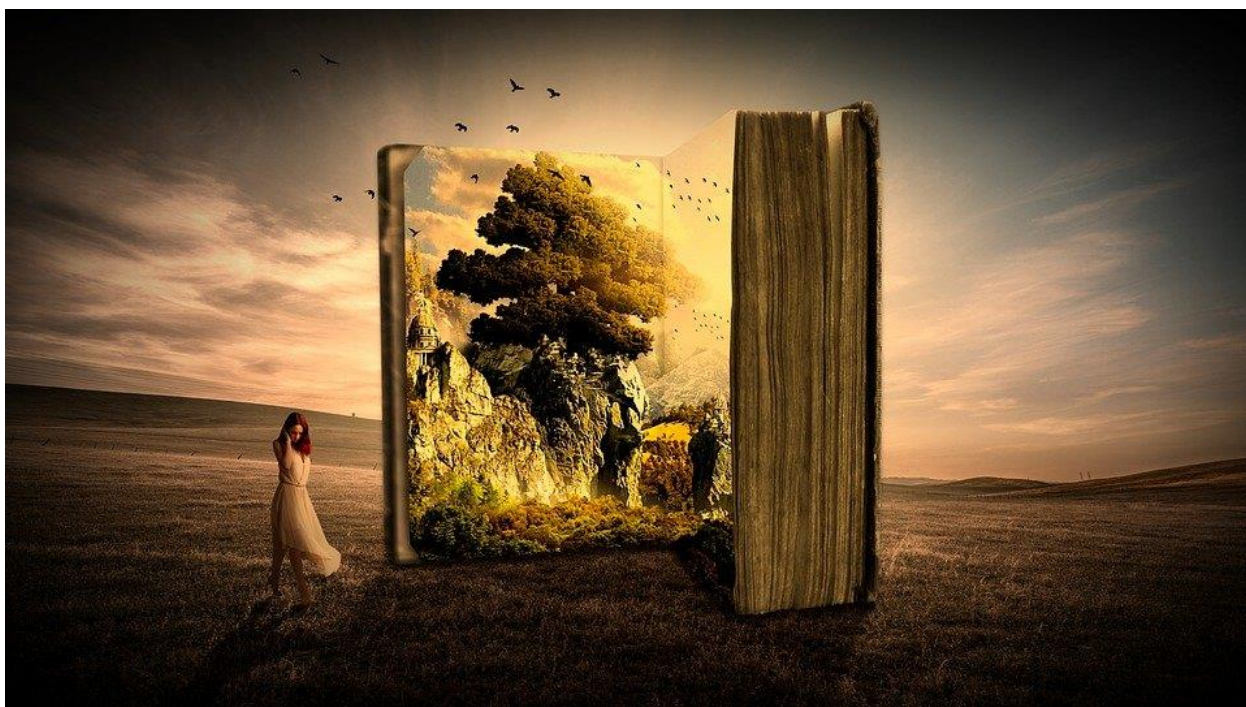


UNIVERSITATEA DE STAT DIN TIRASPOL
FACULTATEA DE FILOLOGIE
CATEDRA DE LIMBĂ ȘI LITERATURĂ ROMÂNĂ

Polina TABURCEANU

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE (PERIOADA INTERBELICĂ).
PROZA. REPREZENTANȚI



Chișinău, 2021

Recenzenți:

**Nina Corcinschi, dr. hab., conf. univ.,
directoarea Institutului de Filologie Română „Bogdan Petriceicu-
Hasdeu”**

Natalia Străjescu, doctor în filologie, conferențiar universitar

Aprobat de Senatul Universității de Stat din Tiraspol

(cu sediul la Chișinău)

Proces-verbal nr. 9 din 20.04. 2021

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Taburceanu, Polina.

Istoria literaturii române (perioada interbelică). Proza. Reprezentanți / Polina Taburceanu ; Universitatea de Stat din Tiraspol, Facultatea de Filologie, Catedra de Limbă și Literatură Română. – Chișinău : S. n., 2021 (Tipogr. UST). – 119 p.

Cerințe de sistem : PDF Reader.

Referințe bibliogr.: p. 116-119 (119 tit.).

ISBN 978-9975-76-329-5 (PDF).

821.135.1.09

T 11

Tipografia Universității de Stat din Tiraspol ©

CUPRINS

ARGUMENT	4
I. Literatura română din perioada interbelică.	
Caracterizare generală	5
II. Proza interbelică. Direcții. Reprezentanți	11
III. Liviu Rebreanu	18
IV. Camil Petrescu	31
V. Hortensia Papadat-Bengescu	52
VI. Anton Holban	59
VII. Mihail Sadoveanu	65
VIII. Constantin Stere	82
BIBLIOGRAFIE GENERALĂ	116

ARGUMENT

Istoria literaturii române (perioada interbelică) este o disciplină de specializare, cunoașterea căreia este necesară pentru studierea mai temeinică a legităților și principiilor fundamentale de dezvoltare și evoluție a literaturii contemporane, de nuanțare a unor etape și personalități notorii din anturajul literar interbelic.

Scopul disciplinei constă în familiarizarea studenților cu legitățile generale și particularitățile specifice ale procesului literar interbelic, determinarea principiilor teoretico-analitice de percepere și studiere a literaturii dintre cele două războaie mondiale, de evidențiere a unor personalități marcante în anturajul literar-românesc; pregătirea literară și metodologică temeinică a studenților în perspectiva exercitării funcției de profesor în gimnaziu și liceu. Disciplina dezvăluie calea parcursă de literatura română în evoluția sa istorică, determină cele mai importante personalități și fenomene artistice în context general-uman și național.

Cursul este destinat studenților-filologi și are un rol important în pregătirea lor profesională, întrucât se axează pe formarea competențelor specifice inerente specialității alese. *Istoria literaturii române (perioada interbelică)* oferă studenților o imagine de sinteză asupra dezvoltării (evoluției) prozei românești în perioada interbelică, asupra legităților ei de dezvoltare în context european.

Sunt studiate operele marilor scriitori, precum Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, H.P. Bengescu, Anton Holban, Mihail Sadoveanu, Constantin Stere, care s-au impus ca personalități literare de notorietate în epocă. Majoritatea operelor de rezistență a acestora propun niște modele literare remarcabile, care au exercitat în timp o influență benefică asupra literaturii române de mai târziu. În cadrul cursului, o importanță majoră se acordă cunoașterii și aplicării principalelor teorii, principii literare specifice perioadei, realizării unor analize și comentarii literare adecvate, comparării multiplelor interpretări ale aspectelor controversate ce țin de proza interbelică, formulării propriului punct de vedere în problemele abordate.

Cursul, prin analiza valorilor proeminente ale operelor în proză, are menirea să cultive studentului spiritul critic, dezvoltându-i abilitățile teoretico-analitice. Un loc aparte în procesul predării se rezervă aparatului noțional categorial și esteticii receptării. De asemenea, la studierea operelor importante ale scriitorilor din perioada interbelică, se preconizează abordarea diverselor probleme ce țin de: curent și gen literar, metode și tehnici narative, tipologie a naratorilor, structură a personajelor, poetica și stilistica discursului.

Istoria literaturii (perioada interbelică) cercetează: operele literare în succesiunea lor istorică; legăturile cauzale dintre scrierile diferitor perioade; elementele care diferențiază sau apropie aceste scrieri, similitudinile și asociațiile dintre ele.

I. Literatura română din perioada interbelică. Caracterizare generală

În perioada interbelică România cunoaște o epocă nouă, în care elementul dominant îl constituie împlinirea idealului unității naționale. Întregindu-se țara și sporindu-i forțele creatoare, se accentuează tendința de depășire a unui spirit oarecum provincial și de integrarea mai rapidă în ritmul european de modernizare.

Cultura română începe să se raporteze stăruitor la ceea ce reprezintă ea în relație cu cultura europeană. Această preocupare dă și prima notă a literaturii interbelice: tendința de sincronizare, de „europenizare”, și concomitent a originalității naționale. Literatura reflectă stările de lucru din acea perioadă. Tendințelor umaniste, democratice în epocă, li se opun forme de ideologie rasiste, fasciste reacționare. Luciditatea celor mai mulți intelectuali se opune fanatismului altora, puțini, care cad sub influența acestor ideologii. Viața literară cunoaște conflicte și polemici violente. În acest context se impun numeroase personalități ale literaturii române interbelice: Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, H.P. Bengescu, Mateiu Caragiale, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Eugen Lovinescu, George Călinescu, Tudor Vianu etc.

Dacă înainte de război principalele discuții din revistele literare se purtau în jurul sămănătorismului, poporanismului, simbolismului, în perioada interbelică disputele literare se duc în jurul modernismului și tradiționalismului. Cel dintâi termen apare ca urmare a tezelor lui E. Lovinescu asupra dezvoltării literaturii și se referă la principalele elemente înnoitoare, pe care doctrina lovinesciană le propune. Tradiționalismul este o reacție la modernism, continuând idei și forme vechi, fără însă a le repeta, aiudoma el promovează, în general, o literatură de orientare artistică moderată. „Procesul de emancipare a conceptului estetic, menționează criticul literar Eugen Lovinescu, din simbioza „culturalului”, sub cele două forme ale etnicului și eticului, dezlănțuit cu atâta violență la începutul veacului este pe cale de a se desăvârși în conștiința artistică a scriitorilor. Dacă sub forma lui agresivă și exclusivă sămănătorismului ca și poporanismul au devenit inactuale, nu înseamnă însă că spiritul ce le însuflețea nu trăiește și azi sub alte forme potrivite momentului istoric. În definitiv, cele două forțe prezente în orice literatură și în orice epocă, spiritul creator de înnoire și spiritul de conservare, dăinuiesc, cum era și natural, și se grupează în două mișcări și a două reviste principale, *Gândirea* și *Sburătorul*, sub numele de tradiționalism și modernism”¹.

Gândirea și alte publicații tradiționaliste

Tradiționalismul reprezintă, în sens larg, un tip de atitudine și de sensibilitate care se hrănește din trecut; cultivatoare a valorilor naționale; sensibilitate la valori

¹ Lovinescu Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*. – Chișinău: Litera, 1998, p.45.

etice; teme preferate: trecutul, lumea rurală, țăranul, determinarea religioasă specifică (ortodoxismul), mitologia autohtonă. În perioada interbelică tradiționalismul este reprezentat de gruparea din jurul revistei *Gândirea* (Cluj, 1921-1924; București, 1924-1944). *Gândirea* se situează de la început pe o linie tradiționalistă, fiind menită a fi o publicație de afirmare preponderentă a valorilor literar-artistice naționale, văzute în cadrul mai larg al celor europene. *Gândirismul* este „termenul ce definește atmosfera filozofică și cultural-artistică (exprimând și anume opțiuni politice, evaluate în timp tot mai acuzat spre dreapta) constituită în jurul revistei *Gândirea*, mai ales după preluarea acesteia de către Nichifor Crainic, doctrinarul principal al mișcării”.¹ Membrii grupării vor prelua o bună parte dintre ideile înaintașilor, de la critica lui Titu Maiorescu a formelor fără fond, la militantismul în favoarea sufletului național, dar altoite pe o bază spirituală-ortodoxistă. Existau două direcții importante în programul revistei *Gândirea*. La baza primei se află articolul *Revolta fondului nostru nelatin* de Lucian Blaga. Poetul-teoretician împinge tradiția dincolo de granițele Evului Mediu autohton, în preistorie și mit, în fapt, un timp mitic românesc. Lucian Blaga face o disociere între cultură, înțeleasă ca momentul de avânt al unui popor, și civilizație, care anunță declinul. Cultura aparține popoarelor tinere, civilizația anunță bătrânețea. Dacii se aflau în faza fertilă a culturii în momentul când civilizația romană i-a cotropit. Datoria cărturarilor este de a redescoperi acele rudimente de cultură „dacică” pe care literatura latină nu le-a putut înăbuși. Teoreticianul îndeamnă să fim „neolatini”.

Pe Blaga, căruia în ediția „mare” a *Istoriei*² sale îi acordase un fotoliu din cele rezervate moderniştilor, E. Lovinescu îl clasează, în compendiul, între tradiţionalişti. Lucian Blaga e însă „tradiţionalist” în cu totul alt chip decât oricare dintre reprezentanţii curentului. Opera lui (poezie, teatru) nu se sprijină pe tradiţia imediată și nu valorifică peisajul și, în general, patrimoniul național doar decorativ. Asemenea sculpturii lui Brâncuși, ea relevă elementarul și își are sursele în arhaic. Către elementar, arta a fost orientată însă nu de ideologia sămănătoristă sau de cea gândiristă, ci de expresionism. Pentru Nicolae Manolescu „tradiţionalismul e un „stil”, „un program”, iar modernismul – „un mod de a simţi”³. Pentru George Călinescu tradiţionalismul reprezintă „o formă de modernism”⁴. Tradiţionaliştii de talent sunt într-o măsură oarecare, „modernişti”. Poeţii de întâia mărime sunt „modernişti” cu toţii: Arghezi, Barbu, Blaga. Lucian Blaga va scrie repertoriul poeziei tradiţionaliste, configurându-i acesteia participarea efectivă la mitul modern al poeziei.

¹ *Dicţionar de termeni literari*.// Coord.: Săndulescu Al. – Bucureşti: Editura Academiei RSR, 1976, p. 190-191.

² Lovinescu, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I-II. – Bucureşti: Ed. Academiei, 1973.

³ Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*. – Bucureşti: Ed. Fundaţiei Culturale române, 1997, p. 218.

⁴ Călinescu, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. – Bucureşti: Minerva, 1986, p. 780.

Ortodoxismul este cea de a doua direcție în programul revistei *Gândirea*. Teoreticianul acestei tendințe a fost Nichifor Crainic, autorul articolului *Sensul tradiției*. Se militează insistent pentru o etnicizare a credinței în conformitate cu sufletul național.

O altă grupare tradiționalistă a fost cea din jurul revistei *Viața românească*, apărută la Iași, în 1906, condusă la început de Constantin Stere și de Garabet Ibrăileanu, mai târziu de George Călinescu, și inspirată de mișcarea poporanistă din Rusia. După părerea criticului literar George Călinescu „după 1880 are loc în literatură o afirmare puternică a „ruralilor”¹, grupare a scriitorilor care veneau din mediile țărănești, mai ales ardeleni și bucovineni, impunând o directivă a spiritului național, directivă care „exercita asupra literaturii o înrăurire covârșitoare și determina în parte o nouă stare de spirit”². Aceasta este starea de spirit care va purta numele de *poporanism*, iar sistemul de referință al curentului va fi „poporul”, satul, civilizația țărănească, în conexiune cu aspectele politice și economice ale „chestiunii țărănești”, care era covârșitoare pentru tot spațiul românesc. Astfel, în 1890 apare și se dezvoltă o nouă ideologie tradițională românească, poporanismul (teoretician Constantin Stere). „Iubirea nemărginită” față de popor și dorința de a descoperi o cale de propășire a acestuia caracterizează atitudinea poporanistă. Obștea țărănească era considerată temelia societății viitoare. Dar, dacă semănătorii au idealizat viața rurală, poporanii „insistă asupra greutăților cu care se confruntă țărani”³. „Datoria” intelectualilor față de popor, după cum menționează Irina Petraș în *Teoria literaturii*, este tema principală a mișcării poporaniste”⁴. Cu alte cuvinte, dacă e să comparăm cele două curente „țărănești” din literatura română – semănătorismul și poporanismul – trebuie să spunem că: dacă semănătorismul exaltă trecutul istoric și virtuțile țărănimii, într-un spirit romantic și idilic, atunci poporanismul consideră că existența țărănimii era departe de a fi ideală și că aceasta trebuia ridicată la lumină și la o viață mai bună. De aici câteva atitudini pozitive semnalate de mai mulți istorici literari (D. Micu⁵, M. Vasile⁶, I. Bălu⁷, M. Drăgan⁸, Z. Ornea⁹ ș.a.): interesul pentru viața rurală; veridicitatea reflectării în artă; promovarea unei literaturi realiste, democratice, critice, inspirate din realitățile naționale.

Programul estetic al grupării de la *Sburătorul*

¹ Călinescu G., op. cit., p. 476.

² Ibidem.

³ Grati Aliona, *Dicționar de teorie literară: 1001 de concept operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. – Chișinău: Arc, 2018, p. 393.

⁴ Petraș I., *Poporanismul // Teoria literaturii: dicționar-antologie*. – București: E. D. P., 2009, p. 72.

⁵ Micu D., *Poporanismul și „Viața românească”*. – București: E. P. L., 1961.

⁶ Vasile M., *Poporanismul // Dicționar de termeni literari*. – București: Ed. Academiei Române, 1976.

⁷ Bălu I., *G. Ibrăileanu (prefață) // G. Ibrăileanu, Studii literare*. – București: Albatros, 1976.

⁸ Drăgan M., *Ibrăileanu*. – București: Albatros, 1972.

⁹ Ornea Z., *Poporanismul*. – București: Minerva, 1972.

Un rol important în perioada interbelică a avut-o revista *Sburătorul* (1918-1922 și 1926-1927) și cenaclul literar care a susținut-o. *Sburătorul*, revistă literar-artistică, apărută la București a susținut literatura modernistă, impunând scriitori și critici de valoare. (...) Un cenaclu omonim a cultivat aceeași orientare.”¹ Mentorul cultural al acestei grupări a fost Eugen Lovinescu, „personalitate de formație clasică, de aleasă ținută intelectuală”.² În anul când apăru *Sburătorul*, E. Lovinescu avea o activitate de critic de vreo cincisprezece de ani, scrisese volume importante. Gruparea *Sburătorul* „și-a precizat de la început scopul de a activa numai în domeniul esteticului pur și al stimulării noilor energii literare.”³ Reprezentanții grupării își propun să descopere, lanseze și promoveze tinerele talente în literatură. Astfel, mulți scriitori, viitoare „nume” ale literaturii române, cum ar fi, de exemplu, Camil Petrescu, Ilarie Voronca, George Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Anton Holban, Vladimir Streinu „au câștigat o personalitate artistică datorită contactului cu Eugen Lovinescu”.⁴

Orientarea bazată pe ideea sincronizării artistice cu Occidentul, prin imitație și adaptare, treptat se cristalizează la *Sburătorul*. Eugen Lovinescu își dezvoltă concepțiile sale moderniste în lucrările *Istoria civilizației române moderne* și *Istoria literaturii române contemporane*. În *Istoria civilizației române moderne* el identifică o epocă „modernă” a istoriei naționale deschisă de Revoluția de la 1848 și determinată de „integralizarea contactului nostru cu Apusul.”⁵ Modernizarea societății românești ar fi posibilă, crede criticul, prin sincronizarea, bazată pe imitație, cu civilizația occidentală. Din planul civilizației discuția este mutată apoi în planul culturii și al literaturii, unde dezvoltă o polemică aprinsă între grupul de la *Sburătorul*, condus de Eugen Lovinescu, și cel de la *Viața românească*, reprezentat de Garabet Ibrăileanu. Modernismul lovinescian are ca exigențe urbanizarea și intelectualizarea literaturii, cultivarea romanului analitic, evoluția poeziei de la epic la liric, adică integrarea tradiției și a specificului național într-o formulă estetică inspirată de modelul european. Noțiunea de modernism, gândită de E. Lovinescu, este suficient de generoasă încât să-i încapă pe toți scriitorii importanți ai perioadei interbelice: George Bacovia, Ion Barbu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Liviu Rebreanu, George Călinescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban etc.

Prin ideile sale cutezătoare Eugen Lovinescu și-a atras ostilitatea tuturor, polemizând cu sămănătoriștii, poporaniștii și gândiriștii, într-un cuvânt cu întregul conservatorism al acelei epoci, pe care a numit-o cu speranță și luciditate –

¹ *Dicționar enciclopedic*// Cobeț D., Dima E., Faifer Fl. ș.a.. – Chișinău: Cartier, 2004, p. 1538.

² Crăciun Gheorghe, *Istoria didactică a literaturii române*. – Brașov: MAGISTER/AULA, 1997, p. 295.

³ Lovinescu E., *Istoria literaturii române contemporane*. – Chișinău: Litera, 1998, p. 50.

⁴ Crăciun Gheorghe, *Op. cit.*, p. 295.

⁵ Lovinescu Eugen, *Op. cit.*, p. 52

„modernă”. Criticul face o disociație între „modernismul teoretic” sub forma unei „bunăvoinți principiale față de toate fenomenele de diferențiere literară” și „modernismul de avangardă și experimental” al unor reviste de atitudine extremistă, precum *Contemporanul*, *Punct*, *Integral* etc. Pentru Eugen Lovinescu, *sincronismul* cu mișcările novatoare din momentul prezentului literar european „implică modernismul ca un principiu de progres”.¹

Toate acestea demonstrează că programul modernist a lui Eugen Lovinescu a fost susținut de o remarcabilă capacitate de percepție a valorii, ceea ce l-a salvat de multe ori de rigiditate, spiritul său critic fiind mai cuprinzător decât propria lui ideologie. Modernismul lovinescian, bazat pe principiul sincronismului și pe teoria imitației, aplicând cu consecvență criteriul estetic în judecata operei de artă (fără neglijarea celorlalți factori), militând pentru integrarea tradiției, a specificului național într-o formulă estetică la nivelul de dezvoltare al sensibilității europene, poate fi considerat, în ciuda unor inevitabile erori, drept un moment pozitiv în evoluția culturii și a literaturii române.

„Programul *Sburătorului*, menționa Eugen Lovinescu, va ieși din talentul colaboratorilor lui. Și după jumătate de an de străduinți, sunt bucuroși ca pot oferi cititorilor, ca îndreptățire, o tabla de materie din care vor putea vedea că, în împrejurările de acum și cu talentele pe care le avem, *Sburătorul* nu putea da o literatură mai bună.” Chiar din prima pagina a *Sburătorului*, reapărut pentru a face, după puteri, literatură nouă, se disociază noțiunea „noutății” esteticii de cea a unei generații noi. În artă, generațiunea nu are semnificația biologică a continuității vieții sub forme aparent înnoite, dar sensibil aceleași; ea nu are la bază principiul configurator al identității, ci pe cel al diferențierii. Viața pare, într-adevăr, că se reproduce identic sub ochii noștri; în realitate, de la amibă la om, ea a progresat și s-a diferențiat nu numai prin evoluție, ci și pe calea mutațiilor biologice. Prin același instinct de conservare și arta se reproduce în exemplare seculare; tradiționalismul dă o formulă teoretică a unei infirmități aparente a materiei. Departe de a reproduce, orice individualitate reprezintă principiul activ al descătușării de tirania multiplicării în serie; ea nu se valorifică deci decât în măsura diferențierii. Criticul Lovinescu nu prezintă posibilitatea diferențierii și chiar fatalitatea. Nu există artă și nu există nici o „știință a literaturii”, după cum crede M. Dragomirescu, specialist al „comicului pur”. Există numai concepții de artă și moduri de sensibilitate și, prin urmare, există numai o istorie a artei care se ocupă cu „fețele” estetice ale veacurilor. Produs al unei sensibilități diferențiale la început și apoi generalizate, noțiunea estetică este mobilă și, deci, în continuă prefacere. Vorbind estetic, generațiile se succed, dar nu se aseamănă. A fi dintr-o generație nouă nu înseamnă, așadar, a fi tânăr - mulți dintre

¹ *Dicționar de termeni literari*.// Coord.: Săndulescu Al. – București: Editura Academiei RSR, 1976, p. 280.

tineri fiind bătrâni participă activ la elaborarea sensibilității epocii și la fixarea stilului ei; a fi dintr-o generație nouă înseamnă a fi contemporan cu tine însuși, a fi exponentul aspirațiilor estetice ale momentului istoric și a le realiza printr-un maximum de expresie în opere.

În măsura mijloacelor sale, *Sburătorul* va proceda la această diferențiere: existența omului în afară de categoria timpului fiind o iluzie fiziologică, trebuie să intrăm în timp și să ne fixăm în cronologie. Cum însă talentele nu se provoacă, le vom privi în marginile producerii lor naturale. Ceea ce va veghea însă îndărătul acestor pagini va fi o conștiință critică fermă și o atitudine răspicată față de toate manifestările literare. Dacă revista *Sburătorul* și cenaclul care a susținut-o (cu o existență de douăzeci de ani) au avut un rol covârșitor în perioada interbelică, acest fapt s-a datorat în primul rând mentorului lor cultural, Eugen Lovinescu. „Personalitate de formație clasică, de aleasă ținută intelectuală, având vocație de mentor, criticul își propusese inițial doar să descopere talente pe care să le lanseze și să le susțină. Astfel, mulți scriitori tineri, viitoare „nume” ale literaturii noastre (Camil Petrescu, Ion Barbu, Anton Holban, G. Călinescu etc.) și-au cizelat talentul și au câștigat o personalitate artistică datorită contactului cu Eugen Lovinescu.”¹

În concluzie, se poate constata, modernismul și tradiționalismul au fost orientări complementare, care au influențat în egală măsură configurația literaturii române interbelice. Literatura interbelică se caracterizează prin: tendința de sincronizare, de „europenizare”, de valorificare a originalității naționale.

Aplicații, teme, aprofundări

1. Enumerați particularitățile literaturii române din perioada interbelică.
2. Definiți trăsăturile definitorii ale curentelor literare din această perioadă.
3. Prezentați caracteristici ale modernismului interbelic.
4. Relevați aspecte ale modernismului românesc (teoreticieni, cenaclu și revistă, reprezentanți).
5. Menționați aspecte ale modernismului promovat de Eugen Lovinescu (în baza principalelor lucrări și concepte ale criticului literar).
6. Enumerați alte reviste și personalități ale lumii literare care au susținut creația modernistă în epocă.
7. Prezentați caracteristici ale tradiționalismului.
8. Relevați aspecte ale tradiționalismului interbelic (teoreticieni, revistă, articole-program, reprezentanți).
9. Prezentați caracteristici ale poporanismului.
10. Relevați aspecte ale poporanismului în perioada interbelică (teoreticieni, revistă, articole-program, reprezentanți).

¹ Crăciun Gh., *Istoria didactică a literaturii române*. – București: MAGISTER, 1997, p. 295.

