetic cu acest univers, sugerează caracterul contemplativ al actului poetic. Amploarea textului arghezian exprimă multitudinea aspectelor sub care poetul privește lumea și caracterul angajat, demiurgic al actului poetic. Dacă ar fi să ne referim la „reflexii” ale folclorului în cele două poezii, atunci am putea spune că Blaga se aseamănă cu ciobanul din *Miorița*, iar Arghezi cu Meșterul din *Meșterul Manole*.

În structura de adâncime, cele două texte sunt organizate pe principiul opoziției. În *Corola* ... există opoziția lumina mea/ lumina altora. În *Testament* există o opoziție de tipul cauză-efect. Discursul poetic blagian este uniform, în același ton de mărturisire-contemplare

discretă. Discursul poetic arghezian diferă de la secvență la secvență - solemn, autoritar-testamentar, declaratic și se face într-un ton energic.

Aspecte interesante, mai ales de diferențiere identificăm la nivelul lexicului. Mai întâi vom constata o notă comună: orientarea celor doi autori spre fondul vechi al limbii. Așa se explică numărul foarte redus al neologismelor: la Blaga - corola, mister; la Arghezi - vioara, icoana, coroane, versuri! Poetul de la Lancrăm manifestă interes pentru cuvintele vechi pentru a le revigora letențele mitice. Poetul de la Mărțișor apelează la lexicul popular și regional pentru a sugera istoria socială a unui neam de țărani. Utilizarea verbelor evidențiază o deosebire pregnantă. Conform binomului Lumina mea - lumina altora verbele eu nu strivesc, nuucid, nu sugrum, ci sporesc, însuflețesc, iubesc/ alții sugrumă, strivesc, ucid, nu iubesc exprimă caracterul static, metafizic și contemplativ al actului poetic blagian. La Arghezi, urmărind succesiunea verbelor, descoperim dinamismul actului poetic. Toate verbele sale exprimă schimbarea. Toate sunt verbe demiurgice, ele fiind concentrate în partea mediană a poeziei, unde vorbește efectiv despre actul poetic: au ivit, au prefăcut, au luat, au pus, au făcut, iscat-am. Mulțimea acestor verbe sinonimice nu devine o povară pentru textul poetic, pentru că fiecare aduce o nuanță de sens în plus.

Lexicul celor două poeme nu diferă numai prin semantismul lor, ci și prin sonoritate. Vocabularul lui Blaga este mult mai surdinizat, în contrast cu cel al lui Arghezi, care este mult mai sonor. În această idee să ascultăm rostirea următoarelor lexeme: corola, lumina, minuni, flori, ochi, buze, morminte, albă, luna, tremurătoare// testament, carte, răzvrătită, străbuni, gropi, brânci, robilor, vite, frământate, ocară, să-njure, piatră, amară. Putem afirma că sub aspect fonic-fonetic lexicul din Eu nu strivesc corola de minuni a lumii este vocalic, iar cel din Testament consonantic.

Semantismul și registrul fonic al vocabularului contribuie la realizarea unei muzicalități specifice fiecărui poet. Textul blagian are o melodicitate bemolată, pe când cel arghezian una în diez. Blaga este melodos și plin de mirare, Arghezi este energic și învolburat.

Viziunea celor doi poeți se manifestă și în organizarea sintactică a textului poetic. Astfel, Blaga va utiliza fraza și propoziția enunțiativă, cu predominarea coordonării. Nu vom întâlni inovații sintactice care să distragă atenția de la confesiune ori să facă textul obscur. Structura sintactică dă versurilor o curgere lentă, aproape hieratică. Versurile-fraze sunt pătrunse de unitatea și frumusețea corolei. Fraza argheziană este una „frământată”. Ea are numeroase dislocări, astfel că ideea poetică, pentru a se închea, are de străbătut numeroase compliniri, sugerându-se, și în felul acesta, drumul făcut de generații, din trecut până în paginile cărții. Acest tip de frază generează „arborescența” textului poetic. Toate aceste fapte de limbă se regăsesc în sistemul și structura figurilor de stil.

Metafora constituie fundamentul stilului fiecăruia din cei doi poeți. Ei dau dovadă de o adevărată virtuozitate în acest sens. Textul este saturat metaforic. La Blaga metafora transfigurează simbolic și mitic. La Arghezi, plastic. La primul domină metafora revelatorie, la al doilea cea plasticizantă. Cu alte cuvinte Blaga este un rembrandian, iar Arghezi un rubensian (Melania Livada). Metaforic vorbind, Blaga face un drum spre mister, spre tainele primordiale, Arghezi vine din adâncuri imemorabile spre lumina solară.