II. Proza interbelică. Direcții. Reprezentanți

Perioada interbelică este caracterizată de o intensificare a dezbaterilor cu caracter teoretic în legătură cu romanul. „Eforturile de înnoire romanescă sunt evidente la toate nivelurile, dar cele mai temeinice inovații se produc cu precădere în tehnica narativă și în ontologia romanului. Cu alte cuvinte, romanul se face notabil printr-o nouă psihologie și filosofie a vieții. El devine important prin personaj, intrigă și construcție.”¹ În studiul, intitulat *Creație și analiză*, criticul Garabet Ibrăileanu constată existența a două principale tipuri de roman: „de creație” și altul interesat „de viața interioară, de psihic”.² Între 1919 și 1944 romanul psihologic, „proza cea nouă a scafandrilor sufletului”³ se impune în literatura română prin creația lui Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, H. Papadat-Bengescu, G.I. Mihăescu și alții. Romancierii români din perioada interbelică experimentează tehnici multiple ale romanului modern. „Perioada interbelică, după părerea lui Gheorghe Crăciun, reprezintă în literatura română triumful definitiv al unui gen literar: romanul. Astfel încât orice discuție despre proza dintre 1918-1944 este în esența ei o discuție despre roman. Schița, povestirea, nuvela, chiar și atunci când acestea sunt ilustrate de mari scriitori precum Sadoveanu, Rebreanu Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Gib Mihăescu, par, în comparație cu reușitele epice ale romanului, niște specii minore, nereprezentative”.⁴ O parte dintre scriitorii interbelici au scris proză scurtă ca un exercițiu pregătitor în vederea romanului, dar sunt și prozatori care au înnoit substanțial structurile, tematica, discursul specific al prozei de proporții mici. „Nuvela interbelică dezvoltă noi dimensiuni psihologice și realiste, devine lirică, statică, descriptivă sau absoarbe în cuprinsul ei elemente specifice eseului și jurnalului”.⁵

Psihologia, psihanaliza, politologia largesc (considerabil) substanțial în secolul al XX-lea platforma romanului realist.⁶ Cu Liviu Rebreanu începe, în spațiul românesc, „cultura romanului”. Această afirmație legitimează două mari izbânzii rebreniene: strălucitul certificat de sociolog literar obținut prin *Ion* și începutul romanului de analiză, odată cu *Pădurea spânzuraților*. Semnând cărți ce aspiră la monumentalitate, ieșind din manierismul ruralist, Rebreanu se întâmpla să fie și creatorul romanului psihologic românesc de factură modernă. *Pădurea spânzuraților* ilustrează din plin „paradoxul” rebrenian. Cel considerat a trăi epic

¹ Burlacu Alexandru, *Critica în labirint. Studii și eseuri*. – Chișinău: ARC, 1997, p.27.

² Ibrăileanu Garabet, *Studii literare*. – București: E.P.L., 1978, p.3.

³ Vezi: Niculiu Adriana, *Un roman modern al dialecticii intelectului. // Limba și literatura română*. - București, 1975, N1, p. 116.

⁴ Crăciun Gheorghe, *Istoria didactică a literaturii române*. - Brașov: Magister, 1997, p. 303.

⁵ Idem, p. 304.

⁶ Martin Aurel, *Paranteze*. – București: Ed. Eminescu, 1981, p.41.

prin instinct¹, fără organ pentru complexitatea sufletească, „împotmolit” în preceptele școlii realist – naturaliste a veacului al XIX-lea, dă la iveală romanul unei obsesii. Critica timpului menționează că între 1919 și 1944 romanul psihologic se impune în literatura română prin creația lui Liviu Rebreanu.

Geneza termenului de roman psihologic. Într-o scrisoare datată la Roma, 1 octombrie 1889, Duiliu Zamfirescu îi scria lui Titu Maiorescu: „Efectul asupra mea a fost că în urma citirii operei *Discipolul* lui Bourget, m-am hotărât pentru totdeauna să nu mai fac psihologie cu încercările mele. Și mai întâi ce vrea să zică a face psihologie într-un roman? Ce înseamnă titlul de roman psihologic? E o vorbă goală, - fiindcă orice roman bun trebuie să fie psihologic”². În procesul literar al Occidentului, francezul Paul Bourget a fost primul care a preluat și a propus literaturii progresul materiilor pozitive, între care prima a fost psihologia, considerat „maestrul romanului psihologic”³. Bourget susținea că autorii secolului al XIX-lea nu aveau de ales decât între două modalități pe care doar H. de Balzac reușește să le illustreze în egală măsură: romanul de moravuri și romanul de analiză sau de caracter. Prozatorul P. Bourget însuși voise să facă din romanele sale demonstrații ale unor idei generale cum ar fi acea a răspunderii morale a savantului față de modul în care pot fi aplicate în practică teoriile sale. El înțelege prin romanul de analiză o specie literară limitată în timp, iar mai târziu, la începutul anilor '20, condeierul deosebește analiza de analiză psihologică, socotind-o pe aceasta din urmă o calitate proprie romanului francez. Analiza psihologică presupune studiul minuțios a stărilor de conștiință și important este la Bourget anume distincția dintre analiza propriu-zisă și analiza psihologică, limitarea acesteia din urmă la o epocă și la o singură literatură și condiționarea ei de luciditatea romancierului.

În opera artistică, adevărul psihologic este transfigurat prin diverse modalități artistice și stilistice care mai este numit psihologism. La majoritatea romancierilor secolului XX tentați de analiza psihologică, există și o preocupare de teoretizare, de mânăuirea conștientă a mijloacelor care le permit sondarea cât mai adâncă a acestor domenii ascunse ale ființei umane. Criticul G. Ibrăileanu înțelegea analiza într-un sens larg, cu modalitate fundamentală de creație și consideră că analiza prezintă personajele din interior prin gândurile, retrăirile, stările lor sufletești. Ibrăileanu susține că „dacă s-ar putea cinematografia și fotografia conținutul unui roman”, acesta „ne-ar putea da numai comportarea personajelor. Ceea ce nu ne-ar putea da ar fi analiza sufletului”⁴. Preluând termenii criticului, putem spune că în perioada interbelică există atât romane „de creație”, cât și romane „de analiză”. Primele sunt

¹ Pillat Dinu, *Mozaic istorico-literar, sec. XX*. – București: EPL, 1969, p.73.

² *Bucuța Emilia, Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*. – București: Ed. Casa școlărilor, 1967, p.57.

³ Mansuy Michel, *Un modern – Paul Bourget*, Besancon, 1961, p.459.

⁴ Ibrăileanu G., *Studii literare*. – București: EPL, 1987, p.3.

obiective, sociale, realiste, fundamental epice, celelalte se ocupă de cauzistica morală și psihologică, încearcă să surprindă fluxul conștiinței, îmbracă general forma jurnalului și a analizei de caz.¹ Criticul susține dominația romanului social „plin de documente omenești”.² Întreaga proză europeană în perioada interbelică evolua între romanul – evenimential și narațiunea explorată prin analiză, primul caracterizându-se prin „structura centrifugală” a personajelor – caracteristica lor rezultând din aplicarea spre exterior, de relevarea unor comportamente sau caractere prin raportarea la anumite întâmplări – în timp ce proza analitică „reduce evenimentele și amplifică procesele de conștiință”, personajele apărând „ca o însumare de stări psihologice eterogene, cu o structură centripetală”.³

Un loc important în studiul romanului românesc îl ocupă cercetările lui N.N. Munteanu-Sibiu, ce propune variate clasificări ale romanului în care termenul de roman psihologic apare de două ori: după criteriul „principalelor diviziuni interne ale romanului, alături de romanul istoric, de aventuri, fantastic și social” și după criteriul „temelor fundamentale”, al „motivelor de inspirație”, unde *disecarea* și analiza sufletului omenesc apare ca temă alături de trecutul istoric, războiul, descrierea vieții exotice, tema copilăriei, tema deznădăcinatului și de romanele pasionale ale experiențelor erotice.

E. Lovinescu încadrează epica de analiză psihologică „poeziei epice urbane”, refuzând-o implicit lumii satului și exemplificând-o cu autori ca H. Papadat – Bengescu – „literatura căreia aduce o notă de francă senzualitate”, fiind „analitică sub raportul cercetărilor tulburătorilor psihologici”; Camil Petrescu – „psihologul dovedit în teatru s-a realizat apoi și în substanța epică”, N. Davidescu – autorul operei *Fântâna în chipuri* – „roman de disertații psihologice” etc.⁴

Pompiliu Constantinescu vede pe bună dreptate în preocuparea pentru psihologie un aspect superior al romanului, considerând că „romanul modern respiră prin autonomia categoriei psihice de cea socială”, și „emancipat de sociologie, romanul românesc va intra în categoria universală prin autonomia internă a personajelor”.⁵

Aduce aportul său în studiul romanului psihologic și criticul G. Călinescu care consideră că Hortensia Papadat-Bengescu este autoarea unei „producții de pagini de jurnal vapoaze, interesante pentru psihologia femeii”.⁶ În ideea sa de a oferi romanului românesc în dezvoltare modelul romanului balzacian ca treaptă necesară, condeierul scria în anii '30 că „un adevărat roman de analiză nu se preocupă să

¹ Crăciun Gheorghe, *Istoria didactică a literaturii române*. - Brașov: Magister, 1997, p. 318.

² Vezi: Munteanu Romul, *Tradiție și experiment în roman // România literară*, n. 37, 1980, p. 4.

³ *Dicționar – antologie de istorie și teorie literară*, Coord. I. Colesnic. – Chișinău: Museum, 2003, p. 411.

⁴ Lovinescu E., *Istoria literaturii române*. - Chișinău: Litera, 1998, p. 276.

⁵ Constantinescu P., *Scrieri*, V, VI. - București: EPL, 1972, p. 15.

⁶ Călinescu G., *Istoria literaturii române*. – Chișinău: Universitas, 1993, p.253.

determine individualitatea eroilor, ci face monografia unei unice laturi sufletești”. Tot anii '30 Al. Philippide editează articolul „Roman de analiză pur și simplu”, în care protestă împotriva obsesiei romanului de analiză, criticând pe acei tineri condeieri ce confundau cele două specii. El menționează că „analiza psihologică în romanul bun trebuie să conțină analiza psihologică ca și adâncire sufletească”. Este preocupat de „analiza psihologică” și Ov. S. Crohmălniceanu, cercetând opera scriitorilor H. Papadat-Bengescu, G. Ibrăileanu, Felix Aderca, L. Demetrius, Sanda Movilă, Dan Petrașcu și alți romancieri analizați fiind încadrați în capitole „Literatura” – „autenticității” și „experienței”¹. Al. Protopopescu utilizează noțiunea de roman psihologic românesc pe criteriul consacării tradiționale și al adoptării de către critica literară, fiind conștient de limitele ei, dar preferând-o celei de analiză. Un capitol aparte în opera criticului „Romanul psihologic românesc” este dedicat scriitorului L. Rebreanu – „L. Rebreanu un cetățean al eului”².

Cercetătorul literar Vasile Pîrvan constată că „la începutul sec. XX capătă întâietate două genuri: romanul psihologic și cel istoric (...) Când analiza caracterelor omenești și observarea mai înțelegătoare a naturii aparent neînsuflețite începură a preocupa mai mult pe autorii de literatură, povestirea simțămintelor încercate porni și ea mai puternică, mai originală și mai mișcătoare luându-se drept chip de exprimare sufletească felul istoric – cu toate variantele lui, și foarte rar pe cel filozofic, iar ca chip de exprimare formală, proza.”³ Aceiași scriitori care dăduseră opere de un epic pur și dens ca Liviu Rebreanu în *Ion* și *Răscoala* încearcă formula romanului de profundă analiză psihologică.⁴

„Psihologismul este tendința de a reduce fenomenele sau procesele logice, etice, sociologice etc., la fenomenele psihice”⁵. Termenul „analiza psihologică”, asemenea multor altor termeni, nu are o arie semantică clar determinată (delimitată). Unii definesc prin acest termen orice manifestare sufletească a personajelor, iar alții văd în ea o modalitate artistică ce s-a format abia în literatura nouă. Uneori, „analiza psihologică” este folosită într-o accepție generalizatoare, alteori termenul se identifică doar cu „introspecția autoricească”, iar „confesiunea eroului”, „monologul interior”, „visul eroului” etc., fiind considerate „modalități deosebite” de „analiza psihologică” datorită structurii lor stilistice specifice. În investigația dată termenul va fi utilizat într-o accepție generalizatoare – „analiza psihologică” cuprinzând toate modalitățile de caracterizare psihologică pe momentele particulare.

¹ Crohmălniceanu Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, v. I. – București: EPL, 1972, p. 45.

² Protopopescu Al., *Romanul românesc psihologic*. - București: Ed. Eminescu, 1978, p.78.

³ Pîrvan V., *Scrieri*. – București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1981, p.69.

⁴ Ciocanu Ion, *Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar*. – Chișinău: Prometeu, 2003, p. 260.

⁵ Breban Vasile, *Dicționar al limbii române contemporane*. - București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 478.

„Intropecția autoricească” (comunicarea în operă ce simte și gândește autorul de către autor) este prima și cea mai simplă formă de analiză psihologică, iar „monologul interior”, „confesiunea eroului”, „visul eroului” sunt forme stilistice mai evaluate și mai complicate ale ei. La începuturile romanului analiza psihologică se manifestă, mai ales, în forma caracterizării psihologice directe.

În perioada contemporană „un roman nou, în care analiza psihologică este realizată doar în forma introspecției autoricești, pare unilateral în caracterizarea eroului – individualitatea umană nu e destul reliefată dacă autorul nu îmbină „introspecția autoricească” cu modalități ce realizează stilistic autoexprimarea eroului”¹. Constituirea analizei psihologice ca modalitate de zugrăvire a omului în literatură este indisolubil legată de evoluția socială a omului, de posibilitatea manifestării în viața socială în calitate de individualitate umană particulară.

Cercetătorii au observat că psihologismul apare mai întâi în lirică, apoi se dezvoltă în tragedie, dar se constituie pentru prima dată ca metodă de zugrăvire a omului anume în roman. Psihologismul și epicul rămân polarizate în genul romanului și în prima jumătate a sec. al XIX-lea, dar drept analiză psihologică, scriitorii acestui secol povesteau despre stările sufletești ale personajelor și doar rareori le prezentau direct, ca condeierii sec. al XX-lea. Marcel Proust, numele căruia figurează printre creatorii romanului modernist alături de W. Woolf, F. Kafka, este un mare maestru al analizei psihologice și opera lui „În căutarea timpului pierdut” poate fi o școală literară, în ceea ce privește subtilitatea observațiilor asupra mecanismului psihologic al conștiinței umane.

Reflectarea fluidității vieții psihice a omului a căpătat în romanul modernist caracterul unui program estetic și a unei metode de creație declarată ca unica metodă valabilă pentru romanul secolului XX. Această metodă este cunoscută sub denumirea de „fluxul conștiinței” termenul aparținând psihologului american W. James, pe care l-a lansat la sfârșitul sec. al XIX-lea în lucrarea sa „Bazele științifice ale psihologiei” (1890).

Drept analiză psihologică, scriitorii sec. al XIX-lea povesteau stările sufletești ale personajelor și doar rareori le prezentau direct ca scriitorii sec. al XX-lea. Camil Petrescu reproșa scriitorilor veacului al XIX-lea, că întemeiați pe vechea psihologie raționalistă și deductivă, au scris opere de „falsă analiză psihologică” întrucât „nu analizau concretul psihic, ci propriile lor aserțiuni care, dacă erau ingenioase, se pretau pe calea explicației, la deducții stufoase și fade”². Analiza „concretului psihologic trăit” o realizează, după părerea lui C. Petrescu, M. Proust.

Romanul de analiză psihologică aduce în literatură o nouă utilizare a timpului, definitorie pentru această specie. Referindu-se cu precădere la romanul de analiză

¹ Gavrilov Anatol, *Reflecții asupra romanului*. - Chișinău, 1976, p.84.

² Petrescu Camil, *Teze și antiteze*. - București: Editura Minerva, 1971, p.18.

psihologică din sec. al XX-lea, cercetătorii și criticii literari au relevat preocupările teoretice ale creatorilor lui, legătura cu mișcările de idei din epocă, tendința de dezagregare și recompunere a personajului, intrigii și compoziției, ambiția autenticității reflectată în folosirea persoanei întâia și a monologului interior.

În cadrul evoluției romanului românesc se poate vorbi de „momentul Rebreanu”. Prozatorul continuă și adâncește cercetarea societății românești, în tradiția lui N. Filimon, D. Zamfirescu și I. Slavici, printr-o vastă documentare și compoziție, printr-un studiu atent de analiză psihologică, prin personaje surprinse în „umila și precara lor realitate socială”¹. Remarcăm, că romanul românesc din perioada interbelică are anumite tangențe sigure cu practica romanului universal, dar în același timp menționăm specificul național. Mizând pe o idee centrală în stare să concentreze în juru-i toate părțile constituente, romanul bazat pe monologul interior s-a ales cu o structură compactă, apropiată de cea a muzicii ori a dramei.

Romanul se dezvoltă sub semnul tradiționalismului și al modernismului european. Romanul tradițional, ca de exemplu *Ion* și *Răscoala* de Liviu Rebreanu, *Baltagul* de Mihail Sadoveanu, a fost numit de Nicolae Manolescu² roman doric (doricul reprezentând prima vârstă a romanului). Aici intră romanele tradiționale, care vor să fie oglinda vieții. Eroii sunt energici, ambițioși și constituie tipologii; romanele sunt scrise de obicei la persoana a treia, iar naratorul este omniscient, timpul e urmărit liniar, romanul fiind frescă, cronică și istorie. (vezi N. Manolescu *Arca lui Noe*) Romanul modern, romanul ionic (ionicul este a doua vârstă a romanului) preferă analiza și confesiunea și este scris de obicei la persoana întâi. În această categorie intră romanul realist psihologic, care elaborează analiza psihologică a personajelor. Stilul reflectă universul psihologic al personajelor, iar monologul interior ocupă un loc central. Astfel, accentul cade pe viața interioară a personajelor. De exemplu: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, *Adela* de Garabet Ibrăileanu, *Maitreyi* de Mircea Eliade. Există o tipologie de roman între doric și ionic – romanul realist-obiectiv, roman în care elementele tradiționale se îmbină cu cele moderne, sursa de inspirație este realitatea faptului mărunț, neidealizată, nefrumusețată. În acest roman se respectă principiul verosimilității, personajul fiind omul obișnuit. Construcția subiectului respectă ordinea cronologică. Apar elemente ale analizei psihologice, însă romanul rămâne într-un cadru obiectiv, narațiunea făcându-se la persoana a treia. Obligatorie este tipizarea personajelor, eroul fiind exponentul categoriei din care provine. Exemple: *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu și

¹ Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români*. – Chișinău: Litera, 1997, p.271.

² Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. – București: Minerva, 1983.

Enigma Otiliei de George Călinescu. Cea de a treia categorie de roman – corinticul (corinticul înfățișează „o vârstă a ironiei“ mai ales în a doua jumătate a secolului XX) – se dezvoltă sub influența modernismului european și include romane precum *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale, *Creanga de aur* de Mihail Sadoveanu. În aceste romane subiectul e ambiguizat, ascuns, personajele sunt măști, marionete dirijate de către autor. Eroii sunt în eternă căutare a sinelui, în conflict cu sistemul politic și social, trăiesc experiențe tragice. Acest gen de roman cultivă parodicul, ludicul, alegoria, simbolul și caricatura.

Prozatorii au întreprins în această perioadă experiențe dintre cele mai fructuoase. Drept rezultat, structura romanelor a devenit mai densă, mai încăpătoare și mai poetică. Condeierii pledează pentru noi tehnici narative în proză și formele lirice în poezie, dar și ambele genuri conviețuiesc în simbioză elanul romantic cu notația realistă, liricizarea cu epicizarea, metaforismul cu discursul folcloric, unele forme moderne cu cele tradiționale, observația socială cu monologul interior, analitismul cu psihologismul.

Aplicații, teme, aprofundări

1. În *Istoria literaturii române* perioada dintre cele două războaie mondiale reprezintă un moment de referință în evoluția prozei românești. Cum se poate de explicat acest fapt? Exemplificați.
2. În ce constă intensificarea dezbaterilor cu caracter teoretic în legătură cu romanul?
3. Caracterizați cele 2 tipuri de roman: romanul „de creație” și romanul „de analiză” (studiul *Creație și analiză* de Garabet Ibrăileanu).
4. Despre care opere Gib I. Mihăescu scria că este „proza cea nouă a scafandrilor sufletului”? Exemplificați.
5. Numiți trăsăturile romanului modern din perioada interbelică.
6. Explicați tendințele de revenire la modelele tradiționale, precum cel balzacian.
7. Numiți și alte direcții de evoluție a romanului interbelic (lirică, estetizantă și simbolică etc.).
8. De realizat încadrarea în context a unui roman la alegere (opera autorului, epocă, specie literară).
9. De studiat *Arca lui Noe* de Nicolae Manolescu.

III. Liviu Rebreanu

Între 1919 și 1944 romanul psihologic, „proza cea nouă a scafandrilor sufletului”¹ se impune în literatura română prin creația lui Liviu Rebreanu (*Pădurea spânzuraților*, *Ciuleandra*), C. Petrescu, H. Papadat-Bengescu, G. I. Mihăescu și alții. Romancierii români din perioada interbelică experimentează tehnici multiple ale romanului modern. Un loc important printre ei îl ocupă scriitorul Liviu Rebreanu, considerat de Tudor Vianu „ctitor al romanului nou”.²

Destinele numeroșilor eroi din creația lui L. Rebreanu sunt strâns legate de viața satului din primele decenii ale secolului al XX-lea, a căroră existență o surprinde realist, structurat și diferențiat social, în condiții specifice, pentru românii din Transilvania. Debutul literar al scriitorului Liviu Rebreanu este nuvelistic. Nuvelele rebreniene prezintă interes sub două aspecte: a) ca universuri umane în sine, de o valoare independentă, ca orice operă de artă autentică, și b) ca material uman și artistic cu ecouri puternice în romanele scriitorului, unele nuvele fiind preluate și dezvoltate în operele lui de proporții. Considerând că unele nuvele „trăiesc ca realizări autonome”, Eugen Simion conchidea: „În nuvele, L. Rebreanu așează epica românească pe un fundament sigur de observație: obiectul ei devine individual comun, elementar, cu o viață interioară neguroasă. Cu mijloace uneori șovăitoare, prozatorul analizează cu liniște, cu răbdare, cu obiectivitate, procesele apărute într-o regiune socială și morală sumbră, prevestitoare”³. Fiecare nuvelă a lui Liviu Rebreanu se împlântă puternic în memoria cititorului prin „personaje originale, prezentate în situații complicate, capabile să strălumineze adâncimi ale sufletului omenesc”⁴.

În 1920 apare, după lungi elaborări, romanul în două volume *Ion* cititorii și criticii au subliniat deopotrivă evenimentul. După părerea criticului Tudor Vianu: „ceea ce vorbea mai puternic în *Ion* era curajul de a coborî, fără iluzii și fără prejudecăți, în jocul motivelor sufletești”⁵. Opera era o largă frescă a vieții românești în Ardealul revenit, eposul permanenței elementului românesc în mijlocul unor împrejurări neprielnice, evocate însă nu în motivația ei eroică, ci prin înțelegerea resorturilor statornice ale sufletului țărănesc lăcomia, de pământ și senzualitatea robustă, afirmate prin șiretenie, lipsă de scrupule, cruzime. Cu toată amploarea de epopee, romanul „*Ion*” nu pierde nici din tragismul, nici din psihologismul nuvelilor

¹ Vezi: Niculiu Adriana. *Un roman modern al dialecticii intelectului. // Limba și literatura română*. - București, 1975, N1, p. 116.

² Vianu Tudor. *Arta prozatorilor români*. - Chișinău: Editura Litera, 1997, p.271.

³ Vezi: Lefter Ion, *Doi nuveliști: Liviu Rebreanu și H. Papadat-Bengescu*. - Pitești: Ed. Paralela 45, 2001, p.27.

⁴ Ciocanu Ion, *Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar*. - Chișinău: Prometeu, 2003, p. 249.

⁵ Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români*. - Chișinău: Litera, 1997, p. 276.

autorului de până la anii '20, acțiunile personajelor fiind motivate riguros și prezentate cu o măiestrie desăvârșită.

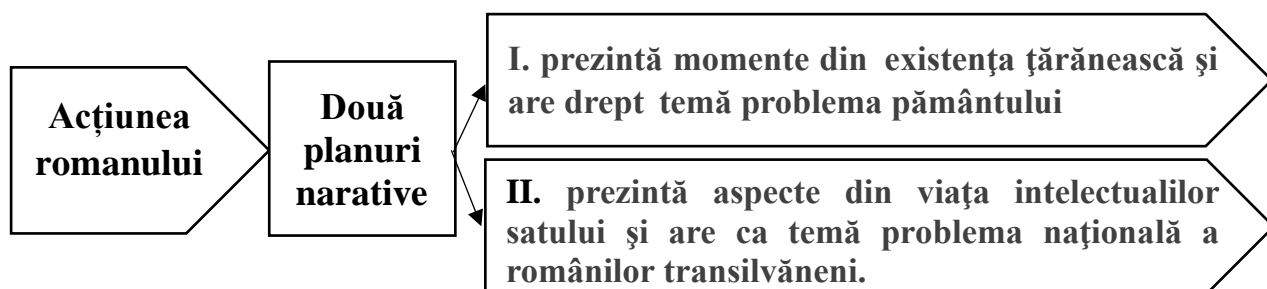
În procesul plâsmuirii acestei opere, scriitorul a pornit de la imaginea cu un țăran pe care îl văzuse în adolescență sărutând pământul la marginea satului Prislop. Liviu Rebreanu mărturisește: „...*Ion își trage originea dintr-o scenă pe care am văzut-o acum vreo trei decenii. Era o zi de început de primăvară. Pământul jilav, lipicios. Ieșisem cu o pușcă la porumbei sălbatici. Hoinărind pe coastele dimprejurul satului, am văzut un țăran îmbrăcat în straie de sărbătoare. El nu mă vedea... Deodată s-a aplecat și a sărutat pământul. L-a sărutat ca pe o ibovnică...*”¹. Este bine cunoscută această mărturisire a condeierului privitoare la geneza marelui său roman. Ca element într-o geneză, confesiunea scriitorului are valoarea sau lipsa de valoare a tuturor rememorărilor de acest fel. Literatura nu este o simplă transpunere a faptului de exigență în cuvânt. Dacă totuși ne oprim asupra acestui spectacol la care asistă tânărul ardelean, într-o dimineață de început de primăvară și de veac, este pentru a vedea ce sens dobândește în universul său imaginar un gest aparent lipsit de sens.

În romanul *Ion* scena în care eroul sărută pământul are un sens perfect determinat. Gestul omului este un semn, și mai mult decât, un simbol semnificativ nu numai pentru destinul eroului, ci pentru configurarea narațiunii. Ion a triumfat. Prin calcul șiret, lipsit de scrupule, apoi mai ales prin perseverență, prin așteptare inflexibilă, pătimașă, a dobândit pământurile râvnite. Așteptase zilele dezghețului, retragerea iernii, căci „*stăpân al tuturor pământurilor, râvnea să le vadă și să le mângâie ca pe niște ibovnice credincioase*”. Termenii folosiți de povestitor sunt apropiați descrierii unui amor pătimaș, acaparator. „*Dragostea lui avea nevoie de inima moșiei. Dorea să simtă lutul sub picioare, să i se agațe de opinci, să-i soarbă mirosul, să-și umple ochii de culoarea lui îmbătătoare (...)* Cu cât se apropia, cu atât vedea mai bine cum s-a dezbrăcat de zăpadă locul ca o fată frumoasă care și-ar fi lepădat cămașa arătându-și corpul gol, ispititor”. Tânărul țăran din Pripas este posedat de: pofta ochilor, pofta trupului și trufia vieții.

Subiectul romanului nu este foarte complicat, el merge pe două planuri în virtutea concepției bipolare a lui Rebreanu: Ion, băiat sărac, iubește o fată săracă, pe Florica, dar se simte atras de Ana doar pentru că e bogată și, căsătorindu-se cu ea, ar obține și pământurile lui Vasile Baci. Potențialul socru nu se arată deloc încântat de relația Anei cu Ion, iar flăcăul pentru a-l determina să accepte căsătoria, o seduce pe Ana. Odată nunta făcută, Ion se îndepărtează de Ana și se întoarce tot mai mult spre Florica, devenită acum soția lui Gheorghe Bulbuc. În interiorul primului plan narativ, se consumă destinele liniare sau dramatice ale personajelor: Ion al Glanetașului, Alexandru Glanetașul, Vasile Baci, Ana, Florica, George Bulbuc,

¹ Vezi: Balotă Nicolae, *Rebreanu sau vocația tragicului. Romanul românesc în sec. XX*. – București: Ed. „Viitorul românesc”, 1997, p.3.

Savista, Zenobia, etc. Celălalt plan al romanului urmărește situația familiilor Herdelea și Belciug, învățătorul și preotul satului.



Prin tehnica planurilor paralele și a contrapunctului, se prezintă viața țăranimii și a intelectualității sătești, dar și diverse momente esențiale (nunta Anei cu Ion, respectiv a Laurei și Pinteia) sau conflicte puternice (Ion – George, învățătorul Herdelea – preotul Belciug).

Ion al Glanetașului este tipul generic al țăranului român, în speță al celui ardelean. Ponderea personajului Ion în roman este atât de mare, încât titlul romanului e însuși numele lui. Autorul a emis astfel prima judecată de valoare asupra lui Ion, căci sunt puține romane la noi care să detașeze atât de mult un personaj de celelalte, cu care intră în relație. Proeminența eroului face din romanul căruia îi împrumută numele un roman stendhalian. „Puternic individualizat, Ion din Armandia trăiește cu o viață proprie, de o intensitate fără precedent însă în romanul românesc, dar se vedește, prin sentimentul său de aprigă iubire posesivă a pământului, valabil universal”¹. Ca personaj, Ion e complex și pentru că fiecare dintre celelalte persoane îl vede în câte un mod, în realitate nici unul nu reușește să-l surprindă în esența lui. Pentru Gheorghe Bulbuc, rivalul principal, Ion e „*arțăgos ca un lup nemâncat*” și conflictul dintre ei ia forme violente, ajungând pian la bătaie. Prin prisma lui Vasile Baci, eroul apare drept „*fleandră*”. Pentru familia Herdelea, feciorul Glanetașului era mai deștept decât toți flăcăii din Pripas.

Ion e tot numai voință. Are în el, puternic înfiptă de la naștere, voința ca sursă primordială a vieții și ea este nestăvilită ca forță. Cât timp o ascultă muncind orbește, voința lui îl ajută, însă când intervine trufia care nu-i îngăduie locul modest ce i l-a hărăzit destinul și voința, îl trece dincolo de bine, îl duce spre destinul și viața, îl duce spre viclenia cu care să-și satisfacă mândria rănită. Ca să-și mențină dominantă pozitivitatea caracterului ar fi fost nevoie ca, odată însurat cu Ana, s-o iubească. Dar fatalitatea iubirii lui e tot atât de oarbă și pasiunea nu e Ana, ci Florica.

Ion e un personaj tragic, sufletul lui nu e deloc rudimentar. Trăirile interioare sunt nuanțate și existența lui patetică, investigată metodic de autor, deschise cititorului „spații largi ale unei lumi care se foiește neconținut dând iluzia realității”.²

¹ Cioculescu Șerban, *Aspecte literare contemporane*. – București: Minerva, 1972, p. 322.

² Constantinescu P., *Romanul românesc interbelic*. – București: Minerva, 1973, p. 41.

Aparent, Rebreanu zugrăvește realitatea satului ardelean, dar trebuie observat, că toate personajele sale se nasc, speră, iubesc și mor cu regularitatea perfectă a fatalității supradimensionate. Eroul condeierului este patetic, viața lui este estetică nu se reduce la un singur incident, ci se desfășoară în toată întinderea ei. Autorul pătrunde adânc în firea omenească și face din Ion un simbol tragic al soartei omenești. El aspiră să depășească propria condiție, de om umil și umilit, desconsiderat doar pentru că e sărac, deși e harnic și are multe alte calități. E chipeș și isteț și Ana are toate motivele să-l iubească. Ion însă nu se îndreaptă spre fată dintr-o pornire firească, ci pentru a-și verifica propria capacitate, îndemnat de aspirația sa la demnitatea pe care i-o conferă pământul. Ana e urâtă și nu-l atrage ca femeie, însă zestrea ei putea fi suportul înălțării lui. Ion se frământă continuu. Drama sufletească este imensă. În clipa în care se căsătorește cu Ana i se pare normal ca pământurile lui Vasile Baciu să fie ale lui, dar socrul încearcă să-l înșele. El își terorizează soția, sperând că astfel sentimentele tatălui său să se înmoaie și socrul să-i cedeze pământurile.

Viața de familie se întemeiază deci pe interese economice. G. Călinescu remarcă pe bună dreptate acest lucru: „În societatea țărănească, femeia reprezintă două brațe de lucru, o zestre și o producătoare de copii. Odată criza erotică, trecută, ea încetează de a mai însemna ceva prin feminitate. Soarta Anei e mai rea, dar deosebită cu mult de a oricărei femei de la țară, nu. Drama Ion – Ana este doar drama căsniciei țărănești”.¹ Bătută de tată și de bărbat, Ana, fire slabă, rămasă fără rost, fără sprijin moral, se spânzură. Florica e în altă situație, fiind părăsită de Ion, de teamă de nu a rămâne nemăritată, s-ar fi căsătorit cu oricine. De aceea când Gheorghe o pețise se bucurase nespus, căci nici nu nădăjduise să aibă un asemenea noroc. Se căsătorește cu el fără să țină seama de pornirile inimii.

Lupta dusă în vederea obținerii pământului îl îndepărtează pe Ion de fondul său inițial. Ion e plin de viață mai ales când glasul iubirii stăruie în el cu putere. Și dacă glasul pământului îl copleșise și-l aruncase spre monstruozitate, glasul iubirii îl umanizează. O iubise pe Florica de la distanță, o iubise chiar și atunci când sărutase pământul, o iubise fără suport fizic. Eroul trăiește statornicia sentimentelor pentru Florica cea săracă și frumoasă, iar pentru că s-a abătut de la adevăratul său fond sufletesc profund uman, eroul va fi pedepsit exemplar.

Intensitatea trăirilor lui Ion sunt fără precedent în romanul nostru românesc. Ca personaj ce individualizează lupta pentru pământ și mai ales fatalitatea iubirii care îl duce spre moarte. A vrut să-și stăpânească soarta, dar n-a reușit mergând pe un drum bine determinat. Când se abate (dorința oarbă de a avea pământ e abatere, și nu iubirea pentru Florica), Ion moare, fiind ucis cu sapa de George.

¹ Călinescu George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. – Onești: ARISTARC, 1998, p. 648.

„Prin această dualitate morală, hărțuit de două fatalități, una tipică, alta individuală, Ion al Glanetașului este o înfățișare evoluată a țăranului, care își găsisse în literatura noastră epică precedentă o imagine fracționară”¹, menționează criticul literar Șerban Cioculescu. Același critic afirmă: „Ion este cea dintâi orchestrare polifonică a romanului românesc”. Întreaga societate se polarizează în jurul personajului central Ion.

Criticul Ion Ciocanu menționează: „Expresie vie, concretă, sugestivă și pe deplin convingătoare a unei epoci de mult intrate în istorie, romanul „Ion” este o operă incitată și în prezent, datorită mării puteri rebreniene de a crea personaje impresionante și de a ajunge la inima fiecărui om căruia nu-i sunt străine pasiunile, năzuințele general – omenești”².

În timp ce teoreticienii considerau că problema țăărănească, permanent abordată într-o țară agrară, nu mai putea de ceva care să nu fi fost dezvăluit de mării scriitori din trecut, L. Rebreanu a prezentat în așa fel dragostea țăranului pentru pământ, a dezvăluit cu atâta elan creator zbuciumul lui întru obținerea câtorva pogoane, a pus atâta pasiune în zugrăvirea psihologiei și mentalității lui, încât acest subiect literar a devenit nou, proaspăt interesat. Adâncimile în care a pătruns scriitorul sunt importante prin semnificațiile lor psihologice, etice și mai larg, sociale. Subconștientul ori inconștientul, ancestralul pe de-o parte, și luciditatea perfectă a țăranului dornic de pământ, au colaborat și au rodit un personaj principal nou în literatura română și în funcție de personaj un roman autentic.

În romanele psihologice (*Pădurea spânzuraților*, *Ciuleandra*,) tema iubirii, a războiului, a intelectualului presupun în viziunea lui Rebreanu, mișcări lăuntrice ce se desfășoară decis, în tăcere ascunzând patos de viață și mari conflicte dramatice.

Acumularea de fapte și experiențe sufletești (moartea fratelui său Emil) în romanul *Pădurea spânzuraților* îi dă posibilitatea să creeze un erou cu un profund sentiment de solidaritate umană, un intelectual menit să sintetizeze atunci, idealul unei generații. Setea de corectitudini, întrebările chinuitoare legate de adevăr duc la sfârșitul tragic al eroului. Criticul literar N. Balotă constată: „Comentatorii prozei lui Rebreanu au trasat întotdeauna o democrație netă între *Ion* și *Pădurea spânzuraților*, între marele epos rural și romanul unui caz de conștiință (...) În realitate, sub aspect esențial, *Pădurea spânzuraților* continua firește fabula, dar discursul din *Ion* cu toate deosebirile tematice, de compoziție etc., în cele două romane se remarcă axarea identică a naratorului pe tratarea unor cazuri de fixație obsesivă. Deși aparent între setea sălbatică de pământ a tânărului țăran din Pripas și frământările conștiinței turmentate a tânărului intelectual din Parva nu pare să fie

¹ Cioculescu Șerban, *Aspecte literare contemporane*. – București: Minerva, 1972, p.322.

² Ciocanu Ion, *L. Rebreanu – maestru al nuvelisticii și al romanului românesc // Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar*. – Chișinău: Prometeu, 2003, p. 254.

nimic comun, ele comunică în sfera uneia și aceleiași psihologii obsesionale”¹. Fără îndoială, la data apariției, *Pădurea spânzuraților* revoluționează romanul nostru analitic, prin studierea minuțioasă a psihologiei individuale. „Carte masivă, laborioasă, opera este, în 1922, primul studiu moral care se impune atenției publice din câmpul epicii românești”². Astăzi însă, analiza ei psihologică ni se pare oarecum primară. Nimeni nu ar mai scrie: „Îi clocotea inima și creierii îl usturau”³. Aceste stări de sensibilitate își găsesc procedee de introspecție mai evolute. „*Inima nu mai este compartimentată în cămăruțe*” (p. 142) Descumpănirea conștiinței nu se mai poate descrie în acest fel: „*Mii de frânturi de gânduri scânteiau în aceeași secundă*” (p.143), sau pe tipicul compartimentării de mai sus: „*În vremea aceasta însă, în altă parte a creierului îi fierbea întrebarea...*” (p. 219).

În anii de dezvoltare a romanului analitic românesc, printr-un proces intern al genului, precum și prin împământarea celor mai înaintate metode psihologice, până la Proust și Joyce, sondajul moral în adâncime descompune tulburările morale cu o altă luciditate. Generația mai tânără de romancieri, educată în hotarele producției autohtone, a depășit stagiul psihologic reprezentat de Liviu Rebreanu, care își are locul lui istoric. *Pădurea spânzuraților* este un punct de reper în evoluția romanului psihologic. Un „Caiet de creație”, rămas până nu demult în manuscris, aduce importante precizări privitoare la geneza romanului *Pădurea spânzuraților* – carte ce a constituit întotdeauna un subiect de cercetare mai ales a celor corespondențe exterioare ce leagă ficțiunea de o tragedie petrecută în realitate (...) faptele senzaționale pe care Rebreanu nu le ocolește sunt adesea mai plauzibile și mai pregnante în roman decât în realitate⁴. Scriitorul are o mărturisire importantă cu privire la raportarea romanului la realitate, deci și a personajului principal Apostol Bologa: „Fără de tragedia fratelui meu – *Pădurea spânzuraților* n-ar fi ieșit deloc, sau ar fi avut o înfățișare anemică, livrescă, precum au toate cărțile ticluite din cap, la birou, lipsită de seva vie și înviorătoare pe care numai experiența vieții o zămislește în sufletul autorului”⁵.

Protagonistul operei, Apostol Bologa, este un personaj tragic, fiind măcinat de două obsesii infiltrate adânc în conștiința sa. În primul rând, este vocea tatălui său pe care i se pare că o aude mereu și din care rezultă principiile morale superioare, fundamentale, în care a fost crescut: „*Să năzuiești mereu a dobândi stima oamenilor, și mai ales pe a ta însuși. De aceea sufletul tău să fie la fel cu gândul, gândul cu vorba și vorba cu fapta, căci numai astfel vei obține un echilibru statornic între lumea ta și lumea din afară! Ca bărbat, să-ți faci datoria și să nu uiți niciodată că*

¹ Balotă N., *Romanul românesc în sec. XX*. – București: Ed. Viitorul Românesc, 1997, p.15-16.

² Cioculescu Șerban, *Aspecte literare contemporane*. – București: Minerva, 1972, p.323.

³ Rebreanu Liviu, *Pădurea spânzuraților*. – Chișinău: Litera, 1996, p. 71.

⁴ Raicu Lucian, *Liviu Rebreanu*. – București: EPL, 1967, p.133.

⁵ Vezi: Bărboi Constanța, *Dicționar de personaje literare*. – București: Ed. NICULESCU, 2009, p. 47.

ești român”. (p. 43) Iar cea de-a doua obsesie este conflictul psihologic pe care îl trăiește eroul între conștiința apartenenței sale la neamul românesc și datoria față de statul austro-ungar în condiții-limită ale războiului, care justifică prima obsesie.

Autorul Liviu Rebreanu analizează drama șovăielilor protagonistului asupra căruia realitatea obiectivă influențează cu o putere enormă, determinantă, drama incertitudinii omului pus în situația de a alege între două soluții contrare: lupta între sentimentul național și acela al datoriei de „stat” (statul austro-ungar). După părerea criticului literar Ion Ciocanu „Apostol Bologa este un personaj de amploare (...). Chemat la un moment dat să judece și să condamne la ștreang doisprezece români suspectați de spionaj în favoarea propriei lor națiuni, Apostol Bologa se decide să dezerteze în urma unui impuls venit din straturile subconștientului său. El nu reușește să dezerteze, dar nici nu dorește să pactizeze cu „datoria” de ofițer austro-ungur. Aceasta e drama, ba chiar tragedia personajului”.¹

Majoritatea comentatorilor din epocă consideră că romanul este un roman psihologic. În fruntea lor se situează Eugen Lovinescu care declara la finele anilor '20: „*Pădurea spânzuraților* este cel mai bun roman psihologic”², iar în Compendiul din 1937 romanul apare ca unul din cele mai bune romane psihologice române. Cercetătorul literar Vladimir Streinu consideră *Pădurea spânzuraților* „primul roman psihologic de adâncime”³. Mihail Dragomirescu găsește romanul superior lui *Ion* și vede în *Pădurea spânzuraților* o carte „halucinantă” rezultat al unei „psihoze”.⁴ P. Constantinescu semnalează noua orientare a conflictului din lumea externă în tenebrele bolnave ale lui Apostol Bologa.⁵ După părerea lui George Călinescu opera este un „roman care ar fi putut să fie politic, dar care din instinct creator a rămas un roman de analiză”⁶, iar Tudor Vianu menționează că autorul este un „analist al stărilor de subconștient, al învălmășelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice, *Pădurea spânzuraților* este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijând destinul eroului din adâncimea subconștientului”⁷.

Pădurea spânzuraților arată cum un element autobiografic se desprinde de reconstituirea biografică propriu-zisă și devine motiv sau problemă de roman, cu semnificații mult mai largi, dincolo de cazul particular care-i hrănește substanța epică. Elementul biografic se referă la împrejurările în care fratele scriitorului, Emil Rebreanu, ofițer în armata austro-ungară, a fost condamnat la moarte și spânzurat, pe frontul de la Ghilmeș-Palanca, acuzat că ar fi încercat să treacă în liniile

¹ Ciocanu Ion, *Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar*. – Chișinău: prometeu, 2003, p. 258.

² Lovinescu Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, v. II. – București: Minerva, 1973, p.264.

³ Streinu Vladimir, *Pagini de critică literară*. – București: EPL, 1968, p.175.

⁴ Dragomirescu Mihail, *De la misticism la raționalism // Referințe critice*. – București: Minerva, 1983.

⁵ Constantinescu P., *Liviu Rebreanu // În opere și autori*. – București: Ancord, 1988, p.115.

⁶ Călinescu G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. – Onești: ARISTARC, 1998, p.650.

⁷ Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români*. – Chișinău: Litera, 1997, p.278.

românești. În roman, faptul își găsește motivația psihologică și relevă, în conjunctura dramatică în care este surprins eroul, în timpul primului război mondial, o dramă de conștiință, foarte aproape de înțelesul uman al momentului tragic pe care-l trăiește David Pop, din nuvela *Catastrofa*.

Pădurea spânzuraților analizează resorturile psihologice și sociale ale dramei, inerentă în condiționarea istorică a unor conflagrații asemănătoare cu cele din roman.

Eroul romanului Apostol Bologa, ofițer în armata austro-ungară, a îmbrăcat haina militară dintr-o ambiție, ca să dovedească ușuraticii sale logodnice, Marta, că este gata de faptă îndrăzneată și de curaj. În eroul operei *Pădurea spânzuraților*, Rebreanu sintetizează „prototipul unei generații”. „Șovăirile lui Apostol, sunt șovăirile noastre, ale tuturor, va mărturisi scriitorul. Numai astfel de om putea să fie personajul central al unui roman în care lupta dintre datorie și sentiment amenință mereu să degereze în frazeologia goală, patriotardă”¹. Opera scriitorului este expresia unei crize de identitate a intelectualității unei epoci: „Romanul e povestea unei experiențe-limită care traumatizează o conștiință, istoria unei încercări de regăsire a sinelui într-un moment de haos amintind de sfârșitul de lume, metaforic, exprimat aici prin imaginea războiului”².

Semnificația titlului trimite la ideea de personaj – simbol, iar „Pădurea spânzuraților”, fiind una din cele mai șocante imagini prezentate vreodată. O fotografie cuprinzând imaginea de coșmar a unei „păduri de spânzurați”, și zvonul că asemenea atrocități s-ar fi petrecut „și pe frontul românesc” rămân întipărite profund în memoria scriitorului. Pădurea, pentru psihanalistul modern, „simbolizează inconștientul datorită întunecimii și a înrădăcinării sale adânci. Spaimile iscate de pădure, asemeni spaimelor pline de panică, s-ar datora, după opinia lui Jung, fricii în fața revelațiilor inconștientului”³.

Romanul structurat în patru părți de o simetrie remarcabilă (fiecare cuprinzând unsprezece capitole), trimite prin circularitatea sa la procedeul specific realiștilor. Condeierul are obsesia sfericității în construcția epică, obsesia verificată și în „Ion” și „Răscoala”. Romanele apar, astfel ca unități perfecte, molecule ale marelui mister universal. Tematic. Romanul împletește două aspecte: evocarea primului război mondial și prezentarea condiției intelectualului. Orientându-se către un intelectual, Rebreanu propune un erou problematic a cărui stare naturală este aceea de reflexivitate, un caracter oscilant, înclinat mai degrabă spre a gândi, decât spre a acționa. Niculae Gheran afirmă că „Apostol Bologa este unul dintre cele mai complexe personaje din întreaga literatură română și chiar printre cele mai izbutite

¹ Rebreanu Liviu, *Amalgam*. – București: Ed. Sossec, 1987, p.252.

² Crăciun Gheorghe, *Istoria didactică a literaturii române*. – București: Magister, 1997, p. 397.

³ *Dicționar de simboluri: mituri, vise, obiceiuri, gesture, forme, figuri, culori, numere.* / Coord.: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. – Iași: Polirom, 2009, 685.

figuri din beletristica mondială. Personaj dilematic, el continuă, prin întregul său calvar existențial să rețină atenția noilor generații de cititori”¹.

La începutul romanului se înfățișează imaginea unui Apostol Bologna extrem de dur, al cărui exces de zel în pregătirea execuției sublocotenentului ceh Svoboda contrastează în chip evident cu „profesionalismul birocratic” al tuturor celorlalți puși să îndeplinească aceeași mârșavă însărcinare. Dar rezervele din subconștient străpung, totuși în momentul limită al conștiinței eroului, deși refuză să și-o mărturisească, acesta este adânc tulburat de privirile muștrătoare” ce i le aruncă omul căruia i se pune ștreangul. În discuția ulterioară cu Klapka și mai târziu în discuția cu camarazii la popotă manifestă exterior aceeași duritate, dar interior spărtura deschisă ca o rană în cercul certitudinilor dictate de îndatoririle lui militare se adâncește mai mult. În acest fin proces psihologic se acumulează stări sufletești contradictorii care tind să sublinieze că interioritatea și exterioritatea eroului sunt în permanentă luptă între ele. Această luptă în care cele două laturi sunt deocamdată în perfect echilibru creează eroului iluzia că este deplin stăpân pe sine, că impulsurile subconștientului privite ca simple și firești „sentimentalisme”, pot fi dominate de rigoarea angajamentului său de soldat dedicat trup și suflet datoriei. Pe un asemenea teren sufletesc, vestea că divizia va fi trimisă pe frontul românesc cade ca o lovitură de trăsnet.

„În conducerea acțiunii din *Pădurea spânzuraților*, Rebreanu cultivă o subtilă artă a contrapunctului psihologic ce conferă conținut surprizei de natură dramatică”². Linia parcursă a eroului este aceea a unei spirale, căci dacă eroul lasă impresia că revine mereu la o situație anterioară, nivelul la care se găsește procesul său de conștiință este mereu mai înalt decât în momentul anterior. Spirala este menită să ducă înainte din punct de vedere psihologic o acțiune care sub raport exterior apare bogată chiar de la început. „Scena spânzurătorii este începutul obsesiei. De la un ofițer tot ceh mai aude că pe frontul italian s-ar fi aflând o întreagă „pădure” de spânzurați, ceea ce îl cutremură de groază, prăbușindu-l sub vederea spânzurării lui Svoboda multiplicată la infinit. Nemaivorbind de dezvoltările subconștiente pe care le ia în sufletul său chibzuala în jurul vinovăției problematice a celor spânzurați, dezvoltări care sfârșesc prin a-l face pe el însuși să dezerteze la români, cu care fusese adus a lupta, să fie prins și spânzurat întocmai ca neuitatul Svoboda, în Apostol Bologna surprindem toate fazele de îmbolnăvire a sufletului printr-o imagine, privim mecanica independentă a psihologiei obsesiilor”³.

¹ Gheran N., *Postfață // În L. Rebreanu Pădurea spânzuraților*. – București: Ed. Fundației culturale române, 1992, p. 316.

² Gheran N., *Op. cit.*, p.314.

³ Streinu Vl., *Liviu Rebreanu // Pagini de critică literară*, II. – București: EPL, 1968, p. 175.

Apostol Bologa, pus în fața unei impecabile realități – aceea de a fi silit să lupte împotriva fraților săi de sânge, își dă seama că locul lui nu este printre rândurile armatei imperiale austro-ungare. El se hotărăște să treacă peste linia frontului și să lupte de partea aceloră către care îl îndreaptă adevăratul sentiment al datoriei sale. Anume sentimentul datoriei l-a făcut să dezerteze ca cehul Otto Svoboda. „În cazul lui Apostol Bologa iluzia apolinică este liniștea sufletească alimentată de sentimentul loialității față de legile statului, liniște pe care o păstrează și atunci când face parte din tribunalul care-l osândește pe Svoboda la spânzurătoare. Liniștea devine, în acest caz, vina tragică a lui Bologa, plătită cu o similară spânzurătoare. Nodul tragic este, astfel un nod logic”¹.