Cei doi poeți sunt personali și originali și în versificație. Blaga renunță total la prozodia clasică, tradițională. Versurile sale nu sunt grupate în strofe, diferă ca măsură (unele sunt foarte lungi, altele foarte scurte) și lipsește rima finală (lexicală); ritmul se realizează prin accentul tonic al cuvântului. Într-un cuvânt, poemul lui Blaga este scris într-o versificație modernă, postsimbolistă. Arghezi nu renunță total la versificația clasică. Modernitatea prozodiei sale se realizează prin alte procedee decât cele utilizate de Blaga. Mai întâi se remarcă repartizarea inegală a versurilor în strofe. Chiar dacă măsura versurilor rămâne constantă, chiar dacă silabele accentuate și neaccentuate și cenzura se succed regulat, totuși ritmul arghezian din *Testament* nu poate fi conceput în afara sintaxei, a dislocărilor sintactice. În al doilea

rând remarcăm rima bogată și complexă prin clasele morfologice ale lexemelor ce intră în rimă.

Ajunși cu demersul nostru comparativ-analitic asupra celor două poezii la punctul final, suntem capabili să descifrăm semnificația titlurilor și să enunțăm într-un mod adecvat „tema” fiecărui poem. Titlul poeziei lui Blaga, reluat ca prim vers al textului, este un „arpegiu”. Este un titlu care ocrotește și „luminează” în același timp misterul și așezarea Eului poetic în orizontul lui, gesturi ce s-au menținut de la **Poemele luminii** până la postume. Titlul sugerează un spațiu în care Eul poetic vrea să ființeze. Titlul, construit de text dezvăluie gândirea poetică de tip mitic a lui Blaga. Este evident că textul blagian este o contemplație asupra universului și o confesiune asupra actului poetic, o trăire subiectivă în și prin poezie (Marin Mincu). Poezia lui Blaga nu enunță perceptive, ea rostește o mărturisire de identificare cu misterul. Textul blagian este o „artă poetică”, nu în sensul că anticipează „conținutul” și „forma” și „meșteșugul” operei în fruntea căreia este așezat, ci în măsura în care definește Eul poetic. *Testamentul* lui Arghezi rămâne totuși o „artă poetică” ce se înscrie într-o tradiție, cu toată originalitatea sa. Textul arghezian este un „discurs”. Semnificația cuvântului ales drept titlu nu trebuie redus la cel juridic (cam așa s-a întâmplat în cele mai multe interpretări critice). „Ordinea” imaginarului arghezian începe de la cuvântul carte. Cartea este hrisovul cel dintâi al neamului său. Prin el neamul său se legitimează. Pentru a ajunge la simbolul suprem din titlu, cartea trebuie să intre în țesătura metaforică a textului. Cartea poetului exprimă o totalitate, o sinteză asupra unei evoluții istorice și în același timp formulează „porunci” pentru viitor. Testamentul este „cartea fundamentală” a neamului său. În orgoliul său poetic de demiurg, poetul echivalează Cartea (opera) sa cu Biblia (Testamentul vechi și Testamentul nou). Această artă poetică, care este testamentul, se naște dintr-o conștiință și voință orgolioase. În ființarea neamului său poetul se vrea cel puțin Isus Mântuitorul, dacă Dumnezeu nu poate fi!

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii și Testamentul sunt expresii ale unor conștiințe și temperamente poetice complementare, în originalitatea lor autentică. Lăsând la o parte gustul personal, ar fi un nonsens o ierarhizare a celor două poeme. Cele două opere conviețuiesc armonios, în aerul tare al capodoperelor.

Lucian Blaga – Ecouri expresioniste în lirica postumă

Tema enunțată prin titlu trimite spre un aspect al liricii lui Blaga mai puțin abordat la modul explicit de către exegeza blagiană. Spre deosebire de alți poeți, chiar contemporani lui, poetul de la Lancrăm nu a avut o evoluție prin rupturi, ci una continuă,uitoare, de creștere din interiorul ei. Prin urmare lectura operei poetice a autorului *Poemelor luminii* conduce la decelarea unor constante: teme motive, viziuni, etc. În această situație ne-am pus întrebarea: există o continuitate expresionistă între antumele și postumele poetului, știut fiind că cel puțin începând cu *La cumpăna apelor* poetul pornește spre căutarea și descoperirea „nebănuitelor trepte”. Care sunt acestea? În ce măsură mai pot fi relaționate cu expresionismul. Vom încerca să le identificăm în lirica postumă.