Exterior, executarea prin ștreang a lui Bologa, este o tragedie, interior însă, o sinucidere. Întregul sens al mișcării interioare ce ne-o dezvăluie eroul este acela a răscumpărării prin moarte a vinovăției de a-și fi trădat neamul. Sentimentul de vinovăție al eroului nu rămâne la stadiul de remușcare față de propriul său neam; el se extinde asupra omenirii în genere. Nu vom putea înțelege niciodată complicată psihologie a lui Apostol Bologa dacă nu-l vom privi ca un traumatizat al războiului imperialist purtat de un soldat împotriva propriilor sale interese naționale. Traumatismul generează în conștiința eroului un sentiment acut al alienării complexul de vinovăție asociindu-se, în reprezentările sale asupra lumii, cu dezamăgirea față de posibilitățile sistemelor abstracte, închise de a cuprinde în sfera lor întreaga bogăție a existenței. „Războiul este o condiție a existenței, condiție a cărei intensitate precipită evoluțiile, dă violență ciocnirilor dintre principii și confruntării acestora cu realitatea (...) *Pădurea spânzuraților* este o carte ce-și propune să descopere sensul existenței”², remarcă criticul literar Paul Georgescu. Apostol Bologa străbate în roman un drum al calvarului existențial, al cărui început și sfârșit este străjuit de spânzurătoare. „Moartea lui Svoboda este oglinda în viitor a morții neștiute a lui Apostol Bologa”³. Drumul labirintic, fără sfârșit, este corespunzător stărilor lui sufletești. Prenumele lui, împrumutat din onomastica religioasă, îl desemnează drept apostol jertfit pentru iubirea nemăsurată față de oameni.

Ca personaj al unui roman care evocă o stare de urgență interioară, Apostol Bologa se află sub imperiul unei psihologii controlate rând pe rând de noțiuni morale, născute din responsabilitățile față de stat, neam și religie. El aude pe front vocile discordante ale unor camarazi precum: locotenentul Gross, socialistul anarhist și internaționalist Cervenco, credinciosul exaltat, căpitanul Klapka, rezervistul laș, locotenentul Varga, apologet al morții și al crimelor războiului.

¹ Cimpoi Mihai, *Sfinte firi vizionare*. – Chișinău. CPRI „Anons” S. Ungureanu, 1995, p. 156.

² Georgescu Paul, *Părerii literare*. – București: ESPLA, 1964, p.100.

³ Rotaru Ion, *Analize literare și stilistice*. – București: Ed. Ion Creangă, 1972, p.337.

Ca personaj al unui roman al conștiinței, al revelațiilor succesive și al momentelor excepționale, Bologa este un iluzionist permanent, incapabil de a discerne între propriile dorințe și cele străine. Când se simte manipulat de ideologia oficială, el se răzvrătește, experimentând excesiv credința, în diversele ei accepțiuni. Copil, a trăit revelația religioasă, cu iluzia comunicării cu Dumnezeu. Ca student la filozofie, experimentează lipsa de orice credință, declarându-se ateu. În finalul romanului, umilințele îndurate pe front și lipsa de umanitate a războiului, îi trezesc fervoarea religioasă din copilărie. El este, de asemenea, sfâșiat între datoria față de stat, ca prima obligație a oricărui cetățean, și datoria națională, față de neam. Romanul descoperă incapacitatea personajului de a sesiza care sunt adevăratele nevoi ale sufletului și ale minții sale, de a deosebi presiunile conjuncturale ale vreunei datorii ce își află rădăcinile în prejudecata colectivă.

Fire excesiv șovăielnică, cum însăși se caracteriza, Apostol nu rezistă presiunii pe care istoria o exercită asupra sa. În confruntarea om – istorie, omul e lipsit de posibilitatea unei opțiuni cu adevărat libere, care să-l exprime cu individualitatea sa. Dacă înrolarea, actele de eroism, condamnarea lui Svoboda i-au dat iluzia unei opțiuni reale, Apostol, când este numit în completul Curții Marțiale cu scopul condamnării unor țărani români acuzați de spionaj și de trădare, are sentimentul de a fi prizonierul unei istorii în care oamenii sunt simpli pionieri, nu creatorii și modelatorii ei. Pentru el există o unică posibilitate de a se sustrage istoriei, învingând moartea. Aurel Sasu explică astfel drama eroului: „Drama lui nu ține de a reuși sau nu a reuși, nici de ură sau de împăcare, ci de faptul că s-a simțit o clipă „complet” în raport cu lumea sau c-a simțit lumea „incompletă” în raport cu visul său”¹.

O operă marcată de sondaje psihologice uluitoare este *Ciuleandra*. „Când Liviu Rebreanu trece la romanul orășenesc, remarcă criticul literar G. Călinescu, el eludează pe cât se poate înfățișarea de indivizi și se refugiază în monografia unei pasiuni, a unei porniri, adică în romanul psihologic, conștient sau nu de lipsa putinței de a intui persoane. *Ciuleandra* e un astfel de roman analitic.”² Personajul principal în operă este Puiu Faranga. El vine dintr-o familie de boieri de viță veche. Protagonistul s-a căsătorit cu o fată sănătoasă de la țară, Mădălina, fiindcă Farangatațul și-a dorit niște „urmași mai solizi”. În baza unei teorii el ajunsese la concluzia că neamul Faranga „e condamnat să se stingă fiindcă de atâtea generații nu și-a mai îmborsărit sângele și îmborsărită se poate face prin amestecul cu un sânge nou, sănătos, tânăr, plămădit cu pământ...”³ În căutarea viitoarei mirese tatăl și fiul pleacă cu mașina la Mănești, în Argeș, dar se opresc în drumul lor în s. Vărzari, unde asistă la hora satului. Tânărul Faranga rămâne impresionat de jocul *Ciuleandra* și de

¹ Sasu Aurel, *Liviu Rebreanu, sărbătoarea operei*. – București: Albatros, 1978, p.38.

² Călinescu G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. – Onești: ARISTARC, 1998, p.651.

³ Rebreanu Liviu, *Ciuleandra. Catastrofa li alte nuvele*. – Chișinău: Litera, 1996, p. 85.

o tânără fată, Mădălina Crainicu. Această tânără a fost adoptată și educată aristocratic în vederea căsătoriei cu Puiu. După părerea lui Vladimir Streinu „într-un moment de obnubilăție a lucidității, Puiu Faranga își sugrumă soția, pe suava Madelor, adică pe Mădălina”.¹ Eroul este internat după crimă într-un sanatoriu ca să scape de rigorile legii. Abia săvârșirea crimei îngăduie lui Puiu Faranga conștientizarea iubirii. „Tandemul” din *Ciuleandra*, firește un caz în „ecuația” cuplului etern, cunoaște însă o relație asimetrică; crima împiedică tocmai împlinirea², remarcă cercetătorul A. D. Rachieru. Fiindcă Mădălina îi este o ființă ostilă și gândul „ca o poruncă” de a o omorî îl aruncă pe junele Faranga într-un haos apăsător. Simultaneitatea este reliefurile singurei realități, iar acel „întuneric mare” care îl cuprind pe Puiu pornesc de la o neputință: cea de a nu suporta tăcerea. Tăcerile Mădălinei și spaima ei „resemnată” îl obligă pe erou să înțeleagă că are în față „o străină”. Visata posesie totală, într-o bine regizată ambiguitate a planurilor, se dovedește cu neputință. Domnul Faranga speră să obțină pentru fiul său un certificat de iresponsabilitate. Puiu încearcă să simuleze nebunia, însă înnebunește pe parcursul rememorării evenimentelor, în urma conștientizării faptei sale și a înțelegerii că a săvârșit omorul fără vreun motiv serios. „procesul acesta, constată Ion Ciocanu, a fost prezentat de Liviu Rebreanu cu o intuiție creatoare perfectă, paginile consacrate dansului *Ciuleandra* și rememorării lui de către Puiu Faranga fiind cu adevărat tulburătoare, iar tragedia personajului afirmându-se în toată amploarea”.³

În romanul *Ciuleandra*, dar și în *Pădurea spânzuraților*, Liviu Rebreanu utilizează un amestec de procedee vechi și noi. De exemplu, în scena în care bătrânul Faranga, imediat după crimă, se plimbă agitat prin cameră, naratorul găsește nimerit să relateze obiectiv biografia familiei. Iar într-un alt capitol, aflat la sanatoriu, Puiu Faranga privește pe fereastră absent, la ninsoarea de afară și se vede deodată (în imaginație într-o altă cameră de hotel, cu o femeie pe genunchi). În aceasta din urmă, sunt de fapt două inovații: declanșatorul e o împrejurare banală, obișnuită: ninsoarea, iar conținutul conștiinței e surprins într-un punct întâmplător, ce nu se leagă cu nimic din anterioritatea sau din posterioritatea imediată. „Metoda, teoretizată de Proust și de Camil Petrescu, va fi utilizată întâi la noi de Hortensia Papadat-Bengescu”.⁴ În conformitate cu sugestia lui Manolescu, la Rebreanu, elementele caracteristice ale romanului psihologic sunt:

¹ Streinu Vladimir, *Prozatori români*. – București: Albatros, 2003, p. 286.

² Rachieru, Adrian Dinu, *Liviu Rebreanu – utopia erotică*. – Timișoara. Ed. Augusta, 1997, p.53.

³ Ciocanu Ion, *Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar*. – Chișinău: Prometeu, 2003, p. 253.

⁴ Manolescu Nicolae, *Arca lui Noe. Eseul despre romanul românesc*, v. I. – București: Minerva, 1980, p.186.

- un limbaj al sondajului deopotrivă prea general și prea decis (fiindcă nu reflectă totdeauna o subiectivitate implicată), aparținând perspectivei detașată a unui narator impersonal;

- o conștiință ce se află mai curând într-un regim special decît într-unul normal;

- un stil liric și metaforic al „analizei” psihologice în *Pădurea spânzuraților* ca și în *Ciuleandra*.

Drept exemplu pot servi relatările: „îl însuflețea o poftă mare să îmbrățișeze lumea întreagă” sau „liniștea și misterele cerului și pămîntului se întîlneau și fîlfâiau în inima lui și-i picurau roua bucurii eterne”, sau, în fine: „milioane de gânduri îi plouau în minte și ciocneau în zgomote surde”. Recunoaștem aici un limbaj preocupat să sugereze aspectul revelatoriu al faptelor de conștiință. Romanul *Ciuleandra* se înscrie în categoria romanului de analiză psihologică.

În concluzie, am putea afirma că Liviu Rebreanu în literatura română este un promotor al romanului psihologic. El creează tipuri umane care arată drumul vieții, și anume: timpul ambițiosului inteligent și tenace (Ion), al confidentului și al seducătorului (Duntu), al insului de voință deficitară (Vasile Herdelea), al eroului exaltat mitului (Titu Herdelea). Dramele fundamentale ale omului surprinse în opera sa, sunt cele general umane. Ilustrate însă într-un spațiu geografic și spiritual românesc, ele definesc caracterul și temperamentul românesc în fața provocărilor pe care le înfruntă, la început de secol al XX-lea drama pămîntului, a datoriei față de stat și față de neam, a iubirii.

Aplicații, teme, aprofundări

1. De pregătit informații despre viața și activitatea literară a scriitorului Liviu Rebreanu.

2. Argumentați principiile realismului, reflectate în tema romanului *Ion* de Liviu Rebreanu.

3. De formulat mesajul general-uman al romanului *Pădurea spânzuraților*.

4. De analizat semnificația titlului *Ciuleandra*. Motivați originalitatea alegerii nu numai ca pretext epic, dar și a unui cântec, dans popular.

5. De explicat subtilitatea înlocuirii martorilor reali ai crimei cu două obiecte ce devin prezente incomode pentru personajul criminal (oglinza, blana de urs).

6. De prezentat, prin referire la un roman realist studiat din creația lui Liviu Rebreanu, aspecte ale realizării personajelor.

7. Al. Protopopescu constată: „Marea dimensiune a operei lui Rebreanu este tragicul. În cadrul unui psihologism sprijinit încă pe conexiuni simbolice (epice și caracterologice) conștiința „dialogizată” din *Pădurea spânzuraților* a devenit în *Adam și Eva*, *Ciuleandra* ori *Jar*, autentic dialog cu subconștientul”. Comentați citatul criticului literar.

IV. Camil Petrescu

Camil Petrescu, în calitate de prozator, a fost un adevărat revoluționar al romanului românesc interbelic. Rolul său în literatura națională este echilibrată cu acela al lui Liviu Rebreanu, care n-a fost numai autor de fresce sociale (*Ion*, *Răscoala*), ci și investigator al straturilor sufletești abisale, în *Pădurea spânzuraților* și în *Ciuleandra*. Liviu Rebreanu, M.I. Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban și Camil Petrescu – bineînțeles, fiecare în felul său au fost adevărați deschizători de drumuri în romanul românesc.

„Camil Petrescu s-a numărat printre deschizătorii de drumuri noi: în teatru, în roman și chiar în poezie. Opera sa era o asemenea unitate interioară, încât prezentarea ei globală se impune neapărat”¹, constată criticul Ov. S. Crohmălniceanu. După C. Petrescu, autentic este scrisul omului care exprimă fără ortografie, fără stil, fără caligrafie. Stilul convenabil exprimării autentice este cel din jurnal, confesiune, epistolă. În unul din romanele sale, *Patul lui Procust*, autorul pentru a elucida ce înseamnă „autenticitatea”, într-o notă de o pagină, îndeamnă pe Doamna T. să scrie, ca să salveze de la pierdere „un complex de experiență”. La Întrebarea acesteia „cum să scrie?”, i se răspunde: „Luând tocul în mână, în fața unui caiet și fiind sinceră cu d-ta însăși până la confesiune”. Când Doamna T. se destăinuie că are teama lipsei „stilului frumos”, primește ca răspuns replică: „Stilul frumos, doamnă, e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință”. Un alt concept specific teoriei despre roman a lui Camil Petrescu este substanțialitatea, cunoașterea și descoperirea esenței realului de către conștiință, căutarea semnificațiilor și a cauzelor dincolo de evenimente. Dominanta creației literare o reprezintă analiza, care elimină observația exterioară a faptelor și a personajelor, anulează epicul, presupunând dezbaterea stărilor interioare prin reflecție filosofică și introspecție. Pentru Camil Petrescu, romanul este așadar o confesiune sinceră, o relatare spontană a trăirii imediate, născut din experiență, din cunoașterea directă. Literatura unei epoci, după părerea lui Camil Petrescu, trebuie să fie sincronă cu filosofia și cu celelalte domenii ale cunoașterii. Proza tradițională e considerată depășită. Devenirea psihică, mișcarea înlocuiesc în proza modernă staticul. „Până la Proust, toți romancierii își construiesc cărțile raționalist și tipizant”². La Camil Petrescu, ca și la Marcel Proust, timpul este subiectiv, iar romanul înseamnă experiență interioară; în consecință, și construcția romanescă devine mai liberă, determinată fiind condiția memoriei și a introspecției: „să nu scriu

¹ Crohmălniceanu Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*. – București: Editura pentru Literatură, 1967, p. 5.

² Petrescu Camil, *Noua structură și opera lui M. Proust* // Mușat C.M. *Romanul românesc interbelic*. – București: Humanitas, 1998, p.132.

decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu, ... din mine însumi nu pot ieși [...], eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi”.¹ Deci, noului roman i se cer timpul prezent și subiectiv, precum și folosirea persoanei întâi, care actualizează gânduri, îndoieli, fapte trecute, înglobându-le în cele prezente, totul fiind subordonat memoriei, singura care poate da sentimentul concretului.

Criticul Ion Ciocanu constată: „Camil Petrescu e un descendent din Marcel Proust prin dese întreruperi ale firului narațiunii și prin revenirile personajelor la trecutul lor, generate de desfășurările imprevizibile ale memoriei. De aici nenumărate digresiuni de la linia trasată deja a narațiunii, impresia de haos al aducerilor aminte ale personajelor, fluxul memoriei. „Dosare” ori „procese-verbale de existență”, romanele sale sunt, ca și ale Hortensiei Papadat-Bengescu, profund psihologice.”² Altceva e că el procedează, firește, în alt mod decât autoarea *Concertului din muzică de Bach*. După cum se vede și din eseu *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (1933), el pune accentul pe „autenticitate”, „concret”, „semnificație” și „substanță”. Obiectivitatea fictivă a romanului tradițional este negată, narațiunea epică este încredințată unui personaj subiectiv, parțial, „deformator” al realului. Abandonarea formulei îl duce la noi tehnici românești. Reținem doar câteva teze despre necesitatea aplicării unei noi structuri artistice:

- literatura epică de până la Marcel Proust nu se mai integra structurii culturii moderne, știința și filosofia timpului nu-și aveau o literatură corelativă;

- dogma literaturii vechi este „caracterul”, „tipul” cu o psihologie raționalistă alternativă cu „elocința” și „scrisul frumos”, o psihologie întârziată cu un veac;

- reacția împotriva „raționalului” (Schopenhauer), dinamizată dramatic de „voința de putere” (Nietzsche) a suscitată o întoarcere spre rădăcinile și misterele vieții; atenția creatorilor nu mai e orientată spre cauzalitatea determinismului mecanicist, ci spre morfologia organică, spre instinct, spre inconștient, spre inefabil, spre unicitatea fenomenului vital; ceea ce nu trebuie înțeleasă ca o cotropire a iraționalului;

- psihologia bergsoniană, apoi filosofia fenomenologică acordă un rol primordial intuiției, dar și alte teorii au demonstrat că suntem pretutindeni în zona instabilă a fluctuațiilor, a relativului;

- psihopatologia a contribuit și ea considerabil la dizolvarea ideii de tip, de caracter, de altfel psihologia e cea care întinde cele mai periculoase și mai mascate curse celor care o explorează literar, dar care a dat o literatură a „cazurilor”, creând o problematică nouă a personalității;

¹ Petrescu Camil, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*. - București, 1933.

² Ciocanu Ion, *Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar*. – Chișinău: Prometeu, 2003, p. 263.

- centrul personalității omenești e mutat din câmpul luminos al rațiunii și al voinței lucide, în cosmosul incomensurabil al inconștientului, al unei sexualități ancestrale etc., iar de aici și orientarea atenției asupra actului originar, promovarea fluidului, a devenirii sufletești în locul staticului;

- noua structura în psihologie, înfățișată sub semnul covârșitor al subiectivității, ia locul obiectivității, precum și noua structură a filosofiei, care se adresează problemelor legate de transcendent și absolut, catalizează noua structură artistică;

- asimilând realitatea ca flux al conștiinței, curgător într-adevăr ca un fluviu, niciodată nu încercăm aceleași sentimente și nu realizăm aceleași imagini și această întoarcere înapoi, această convingere că absolut nu cunoaștem decât propriul nostru eu, această prețuire a intuiției, această așezare a eului în centrul existenței, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin el e singura realitate înregistrabilă.

Comentariile critice la romanele lui Camil Petrescu s-au oprit cu oarecare nedumerire asupra problemelor de construcție, viu discutate, dar fără a extrage toate semnificațiile lor estetice. Appreciate favorabil de critică pentru pătrunderea psihologică a marilor pasiuni umane, într-o sinteză de „cerebral” și „senzual”, ele puteau deruta în ordinea inovării tehnicii speciei. Un consens critic atrăgea de exemplu atenția asupra „disproporției care stă la baza romanului *Ultima noapte de dragoste...*”¹, unde „partea a doua” părea „independentă de cea dintâi”², întrucât „o lectură atentă ne pune în fața a două romane separate, cu teme izolate, fiecare epuizată în limitele unui singur volum... Un singur lucru regreți terminând confesiunea lui Gheorghidiu: că dl. Camil Petrescu nu s-a hotărât să facă două romane distincte, unul de iubire și de analiză, altul de evocare dramatică a războiului.”³ Criticul literar Perpessicius⁴ observă că o asemenea structurare nu se făcuse „numai din capriciu simetric”, având motivările ei, mai adânci. Interesul constant al scriitorului pentru arhitectura operei era cunoscut din piesele sale, a căror „puternică structură teatrală”⁵ – constituind elementul de rezistență cel mai sigur – le împiedică să „cadă de tot” la reprezentare. Cu atât mai mult, în *Patul lui Procust* s-a căutat un principiu compozițional, uneori identificat în „metoda de construcție proustiană” sau în „cubismul contemporan” (Petru Comarnescu⁶), altele văzute ca un simplu capriciu și, ca atare, fără aderență la valorile de substanță ale cărții.

„Eseurile critice ale lui Camil Petrescu din *Teze și antiteze* susțin și ilustrează ideea, împrumutată de la Marcel Proust, conform căreia artistul nu poate povesti

¹ Călinescu George, *Romancierii*. – București: Cartea Românească, 1998, p. 55.

² Cioculescu Șerban, *Un eveniment literar deosebit. // În Camil Petrescu interpretat de...* București: Eminescu, 1984, p. 89.

³ Constantinescu Pompiliu, *Scrieri alese*. – București: E.S.P.L.A., 1957, p. 169.

⁴ Perpessicius, *Mențiuni critice*. – București: Fundația „Regele Carol”, 1936, p. 342.

⁵ Valerian I., *Cu scriitorii prin veac*. – București: Editura pentru Literatură, 1967, p. 173.

⁶ Vezi : Zăciu Mircea, *Clasici și contemporani*. – București: E.D.P., 1994, p. 193.

decât propria sa viziune despre lume. Pornind de la Proust, Camil Petrescu, printre primii, a identificat naratorul cu un personaj, stabilind în roman „unitatea de perspectivă”, „unitatea de privire”.¹ De aici provin toate inovațiile tehnice ale noului roman românesc și consecințele lui în plan ontologic. Camil Petrescu e cel care a instituit în literatura română un cult al autenticității, a autorizat un scris anticalofil, bazat exclusiv pe exprimarea experienței personale.

Autorul *Tezelor și antitezelor* va reveni cu remarcabilă insistență, în eseurile sale, asupra ideilor formulate în acest pasaj. Obsedat fiind de necesitatea stringentă de a aplica și practica „noua structură”, condeierul fundamentează autenticitatea noii literaturi: a „exprima în scris” cu o „liminară sinceritate” tot ce a trăit autorul.

Autenticitatea este pentru Camil Petrescu „un mod de a vedea sensibil lumea, în concretul semnificațiilor ei, înlăturând schemele prestabile – fie control rațional al trăirii, fie ideologie care mitizează realul. Uneori, remarcă N. Manolescu, dorința de concret merge până la sensul curat documentar și îl surprindem pe autorul *Patului lui Procust* respingând ficțiunea și preferându-i transcrierea de evenimente reale, procesul verbal adică. „Povestește net, la întrebare, totul ca într-un proces-verbal”, spune autorul aceluiași Fred Vasilescu. În ultimă instanță autenticitatea e acea viață concretă, substanțială, culeasă din stradă, din banalitatea cotidiană, pe care în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, naratorul o găsește preferabilă „iluziei vieții”, emfazei, din romanul realist (doric)”.²

Un alt aspect al noii structuri „ține de perspectiva naratorială subiectivă. „Ceea ce caracterizează sub raport strict tehnic, această perspectivă naratorială de tip subiectiv, remarcă Liviu Petrescu, este faptul de a fi centrată, atât în sens spațio-temporal (ca riguroasă localizare a punctului de observație), cât și într-un psihologic sau ideologic (ca atitudine lăuntrică). Perspectiva naratorială de tip impersonal era în chip manifest acentrică, povestitorul fiind investit cu atributele ubicuității, ca și cu cele ale omniscienței, lucru incompatibil cu legea localizării unui centru al viziunii.”³ Puternic centrată, „perspectiva naratorială subiectivă dobândește o coerență formală, pe care perspectiva impersonală nu o avea.”⁴ Camil Petrescu foarte clar argumenta câștigul „unității de perspectivă”, obținut printr-o astfel de inovație: „Să lămurim și mai mult ce înseamnă acest mare câștig al unității de perspectivă pe scena artei romanului ... Această unitate de privire o păstrează de altfel și marii pictori ... Numai începătorii nu știu să dea unitate de perspectivă luminii, iar tablourile lor au umbrele anapoda.”⁵ Perspectiva naratorială subiectivă sau, mai bine spus, inovația tehnică ce ține de unitatea de perspectivă este una dintre

¹ Petrescu Camil, *Teze și antiteze*. - București, 1937, p. 52.

² Manolescu Nic., *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. II. – București: Minerva, 1981, p.92.

³ Petrescu Liviu, *Vârstele romanului*. - București, 1992, p. 74-75.

⁴ Petrescu Liviu, *Op. cit.*, p. 75.

⁵ Petrescu C., *Teze și antiteze*. - București, 1937, p. 54.

caracteristicile esențiale ale noului roman românesc. Această importantă inovație privește raportul dintre romancier și lumea reflectată în opera sa, raport care este de natură să pună în evidență relativismul cunoașterii noastre. În noul roman intriga nu mai are importanța pe care o deține în romanul de tip tradițional. Instaurarea concretului duce la „o adevărată abolire a „compoziției” clasice.”¹

Camil Petrescu a abordat și problema limbii literare, a stilului, a talentului, și toate ideile sale despre literatură, în speță despre propriul roman, vor trece în creație. Scriitorul cere operei substanțialitate și autenticitate; metoda substanțialistă examinează esențele concrete, iar autenticitatea presupune: „*exprimarea în scris, cu sinceritate, a ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce s-a întâmplat în viața lui și a celor pe care i-a cunoscut, sau chiar a obiectelor neînsuflețite*”.

„Fidel esteticii proustiene, Camil Petrescu își construiește și el romanele sale cu o singură perspectivă. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este o lungă confesiune sau, dacă vrem, un jurnal de campanie, precedat de niște mărturii intime ale celui care-l redactează.