În mod barbar, regimul comunist i-a luat lui Lucian Blaga dreptul de semnătură. O perioadă de peste zece ani (1943 – 1960) nu a mai publicat aproape nimic: câteva poezii prin reviste, care rupte de restul operei nu mai spun mai nimic și traduceri. Interdicția a fost însoțită și de o aprigă campanie de distrugere a omului și creatorului Lucian Blaga. Și totuși autorul *La curțile dorului* nu a renunțat la creație. Postumele egalează și cantitativ și calitativ antumele. Incredințat că TIMPUL, supremul stăpân și judecător, va face dreptate și-a organizat și pregătit pentru viitor postumele în următoarele cicluri:

Vârsta de fier 1940 – 1944; Corăbii cu cenușa; Cântecul focului; Ce aude unicornul. În afara acestor cicluri au mai rămas o serie de alte texte lirice (majoritatea din ultimul an de creație, 1959 – 1960) pe care Dorli Blaga, fiica poetului le-a grupat sub titlul **Mirabila sămânță**. Prima imprimare a postumelor o reprezintă volumul **Poezii** – 1962 sub îngrijirea lui Grigore Ivașcu. Urmează apoi volumul din 1974 din seria **Opere**, ediția Dorli Blaga și în fine **Opere II**, 1984, ediție critică de G. Gană.

Poeziile ciclului **Vârsta de fier** sunt scrise sub influența unui timp «ieșit din țâțâni». Ele se fac ecoul unei tragedii naționale și personale: Dictatul de la Viena și Raptul sovietic care au sfărțecat trupul țării, trup nevindecat nici până astăzi. În aceste texte suferința nu mai are un suport metafizic, ci unul real, istoric. În ele regăsim stări, imagini ce pot fi raportate poezicii expresioniste. Versurile au o tonalitate funebră. Un poem emblematic pentru ciclu este *Timp fără patrie*: „timp fără patrie, râu fără ape, / secetă-n albie și sub ploape. / Timp fără patrie: inimi învinse, / vârste nerodnice, cugete stinse. / Timp fără patrie: sună poveste, / vuiet de cetină neagră pe creste. / Timp fără patrie: țarini ne-ntoarse, / zboruri defuncte și suflete arse. / Timp fără patrie: stingere-a torței, / baltă neprietenă, clopot al sorții. / Timp fără patrie: dragoste amară, / roiuri tânjind după roiuri și ceară.” Blocul unitar al versurilor, repetiția leitmotivică, succesiunea metaforelor și ritmul fac din poezie un bocet. „Paradisul în destrămare” – țara, nu mai e unul imaginat – metafizic, ci unul concret în spațiu și timp. În acest paradis în destrămare, „inima mea mărturisește poetul – e-o carte care arde”. [*Inima mea în anul 1940*]. Poetul nu-și pierde speranța, ea vine din „temeiul poeziei” [*Inscripție*]. Poemului citat i se pot alătura *Sufletul se-apleacă soartei*, *Oboseala omului*. Vechi teme și motive din complexul expresionist al apocalipsei din antume sunt de regăsit și în poezii ca: *Norul*, *În timp*, *Jale la început de noiembrie*, *Cântecul călătorului în toamnă*. În aceste texte regăsim „cohorțe de păsări”, „izvoare cengheață”, „jaf în lumină”, „pământ în tenebre”, „pânza ploilor”, „mohorul mărturisirilor”, poetul plânge „spre zarea dorului / cu lacrima

norului”. Senzația de „înnourare”, „întomnarea” de „împietrire” se degajă din multe versuri ale ciclului. Poetul psalmodiază. „Amară e însă amiaza / de astăzi și nu se-nfiripă / în larguri nici tâlc nici visare. / Doar frunzele zboară-n risipă” [21 Decembrie]. Orfeu a devenit mut (atenție, nu tăcut), deoarece pentru „noul” Orfeu „tenebrele n-au capăt”, iar „lumina n-are înviere”. Teribil de sumbră și plină de amenințări e Pasărea U, o replică în negativ la Pasărea sfântă. „Neguri acopăr / câmpuri și dâmb. / Freamătă ulmul, / duhul cel strâmb. // Cuiburi mai multe-n / creste se văd / Semn că-n coroane / dat-a prăpăd. // Neagră făină / cade prin scoc / colo la moara / lui Nenoroc. // Macină el doar - / gârbov, cărunt. / Curge urâtul / greu și mărunț. // Lut fără slavă, / umed absurd. / Umblu-n ne-lume. / drumul e surd.// unde răzbate / silnic pas, / lung peste creștet / cântă un glas. // Cântă prin ceața / care căzu - / veșnic deasupra-mi / pasărea U”. Un poem care ne amintește de imaginarul poetic expresionist este Cântec despre regele Ion. Versurile circumscriu imaginea aceluia căruia i s-a furat patria, deopotrivă, și cea terestră și cea cosmică: „Avem același nume, tu și eu, / Că-i iarnă sau că-i primăvară / Ne cheamă azi pe toți la fel: Ion fără de țară”. Repetiția refren dă poemului sonorități de elegie care ne amintește de jalea și dorul din poezia lui Goga. „Cuprins” de acest sfârșit de lume poetul mai încearcă o salvare prin cântec [Gitterdammerung].