În *Patul lui Procust*, perspectiva unitară apare iarăși asigurată prin faptul că tot ce se spune constituie o relatare a autorului, în raporturi de amicitie cu personajele romanului și deci în măsură să spună strict numai ce știe el despre acestea în notele din subsolul paginilor. Ladima se exprimă direct doar prin scrisorile sale și prin câteva articole și poezii citate ca documente. Acestea sunt reproduse de Fred Vasilescu, o dată cu comentariul Emiliei, așa cum l-a reținut el. De asemenea, conversațiile sale cu Ladima.”²

Romanele lui Camil Petrescu impun o nouă formă epică, neavând propriu-zis un subiect; în timp ce, până la el, în literatura noastră dominau romanele sociale, monografice, romanul lui se structurează pe o pasiune sau pe o idee. Romanele monografice consacrate realității obiective sunt polivalente, ele conțin o anumită tipologie socială; romanul lui Camil Petrescu este unul de observație a vieții interioare, de analiză psihologică, iar creatorul descrie realitatea în măsura în care a cunoscut-o printr-o experiență directă. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust* sunt opere în care se analizează sentimentul iubirii, gelozia, mândria rănită, orgoliul umilit, neputința de înțelegere între soți și în care totodată sunt abordate aspecte ale realităților sociale, problema războiului, mecanismul presei, mașinațiile politice. Deși realizează „monografii ale unor idei”, se simte efortul scriitorului de a fixa intelectualul într-un cadru de existență obiectiv, social, cu o teribilă sete de adevăr dintr-o perspectivă lucidă. Prin creația sa

¹ Petrescu Camil, *Op. cit.*, 1937, p. 61.

² Crohmălniceanu Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*. – București: Ed. pentru Literatură, 1967, p.472.

prozatorul aduce în literatura română o serie de intelectuali veritabili, care-și asumă răspunderea ce le revine prin condiția lor umană.

Autorul în opera *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război* nu imaginează, nu „gândește”, ca în romanul obiectiv, ci intră direct în concret, în „feliile de viață”, în fluxul de nereținut al memoriei și al conștiinței personajului, acesta – și nu realitatea obiectivă – fiind unica realitate „concretă”, „autentică”, „semnificativă” și „esențială”. În locul personajelor prezentate „obiectiv” în acțiuni la fel de „obiective”, în locul subiectului clasic – cu expozițiune, nodul acțiunii, desfășurarea acesteia etc. – Camil Petrescu se folosește de memoria involuntară ca instrument unic de prezentare a realității concrete, originare. Lanțul subiectiv și spontan a amintirilor involuntare, colorate afectiv, se desfășoară liber, de aceea frazele lui iau lungimi neașteptate, autorul permițându-i naratorului abateri de la scrisul „obiectiv” îngrijit sau dichisit.

Ștefan Gheorghidiu, un alter-ego al scriitorului, își rememorează, la persoana întâi, dragostea sa pentru Ela, ființă frivolă, apoi calvarul participării la război, care înseamnă neapărat și o trezire la realitate. Criticul Ion Ciocanu remarcă că „prin mijlocirea personajului-narator, autorul dezvăluie adâncimi nebănuite ale sufletului omenesc, misterul inanalizabil al sentimentelor, caracterul imprevizibil al faptelor și pornirilor sufletului, imposibilitatea dirijării acestora cu metode pur raționale.

Tehnica *oglinzilor paralele*, altfel zis – procedeul dedublării eului, îi ajută scriitorului să explice acumularea tensiunilor interioare în sufletul său, faptul de viață fiind înțeles în corelația naturală cu ecoul lui în sufletul personajului. Pentru Camil Petrescu faptul brut, „obiectiv” nu este valabil artistic decât în măsura în care el reprezintă o expresie „concretă” a unei trăiri afective puternice.”¹

În romanul de excepție *Patul lui Procust* criticii menționează că noutatea formulei românești predomină asupra fenomenului psihologic-intelectual-social. Scriitorul se folosește de mitul despre uriașul care stătea în calea oamenilor porniți spre Atena, altfel zis – spre cunoaștere și înțelepciune, îi așeza pe un pat pentru a-i lungi sau a-i scurta pe măsura acestuia. Dar în rolul de Procust apare în romanul camilpetrescian societatea însăși care împovărează personalitatea umană cu limite, reguli, predici ce o pun la încercare, uneori deosebit de grea, ajungând chiar s-o distrugă. Însuși conceptul acesta e o dovadă a gândirii îndrăznețe a scriitorului, dar inventivitatea lui a mers mai departe. În scopul căutării și găsirii „concretului”, „autenticului”, „esențialului”, al satisfacerii nevoii de veridicitate și autenticitate, scriitorul recurge la o structură compozițională pe voci. Textul romanului *Patul lui Procust* e alcătuit din trei segmente inerent diferite, unite prin tehnica numită „a

¹ Ciocanu Ion, *Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar*. – Chișinău: Prometeu, 2003, p. 265-264

colajului” sau „de colaj”: textul Doamnei T., textul lui Fred Vasilescu și textul autorului.

Personajele romanului în drumul lor spre cunoaștere și împlinire sunt puse de societate în situația călătorilor din mitul grec, ajunși în mâinile lui Procust. Ele caută ieșirea din situație, și fiecare trebuie să și-o găsească în sine însuși, învingându-și egoismul, aplecarea spre păcat și alte metehne. Procedeele de tehnică literară utilizate în roman sunt de o importanță deosebită în exprimarea conținutului uman.

Un alt roman de excepție al lui Camil Petrescu este *Un om între oameni*, evocare monumentală a genialului istoric și om politic Nicolae Bălcescu. Cercetătorul Ion Sîrbu remarcă: „Epoca revoluției de la 1848 are, cu această operă, poate, cel mai frumos monument ce i s-a ridicat vreodată, o lucrare în care fantezia artistului se împletește, în chip armonios, cu zelul istoricului atent la documente și care le reconstituie oamenilor, locurilor, evenimentelor de la mijlocul secolului al XIX-lea suflul de viață autentic”.¹ Renunțând la vechile teorii, C. Petrescu acceptă o formulă epică mai simplă, reducând într-un interviu din 1954: Cum am scris romanul *Un om între oameni*)² dificultățile metodologice la o singură problemă: „Un roman istoric trebuie să găsească modul de a unifica necesitățile epicului cu necesitățile adevărului istoric.”³

Întreaga literatură a lui Camil Petrescu se întemeiază pe studiul exact fie al stărilor sociale, fie al variațiilor psihologice, precum în primele două romane (*Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust*), așa după cum, mai târziu, când avea să ridice „eșafodajul de oțel al unei drame ca *Danton* sau edificiul de o atât de complexă arhitectură al romanului lui Bălcescu, n-a pregetat să se adâncească într-o documentație dintre cele mai amănunțite, mergând uneori până la pedantism, singura de la care aștepta sugestiile generoase și sigure, în măsură să completeze intuițiile lui de artist.”⁴ Ei, acestei dispoziții particulare a spiritului său analitic, observației directe, pe viu, în tranșeele războiului și ale inimii, se datoresc acele pagini memorabile, de acută veridicitate, fie că e vorba de o recunoaștere, de un baraj de artilerie sau de tortura unei nopți friguroase, pe câmpul de război, fie că e vorba de introspecția inimii și a sufletului într-o analiză demnă de cei mai mari analiști al sufletului uman, de la Stendhal la Proust.

Titlul romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* exemplifică tema iubirii și a războiului, fiind alcătuit din două cărți și 13 capitole. Într-o confesiune târzie, autorul menționa regretul de a nu fi continuat romanul așa după cum dorise inițial: „cea dintâi constatare melancolică, din parcurgerea acestui

¹ Sîrbu I. *Camil Petrescu*. – Iași: Junimea, 1978, p. 243.

² Vezi: *Opinii și atitudini / Antologie de Marin Bucur*. – București: Editura pentru literatură, 1962.

³ Vezi: Simion Eugen, *Scriitori români de azi*, vol.I. – București- Chișinău: David-Litera, 1998, p. 163.

⁴ Perpersicius, *Mențiuni critice*. – Chișinău: Litera, 1997, p. 280.

dosar este că până la urmă am renunțat fără să vreau, dar definitiv, să scriu continuarea romanului” și că „viziunea războiului de tranșee din a două parte a romanului, va rămâne înfățișată atât cât este, doar în acest *Ciclu al Morții*.”¹ După cum a fost menționat, romanul, din punctul de vedere al compoziției, cuprinde două părți: prima parte este relatarea iubirii dintre Ștefan Gheorghidiu și soția sa, Ela, iar partea a doua este jurnalul eroului aflat pe frontul primului război mondial. Cele două nopți simbolice din titlu reprezintă două experiențe umane esențiale care determină existența a două părți în structura romanului. La nivelul structurii putem identifica și două planuri de organizare a substanței epice și analitice. Planul social prezintă societatea românească în contextul războiului, iar planul psihologic traversează organic textul la nivel compozițional, căci cartea întreagă este o operă de analiză, de cunoaștere și de critică socială.

Romanul începe printr-un artificiu de compoziție: acțiunea din primul său capitol (*La Piatra Craiului, în munte*), este posterioară întâmplărilor relatate în restul cărții I: în primăvara lui 1916, în timpul unei concentrări pe Valea Prahovei, Gheorghidiu asistă, la popota ofițerilor, la o discuție despre fidelitatea în dragoste; aceasta îi va trezi, în mod acut și dureros, toate amintirile legate de cei doi ani și jumătate ai căsniciei cu Ela. Monografia acestei iubiri este realizată prin retrospectivă și începe abia în capitolul al II-lea (*Diagonalele unui testament*), pentru a ocupa apoi toată cartea I.

Compoziția romanului „e negreșit defectuoasă, întrucât constă în juxtapunerea a doua romane diferite, unul al geloziei și celălalt al războiului, nelegate decât doar prin unitatea biologică a eroului.”² În primul volum, protagonistul se află sub imperiul geloziei, născută din bănuiala că soția sa, Ela, îl înșeală. În cel de-al doilea, războiul și solidaritatea militară a bărbaților pe front îi descoperă sensurile vieții și ale morții. Jurnalul de campanie a lui Gheorghidiu reprezintă viziunea realistă a unui război fără eroism și ideologie patriotică. „Mulți vor fi observat disproporția care stă la baza romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. O bună parte a volumului întâi cuprinde romanul propriu-zis (după concepțiunea noastră clasică), și anume istoria geloziei lui Ștefan Gheorghidiu. Volumul doi e însă un jurnal de campanie care ar fi putut să lipsească, fără a știrbi nimic din substanța romanului. Disproporția aceasta este ieșită din adaoase în corecturi. (...) Camil Petrescu sfârâma șpalturile, introducând fraze și pagini noi care dublau textul”,³ menționează criticul literar George Călinescu. Deși distincte, cele două părți ale romanului sunt unificate de prezența unei singure conștiințe (care se autodefinește în raport cu lumea înconjurătoare și care narează la persoana întâi evenimentele), precum și de un

¹ Petrescu Camil, *Opere*, vol. I. – București: Editura pentru literatură, 1968, p.154.

² Lovinescu Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*. – Chișinău: Litera, 1998, p.282.

³ Călinescu G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. – București: Minerva, 1988, p. 743.

artificiu de compoziție (prin relatarea unei scene de la popota ofițerilor din regimentul XX, în cadrul căruia tânărul Gheorghidiu se află concentrat ca sublocotenent). Scena este ulterioară evenimentelor care vor fi narate, în prima parte, dar are tocmai rostul de a stabili o ordine a planurilor povestirii și de a le unifica.

În ceea ce privește structura interioară a romanului, se poate vorbi despre descrierea monografică a unei iubiri, în toate fazele ei, de geneză, de stabilizare și de acord al afectului cu spiritul, la cote superioare, și de declin. Sentimentul este minat de o luciditate niciodată părăsită, care disecă faptele, înmulțind argumentele pentru infidelitatea femeii. Acest plan, subiectiv, este prezent în ambele părți ale romanului. Al doilea plan, obiectiv, este fundalul pe care se desfășoară o lume, un întreg univers în care se consumă experiențe. Cele două planuri se dezvoltă paralel, iar uneori interferează.

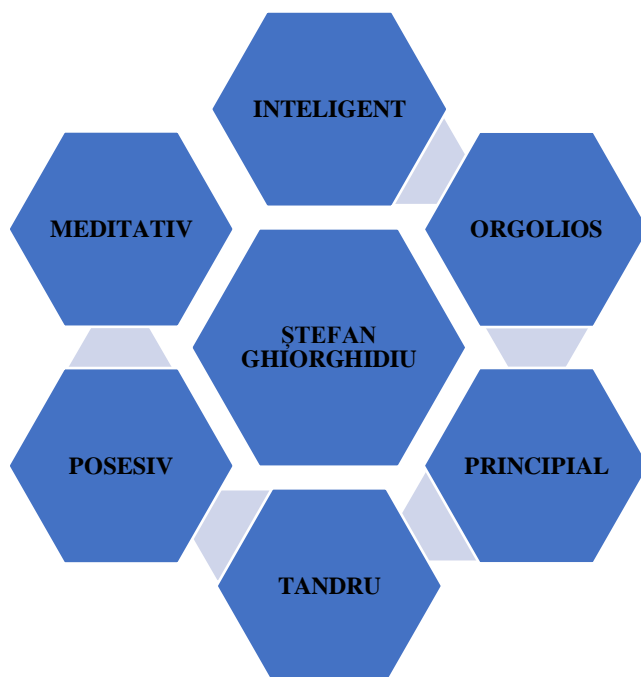
Scena de la popotă și capitolul *Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu...*, în care „eroul se raportează la el însuși sau la întreg universul, la lumea din jur”, se constituie ca nuclee de structură, ele dând unitate suprapunerilor de imagini semnificative sau mai puțin semnificative. Romanul începe și se sfârșește, de fapt, cu aceeași stare de incertitudine: „*Eram însurat de doi ani cu o colegă de la universitate și bănuiam că mă înșală*” (Cap. *Diagonalele unui testament*). La sfârșit, în ciuda așa-ziselor certitudini întărite de scrisoarea anonimă, eroul se îndoiește: „*Și totuși îmi trece prin minte ca un nou de întrebare... Dar dacă nu e adevărat că mă înșală? Dacă din nou am acceptat o serie greșită de asociații?*” Ceea ce intervine în plus este indiferența, oboseala. Eroul a trecut prin experiența războiului; viața nu trebuie irosită în frământări mărunte: „*Dar nu, sunt obosit și mi-e indiferent chiar dacă e nevinovată*”.

În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* partenerii viitorului cuplu, Ștefan Gheorghidiu și Ela, se cunosc în anii studenției. Protagonistul nu este îndrăgostit, dar începuse să fie „*măgulit de admirația pe care o avea mai toată lumea pentru mine, fiindcă eram atât de pătimaș iubit de una dintre cele mai frumoase studente, și cred că acest orgoliu a constituit baza viitoarei mele iubiri*”. Cu resurse materiale modeste, Ștefan Gheorghidiu se căsătorise cu o studentă la filologie, care părea că îl iubește cu sinceritate. El îmbrățișează cariera universitară și împărtășește cu Ela bucuria unei existențe romantice, de tineri îndrăgostiți și săraci. Moștenirea primită de la unchiul Tache dezechilibrează armonia sentimentală a cuplului, impunându-le un nou cod social. Acum, Ștefan descoperă la soția sa noi trăsături de caracter, care îl dezamăgesc. Obligați a face parte din înalta societate a Bucureștilor, a se integra în lumea oamenilor politici și de afaceri, cei doi tineri își schimbă fundamental stilul de viață. Pentru Ela, banii devin o sursă de noi plăceri: cumpărături costisitoare, case elegante, petreceri și admiratori. Ștefan este atras în afaceri păguboase de Nae Gheorghidiu, fratele tatălui său. Din această experiență, el

păstrează doar amintirile caricaturale ale unor parteneri, lipsiți de scrupule și analfabeți. Criza sufletească a tânărului, incapabil a se adapta la moravurile înaltei societăți bucureștene, se acutizează atunci când sesizează simpatia soției sale față de Grigoriade, un tânăr avocat, dansator experimentat. O escapadă la Odobești cu un grup de prieteni, printre care și admiratorul Elei, trezește gelozia lui Ștefan Gheorghidiu. La rândul său, el se răzbună pentru umilința de a fost trădat, aducând acasă o altă femeie. Conflictul pare a se încheia când Ela îl părăsește. Numai că, după câțva timp, cei doi tineri se împacă, reluând calvarul iubirii lor nefericite.

Primul plan se desfășoară după formula monologului interior, în care Gheorghidiu își rememorează experiența conjugală; trăirile sînt puternice și întâmplările deosebite. Eroul este un inadapdat și, până la urmă, după părerea lui George Călinescu: „Gheorghidiu e un erou din galeria „inadaptaților” tip Brătescu – Voinești, e un învins. El e filosof într-o lume de neștiutori de carte cinici, și acești neștiutori de carte îl păcălesc și-i fură bună parte din moștenire”.¹ Viața. Așa cum e obișnuit trăită, este un sistem de renunțări mici, de ignorări voluntare, de acomodări prudente, Toată lumea își poate construi, de bine de rău, o relativă fericire. Închizi aici ochii, te faci că nu pricepi dincolo, treci peste evidență pretutindeni și iată-te un om liniștit, sau, cu o expresie curentă, „un om aranjat”. Ștefan Gheorghidiu este din neamul oamenilor care nu se aranjează niciodată. El crede într-un ideal de puritate.

Fig. 1. Trăsăturile definitorii ale personajului Ștefan Gheorghidiu



Pentru că are orgoliul inteligenței lui de ins conștient, el nu poate accepta o lume incoerentă și întâmplătoare, un trai făcut din adunături și resturi, o existență

¹ Călinescu G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. – Onești: Aristarc, 1998, p. 744.

lăsată în voia zilelor ce trec orbește. În acest univers destrămat, el ține să pună o ordine sufletească anumită. Pentru el, faptul de a trăi presupune răspunderi precise. Pentru el, faptul de a trăi presupune răspunderi precise. Ștefan Gheorghidiu și le ia asupra-și. Acest „ideal de puritate nu trebuie luat drept un vechi sentiment de onoare burgheză, ceva în felul inadaptațiilor literaturii (...) lui Cezar Petrescu. Eroii lui Camil Petrescu nu sunt inadaptați și, pe planul valorilor esențiale, nu sunt niciodată înfrânți.”¹ Idealul lui de puritate e un act de conștiință, o tendință intimă către ordine, către echilibru, către adevăr. Conflictul între lumea ideilor și mediul social este inevitabil. Viața pur rațională este învinsă de cea practică. Ștefan Gheorghidiu totuși nu este un învins, el devine la finele romanului un învingător.

Discuția de la popota ofițerilor pune în evidență poziția nonconformistului Gheorghidiu care încearcă să nu-și divulge sentimentele și să se adapteze situației, dar luciditatea lui învinge frământarea interioară; tăios, el explică, și explicând el se situează, riscând, deasupra celorlalți. Confruntarea îl izolează pe Ștefan Gheorghidiu, care, iritat de spiritele înguste și cutremurat de suferință, emite o astfel de judecată „*Cei care se iubesc au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt*”. Dragostea devine un produs al spiritului și aici nu a reușit să se ridice Ela. Așa cum se observă, eroul lui Camil Petrescu este născut din frământări, scepticism, tensiune intelectuală, etică umană; el caută, ca toți eroii scriitorului, certitudini; pentru că ei trăiesc, o singură dată, un mare sentiment.

În partea a doua a romanului, frământarea și nesiguranța continuă. Cel de-al doilea plan constituie fundalul pe care se desfășoară drama lui Ștefan Gheorghidiu, fundal concentrat pe două relații: moștenirea și războiul. Tânăra familie primește o parte din moștenirea lăsată de unchiul Tache. Moartea fratelui avar și bogat al tatălui, îi prezintă lumea în alte culori: mama sa este prima care se arată ofensată de norocul lui Ștefan, cerându-i o parte din avere. Este dezamăgit și de Ela. Intervenția energică a acesteia pentru a obține o cât mai mare parte de avere i-o revelează vulgară. Treptat eroul descoperă în soția sa o femeie cochetă, amatoare de petreceri, doritoare a fi admirată de bărbați, adaptându-se ușor la convențiile societății bogate a capitalei. Ștefan Gheorghidiu remarcă imaturitatea sentimentală și mediocritatea intelectuală. Protagonistul romanului încearcă „să atingă zenitul iubirii într-o societate clădită pe solul cupidității și turpitudinii. Revolta eroului ne amintește de Gelu Ruscanu. Ipocrizia și rapacitatea lui Nae Gheorghidiu căreia i se alătură, compunând o imagine bicefală, negustorul agramat Vasilescu-Lumânăraru, duc mai întâi la tentativa de dezmoștenire a nepotului... Diligențele justițiare ale tânărului Gheorghidiu se încheie atât de verosimil printr-un eșec. Din apreciablea moștenire lăsată de unchiul

¹ Sebastian Mihail, *Eseuri. Cronici. Memorial.* – București: Minerva, 1972, p. 385

Tache, lui Ștefan Gheorghidiu îi rămâne o parte pe care, fire neîntreprinzătoare, consimte să fie mânuită de Nae Gheorghidiu.”¹

În roman, în afara celor două personaje principale, ceilalți eroi sunt schițați sumar. Membrii familiei lui Ștefan Gheorghidiu se caracterizează prin arta de a face bani. Protagonistul are doi unchi pe linie paternă, diferiți de tatăl său. Tache și Nae sunt caractere literare de factură balzaciană: avarul și arivistul. Ștefan Gheorghidiu este o fire nepractică, iar lumea negustorilor îi dezvăluie viața ca pe un imens hipodrom, în care toți joacă și câștigă la întâmplare: „*Asta-i ca la curse. Parcă acolo cunosc caii? Că nu le pot pronunța uneori nici numele... Joc așa, la întâmplare și câștig*”. Tânărul erou este incapabil să se adapteze la moravurile înaltei societăți bucureștene.

Problema războiului, a intrării în război, apare, în prima parte a cărții, prin cuvintele proprietarului, avocatul „lătrător și demagog”: „*Nene Tache, de ce să intrăm, când putem avea Ardealul fără război?... De altfel, eu am încredere în steaua României... În politică nimic nu se poate realiza decât prin încredere*”.

„Tragismul războiului a dat pe toaste meridianele lumii nenumărate creații literare în care în diferite moduri și sub diferite convenții tematice, condiția umană este urmărită în procesul pe care i-l impune scepstrul morții, starea imponderabilă a luptei pentru respirație, pentru soarele de a doua zi, constată cercetătoarea literară Ioana Crețulescu. În ansamblu, literatura realistă despre război, devine o formă de protest.”² Războiul este privit mai ales ca un univers absurd care nu are nici o justificare și căruia nici nu i s-ar căuta vreo justificare. Omul aruncat în acest univers pare să nu aibă decât o soluție, de a supune regulilor jocului, de a omorî alți oameni, aidoma lui, introduși fără voia lor în această lume a morții. Există evident cele mai diverse posibilități de a încercui literar această temă. Literatura de război traversează pragurile de la document și reportaj, la întocmirea artistică a unui univers confuz, de la precara justificare a datoriei la implicațiile analizei psihologice a efectelor războiului, aproape întotdeauna traduse printr-o criză de conștiință.

Realismul românesc și-a inclus tematica războiului în mod firesc, pentru că ea a fost trăită. Romanul lui Liviu Rebreanu *Pădurea spânzuraților* este o dovadă în acest sens. Problema războiului nu este numai o relatare veridică, ci o mutație de conștiință. Războiul nu este spectaculos, este pur și simplu tragic. Inițial neînțeles, odată înțeles produce o zdruncinare a conștiinței care duce individul la sinucidere, sustrăgându-l astfel unei datorii, impuse, nu asumate. La Camil Petrescu războiul este termenul ce se opune psihologiei frustrării individului în viața cotidiană. Meditația individualistă în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de*

¹ Călin Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*. – București: Eminescu, 1976, p. 93.

² Crețulescu Ioana, *Mutațiile realismului*. - București: Editura Științifică, 1974, p. 79.

război este înlocuită cu cea în care conștiința umană se confruntă cu condiția colectivității în fața dezastrului.

Scriitorul mărturisește că nu descrie nici o luptă, ci viața interioară a individului care participă la război. „Ca și eroul lui Remarque, eroul lui Petrescu e un intelectual lucid, posesor al unui confort moral făcut pentru timp de pace... Gheorghidiu își surprinde și analizează fără ipocrizie frica, superstiția, insensibilitatea la durere, lașitatea și panica, după cum își dezvăluie firesc spiritul de camaraderie și curajul izvorât din straturile unei instinctive conservări individuale, și nu din concepte abstracte ale structurii lui de intelectual. Superioritatea omului cult în război constă numai în facultatea de autoanaliză, în putința de a se dedubla, privindu-se ca obiect și subiect totodată.”¹ După părerea criticului literar Alexandru Paleologu: „Drama războiului nu a fost pentru Camil Petrescu numai existențială, ci și intelectuală, adică, mai exact spus, a știut să facă din ea o experiență a spiritului, o cale a cunoașterii”². Iar Tudor Vianu menționează că: „Eroul lui Camil Petrescu este un intelectualist, o natură reflexivă și pătrunzătoare, care suferă pentru că gândește și analizează”³. Autorul prezintă starea de spirit a eroului înainte de a participa la luptă: o neobosită căutare de certitudini; când se va da lupta, se va întreba asupra sensului acesteia, asupra împrejurărilor în care va muri: „Știu că voi muri, dar mă întreb dacă voi putea îndura fizic rana care-mi va sfâșia trupul. Și-un gând stăruie, plutind peste toate ca o întrebare: „pentru mine, oare, cum va fi?” Războiul este cumplit, Camil Petrescu surprinde vizual și auditiv fenomene și fapte extinse cosmic. Un vultur uriaș de foc va incendia universul și o răpăială de focuri crește ca și când ar fi pe un portativ în spațiu.

Spiritul lucid, dornic de a se cunoaște în toate ipostazele, acută „o verificare și identificare a eului”, conștient că „numai acolo, în fața morții și a cerului înalt, poți cunoaște oameni.” Iluziile se risipesc, războiul revelează deșertăciunea actelor umane, iar experiența traversată este o altă dramă: „Drama războiului nu e numai o amenințare continuă a morții, măcelul și foamea, cât această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului său, care cunoaște astfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel.” Pentru Apostol Bologa, eroul lui Liviu Repreanu, războiul era o datorie și o situație-limită pentru un caz de conștiință. Duiliu Zamfirescu evoca războiul pentru a reliefa virtuțile și actele eroice ale Comăneștenilor, boieri de „viță veche” legați de neam și țară. Sensibilitatea Hortensiei Papadat-Bengescu transfigura artistic o experiență personală în romanul *Balaurul*, subliniind „dorința puternică de a nu deveni moleculă desprinsă și izolată, ci atomul unității plurale.”