Oricât de „obosit” și „bătrân” ar fi, poetul nu-și pierde speranța [Înviere]; el are încă puteri să depășească „vârstele nerodnice”. Puterea mântuitoare vine de la poezie. Tocmai în acest sens se justifică prezența numeroaselor arte poetice în ciclurile postume. Nici în cele mai vitrege condiții autorul **Mirabilei sămânțe** n-a renunțat la crezul său poetic. În felul acesta se adâncește o dimensiune a gândirii poetice blagiene: actul creator e văzut în termeni de ontologie poetică; și de act de existență în zarea misterului întru revelarea lui. Aici, printre altele, e de căutat originalitatea lui Blaga în raport cu poezia națională și universală: [Inscripție, Poeții, Catren, Columna lui Memnon, Unde un cântec este, etc].

Prin poeziile amintite trecem la următorul ciclu **Corăbii de cenușă**. Ciclul e structurat pe ideea că viitorul izvorăște din ceea ce trebuie să moară. De aceea eul poetic așteaptă cu seninătate trecerea [De profundis]. Pentru a asigura factorul generator al viitorului: „coboară-n lut părinții rând pe rând / în timp ce-n noi mai cresc grădinile” [Părinții] Temeiul ciclului sunt amintirile care trăiesc în noi, aducerea aminte fiind „singurul triumf al vieții / asupra morții și ceții” [Epitaf pentru Euridike]. Încărcate cu cenușa faptelor și trăirile „corăbiile” poetului se îndreaptă spre zări mai senine. Poetul corăbier nu se înspăimântă atât de moarte și alte adversități: cenușa e simbolul trecutului plin de întrebări și neliniști. Devenită amintire contribuie la limpezirea eului poetic. Prin urmare poetul se desprinde de angoasa și strigatul expresionist și va regăsi ipostaza de Ulise. Speranța devine tot mai puternică; Viața și moartea își regăsesc echilibrul. Încet, încet poetul se îndepărtează de nordul metafizic și se îndreaptă spre sudul fizic (1). Acest drum este unul al regăsirii de sine. Exemplar e poemul Ulise. Anotimpul vârstei târzii de după consumarea odiseii e înțelepciune și regenerare. La capătul călătoriei noul Ulise are posibilitatea întâlnirii cu Absolutul [Penelopa]. Acum i se relevă începutul care înseamnă eternitate. După ultimele fapte [„uciderea peștorilor” și curățirea „pragului” și a „tindei”] marea i se oferă nemăsurată și atotputernică spre contemplare. Răzbunarea și viclenia nu mai au ce căuta într-un spațiu unde individualul se confundă cu universalul. Această nouă confundare ne amintește de anonimul expresionist. Privirea contemplantului devine pură. Și totuși ... reapare TIMPUL într-un peisaj primordial. Dar de data aceasta timpul nu mai înseamnă dramatica trecere și destrămare, ci rotirea viață-moarte: „Se întinde marea clară / pe-un prund de oseminte. / [...] / Doar șerpia taie apa / spre un țârm ghicit în zare, / [...] / Catargul putrezește / la margine de timp / acolo între Hades / și acele culmi în nimb/ [...] / frumusețea și moartea lucrează” ... împreună. Parabola se remarcă prin încărcătura de simboluri și metafore ce sintetizează universul poetic blagian.

O rămășiță expresionistă în **Corăbii de cenușă** este imaginea orașului care mereu presupune prezența elementului de opoziție: satul (câmpul), însă imaginea lui apocaliptică este atenuată. Timpul sub care e privită lumea orașului este toamna [Zile de septembrie]. Ceea ce îl face pe poet să reziste încercărilor de tot felul ale istoriei recente este credința ca el nu este singur: „Nu vă mirați. Poeții, toți poeții sunt un singur ne-mpărțit neîntreput popor, [...] / Ei tac ca roua. Ca sămânța. Ca un dor, / Ca apele ei tac, ce umblă sub ogor, / și-apoi sub cântecul privighetorilor / izvor se fac în rariște, izvor sonor” [Poeții]. **Corăbii cu cenușă** sunt o prelungire a **Nebănuitelor trepte**. Imaginea peisajului urban cu care ne-au obișnuit antumele expresioniste se luminează [Zile de septembrie, Glas de seară]. Poetul care avea conștiința dramatică a fragmentului redescoperă „tăcerea” originară ca drum spre reîntegrarea în cosmic [Cântecul somnului, Unde un cântec este].