¹ Constantinescu Pompiliu, *Scrieri*, vol. IV. –București: Minerva, 1970, p. 253.

² Paleologu Al., *Bunul-simț ca paradox*. – București: Cartea Românească, 2005, p. 207.

³ Vianu Tudor, *Op. cit.*, p. 269.

Pentru Ștefan Gheorghidiu, războiul este „o experiență definitivă” pe care nu o poate elucida, pentru că aceasta ar fi „o limitare.” El traversează coșmarul morții și iese îmbogățiti interior, reconsiderându-și atitudinea față de Ela, față de sine și față de lume. Se rezolvă astfel conflictele personajului: conflictul individului cu el însuși, conflictul cu ceilalți, conflictul cu universul.

Simetria celor două părți ale romanului este desăvârșită atât prin echilibru, cât și prin faptul că ele sunt „cele două mari experiențe legate de „ultima noapte...” și „prima noapte...”. „Partea a doua rezolvă pe cea dintâi din perspectiva unei experiențe totale, tragedia colectivă”. Tot ce în prima parte era minciună, falsitate, trăiri deșarte este privit dintr-o altă perspectivă în partea a doua. Aici meditația devine gravă, pentru că viața și moartea sunt puse față în față. După părerea cercetătorului Mircea Zăciu: „În *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, cele două părți sunt dialectic solidare, exprimând dubla experiență a eroului în fața celor două dimensiuni existențiale, decisive în concepția autorului, dragostea și moartea.”¹

Structura operei este combinată: în partea întâi (drama lucidității) ea suspendă planurile unei etajări cronologice, procedând prin retrospecții succesive, tot atâtea trepte ale unor revelații în conștiința eroului. Evenimentul exterior e privit prin recursiuni, totul e un pretext pentru declanșări de dileme și deplasări de straturi psihice. Principiul constructiv e durata psihologică însăși, căreia i se subsumează și în funcție de care se modifică toate celelalte elemente ale structurii, solidare cu întregul.

Ce este proustian în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*? se întreabă criticul literar Nicolae Manolescu.² Vom încerca să răspundem cât mai simplu, aplicând romanului însuși ceea ce autorul pretindea că ar fi noua structură. Așezarea în centrul romanului a *eului* este prima măsură pe care o adoptă romancierul român. Cum vom ocazia să constatăm și în *Patul lui Procust*, persoana întâi este singura ce pare acceptabilă lui Camil Petrescu. Unitatea perspectivei este consecința imediată a *eului* central. Până la Camil Petrescu, nici un romancier român n-a părut să acorde o atenție specială perspectivei. *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* este, în acest sens, mai asemănătoare cu *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust, decât *Patul lui Procust*, unde perspectiva e sfărâmată ca o oglindă transformată în cioburi. Dar, desigur, unitatea perspectivei nu trebuie confundată cu unicitatea ei. La scriitorul francez, perspectiva e și unitară, și unică (excepțiile sunt la fel de celebre ca și regula). La Camil Petrescu, doar în primul roman sunt valabile ambele atribute.

¹ Zăciu Mircea, *Glose*. – Cluj: Dacia, 1970, p. 158.

² Manolescu Nic., *Arca lui Noe*, v.II. – București: Minerva, 1981, p. 61.

Cu totul altfel stau lucrurile în planul temporalității, fiindcă aici Camil Petrescu se dovedește prea puțin consecvent metodei proustiene. Temporalitatea proustiană ar putea fi identificată la Camil Petrescu pe porțiuni mici, însă în ansamblul romanului nu funcționează aproape de loc. Două lucruri disting, din acest punct de vedere, romanul camilpetrescian de modelul său declarat: caracterul cronologic ordonat al retrospectivei din capitolele doi-cinci și, în general, al aproape tuturor retrospectivelor, iar a doua deosebire este mai subtilă. Bergson spunea că, timpul psihologic fiind de esență calitativă, noi nu reținem de fapt nimic, ci trăim totul din nou. Între evenimentul întâmplat și acela relatat nu există din această cauză identitate. De exemplu, Ștefan Gheorghidiu dă întâlnirii cu Ela un contur pe care nu l avusese „în realitate”: clipa prezentă, cu bogăția ei de impresii pasagere (strada, trăsurile, casele oblonite, propriile simțiri și aprehensiuni ale naratorului), așază între întâmplarea reală și imaginea ei din povestire un geam opac. Acesta este un element esențial pentru tehnica proustiană folosită de Camil Petrescu. Mutând accentul de pe întâmplare pe reflexul ei în conștiința naratorului, Camil Petrescu mai mult sugera posibilitatea unui alt fel de a nara decât îl înfăptuia. Scenariul romanelor sale rămâne tot acela epic din romanul doric, dar, nemaifiind expus într-o lumină la fel de puternică, atmosfera faptelor pare adeseori mai importantă decât faptele înseși.

După cum am constatat, romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, este romanul de două fronturi: al iubirii de femeie și de patrie. „Două fronturi sunt descrise și în opera *Patul lui Procust*: un front al iubirii, în care experiențele erotice sau numai sentimentele din întâia campanie sunt urmărite în multiple și variate sectoare și un front social (un termen generic)”¹, cu nenumărate incursiuni în toate direcțiile vieții contemporane: artă, ziaristică, politică, modă etc.

Patul lui Procust e „romanul societății contemporane, e dosarul istoriei curente, e arhiva nemistificată a prezentului, unde „romancierul se vedește, în același timp, și interpretul pervertirilor sociale, după cum romanul propriu-zis, ficțiunea, îl vădise interpret al sufletelor și pervertirii lor sentimentale.”² Titlul are o valoare simbolică, aducând în atenție un personaj mitologic, Procust, un tâlhar care își obligă victimele să se așeze într-un pat nepotrivit. El le tăia capetele sau îi mutila, motivând lipsa de unitate între talia victimei și dimensiunea patului său. El plătește pentru faptele sale, găsindu-și moartea tot în patul de tortură, devenind din călău, victimă. În romanul lui Camil Petrescu, rolul patului lui Procust îl joacă societatea, care mutilează intelectualii împătimiți de cunoaștere absolută, obligându-i să se încadreze în normele ei uniformizante și colectiviste. Ca metaforă a lumii și a vieții, titlul sugerează inadaptarea omului la lumea în care îi este dat să trăiască. Poemul lui Ladima, *Patul lui Procust*, inserat în notele de subsol ale cărții, ilustrează

¹ Vezi: *Camil Petrescu, interpretat de...* – București: Eminescu, 1984, p. 126-127.

² Perpersicius, *Op. cit.*, p. 128.

contradicția esențială a omului, dintre spirit și materie, dintre frumos și urât, dintre sentiment și absența acestuia. Marian Popa consideră că „iubirea poate deveni un pat al lui Procust atât pentru Ladima cât și pentru Fred Vasilescu ... patul lui Procust reprezintă deci simbolul cel mai larg al întâlnirii, ca unică posibilitate a diferențierii umane.”¹

În *Patul lui Procust* personajele nu mai au semnificația tradițională. Naratorul crede că „sufletul omenesc este alcătuit în afară de instincte și dintr-o funcție creatoare de iluzii, despre care nu poți să știi când devin autosugestii, și orice sinceritate trebuie suspectată numai cu măsură.” Ascunse sub niște inițiale care le încifrează și mai mult personalitatea, răătăcite în labirintul unor vieți al căror sens le scapă, personajele sunt însă purtătoare de destine omenești, cu biografii care pot fi povestite. După părerea lui Perpessicius *Patul lui Procust* este „romanul poetului George Demetru Ladima, nefericita victimă a contingentelor protivnice, dar victimă, în primul rând, a firii sale inadapabile.”² Inadaptatul nu este o noțiune nouă în literatura noastră. Dar este o cunoștință nouă în chipul în care ni-l prezintă Camil Petrescu pe G.D. Ladima. Închipuiți-vă, reeditat în condițiile societății de astăzi, destinul unui Eminescu, poet neînțeleș și izolat, ziarist expus jignirilor oricărui patron cu firmă înscrisă la tribunal, și pe deasupra amant fără satisfacții, și veți vedea însăși drama existenței eroului creat de romancier.

Ladima, personajul desemnat a fi centrul de interes al cărții, naște opinii contradictorii la adresa lui. El este un personaj care contrariază prin mai multe aspecte ale manifestării lui, dacă este să luăm în considerare datele oferite despre el în roman. Din tot contextul rezultă că este cu desăvârșire sincer în orice împrejurare, „loial cu sine și cu ceilalți orice s-ar întâmpla, împingând această atitudine până la decizii care îl prejudiciază social.”³ Gazetar, „poet de geniu și fire excepțională”⁴, de o intransigență morală care sperie pe cei din jur, Ladima este victima incapacității de a vedea realitatea ce-l înconjoară. El este pentru Emilia, femeia pe care o iubește cu disperare, un bărbat naiv, fără farmec. Autorul prezintă în primul rând un cuplu de îndrăgostiți în care unul dintre parteneri – cel care iubește – este înzestrat cu calități superioare, în vreme ce celălalt – cel care se lasă iubit – pare să nu justifice prin nimic obiectiv sentimentele pe care le inspiră. În al doilea rând, scriitorul precizează – de altfel cu inteligență și în mod convingător – că imaginația lui Ladima avea extrem de puține date pe care să se sprijine în ideea pe care și-o face despre Emilia; sărăcia materială a personajului îl împiedică să iasă în lume cu femeia dorită, îl împiedică să o cunoască sub aspecte diferite, rămând deci finalmente cu o noțiune

¹ Popa Marian, *Camil Petrescu*. – București: Albatros, 1982, p. 181.

² Perpessicius, *Dosarul istoriei curente // În Camil Petrescu interpretat de ..* – București: Eminescu, 1984, p. 128.

³ Dimisianu G., *Clasici români din sec. XIX și XX*. – București: Eminescu, 1996, p. 204.

⁴ Petrescu L., *Realitate și romanesc*. – București: Editura Tineretului, 1969, p. 153.

extrem de slab determinată despre ea. La lipsa de determinare a ideii despre Emilia se adaugă chiar și intuiția bergsoniană a unui farmec aparte și prin excelență individual, spre care eroul, fiind sufocat de locurile comune ale existenței, aspiră intens: „să sârui seara, pe aleea întunecată a unui parc, o gură care a înfiorat o sală de spectatori.” Nedeterminarea produce aproape întotdeauna impresia de mister: „Toate datele îi scăpau... El era nevoit să creadă ... o Emilie plină de mister. Dacă nu vezi cotidianul unui om, ci numai așa cum apare pe catedră, nu poți niciodată să-l cunoști.” În fine, iubirea lui Ladima se consolidează în ciuda lipsei de reciprocitate a sentimentului; interesată de alte legături, mai profitabile pentru dânsa sub toate aspectele, Emilia înmulțea exagerat numărul ieșirilor ei în oraș, sub pretextul fantastic al „repetițiilor la teatru.” Îndrăgostit de o femeie, căreia îi atribuisese calități ideale, G.D. Ladima se comportă față de aceasta asemenea unui Pygmalion, cu deosebire că Galatea lui este vulgară și lipsită de talent dramatic. Calvarul iubirii pentru o femeie nepotrivită este dublat de nenorocul de a trăi într-o societate incapabilă a-i recunoaște valoarea. El le apare prietenilor, adesea invidioși, ca un individ comun, incapabil a-și gestiona viața. Fred Vasilescu este printre puținii care îi atribuia geniu și care îi valorificase talentul publicistic. Cei doi se întâlniseră întâmplător pe malul Mării Negre, în stațiunea Techirghiol, când G.D. Ladima o apăruse pe D.-na T., față de izbucnirea violentă a lui Fred. După un duel formal, între cei doi bărbați se stabiliseră relații de simpatie, astfel încât Fred îl recomandase tatălui și partenerilor lui de afaceri pentru a înființa un ziar. Gazeta lui Ladima, *Veacul*, are succes și restabilește prestigiul politic al lui Nae Gheorghidiu. Patronii, speriați de intransigența morală a angajatului lor, vor să-l facă să înceteze campania demascatoare a corupției din societatea românească. Ladima le refuză oferta și este obligat să-și dea demisia. Ultimele momente din viața gazetarului sunt umiltoare. Cu apariții sporadice în presă, fără nici o mulțumire sufletească și fără resurse materiale, el decide să-și ia viața, înscenând motivații false, menite a nu-i umbri în posteritate opera literară.

George Demetru Ladima este un „om de cultură și o inteligență deosebită, dar slab și sensibil ca un poet, prezintă contradicția frecventă în oamenii excepționali, între sensibilitate și inteligență. Intransigent și acerb în chestiunile de idei, polemist neînfricat, Ladima este, în ce privește viața lui intimă, de o slăbiciune umiltoare, de o timiditate candidă. Lucid și ingenios în creație, Ladima în viață nu este decât un naiv, un ridicol.”¹ Și în această contradicție se situează pasiunea lui inexplicabilă pentru Emilia, care nu justifică prin nici o calitate poziția de idol pe care o ocupă în viața eroului. Actriță fără talent și femeie ușuratică din necesități financiare, în mintea remarcabilului poet ea se transformă în nevinovată ingenuă, în crin adorabil.

¹ Șuluțiu O., *Un dar balzacian al descripției // În Camil Petrescu interpretat de ..* - București: Eminescu, 1984, p. 121.

În pasiunea lui Ladima aduce și o mizerie socială care-l anulează și face din el un umilit așteptător la ușa femeii interesate. Autorul redă în roman „tragedia pitorescului rata, poetul necunoscut Ladima, epavă de cafea și ziarist de scurtă strălucire, victimă împinsă la sinucidere de indiferența meschină a unei femei vulgare, actriță lipsită de mesaj și cocotă de profesie viageră, Emilia Răchitaru.”¹

Doamna T., pseudonimul pentru Maria T. Mănescu, și Emilia Răchitaru sunt prezentate de autor în antiteză. Doamna T. este o prezență discretă în public, o persoană neimportantă, neînsemnată, dar fascinantă pentru bărbații care o iubesc. Împlinirea dragostei pentru ea presupune o comuniune intelectuală, iar sentimentul iubirii este un prilej de înălțare, așa cum o dorea și Ștefan Gheorghidiu. Dragostea devine trăire superioară determinată de o stare de excepție. „Dacă am face un simplu și strict control, menționează cercetătorul Al. Robot, printre „femeile” romanului autohton, cu scopul de a o afla pe cea mai inteligentă, feminin inteligentă, nu cred ca voturile să fie pentru o alta decât această excepțională d-nă T. Femeia pură, fără petele mărunte ale frivolității, este în același timp femeia care e iubită și femeia care iubește. Despre o astfel de femeie nu poți spune decât un singur lucru, că o iubești, și niciodată nu poți afirma despre ea că e frumoasă.”² Emilia pare seducătoare în lumina reflectoarelor, dar de o penibilă platitudine în iatacul ei. Tehnica narativă a oglinzilor prezintă eroina în lumini contradictorii: pentru Ladima ea este un „copil mare”, o femeie frumoasă și talentată, un suflet ales, în vreme ce pentru Fred este vulgară, banală, fără personalitate.

Fred Vasilescu realizează dezideratul autorului, anume de a nu fi scriitor, dar conversația lui „dă acea impresie unică de trăire adevărată.” După părerea cercetătorului Al. George „pentru a ne face cunoscută ignoranța lui Fred în literatură, autorul ni-l arată mirându-se în compania a doi scriitori pe care-i consideră cu o admirație de gimnast. Dar este imposibil ca un tânăr atât de inteligent, plimbat prin străinătate, licențiat în drept și secretar delegație să manifeste o asemenea ignoranță numai pentru a confirma teoriile autorului. Dimpotrivă, povestirea lui ne pune în contact cu un intelectual în concepția lui Camil Petrescu. Ce este remarcabil la Fred Vasilescu este gama extinsă a impresiilor pe care știe a le distinge și a le nota.”³ Integrat și adaptat societății în care trăia (spre deosebire de Ladima), Fred Vasilescu este „un tip execrat prin tradiție, satirizat de Grigore Alexandrescu, Eminescu sau Hogaș, acela al mondenului”⁴. Dar, în realitate, Fred era un tânăr profund și loial. El face parte din aceeași familie spirituală cu Ladima și Gheorghidiu (intelectual lucid, înfrânt); și el iubește și are o comportare enigmatică față de femeia iubită, și el

¹ Constantinescu P., *Scrieri*. - București: Minerva, 1970, p. 259.

² Vezi: *Camil Petrescu, interpretat de...* - București: Eminescu, 1984, p. 114.

³ George Al., *Semne și repere*. - București: Cartea Românească, 1974, p. 115.

⁴ Lăzărescu Gh., *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*. - București, 1983, p. 199.

sfârșește enigmatic într-un accident de avion. Caietul său dezvăluie o fire hipersensibilă. Fred Vasilescu este tipul literar al bărbatului însetat de iubirea absolută.

„Două enigme – a lui Ladima și a lui Fred – stau așadar față-n față. Una reprezintă imaginea răsturnată a celeilalte; dacă Ladima își pierde cu desăvârșire capul pentru o femeie vădit inferioară și se sinucide probabil din cauza ei, făcând însă totul spre a masca acest lucru, Fred se dovedește capabil să părăsească o femeie care-i este superioară, deși nu e deloc exclus să se sinucidă din cauza ei, mascând motivul la fel de grijuliu ca și Ladima”¹. Citirea scrisorilor lui Ladima îl impresionează și-l uimesc, dar îl fac să-și rememoreze iubirea. Și pentru Fred Vasilescu, iubirea este experiență fundamentală, cunoaștere. Întâlnirea cu doamna T., iubirea pentru această femeie superioară a dat sens existenței sale: „*nici nu bănuiam atâtea înțelesuri câte îmi sar în ochi de atunci încoace*”. Deplin lucid în privința pasiunii puternice pe care o trăiește pentru doamna T., dar din teama să nu fie obiectul unei mistificări, precum poetul nefericit, care își dăruise iubirea unei ființe nedemne. El „sacrifică definitiv pasiunea pe altarul vanității: în loc să se piardă pe sine, preferă s-o piardă pe ea”. „Fred n-a vrut să devină sclavul erotic al doamnei T”², remarcă N. Manolescu. Însuși autorul mărturisește că nu cunoaște trauma esențială a personalității lui Fred, care-l îndepărtează de doamna T., „Nu știu dacă vreodată aș fi putut să aflu ceea ce constituia dubla lui existență, denunțată aici din capete de mărturisiri, cine știe, voite de el cu tensiunea de neînălțurat a unei fatalități”. Disprețuit de mulți dintre cei care nu-l cunosc suficient, Fred Vasilescu se dovedește un om cu o bogată și profundă viață interioară; întâlnirea, la expoziție, cu doamna T. îi provoacă puternice trăiri, desprins parcă de lumea reală, dar lucid, „*toropit și indiferent la batjocuri ca un anesteziat cu stovaină, dar cu mintea mai limpede, mai intensă, cu mult mai activă decât de obicei*”. Eroul rămâne pentru doamna T. o enigmă, un mister. Ea descoperă că bărbatul, care fugise de ea în timpul vieții, îi lăsase după moarte întreaga avere. Fred Vasilescu, fascinat de această femeie, refuză a-i mărturisi dragostea, preferând moartea în locul unei ipotetice dezamăgiri.

Așadar, nu prin caracterizări directe, ci prin „sondaje” psihologice Camil Petrescu își definește personajele. Cei mai mulți dintre eroii lui Camil Petrescu se încadrează într-o tipologie a inteligenței, fiind niște spirite lucide, neliniștite, clocotitoare de idei, nonconformiste. Ei sunt intelectuali aflați în căutarea absolutului, și cum în viața concretă absolutul nu poate fi atins, cei mai mulți dintre ei sfârșesc în mod tragic. În *Dicționarul – antologie de istorie și teorie literară* se menționează că „eroii lui Camil Petrescu se înrudesesc prin pasiunea lor pentru idei,

¹ Manolescu Nicolae, *Op. cit.*, p. 170.

² Idem, p. 172.

printr-o neîntreruptă și chinuitoare luptă lăuntrică. Într-un climat al corupției, ei sunt aceia care propun valori raționale și etice superioare”.¹

Intelectualii participanți la revoluția socială apar în cupluri, diferențiați de conceptele pe care sunt structurați: Gelu Ruscanu pe dreptatea absolută și Praidă pe dreptatea de clasă din *Jocul ielelor*; Danton pe conceptul de revoluție iluministă, iar Robespierre pe conceptul de revoluție absolută în piesa *Danton*; Bălcescu, reprezentant al conștiinței naționale și sociale, intelectualul revoluționar, exponent al maselor, și Eliade, intelectualul oportunist, reformist, în drama *Bălcescu*. Toți acești eroi luptă pentru realizarea idealurilor sociale. O altă serie o reprezintă intelectualii inadaptabili: Andrei Pietraru în drama *Suflete tari*, Pedro Grala în piesa *Act venețian*, Radu Vălimăreanu în piesa *Mioara*, Ladima în romanul *Patul lui Procust*. Acești eroi se caracterizează prin lipsa de orizont social, absolutizarea unui sentiment sau a unei idei, fragilitatea interioară, care-i duce la dezechilibru, închidere în sfera ideilor personale. Astfel, Andrei Pietraru trăiește drama iubirii absolute, ca și Radu Vălimăreanu sau Pedro Grala, iar Ladima, ca și Gelu, Ruscanu, caută să realizeze o dreptate absolută.

Diferiți de inadaptații romantici, ei nu sunt înfrânți în planul valorilor esențiale în care cred. „Câtă luciditate, atâta dramă,” spune Gheorghidiu, pentru că el, ca și ceilalți intelectuali, trăiesc lucruri obișnuite: trădarea unei femei, o afacere rentabilă, conversații banale etc. Pe toate acestea le privesc din perspectiva valorilor absolute și le judecă critic. Unitatea operei lui Camil Petrescu, sub acest aspect, o dă încercarea insistentă a scriitorului de a epuiza toate răzvrătirile, iluziile, dezamăgirile intelectualului, încăpăținat să nu-și trădeze natura proprie și deci să ducă lupta împotriva opacității din jur, bizuindu-se numai pe el însuși.

Aplicații, teme, aprofundări

1. De pregătit informații despre viața și activitatea literară a scriitorului Camil Petrescu.
2. Elucidați 3-4 caracteristici ale romanului psihologic/ de analiză, modern.
3. Descrieți specificul perspectivei narrative în romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*.
4. De precizat tematica romanului.
5. De analizat elementele de structură și compoziție. Subiectul romanului (etapele iubirii, drama războiului).
 - 5.1. De prezentat particularitățile romanului (titlu, timpul narării – timpul narat, incipit, final).
 - 5.2. De explicat semnificația titlului.
 - 5.3. De prezentat relația dintre timpul narat în romanul modern de tip subiectiv.

¹ *Literatura română. Dicționar – antologie de istorie și teorie literară.* / Aut. proiect. și coord. Iurie Colesnic. – Chișinău: Museum, 2003, p. 384

6. Prezentați specificul conflictului în romanul analizat.
7. De prezentat, prin referire la un roman realist studiat din creația lui Liviu Rebreanu, aspecte ale realizării personajelor.
8. Comentarea textului epic *Patul lui Procust* de Camil Petrescu conform planului:
 - Încadrarea operei literare în contextul creației scriitorului.
 - Determinarea genului și speciei literare.
 - Identificarea temei textului literar.
 - Analiza tipului de narator, narațiunii și perspectivei narrative.
 - Semnificația titlului.
 - Geneza scrierii (de unde s-a inspirat scriitorul în elaborarea operei).
 - Analiza compoziției (câte părți, câte capitole).
 - Analiza textului pe momentele subiectului (expozițiune, intriga, desfășurarea acțiunii, punctul culminant, deznodământ).
 - Rolul protagonistului în diegeză (narațiune).
 - Tipologia personajului și relațiile lui cu celelalte personaje.
 - Specificul conflictului în roman.
 - Analiza tehnicilor narrative prezente (ex. simetria incipit-final) ca în romanul *Ion* de Liviu Rebreanu.
 - Semnificația modurilor de expunere predominante.
 - Analiza registrului lingvistic (arhaisme, neologisme, regionalisme) și registrului stilistic (figurile de stil predominante).
 - Stilul narativ utilizat de autor - Atenție! Nu se confundă stilul narativ cu stilul funcțional al limbii române.
 - Precizarea locului și rolului operei în dezvoltarea literaturii.
 - Opinia personală, argumentată asupra textului analizat. Este indicată folosirea câtorva repere critice.

V. Hortensia Papadat-Bengescu

Proza Hortensiei Papadat-Bengescu se încadrează într-o perioadă interbelică și reprezintă „o deschidere de drum”¹, o mutație în raport cu mentalitatea estetică a epocii. De la începuturile ei literare scriitoarea este „preocupată să înțeleagă și să definească modul raportării sale față de lume.”² Situându-se îndrăzneț în plin orizont european al romanului de la începutul secolului XX, doar la puțină vreme, în fond, după ce acolo o experiență de răscruce se produsese prin Marcel Proust, „Hortensia Papadat-Bengescu antrena proza românească spre deschideri până atunci de nimeni intuite, sub semnul unei acțiuni reformatoare”³ cu urmări numeroase și adânci în literatura română.

Romanele autoarei (*Femeia în fața oglinzii*, *Balaurul*, *Logodnicul*, *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach*, *Drumul ascuns*, *Rădăcini*) se deosebesc profund de tot ceea ce apăruse până atunci. „Ca autor de admirabile romane de analiză, H. Papadat-Bengescu are ideile ei foarte precise, sintetizate în formula „trupului sufletesc”, substanță difuză a fapturii, dispersiune fluidă a sângelui, album de vederi interioare.”⁴ Ultimele patru lucrări menționate alcătuiesc ciclul Hallipilor (a doua cronică de familie după aceea a lui Duiliu Zamfirescu); toate aceste romane au în centru familia moșierului Hallipa, ai cărei membri sunt înfățișați în diferite medii sau perioade, autoarea urmărind destinul mai multor personaje care au o genealogie comună.