Regăsirea unității cosmice pe care poetul expresionist a căutat-o în mod dramatic e conturată în bijuteria poetică *Cântecul obârșiei*. OBÎRȘIA e Olimpul său, timpul și spațiu ontologic – sacru. Nu te poți regenera decât în permanența pământului „patriei”. Patria – obârșie e centrul. „Poezia întoarcerii înseamnă în biografia eului liric al lui Blaga momentul eliberării, al vindecării de «tristețea metafizică» [...] mișcarea urmând tiparul mitic după care destrămării cosmosului bolnav îi succede cu necesitate un alt timp inaugural” (2). În poezie sunt prezente cele patru stihii, elementele primordiale prezente în orice OBÎRȘIE centru cosmogonic: pământul („drumul”); aerul („norul”); apa („izvorul”); focul-dorul („cerul”). Drumul și izvorul aparțin lumii de jos (teluricului), iar norul și dorul aparțin lumii de sus (spiritului, transcendentului). Fenomenologia individului – individuația se resoarbe în TOT se reîntoarce ca LOGOSUL începuturilor.

Exegeza blagiană a identificat în lirica poetului un „ritm optic” și unul „auditiv” (3). Noi credem că există și un „ritm meditativ”. „Gorunul” și „Cântecul obârșiei” sunt două exemple de la cele două capete ale drumului poetic, suficiente pentru argumentare. Ca și *Gorunul*, *Cântecul obârșiei* e cântec orfic. Partea misterului care se

arată aparține timpului, iar partea care rămâne ascunsă aparține veșniciei (4). Izvorul, norul, drumul, dorul sunt în lirica blagiană chipuri ale permanenței și veșniciei, nu simple imagini vizuale (5). Transparența, caracterul incantatoriu, matricea stilistică folclorică, dibăcia cu care poetul valorizează virtuțile expresive ale limbii (lexic, sintaxă, fonetică) fac din *Cântecul obârșiei* o capodoperă a clasicismului blagian. Versurile au o curgere meditativă de „odă antică”. Textul poetic e realizat din cinci blocuri prozodo-sintactice. Primele două (v 1-3 și 4-6) sunt propoziții construite identic [C + SB + PV + C]; blocul 3 (v 7-9) este o frază interogativă [P + sub de timp]; Ultimele două (blocul 5 – ultimul vers) sunt alcătuite din câte o propoziție interogativă. Timpul verbal folosit e viitorul – timpul meditației interogative. Formele verbale inversate accentuează meditația. Aglomerarea interogativelor în final au același rol de intensificare a stării de meditație. Aici „marea trecere” devine mișcare circulară a cosmosului. De altfel textul poetic are o construcție simetrică doar din câteva cuvinte. Lexemul din titlu prin caracterul arhaic și structura sonoră are o rezonanță poetico-filosofică deosebită. Prin tot ce are personal *Cântecul obârșiei* ilustrează ceea ce se consideră „blagianizarea expresionismului”.

Poetul de la Lancrăm este autorul uneia dintre cele mai bogate și subtile lirici erotice din poezia românească. Tema e masiv prezentă în antumele din **Poemele luminii** și **Nebănuitele trepte**. Erotica revine în forță în postume subordonându-și toate celelalte teme și motive. Printre altele erotica blagiană relevă rădăcinile romantice ale expresionismului, în general, și ale celui blagian în particular. Ciclul **Cântecul focului** (inițial intitulat **Vară de noiembrie**) este ilustrativ în cel mai înalt grad.

Iubirea e vinovată de deschiderea de cercuri largi existențiale și gnosologice. Simbolurile și metaforele specifice imaginarului său poetic primesc în lumina erosului noi și noi semnificații. Versurile vin și confirmă ceea ce enunța autorul lor în unul din aforismele sale: „Iubirea este al doilea surâs al tragediei noastre”. Alături de creație, iubirea asigură supraviețuirea ființei după trecere. La capătul drumului „te-

așteaptă / nu moartea, ci altă poveste”. Erosul este spiritualizat. Poetul are revelația divinului. Pasionalitatea senzuală depășește limitele imanentului corporal legând destinul cuplului de valorile supra-individuale(6). Poetul ajunge în erotica din postume să depășească sciziunea dintre anonimul primordial și conștiința individualității prezentă în multe antume. După cum menționam mai sus erosul și femeia sunt spiritualizate total. Focul este un simbol străvechi el semnificând și puterea și intensitatea pasionalității erotice. Iubirea – lumina – iubita formează o UNITATE. [Thalatta, Thalatta]: Iubind ne-ncredințăm că suntem / Când iubim, oricât de adâncă noaptea-ar fi, / suntem în zi / suntem în tine Elohin” [Psalm]. Erosul e o condiție ontologică a creativității. De aceea cere iubitei: „[...] înbogățește-ți cântărețul”.