Hortensia Papadat-Bengescu scrie o literatură fundamental feminină (în care personajele sunt mai ales femei „coborâte” din înălțimea în care le situau, de multe ori, operele scrise de bărbați). Cum bine observă George Călinescu⁵, eroinele autoarei sunt, de multe ori, bolnave, integrându-se unei lumi în care aspectele maladive sunt frecvent întâlnite; ca urmare a acestui fapt, în locul unor tipuri umane diverse, în romanele scriitoarei întâlnim două categorii de oameni: sănătoși și bolnavi. O cauză a bolii poate fi oboseala existențială adunată, de-a lungul timpului, de generațiile succesive, înaintașii fiind oameni energici, antrenați în lupta pentru avere.

O altă cauză o pot constitui greșelile erotice (personaje cum ar fi Sia sau Mikale născându-se din păcat); de altfel, multe dintre personajele autoarei prezintă diformități fizice sau sufletești din pricina unor asemenea erori de selecție erotică: „Literatura Hortensiei Papadat-Bengescu este o expresie a ororii de încrucișat.”⁶

¹ Vezi: Constantinescu Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*. – București: Minerva, 1977, p. 71.

² Lefter Ion, *Doi nuvelești: Liviu Rebreanu și Hortensia Papadat-Bengescu*. – Pitești: Paralele 45, p. 73-74.

³ Dimisianu Gabriel, *Lecturi libere*. – București: Eminescu, 1983, p. 64.

⁴ Negoșescu Ion, *Istoria literaturii române*. – București: Minerva, 1991, p. 246.

⁵ Călinescu George, *Romancierii (1920-1930)*. – București: Cartea Românească, 1998, p. 40.

⁶ Călinescu George, *Op. cit.*, 1998, p. 40.

Hortensia Papadat-Bengescu prezintă o altă lume decât cea a realismului clasic: acțiunea nu are prioritate, accentul căzând pe factorul psihologic: „sentimentele, senzațiile, impresiile personajelor se constituie într-un univers de sine stătător, misterios, irațional, imprevizibil, în care insolitul, boala, patologia în general, iau locul normalului.”¹ Într-adevăr, această întemeietoare a unei lumi epice care prin toate celulele ei este emanată realităților românești, sociale și de climat al vieții, nu „continuă”, artistic vorbind pe nimeni din literatura română, acțiunea sa nu e prevestită de nici un demers pe care alții să-l fi făcut înainte, fie și în forme incipiente. În istoria romanului orășenesc român, „H. Papadat-Bengescu împarte cu Camil Petrescu rolul de căpetenie”; romanul urban românesc „a dobândit în cea mai scurtă vreme doi maeștri incontestabili.”² Atât prin mediul social din care își aleg personajele, cât și prin felul de a le prezenta subiacent, mai mult pe fața dinăuntru pe care joacă în voie intenția neexprimată, acești doi scriitori se atrag în discuție reciproc. Astfel, din alte puncte de vedere, o întreagă serie de particularități îi desparte, rămânând fiecare cu identitatea lui. Dintre semnalmentele care îi deosebesc, ne vom opri, asupra sectorului psihologic în care lucrează fiecare. Camil Petrescu își plimbă luminile analitice exclusiv în complicațiile amoroase ale inimii omenești, pe sub acele umbrare lăuntrice care sunt ale tuturor cititorilor la un anume moment din viață, prin ascunzișurile psihologiei curente, fie că și o abatere, cum ar putea fi gelozia, îi stârnește facultățile creatoare.

Hortensia Papadat-Bengescu urmărește aproape exclusiv deviațiile naturii omenești. Fie că țin de psihologie, fie chiar de fiziologie, stările patologice formează sectorul predilect al romancierei.

Romanul *Concert din muzică de Bach*, capodopera autoarei, a fost citit la *Sburătorul*. Vladimir Streinu scria: „Păstrez despre acest roman o puternică impresie; îmi amintesc cu deosebire modalitatea oarecum psihistă a dialogului; personajele conversau în fragmente de întrebări și răspunsuri, ba de multe ori prin simple gesturi sau chiar semne; cartea se dezvoltă din neîntrerupte emisiuni de unde psihice, telepatice, care, spre a se comunica, nu aveau nevoie de serviciile cuvântului rostit. Roman de vibrândă intenționalități, de resorturi morale demontate analitic până la cea mai crudă precizie, *Concert din muzică de Bach* reușea să inspecteze toate dedesubturile sufletești.”³ Cu această operă „romanul românesc intră definitiv în zodia modernității, sub aspect tematic și narativ deopotrivă.”⁴

În *Concert din muzică de Bach* acțiunea aproape nu există. Mișcarea este lentă și se desfășoară în sânul a două familii, iar legăturile se realizează prin intermediul

¹ Manolescu Nicolae, *Op. cit.*, 1981, p. 45.

² Streinu Vladimir, *Prozatori români*. – București: Albatros, 2003, p. 130.

³ Streinu Vladimir, *Op. cit.*, p. 126-127.

⁴ Constantinescu Pompiliu, *Op. cit.*, 1977, p. 71.

deselor vizite pe care și le fac, în cursul cărora se conturează dramele intime ale personajelor. Grupurile principale sunt: familia Elenei Drăgănescu, casa prințului Maxențiu și casa profesorului Rim. George Călinescu afirma: „E atâta siguranță în relatările scriitoarei despre aceste familii, încât simțim că ele există. Eroii, aceiași, sunt urmăriți pe mii de pagini în celelalte romane, impresia generală, fie și mitologică” este a neîndoielnicei existențe a acestor grupuri.”¹

Elena Drăgănescu este fata Lenorei din *Fecioarele despletite*. Ea are deja o situație materială solidă, nu este preocupată de a-și câștiga existența.

Lenora, doctorul Walter, Mika-Lé, chiar și Lică par a fi concepuți, ca personaje, după un model urmat cu strictețe. Unitatea lăuntrică, regulă a construirii personajului de tip clasic, așa cum sunt cele de mai sus, îi displace totuși scriitoarei și astfel structura eroilor funcționează perfect până în clipa când intervine un deznodământ, până când o verigă se slăbește și totul ia o întorsătură neașteptată. Uneori, această ruptură este atât de puternică încât împarte personajul în două zone, aproape fără comunicație între ele. În linii mari aceasta este modalitatea de construcție a Elenei Drăgănescu. În *Fecioarele despletite*, Elena apare drept o adolescentă cu o personalitate puternic conturată. Autoarea o definește ea însăși: „Pentru toată lumea, Elena era un fel de tip-model. Modelul de răbdare, de cuminenție, de toate virtuțile mijlocii.” Situația personajului în mediocritate este mai mult decât sugerată, este chiar punct de plecare pentru schema lui.

Un anume moment împarte personajul în două zone: Elena simte o puternică pasiune pentru prințul Maxențiu, definit de Nory „un om fără noimă”. Elena și Maxențiu sunt logodiți, dar ceva, venit cu brutalitate din exterior, rupe legătura. Mika-Lé se dovedește o adevărată maestră în arta de a face rău și dexteritatea ei îi separă rapid pe cei doi. Elena trăiește momentul ca o adevărată ieșire de sub vrajă și rupe logodna „cu o răceală tot atât de încăpăținată cât de neclintită îi fusese dorința de a-l lua.” Schema personajului se bazează pe discontinuitatea psihologică.

O altă modalitate de construcție a personajului o constituie prezentarea lui în lumini diferite. Modalitatea este proustiană la origine, dar autoarea română se desprinde cu totul de Proust, pentru care schimbarea datelor personalității eroilor de la un volum la altul al ciclului *În căutarea timpului pierdut* (*A la recherche du temps perdu*) reprezenta o anomalie în evoluția personajului. Pentru Hortensia Papadat-Bengescu, individualitatea devine mult mai nuanțată, ea fiind convinsă că omul are anumite împrejurări care favorizează exprimarea personalității în notele ei caracteristice și altele care scot la lumină ceea ce natura ne-a dat în cantități mai mici. Un exemplu – legătura Elenei cu Victor Marcian. Firea Elenei fusese trasată în manieră corneliană. Grijiile ei speciale pentru onoarea datoriilor sociale par a-i

¹ Călinescu George, *Op. cit.*, 1998, p. 43.

constitui nota dominantă. „Elena obișnuită de foarte tânără să ție loc de gazdă în casa părintească, își alcătuisese lesne relațiile mondene. Snobismul ei o făcea să aleagă ce era mai bun și primea pe toți cu aceeași rezervă firească. Cum nu aveau pentru ea decât o singură calitate de oaspeți, îi supunea unui regim egal și predomina fără nici o sforțare. Drăgănescu, prin căsătorie, făcuse un salt social. Știa că lumea în care intrase era mai presus de educația și de neamul lui dar avea conștiința că-i este egal prin muncă și cinste. Ținuta lui era modestă, dar fără umilință cordială, deși fără suplețe; își păstra prestigiul și Elena îl susținea; formau astfel o pereche unită și constituiau o forță socială. De altfel, la recepțiile ei nu se vorbea nici despre politică, nici despre afaceri. Era „salonul-tip unde fiecare căuta să aducă sub forma cea mai distinsă ultimului reportaj”. În relațiile cu Victor Marcian descoperim o altă latură a naturii ei. Iată-o sfidând convențiile sociale în numele pasiunii sale și al frumosului. În străfundurile ei, Elena nu are înclinații artistice. „Încercările de muzică de cameră reușise așa de bine încât Elena fusese împinsă către manifestări mai mari și decise două concerte anuale. Joile muzicale urmau regulat mai intime. Elena, protocolară și rigidă de felul ei, știa însă să se facă primitoare. Nu-și consuma nici spiritul, nici grațiile, dar obligă pe musafiri să fie spirituali și grațioși. Ea pregătește totuși audierea unui concert în propria ei casă. „Intriga propriu-zisă a romanului e pregătirea și executarea concertului în saloanele Elenei. „O conjugare de interese meschine și de proiecte ariviste are loc în jurul muzicii grave a lui Bach. Concertul e un pretext monden.”¹ Este momentul de a sublinia o latură a caracterului ei: dorința de parvenire. Femeia se dovedește prin tot ceea ce face mai mult snoabă, puțin intelectuală și deloc aristocrată. Teatralitatea domină orice acțiune. Aristocrația adevărată se caracterizează prin simplitate; Elena nu o promovează. Snobismul ei stăruie în zona unui protocol amestecat cu estetică. Personajul poate fi considerat boem. E dornică de emoție și neliniște, dornică de a se preocupa de „ceva” major, și acest „ceva” îl reprezintă concertul. Elena asistă la repetițiile lui Marcian. Se mișcă acum doar între granițele protocolului.

Organizarea concertului în casa ei îi umple toată existența. Multe pagini ale romanului vorbesc doar despre pregătirea lui și despre întocmirea listei de invitați. Marcian devine o prezență tot mai agreabilă. Artistul o domină fără efort și Elena acceptă să înlocuiască ordinea ce o călăuzise, cu surpriza.

Lenora fuse în tinerețe o femeie frumoasă. Nemulțumită de mediocritatea mediului din care provenea, nutrea o mare dorință de parvenire. Ea urcă o primă treaptă a parvenirii prin căsătoria cu Doru Halippa, stăpânul Prundenilor. Căsătoria lor se scurge într-o perfecțiune liniară, totul fiind până într-atât de exact încât depășește limitele realului. Lenora și Doru par a fi forma cuplului perfect.

¹ Crohmălniceanu Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I. – București: E.P.L., 1967, p. 381.

Însă în casa lor apare Mika-Lé (rod al unei iubiri vinovate a Lenorei cu un zidar italian), care se comportă ciudat față de „tatăl” ei, iar orice tentativă de a opri din partea Lenorei s-ar solda cu dezvăluirea adevărului, și astfel, drama eroinei capătă proporții nebănuite. Autoarea creează personajului cu totul noi condiții de manifestare și apoi îi studiază reacțiile. Procedeu îl constituie experimentarea și experimentul la care este supusă Lenora este tocmai apariția Mikăi-Lé. Privindu-și fiica ce se agață de gâtul tatălui, care nici nu este tatăl ei, Lenora traversează o gamă întreagă de stări: gelozia o domină, se vede trecută pe planul al doilea, nu mai este alintată, sensibilitatea ei este redusă. Nepregătită pentru șocul provocat de Mika-Lé, femeia își schimbă brusc înfățișarea ei de păpușă blondă, „cu obraji de porțelan roz.”

Ideea că sentimentele pot acționa în mod direct asupra materiei corporale este ilustrată de personajul Lenorei. Mini, eroina romanului *Fecioarele despletite* o studiază cu atenție. Amploarea suferinței Lenorei o aflăm de la Mini, care constată că modul ei de existență era aproape acela a unui obiect material. Starea de boală este studiată minuțios prin intermediul efectelor ei în plan sufletesc. Problemele etico-sociale sunt văzute datorită bolii: pe măsură ce boala Lenorei înaintează observăm o agravare sub raport etic a comportării fiicei ei. Până la urmă fata va reuși să devină doamna Walter, luând locul mamei, dar sufletul ei e deja pustiit și izbânda se dovedește o inutilitate. Lipsa de resurse interioare o face pe Lenora să treacă prin viață mai întâi nedumerită, apoi resemnată, sfârșind într-un fel de spaimă față de propriul soț, spaimă ce se transformă în servitudine.

G. Călinescu subliniase că literatura H. Papadat-Bengescu se bazează pe „surprinderea dramei ascunse sub calmul convențiilor mondene, a murdăriilor lustruite.”¹ Din acest punct de vedere se poate vorbi de Proust. Anume el zugrăvea mai ales aristocrația, o clasă unde reacțiunile indivizilor sunt, de prea mult exercițiu ereditar, inaparente, protocolare și în care preocupărilor vitale li s-au substituit, de mult, cazuri de conștiință mărunță, puerile. În roman avem de-a face cu o mixtură de oameni de cele mai disparate origini, care însă încearcă a constitui o clasă de elită, înlăturând instinctele de conservare animală și cultivând viața senzațiilor moderne.

Critica literară a observat înclinația lui H. Papadat-Bengescu de a așeza personajele în sfera soteriologiei, autoarea fiind încredințată de puterea de purificare a propriei suferințe.

Scriitoarea introduce pentru prima oară în literatura română o concepție oarecum fiziologică a vieții morale, fără însă ca determinismul fiziologic să izgonească viața morală.”² Gustul pentru patologic pare a domina întreg ciclul Hallipilor: Lenora e bolnavă de nervi, apoi de cancer, Drăgănescu suferă de inimă și moare subit, prințul Maxențiu e ftizic și soția doctorului Caro se luptă cu o maladie

¹ Călinescu George, *Op. cit.*, 1998, p. 44.

² Cioculescu Șerban, *Aspecte literare contemporane*. – București: Minerva, 1972, p. 381.

gravă. Aneta Pascu este schizofrenică, germenii Hallipa niște arierăți și Sia o debilă mintal.

Personajul parcurge mai multe volume. În *Fecioarele despletite*, Maxențiu este logodit cu Elena. În *Concert din muzică de Bach* apare în postură de soț al Adei Razu, o parvenită, prea transparentă chiar pentru lumea în care se mișcă. Ada l-a acceptat pe prinț doar pentru a trăi rolul de „prințesă.” Personajul, asemeni altora din romanele lui H. Papadat-Bengescu, are o mișcare lentă în roman. El suferă o dramă particulară. E bolnav, dar acceptă cu greu starea aceasta. Ceea ce-l sperie cu adevărat este „lipsa de noblețe” a bolii sale. Dominat de ideea de a se menține cu orice preț într-o anumită lume, Maxențiu se sperie la gândul că boala i-ar putea aduce coborârea pe o treaptă inferioară. Are chiar o voluptate a suferinței; face orice efort pentru a se menține în lumea mondenă. Maxențiu este incapabil de a lua hotărâri și este incapabil și de sentimente profunde. Opera scriitoarei H. Papadat-Bengescu se caracterizează prin originalitate; prin elementele „noului roman”:

- la modul modern, autoarea utilizează o tehnică preluată din muzică și anume tehnica contrapunctului;

- portretele în proza autoarei sunt create cu o mare precizie, realizate din imponderabile psihologice. Ele se caracterizează printr-o anumită discontinuitate care lasă loc acumulării de noi trăsături; de multe ori, la realizarea acestor portrete „mișcătoare” contribuie și unghiul din care este privit respectivul personaj;

- pentru a-și lumina mai bine personajele, H. Papadat-Bengescu folosește retrospectiva, monologul interior și introspecția;

- tendința spre simplificare clasică, spre schema caracterologică e evidentă, chiar când desenul individualizează și fizionomic personajul. Astfel, Ada Razu, Lică Trubadurul, doctorul Rim și Walter, Aneta Pascu, prințul Maxențiu, Nory Baldovin ș.a. nu sunt prezenții „monografic”, ci prin simplificare, nu prin încărcătura detaliilor;

- prozatoarea îmbină o tradiție clasică cu tehnica romanului modern, unind străduința analitică de gen proustian cu stăruința clasică de a portretiza;

- romanele au o arhitectură epică deosebită. De exemplu, *Concert din muzică de Bach* are o compoziție riguroasă, pe mai multe planuri, ce converg către finalul grandios, simbolic, tragic și grotesc al înmormântării Siei;

- în construcția romanului accentul cade nu pe desfășurarea epică, ci pe analiza psihologică, realizată cu mâna sigură de un narator obiectiv și omniscient;

- scriitoarea nu „este consecventă nici unei formule și oscilează între analiza de tip tradițional și realismul psihologic, dar acționează ferm în vederea unei structuri complexe”¹.

¹ Dumitriu Dana, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*. - București: Cartea Românească, 1976, p. 212.

Romanele Hortensiei Papadat-Bengescu sunt, prin actualitatea observației și prin complexitatea tehnicilor de analiză, printre primele realizări de prestigiu ale prozei psihologice românești.

Aplicații, teme, aprofundări

1. De pregătit informații despre viața și activitatea literară a scriitoarei Hortensia Papadat-Bengescu.
2. Precizați 3-4 caracteristici ale romanului *Concert din muzică de Bach*, prin care să motivați încadrarea operei în specia literară.
3. Încadrați personajul ales din opera H. Papadat-Bengescu și romanul în contextul epocii și al orientărilor literare.
4. Prezentați relația dintre semnificația titlului și personajele romanului.
5. Analizați modalitățile de construcție ale personajelor în opera lui H. Papadat-Bengescu.
6. Caracterizați contribuția scriitoarei la evoluția romanului românesc.

VI. Anton Holban

Literatura lui Anton Holban se definește printr-o cercetare minuțioasă și printr-o profundă stilare a resorturilor sufletești, realizată la o înaltă tensiune, cu mijloacele inteligenței și procedeele rațiunii. În perioada interbelică A. Holban este unul dintre scriitorii care înțelege efectiv realitatea „cu sensul generic de mijlocire sau chiar de substituire a realului) nu poate fi realizată decât cu prețul sacrificării esenței ei, că ea nu poate fi realizată decât cu prețul sacrificării esenței ei, că eu nu poate rezulta decât dintr-o contrafacere.”¹ După părerea cercetătorului literar Gheorghe Lăzărescu: „Nimic, sau aproape nimic nu se întâmplă, sub raportul epicului, în romanele lui Anton Holban.”² *O moarte care nu dovedește nimic* este romanul legăturii, începută din orgoliu și milă, continuată din obișnuință, cu o femeie considerată inferioară, care îl iubește pe erou și este împinsă, indirect, de acesta la sinucidere. *Ioana* este romanul dragostei pătimase a doi parteneri egali, care se chinuiesc reciproc, și al unei gelozii retrospective. În sfârșit, în *Jocurile Daniei*, eroul, același Sandu, se află de astă dată el în inferioritate față de o iubită bogată, mondenă și insesizabilă prin artificialitate. Romanele lui Anton Holban radiografiază trei ipostaze posibile ale raporturilor dintre un bărbat și o femeie, fiecare dintre cele trei romane fiind „istoria unui „amour manqué”³ (dragoste-lipsă). Anton Holban era și teoretic adeptul romanului „static”, pe care îl consideră superior romanului „dinamic”. În romanul „dinamic” predomină invenția, intriga, evenimentele exterioare care satisfac curiozitatea cititorilor, în timp ce romanul „static” presupune analiza, variația pe aceeași temă psihică sau morală. Anton Holban consideră: „O carte dinamică presupune că te ocupi numai de lucrurile exterioare oamenilor, căci numai întâmplările se pot petrece în salturi. O carte statică te obligă a rămâne înăuntrul oamenilor.”⁴ Preferința pentru static și indiferența față de evenimente și decor provine la Anton Holban de la clasicismul francez al cărui admirator era. Influența clasică a găsit un teren prielnic în personalitatea scriitorului, spirit introspectiv, și s-a corelat cu admirația pentru literatura psihologică mai nouă a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Marcel Proust.

Anton Holban consideră „dinamic” până și propriul său roman, *O moarte care nu dovedește nimic*, pentru faptul că întreține curiozitatea cititorului până la ultimul rând. Altfel, invenția epică este deosebit de redusă și în acest roman, încadrabil tot printre creațiile de pură analiză ale scriitorului. Eroul romanului, Sandu, se apropie de Irina, colega sa de facultate, din dorința de a-și depăși timiditatea ascunsă. Fata

¹ Manghiulea Mihai, *Introducere în opera lui Anton Holban*. – București: Minerva, 1989, p. 56.

² Lăzărescu Gheorghe, *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică. Momente și sinteze*. – București: Minerva, 1983, p. 95.

³ Piru Al., *Varia. Precizuni și controverse*. – București: Eminescu, 1972, p. 401.

⁴ Holban Anton, *Opere*, vol. II. – București: Minerva, 1972, p. 12.

nu-i place, o consideră urâtă, superficială, fără preocupări intelectuale, totuși continuă legătura din obișnuință și din milă față de ea, care îl iubește. Asemănător începe și atașamentul lui Ștefan Gheorghidiu pentru Ela, care însă se va transforma într-o dragoste puternică, ceea ce nu este și în cazul lui Sandu. Profitând de o plecare la Paris, acesta încearcă să o îndepărteze de el pe Irina, îndemnând-o prin scrisori să se mărite cu altul. Când însă evenimentul se produce, eroul se simte deposedat de un bun al lui și, întors la București, solicită insistent Irinei o întâlnire în timpul căreia îi reproșează trădarea și îi cere să se întoarcă la el. Moartea Irinei, căzută de pe o stâncă la Sinaia, pune capăt frământărilor ei între dragostea pentru Sandu și datoria de soție. Toate aparențele indică o sinucidere: tulburarea Irinei, faptul că ea amenința demult să se arunce de pe o stâncă, în locul în care trăise cea mai mare fericire. Sandu este cuprins de remușcări, dar orgoliul său secret este satisfăcut: Irina n-a fost fata superficială pe care o credea, ci o ființă capabilă de trăiri profunde. Dar bănuiala unui accident se insinuează în mintea lui Sandu, absolvindu-l de remușcări și tinzând să-i întărească vechea convingere că Irina n-ar fi fost capabilă de un gest definitiv: „*Poate a lunecat...*” Ambiguitatea finalului, impresia că Sandu regretă în subconștient faptul că Irina s-ar putea să nu se fi sinucis, au fost voite de autor, așa cum reiese și din mărturia consemnată de Eugen Lovinescu în *Memorii*: „În aceste enigmatice cuvinte ale finalului, am văzut graba eroului de a se scutura de povara remușcării. În definitiv, își spunea el, poate nu s-a sinucis, ci a lunecat; nu era, așadar, vinovat cu nimic.(...) Eroul nu se descarcă de povara remușcării, ci își introducea în suflet un nou element de incertitudine și de suferință. Însuși titlul cărții, *O moarte care nu dovedește nimic*, îi indică sensul... Nu-l chinuia deci remușcarea, ci nemulțumirea că nu fusese satisfăcut în nevoia lui de siguranță și poate de orgoliu. Am privit atunci lung la tânărul crud și i-am spus textual: „Dacă prin interpretarea ta, te stimez mai puțin ca om, te stimez incomparabil mai mult ca artist”.¹

Romanul „static” prin excelență este și *Ioana*; aici situația fiind definitivă de la început în datele sale esențiale. De astă dată Sandu este îndrăgostit de Ioana, care pare să corespundă idealului său; este feminină, dar posedă o inteligență virilă, fiind în stare de judecăți profunde, având gust, spirit critic și o cultură bogată, formată după îndrumările date de Sandu. Totodată, însă, Ioana resimte „necesitatea de a nefericită”, iar Sandu se autodefinește ca un „personagiu perpetuu tragic.” Dragostea lor este reală, dar cei doi se chinuiesc reciproc, firile lor fiind „mereu în contradicție, cu toate că perfect asemănătoare.”

Tendința autorului operelor *O moarte care nu dovedește nimic* și al *Ioanei* este de a cuceri absolutul, iar drama lui rezidă în neputința de a înțelege cauzele care alimentează mișcarea permanentă, modificările emoțiilor și sentimentelor

¹ Lovinescu Eugen, *Scriseri*, 2. - București: Minerva, 1970, p. 425-426.

umane. A. Holban nu inventează, nici camuflează idei, evenimente „frumos ambalate”, ci observă și această observație pasionată cu numeroase subtilități, nu poate să nu-l ducă la oglindirea profund veridică, neidealizată a realității societății, îngustă însă în mod nedorit.

Bine sunt reliefate și semnificativ plasate contextual, nu numai mecanismul autoanalizei și cel al psihanalizei, dar și cel al obsesiei și geloziei, pe care A. Holban, marele romancier al secolului XX, îl manevrează direcționat spre a vizualiza subtilitățile caracteriale, în special pe cele obsesive ale personajelor sale. Bine „spoit” din acest punct de vedere este protagonistul romanelor sale, Sandu. Premisa acestui personaj a fost calea de cimentare și poziționare a lui A. Holban privind statutul de analist al resortilor sufletești.