Iubirea cântată în postume face pandant cu sofianicul. Ea deschide spațiul poetul nemaifiind oprit de orizontul închis și uneori amenințător și problematizator. Linia orizontului nu mai e linia rupturii ontologice ca în antumele expresioniste. Prin iubire poetul își regăsește „casa cosmică”. Din vechea recuzită a expresionismului problematic și neliniștitor rămâne doar timpul, dar de data aceasta „trecerea” e melancolizată. Dovadă sonoritățile de elegie a versurilor, eul poetic expresionist renunțând la „chiotul” simțurilor, la trăirile dezlănțuite, frenetice. Tiparul eternității, tot element expresionist, atât de căutat în trecut e umplut cu chipul iubitei. Lumina și iubirea devin izomorfe [A fost cândva pământul străveziu]. Iubirea devine dor (Darul – dor). Iubirea, putere a firii, este ipostază a unei forțe supraindividuale a cărei putere o depășește pe cea a rațiunii. Noua dimensiune a eului poetic cu lumea este „luminozitatea”. Acum lumea i se comunică, el trebuind să fie doar receptiv la mesajele ei. A dispărut adversitatea. După cum menționam mai devreme, acum este posibilă reîntoarcerea în „casa cosmică”. Prin eros se glorifică viața și lumea este beatificată. Sunt frecvente simbolurile și metaforele vegetale, ale germinăției. Eul liric găsește răspuns la întrebări. Între el și lume există o „iscodire” reciprocă de iubire [Iscondire, Atotștiutoarele]. Cuplul se retrage eminescian în

natură. Poetul reia vechi motive (muntele, codrul, izvorul, câmpul, anotimpurile) intonând o cântare a FIRII [Prolog]. Dar atenție, Blaga nu scrie pasteluri! Poezia erosului e în același timp și poezie filosofică și reciproca e adevărată. În acest sens se poate cita oricare din piesele ciclului. Emblematic e poemul *Văzduhul semințe mișcă*. Această poezie ca și altele, dincolo de diferențele de cronotop și de viziune, ne aduc în memoria culturală universul erotic al idilelor eminesciene. În altă ordine de idei versurile din poemul amintit mai sus poate fi relaționat cu expresionismul din antume. Sunt adunate în asemenea poezii motive expresioniste aflate însă de data aceasta într-o relație de complementaritate nu de disjuncție: viață/moarte; veghe/somn; lumină/întuneric. Metmorfoza la care sunt supuse vechile motive romantico-expresioniste o provoacă starea de liniște contemplativă, înțelegătoare, sentimentul tragic anterior trecând în elegiac. Totul stă sub semnul „cumpenei” ca moment permanent de echilibru nu ca răscruce. Cuplul se regăsește în Paradis. Ipostază a misterului, iubirea rămâne veșnic taină și ispită [Glas în paradis]. Ca și înainte și în postume erotica lui Blaga reverberează de pasiune, de puternica senzualitate ... estetic-poetică. Niciodată erotica blagiană nu coboară spre părțile de jos, ci dimpotrivă mereu urcă spre transcendent. O mică capodoperă este *Cântecul spicelor*: „Spicele-n lanuri – de dor se-nfioară, de moarte / când secera lunii pe boltă apare. / Ca fetele cată, cu părul de aur, / la zeul din zare. // O vorbă – și trec spicele – fete-n vâpăi; / Secera lunii e numai lumină - / Cum ar putea să ne taie / pe la genunchi, să ne culce pe spate, în arderea vântului? // Aceasta-i tristețea cea mare – a spicelor / că nu sunt tăiate de lună, / că numai de fierul pământului / li s-a merit să apună”. Titlul e deosebit de semnificativ prin ambiguitatea lui sintactică. El poate fi interpretat gramatical în două feluri: 1. înseamnă un cântec adresat spicelor, deci o odă; 2. dacă raportăm sintagma-titlu la versul în stil direct „O vorbă-și trec spicele”, atunci putem spune că titlul se referă la ceea ce își soptesc spicele unele altora, vorbele lor tainice devenind cântec elegiac despre dorul lor după astrul nocturn.

Sub aparența de simplitate descoperim o subtilă structură compozițională. Cele 12 versuri sunt grupate în 3 catrene. Totul e construit pe principiul simetriei. Cuvântul cheie, „spicele”, este așezat în scară. O simetrie e și relația spice – fete. Un alt aspect de alternanță simetrică îl reprezintă vocea eului poetic. În strofa I eul liric se exprimă la persoana a II-a vorbind despre dorul spicelor; în strofa a II-a situația se prezintă în felul următor: versul prim e la persoana a III-a, iar celelalte trei la persoana I – mărturisirea spicelor; strofa ultimă aparține în întregime persoanei a III-a. Acest complex de simetrii realizează relația misterioasă dintre Eros și Thanatos; vectorul fiind când dinspre eros spre moarte, când dinspre moarte spre eros. Și la nivelul stilistic e prezentă simetria. Analogia spice-fete se realizează gradat printr-o comparație (strofa I), o metaforă (strofa a II-a), ca în strofa a III-a să se desăvârșească echivalența. Cântecul erotic are un înțeles metafizic: relația tensionată dintre teluric și cosmic, dintre materie și spirit nu se împlinește total; dar nobilă și veșnică rămâne aspirația. În altă ordine de idei relația eros-moarte guvernează atât umanul, cât și natura.

Ciclul **Ce aude Unicornul** se situează în aceeași sferă motivică ca și ciclul **Cântecul focului**, dominante fiind iubirea și cântecul. Iubirea e trăită ca o contopire cu cosmicul, ilustrând încă o dată aforismul citat mai devreme. Cele două cicluri postume continuă „poemele luminii” apolinizând dionisiacul lor.

Ultimul ciclu stă sub emblema fabulosului Unicorn – mască a poetului (spiritului). Ca tehnică poetică predomină stilizarea hieratică sofianco-bizantină ipostaza autohtonă a expresionismului blagian. Poemul Cerbul cu stea în frunte ilustrează ceea ce am afirmat în fraza precedentă. Versurile lui cântă deopotrivă misterul și armonia universului. Noul bestiar nu mai e demonic ca cel din antume. Se reface corola de minuni a lumii.

Simbolul existenței e proiectat mitic în cadență de odă și glosă [9 Mai, Floare de viță, Cuvânt pentru o piatră funerară, Drum de toamnă, Temeiurile, Izvorul, Oda simplissini flori, Bucuria vieții].

Plenitudinea existențială este tema Catrenelor închinată „fetei frumoase”. Din nou sunt prezente, în mod semnificativ, artele poetice.

Temele expresioniste: arhaicul, mitul, cântecul sunt pe de-a întregul autohtonizate. Cathartica se dovedește (a câta oară!) credința că arta și iubirea oferă împlinirea și mântuirea [Stihuiorul].

Ultimele creații adunate sub emblema **Mirabila sămânță** sunt dominate de motivul poetic al seminței. Poetul aduce un superb omagiu germinăției perene (7). În ordine cronologică **Mirabila sămânță** este ultima capodopera a lui Lucian Blaga. „Poezia este o odă modernă închinată prefacerii și rodirii permanente a materiei și spiritului, marcând mai pregnant ipostaza ultimă sub care ni se prezintă lirismul maturizat și clasicizat ca formă” (8). Drumul deschis de obârșia juvenilă a **Corolei** se încheie în obârșia înțelepciunii. De la primul la ultimul poem se arcuiește curcubeul liricii blagine.

În lunga tradiție retorico-poetică, sămânța și a semăna s-au referit la arta cuvântului. Blaga le înconjoară de un halou autohton. Putem identifica în subtext urme din arhaicele ritualuri agrare transmise de străvechime țaranului român [Plugușorul, Cântecul cununii]. Și lexicul poetic conduce spre creații populare de urare. Tot ceea ce e numit sau caracterizat stă sub puterea luminii, a rodului și frumuseții. De la cuvânt la metaforă și simbol, de la ritm și structură, totul în poezie respectă canonul orației. Poetul unește (recrează unitatea) germinăția telurică cu cea cosmică, erosul cu logosul. Apelând la poetica lui Ion Barbu, putem afirma că Blaga atinge în acest poem momentul suprem al „nunții” parcurgând drumul sămânță – germinăție – har. Textul ne oferă atenției încă două imagini simbolice cu putere de sinteză: culorile grăunțelor și „eutopia, mândră grădină”. Imaginea din versurile: „Culorile luminate, doar ele se destăinuie trepte și har. / În rânduri de saci cu gura deschisă - / boabele să ți-le-nchipui: gălbii, / sau roșii, verzii, sinilii, aurii, / când pre, când peștițe”, ne trimit spre complexul simbolic al curcubeului. Curcubeul e calea ce face posibilă comunicarea pământ-cer, comunicarea dintre **aici** și **dincolo**. Curcubeul e limbaj divin, e semn al restabilirii ordinii și armoniei cosmice și vestirea unui

nou ciclu („eon”)(9). Spațiul mitic al universului poetic blagian este „Eutopia, mândra grădină” concretizat definitiv în acest poem. Pentru lexemul respectiv s-au propus diferite izvoare și etimologii. Dintre acestea două ni se par adecvate sensului profund al textului: 1. „[...] Eutopia, nume propriu semnificând locul favorabil, propice germinăției, creșterii; pământ primitiv, patrie [din greacă eu=bine și topos=loc], atât în sensul obișnuit, cât și în acela de topos al poeziei, patrie a devenirii și renașterii semințelor – cuvintelor”(10). „Goana sursologică este caducă în cazul lui Blaga [ca și în cazul lui Eminescu], care atunci când se inspiră din alții dă temei, motivului, ideii chiar și cuvântului noi conotații și noi configurații încât sursa se pierde în adâncul actului plâsmuitor Eutopia nu este decât Eu (poetul) + Utopia (visul, creația)” (11). Cele două decodări se completează reciproc.

La capătul opus acestui demers asupra poeziei postume a lui Lucian Blaga din perspectiva expresionismului se impun câteva concluzii atât asupra ideii enunțate în titlu, cât și asupra originalității poetului nostru și a locului său atât în poezia europeană expresionistă (și nu numai), cât și în lirica autohtonă.

Mereu se vorbește despre blagienizarea expresionismului sau despre expresionismul lui Blaga. S-au spus lucruri fundamentale, dar, după părerea noastră două aspecte au fost neglijate sau insuficient exploatate în explicarea procesului. Autohtonizarea (blagienizarea) expresionismului se face pe două coordonate: apelul la fondul autohton ancestral și forme ale poeziei populare (ritm, rimă, expresii, etc), și prin racordarea sa la universul, imaginarul poetic eminescian. Acest aspect dezvăluie rădăcinile romantice ale expresionismului lui Blaga. Pornind inițial din solul expresionist, autorul **Mirabilei semințe** își adaugă aripile metafizice pe care nici un alt poet expresionist nu le-a purtat. Acele aripi metafizice le descoperă în mitologia poporului său și în poezia poetului nostru național.

Sintetizând ideile critice asupra problemei putem formula următoarele propoziții: 1. poetul înfăptuiește o transfigurare metafizică a realității și a datului biografic; 2. trece de la individuație la anonim;

3. își construiește un sistem propriu, original de „rune” – semne (simboluri, metafore, sintagme, imagini) inconfundabil și ireparabil; 4. racordearea universului său romantico-expresionist-metafizic la folclorul românesc din stratul său arheologic cel mai profund [arhetipuri, mit, eresuri, ritualuri] cele mai multe precreștine. 5. multe din versurile sale sunt rostiri gnomice; 6. procesul de apolinizare a dionisiacului se desăvârșește în postume. Să adăugăm și mărturisirea poetului. „Anonimatul nu înseamnă colectiv. Colectivul e o sumă de indivizi. Anonimatul însă e substanța metafizică a tuturor. Tocmai prin asta mă deosebesc, cred, de expresionismul german – care e când colectivist, când individualist.” (12)

Dacă Blaga s-ar fi orientat [evident construcția sa interioară psihică, intelectuală, spirituală l-a oprit] spre expresionismul colectivist, activ, umanitarist și pacifist, cu tot harul său poetic nu ar fi depășit poezia lui Aron Cotruș [alt poet român, expresionist autentic], confratele său mai mare cu patru ani care, în perioada șagunistă l-a inițiat în poezia de expresie germană a „noului stil”.

Tot expresionismul autorului **Cântecului focului** se desfășoară în arcul dramatic dintre ruptura antologică și refacerea unității [vezi propoziția 6 – proces ce devine tot mai evident după volumul **În marea trecere**]. Căile de reînțoarcere în „casa cosmică” am încercat să le evidențiem prin demersul analitic asupra postumelor. Poezia celui care a scris **Ce aude Unicornul** parcurge drumul de la explozie la implozie, desigur cu momente amestecate.

Lirica lui Blaga (ca de altfel întreaga lui operă) s-a edificat treptat, dar coerent și unitar, deci fără rupturi și salturi într-o viziune de semne și limbaj poetic de o puternică originalitate, prin profunzimea ideatico-afectivă ce vizează pragul ontic al ființei și al poeziei. În felul acesta Blaga se situează în vecinătatea imediată a lui Eminescu.

În final putem afirma fără teama de a greși, că Blaga ar fi inventat expresionismul dacă el n-ar fi existat. El repetă experiența lui Eminescu care, dacă romantismul n-ar fi existat, l-ar fi creat (13).

Note

1. cf E Simion, *Scriitori români de azi II*, Ed Cartea Românească, p 127
2. Ion Pop, *Lucian Blaga, universul liric*, Ed Cartea Românească, 1968, p 69
3. Alexandra Indrieș, *Corola de minuni a lumii – studiu stilistic al sistemului poetic al lui Lucian Blaga*, Ed Facla, 1981, p 42
4. D Chioaru, *Poetica transportalității*, Ed Dacia, 2000, p 160
5. V Fanache, *Chipuri tăcute ale veșniciei în lirica lui Blaga*, Ed Dacia, 2003, p 98
6. Călin Teuțișan, *Eros și reprezentare, convenții ale poeziei erotice românești*, Ed Paralela 45, p 196
7. cf Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești III*, Ed Minerva, 1986, p 244
8. M Mincu, *Introducere în poezia lui Lucian Blaga, Lucian Blaga - Poezii*, Ed Albatros, texte comentate, 1983, p xx
9. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Ed Artemis, 1994, vol II, p 420
10. M Mincu, op cit, p 179
11. Ionel Popa, *Glose blagiene I*, Ed Ardealul 2003, p 180
12. apud M Mincu, op cit, p XLII
13. Ionel Popa, *Expresionismul în definierea lui Blaga, în volum colectiv, Izvoare filosofice I*, Ed Ardealul, 2005