Cadrul social și condițiile dezvoltării morale ale fiecărui om impun o cale de cunoaștere proprie și în același timp un imbold al său spre o autoanaliză. Profunzimea obsesiilor și numărul înalt al preocupărilor lui Sandu i-au sculptat modelul orientativ de lucru cu sine. Chiar dacă procedeele autocunoașterii și cele ale autoanalizei nu se cereau structurate, ele se realizau inconștient, puțin dirijate, dar profund nuanțate, care se intuiesc nu ca elemente ale voinței, ci ca roade ale circumstanțelor. În acest context e de menționat și părerea lui M. Sebastian vis-a-vis de caracterul vieții: „Viața presupune înainte de orice, indiferență față de tine însuși. Să te lași puțin în voia lucrurilor, să le cuprinzi, să te lași în același timp împins de ele, să calci cu oarecare brutalitate înainte, fără a ține seamă prea mult de lucrurile pe care le strivești în trecere. Altminteri a trăi este intolerabil”.¹ Trăind în chinurile geloziei, eroul analizează și se autoanalizează. Potrivit criticului literar Șerban Cioculescu: „Deviată din afară asupra-și, analiza ia un caracter de „chirurgie morală” în stare de trezie”.²

Sandu și Ioana din opera *Ioana* sunt doi îndrăgostiți fără „poziții sociale precizate – dar conturați până la individuale în condiția lor intelectuală (pe clasicii francezi îi comentează împreună cu egală pătrundere), duc o viață de răsuciri pasionale, de cazne amoroase.”³ Amândoi geloși de a nu se poseda sau, mai bine zis, de a nu putea să se confiște în fiecare moment și complet, își dau seama, pe calea analizei de ei înșiși, că această pasiune reciprocă, tiranică și devastatoare este mai mult o boală. Își vor aplica, în consecință, o terapeutică potrivită, cred ei, rărindu-și întrevederile spre a deveni, mai întâi numai pentru o săptămână spirite vacante. Hotărâre naivă, se înțelege, a două inteligențe care din lecturi comune puteau ieși mai orientate asupra naturii pasiunilor omenești, dar în definitiv gest firesc al deznădejzii. În intervalul acestei săptămâni de convenit repaos sentimental, Ioana

¹ Sebastian Mihail, *Eseuri. Cronici. Memorial*. – București: Minerva, 1972., p.307.

² Cioculescu Ș., *Aprecieri în O moarte care nu dovedește nimic*. – Timișoara: Editura de Vest, 1993, p. 261.

³ Streinu Vladimir, *Prozatori români*. – București: Albatros, 2003, p. 442.

simte că nu izbutește să-și „vindece” suferința pentru Sandu. Hotărârea de a încerca amândoi să se uite puțin fiind luată, Ioana întărește medicamentul: trece deliberat în patul prietenului lui Sandu, caracter senzual de om inteligent, dar vulgar.

Protagonistul se contrazice în permanență ajungând la paradoxuri. La început are o nemulțumire: a lăsat acasă o fată care îl iubește, pe Irina, dar este fericit că și-a recăpătat independența, libertatea: dragostea însă există și ea învinge prejudecățile. Când a început să nu mai primească scrisori, situația se schimbă. Probabilitatea: dragostea însă există și ea învinge prejudecățile. Probabilitatea că Irina s-ar fi căsătorit cu altul anihilează orice judecată. Argumentele până mai ieri ce erau utilizate în favoarea despărțirii, găsesc ulterior în contraargumente un adversar de forță. Eroul își anihilează suferințele și nu-și dă seama dacă gândul la Irina care-l obsedează este dragoste sau gelozie. După părerea lui Al. Călinescu romanul *Ioana* ca și *O moarte care nu dovedește nimic*, este un roman al cărui textură narativă s-ar putea dilata la nesfârșit. În *Ioana* nici peisajul asupra-vârtos al Cavarnei-Port, nici perspectiva infinit schimbătoare a mării nu modifică imaginea unui spațiu închis, în care personajele s-au claustrat cu bună știință, încercând apoi inutil o evadare (de care sunt tot mai mult convingși că nu este posibilă, încă definitivă pentru psihologia eroilor va fi nu voința de a evada, ci mimarea ei)”. Conflictul se produce între doi oameni care nu pot trăi unul fără altul, dar se chinuiesc. Totuși, spre deosebire de Irina, Ioana nu mai devine obiect în mâinile lui Sandu. Ea este femeia care se poate apăra, își poate alege. Acești doi nu pot trăi nici împreună, nici despărțiți. Eroul o iubește pe Ioana, dar n-o poate ierta pentru că i s-a dat altuia. A rămâne cu ea înseamnă a-și prelungi chinul, a pleca înseamnă a recunoaște eșecul și atunci orgoliul lui rămâne înfrânt. Acest caracter al dublei lucidități funcționează ireproșabil și determină mecanismul obsesiei în *Ioana*. Eul care povestește îl judecă pe care a trăit și gândit într-un anumit fel: eul povestirii se suprapune celui aventurii. În realitate însă fatalitatea interioară nu este decât încercarea de absolutizare a unei valori. Pentru Sandu este valoros faptul dacă femeia a fost numai a lui și nu și a altcuiva.

Nemulțumirea lui Sandu vine din comparația iubitei cu imaginea ideală a femeii. El se refugiază în dragoste, vrând să realizeze certitudinea, absolutul, fericirea. Acest lucru nu e, firește, posibil, fiindcă un secret al vieții nu poate compensa și înlocui pe toate celelalte, omul fiind o natură polivalentă; nici o femeie nu poate fi asimilată ideii de absolut, de unde-i sentimentul lui de dispreț, dar care este permanent, ci doar din momentele procesului.

După părerea lui Vladimir Streinu: „Asemeni submarinilor, aparatul de romancier a lui Holban funcționează mai mult pe fundalul conștiinței, ridicându-se în lumina suprafeței numai pentru a căuta prilejul să se scufunde iarăși. Procedul nu este nou, bineînțeles: fără Proust, Ioana ar fi fost poate un Adolphe românesc,

adică Ioana e o Eleonoră și Sandu un Adolphe.”¹ Dar chiar în literatura română metoda a mai fost întrebuințată și încă prestigios: H. Papadat-Bengescu în *Concert de muzică din Bach și Drum ascuns*, F. Aderca în *Omul descompus* și Camil Petrescu în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, dar mai ales în *Patul lui Procust*. Camil Petrescu trece, pe drept, în această formulă „maestrul romanului modern românesc, deoarece analizele stăruitoare nu-i deshidratează personajele. E unul din titlurile sale, fiind cunoscut prin faptul că romanul psihologic reprezintă întâia etapă a romanului cerebral prin curiozitatea inteligenței aplicată stărilor emoționale.”² Dar o poveste amoroasă cu atât mai mult cu cât intenționează să prezinte un temperament și răscolit și lucid, cum este Sandu, înfățișează metoda de lucru proustiană. *Ioana* este înregistrarea febrilă, deși conștientă a creșterilor și diminuărilor morale ce suferă o psihologie omenească sub imperiul iubirii pasionale, stenogramă a unei conștiințe în fierbere. Astfel se face că apar la un anumit moment figuri feminine fără nici o legătură cu ansamblul, cum sunt Cocuța și Lidia. Că cel mai însemnat fapt din trecutul obsedant este o iubire foarte împletită. Aceasta nu poartă nici o semnificație.

Romanul *Jocurile Daniei* este romanul a „doi oameni care cred că se iubesc și totuși nu-și pun nici o întrebare esențială.” Eroul nu are asupra Daniei influența pe care o avea Sandu asupra Irinei sau Ioanei. Mai tânără și capricioasă, Dania îi scapă permanent. Bogăția Daniei, posibilitatea ei de a-și petrece timpul în străinătate sau în cercuri mondene unde Sandu nu poate să pătrundă, îi creează acestuia un sentiment de inferioritate. Spre deosebire de Ioana, Dania este superficială și lipsită de naturalețe, bărbatul neputând să comunice cu ea în preocupările sale fundamentale. Titlul romanului o definește în parte; tânăra care încearcă să prelungească iresponsabilitatea adolescentină, întârziind să-și asume maturitatea: „S-a dus copilăria, Dania... Un om te așteaptă că să-ți spuie treburile lui de peste zi. Să-ți dea cheile casei. Să-ți ceară părerea. Iar seara să-și sature poftelile pe trupul tău, să te facă să amețești, și tocmai acolo, în fund, unde ascunzi tu de toată lumea, să primești rod. Nu mai au rost jocurile, Dania...”

Comparațiile între romanele *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana*, *Jocurile Daniei* se impun, întrucât ele formează o unitate. Legătura dintre romane este asigurată de unitatea de perspectivă realizată prin prezența aceluiași narator. „Odată cu descoperirea căii proprii de creație, analitismul, Anton Holban intuiește și virtuțile folosirii persoanei întâi în relatare.”³ El creează „eroi contradictorii, mobili, psihologicește, în timp.”⁴

¹ Streinu Vladimir, *Op.cit.*, 2003, p. 444.

² Ibidem.

³ Lăzărescu Gheorghe, *Op. cit.*, p. 99.

⁴ Cioculescu Șerban, *Aspecte literare contemporane, 1932-1947*. – București: Minerva, 1972, p. 286

Pe Anton Holban îl găsim în fragmentul său de autobiografie de două ori apropiat de Camil Petrescu, atât prin problematica pasională (gelozia permanentă, insatisfacție provenită din setea de absolut în iubire, metafizica pasiunii), cât și prin o anumită teorie a stilului sau, mai bine zis, a lipsei de stil. Numai că la Camil Petrescu instinctul artistic acoperă disprețul teoretic al scriitorului pentru ornamental. Holban declară într-un interviu că nu-și simte nici o vocație de scriitor și adaugă cu privire la *Ioana*: „... am căutat să elimin adjectivul inutil”. După părerea lui Vladimir Streinu: „Holban era (...) un scriitor de „autenticități.” În nici una din cele patru cărți mai însemnate câte ne-au rămas de la el – nu lipsește experiența subiectivă”.¹

Generalizând, menționăm că epoca modernă înseamnă o revizuire a romanului și a tehnicilor sale, specia dobândind tot mai multe virtuți estetice, transformându-se într-un laborator al narațiunii. H. Papadat-Bengescu și Anton Holban în literatura română sunt niște promotori al romanului modern, al literaturii de probleme, al eroului sfâșiat de contradicții.

Aplicații, teme, aprofundări

1. De pregătit informații despre viața și activitatea literară a scriitorului Anton Holban.
2. Analizați (la alegere) un roman din opera lui Anton Holban.
3. Încadrați romanul ales în contextul epocii și al orientărilor literare.
4. Prezentați, prin referire la romanul studiat, 6 elemente ale textului narativ, semnificative pentru personajul ales (de exemplu: temă, acțiune, conflict, relații spațiale și temporale, construcția subiectului etc.).
5. Prezentați construcția personajului principal în baza operei studiate.
6. Ilustrați elemente de portret fizic, moral, comportamental, prin referire la textul narativ.
7. Referat: *Anton Holban – promotor al romanului românesc modern.*

¹ Streinu Vladimir, *Prozatori români*. – București: Albatros, 2003, p. 447.

VII. Mihail Sadoveanu

Mihail Sadoveanu este unul dintre cei mai mari scriitori români, intrat prin valoarea creațiilor literare în universalitate, dar și cel mai prolific prozator român. În *Dicționarul de istorie și teorie literară* se menționează: „Mihail Sadoveanu este unul dintre cei mai productivi scriitori români (a scris peste o sută douăzeci de volume), fiind considerat unul dintre creatorii noștri naționali, descinzând din „spița” unor prozatori cu adânci rădăcini în istoria și eposul popular, precum Neculce și Creangă”¹. După debutul impetuos, în 1904, ceea ce-l făcuse pe N. Iorga să declare acest an drept „anul Sadoveanu”², scriitorul publică volum după volum, nuvele, povestiri și romane, ritmul menținându-se neschimbat an de an: *Mormântul unui copil* (1906), *Floare ofilită* (1906), *Vremuri de bejenie* (1907), *La noi, în Vișoara* (1907), *Însemnările lui Neculai Manea* (1907), *O istorie de demult* (1908), *Duduca Margareta* (1908), *Oameni și locuri* (1908), *Cântecul amintirii* (1909), *Povestiri de seară* (1910), *Apa morților* (1911), *Bordeienii* (1912), *Un instigator* (1912), *Priveliști dobrogene* (1914), *Neamul Șoimăreștilor* (1915), *Foi de toamnă* (1916).

După 1917, Mihail Sadoveanu trece spre o altă vârstă de creație: „Eu împart activitatea mea literară în trei mari epoci: 1904 și 1917, 1917 și 1929, și vremea de la 1929 încoace. Aceasta este epoca maturității mele literare. Atunci am scris *Zodia Cancerului*, *Hanul Ancuței*, *Baltagul* și alte câteva”³. După război încep să apară operele sale de o valoare artistică superioară: *Umbre* (1920), *Cocostârcul albastru* (1921), *Drumuri basarabene* (1922), *Venea o moară pe Siret* (1925), *Măria-sa Puiul Pădurii* (1931), *Paștile blajinilor* (1935) etc. Realizări de excepție reprezintă romanele *Demonul tinereții* (1928), *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* (1929), *Baltagul* (1930), *Creanga de aur* (1933), *Noaptea de Sânziene* (1934), *Frații Jderi* (1935, 1936, 1942), *Divanul persian* (1940), *Ostrovul lupilor* (1941) și volumele de povestiri *Țara de dincolo de negură* (1926), *Hanu Ancuței*, *Împărăția apelor* (1928). Caracteristica acestei etape, a maturității artistice, este adâncimea filosofică a viziunii ce capătă viziuni cosmice.

Alături de Liviu Rebreanu și Marin Preda, Mihail Sadoveanu dă demnitate romanului românesc din secolul XX. „Reputația scriitorului este enormă, puținele contestații critice, venite mai ales din direcția ce sprijină proza psihologică, pun în discuție actualitatea formei epice, nu și valoarea ei, remarcă criticul Eugen Simion. Mai târziu, când în proza universală a apărut teama față de anomaliile civilizației, s-a putut vedea că elementarul, naturistul, paseistul Sadoveanu nu este străin

¹ *Literatura română. Dicționar antologic de istorie și teorie literară* // Coord.: Iurie Colesnic. – Chișinău: Museum, 2003, p.430.

² Sadoveanu, Mihai. *Baltagul*// Prefață de A. Gh. Olteanu. - București, 1994, p.6.

³ Mittrache, Gheorghe. *Mihail Sadoveanu*. - București, 1904, p.38.

neliniștilor spiritului modern.”¹ Critica contemporană menționează unele afinități a creației sadoveniene și proza americană (în special de W. Faulkner) și, cu toată deosebirea de limbaj epic, tehnică narativă, tipologie, câteva similitudini sunt în afară de discuție. Condiția omului amenințat să piardă posibilitatea de comunicare cu universul în care s-a născut interesează pretutindeni. Tradiționalul, clasicul M. Sadoveanu se întâlnește la acest punct cu prozatori, care sub raport formal, au revoluționat arta epică modernă. Opera scriitorului stă sub semnul realismului, dar, spre deosebire de Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu păstrează un orizont mitic în care se proiectează faptele istorice și marile evenimente ale vieții umane.

Mihail Sadoveanu configurează un univers artistic inconfundabil, un spațiu cultural cuprinzător prin materialul lui faptic și lingvistic printr-o diversă tipologie umană. Opera scriitorului adoptă chiar de la început trei surse tematice ca: satul (*Povestiri*), istoria națională (*Șoimii*) și târgul moldav (*Dureri înăbușite*) toate fiind ca o aură protectoare a imaginației și filosofiei operei sadoveniene.

Scriitorul este creatorul romanului de evocare istorică. Scriitorul asociază trecutului natura, folclorul și filosofia populară, care se constituie în permanențe ale fundalului istoric. Arta sadoveniană a încadrat în eternitate momentele din timpul slăvit al domniei lui Ștefan cel Mare (*Frații Jderi*), din timpul degradat, mâncat de „cancer” din durata domniei lui Duca (*Zodia Cancerului*), situații din zilele lui Vasile Lupu (*Nunta Domniței Ruxandra*), ale vindicativului Ștefan Tomșa (*Neamul Șoimăreștilor*), ale viteazului Ion Vodă cel Cumplit și ale fratelui său Ion Nicoară Potcoavă, comandantul de „șoimi” (*Nicoară Potcoavă*).

Prima lucrare inspirată din istorie este *Șoimii*, descriind încercarea fraților Potcoavă de a-l pedepsi pe trădătorul lui Ioan Vodă cel Cumplit. *Neamul Șoimăreștilor* cuprinde momente specifice romanului de aventuri: fapte eroice, o răpire, o călătorie, o iubire trădată. Suntem la confluența dintre istorie și legendă, iar patosul eroic formează ca în romanele de capă și spadă, însăși substanța cărții. Mișcarea exterioară e mult mai vie decât cea sufletească. Opera este primul adevărat roman istoric al lui Mihail Sadoveanu. „E, și aici, - menționează cercetătorul Savin Bratu, - un roman de dragoste pe un motiv romantic: personajul principal se îndrăgostește de fiica dușmanului de moarte al neamului său, întocmai ca și în *Șoimii*. Și acolo, și aici, tragedia de tip Romeo și Julieta e transferată pe planul istoriei naționale, cu determinări concrete și semnificative.”² Dar romanul este și un roman eroic al unor „șoimi”, care sunt, de astă dată, „frați de război”: Tudor Șoimaru, oștean viteaz din răzeșime, Simeon Bârnoava, din vechi neam boieresc și viitor domn al țării, și Cantemir-bei, căpetenie a tătarilor, se crestează la braț cu cuțitul și-și jură prietenie veșnică. Ei se întâlnesc în luptă, inițial, fără altă legătură

¹ Simion Eugen. *Scriitorii români de azi*. Vol. I. - București - Chișinău: David Litera, 1998, p. 87-88.

² Bratu, Savin. *Sadoveanu*. - București, 1963, p. 232.

decât aceea a tovrășiei de arme într-un război feudal. Primii doi sunt în slujba lui Ștefan Tomșa, care ocupă tronul Moldovei cu ajutor turcesc și tătaresc, alungându-i de pe scaun pe Movileștii sprijiniți de șleahicii polonezi. Cantemir-bei e doar un viteaz comandant al hoardelor tătare. Faptele lor de arme și loialitatea lor unul față de celălalt pot sta la temelia unei frății războinice. Dar nici conflictul romantic, nici cel eroic nu constituie adevărata substanță a cărții.

Neamul Șoimăreștilor are o problematică gravă, istorică și socială, susținută pe o documentare esențială. Conflictele romantice și eroice sunt exterioare – mobilul lor intern e unul fundamental realist și dramatic: lupta dintre țărani încă liberi și boierimea care, treptat, îi subjugă, răpindu-le pământul și transformându-i în iobagi. Tudor Șoimaru nu e doar un viteaz, care se războiește de dragul războiului, ci este și un înfăptuitor al justiției de grup, un exponent al colectivității sale sociale. Dragostea lui pentru fiica boierului dușman trebuie să fie jertfită pe altarul țelului superior. El e solicitat să opteze între vitejia gratuită a oșteanului profesionist și a caracterului feudal – și vitejia pe care i-o cere neamul Șoimăreștilor.

Romanul *Neamul Șoimăreștilor* se caracterizează printr-o îmbinare perfectă a realului cu fictivul. Cercetătorul literar Dragoș Ion Vicol remarcă: „Fundalul lui amintește de legendele și baladele noastre populare. Domniile sunt și ele adevărate, la fel și bătălia de la Cornul lui Sas. Abia acum intră în acțiune latura ficțiunii, a invenției. Având la bază atestarea documentară a luptei pentru putere dintre Ștefan Tomșa și familia Movileștilor, cele întâmplare denotă o puternică influență a romantismului. Autorul operează cu unelte specifice genului: evadări, ostracizări, răpiri și cavalcade. Însuși titlul ne sugerează acest fapt.”¹ Șoimii, vorbind la figurat, sunt păsări ale cerului, ale înălțimilor, care trăiesc cu speranța fermă în libertate și dreptate, luptând din răzputeri pentru a-și păstra locul moștenit și puritatea sufletului.

Situat între *Împărăția apelor* (1928) și *Baltagul* (1930), romanul *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi Vodă* – sub titlul împrumutat de la Dimitrie Cantemir – sunt culese din comentariile lui Ion Neculce. Romanul este cunoscut sub denumirea generică de „ficțiune a străinului”, procedeul utilizat de M. Sadoveanu pentru a reconstitui epoca lui Duca Vodă. „Scris cu mult mai târziu (decât *Neamul Șoimăreștilor*), - remarcă criticul G. Călinescu, - romanul istoric *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* este de un nivel artistic superior. Însușirile operei ale scriitorului sunt la maturitatea lor. Însă structural epicul nu a evoluat și aventurosul lipsește.”² „Paradisul devastat” este o formulă definitivă pentru Moldova anului 1679, ce trădează agonia unei lumi aflate „în domnia războiului și a invaziei, a molimei și foametei”. „Mai mult decât în oarecare dintre romanele sale istorice, Sadoveanu acordă aici Istoriei rolul de personaj central, ce domină inexorabil

¹ Vicol, Dragoș Ion. *Mihail Sadoveanu sau Viziunea românească asupra Lumii*. – Chișinău: ABC, 2000, p. 79.

² Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. – Onești: Aristarc, 1998, p. 553.

existența individuală, un mecanism implacabil a cărui acțiune are efecte devastatoare asupra unei Moldove decăzute din vârsta de aur a domniei Mușatinilor. Sentimentul prizonieratului în timp este amplificat de melancolia fatalității, evidentă în comportamentul lui Alecu Ruset, și de patima puterii ce bântuie această lume trăitoare în „zodia cancerului”, în care eroii toți sunt înfrânți în confruntarea inegală cu istoria”¹, - menționează cercetătoarea Carmen M. Mușat. Romanul lui Mihail Sadoveanu este totodată și o meditație cu accente grave pe marginea hiatusului dintre etic și politic în timpuri tulburi, în care restabilirea echilibrului este adeseori marcată de sacrificiul celor de bună-credință (drept exemplu, sfârșitul tragic al jitnicerului George Bogdan și al vistiernicului Vasile Gheuca).

Principalul interes al romanului nu stă în acțiune, ci în evocarea Moldovei de demult prin intermediul contrastului sugestiv dintre două civilizații. Pentru aceasta și utilizează Mihail Sadoveanu motivul literar al străinului, pe care îl mai folosește în *Noaptea de sânziene* (inginerul francez venit să taie pădurea seculară) și în *Frații Jderi* (solii italieni de la curtea lui Ștefan cel Mare). Venit dintr-o altă civilizație, un străin observă adesea mai bine decât localnicii anumite aspecte care pentru aceștia s-au banalizat. Cu cât merge „mai spre răsărit, cu atât oamenii sunt mai aproape de natură și de Dumnezeu”, constată abatele Marenne observând că țărani neștiutori de carte prezic cu exactitate schimbarea vremii, după semne naturale. Solul francez descoperă aici cu încântare peisaje de început de lume: „*O pădure începea în dreapta și îmbrăca pământul în valuri, spre zări nesfârșite. Vântul suna în stejarii din margine. Undeva, în fundul adâncului, în direcția unde se cufundau călăreții înșirați câte unul, lucea un lac. Era o fasmagorie de vis de nespusă frumusețe, ca un pământ feciorelnic descoperit întâi. Nicăieri nu se bănuia prezența omului.*” Principalul contrast în roman apare între natura feerică și soarta nenorocită a oamenilor pământului. Mereu alungați din satele lor și hăituiți de năvăliri sau de oamenii domniei veniți să încaseze birul, unii locuitori apar aproape sălbătăciți. Explicația acestor stări de lucruri i-o dă abatelui Alecu Ruset în timpul călătoriei, vorbindu-i despre situarea Moldovei în apropierea unor dușmani puternici, despre contrastele și situația ei de hotar între lumi. Se conturează acea imagine de „paradis devastat”. „ – *Trăim timpuri grele și nu înțeleg de ce Dumnezeu a găsit cu cale să ne așaze așa de rău. (...) Aicea însă, între lumi fericite, Domnul Dumnezeu a însemnat cu degetul hotar. Împărații lui Belzebut (păgânii) și împărații Mielului lumii (creștinii) aici au ales acest loc al războiului lor. Fiind așa, Țara cade și se pustiește de oameni.*”

Criticul G. Călinescu menționează că „nimeni n-a pus în valoare mai cu iscusință ca dl. Sadoveanu în acest roman resursele verbale ale cronicelor, fără să cadă deloc în pedantism arhaic și în manieră. Savoarea limbii este așa definitivă,

¹ Mușat, Carmen Matei. - *Romanul românesc interbelic*. – București: Humanitas, 1998, p. 288.

încât pune, fără îndoială, *Zodia Cancerului* printre capodoperele de stil ale literaturii noastre.”¹ În *Zodia Cancerului* ne întâmpină de la început o sobrietate de stil și o economie de peisaj poetic, care se mențin în tot cursul celor două volume. Scriitorul nu și-a schimbat perspectivele evocării, dar și-a modificat mijloacele de expresie. Pompiliu Constantinescu remarcă: „nu putem trece peste acest progres în evoluția talentului său, el aduce fluentă în povestire într-un stil mai potrivit romanului, prin lipsa lui de prea evidente podoabe”.² În primele sale romane istorice găsim pe poet, iar în *Zodia Cancerului* pe povestitorul încordat în urmărirea faptelor și precipitarea intrigii. Ingeniozitatea de combinare a episoadelor, dozarea abilă de senzațional în mersul întâmplărilor, pândă neprevăzutului se întâlnesc armonios împletite în roman. „Epoca zugrăvită de dl. Sadoveanu e vreme de uri ascunse, de comploturi și de neîncetate competiții pentru domnie, a lui Duca-Vodă. Eroicul și meschinul, umbra și lumina trăiesc din abundență în paginile celor două volume. Fiindcă scriitorul și-a reprimat aici elanurile lirice, compensează lipsa lor cu o atentă înfățișare a stărilor sociale, a atmosferei locale și a unei artistice încadrări topice a faptelor, dând astfel romanului o mai puternică iluzie a realității, e ceea ce tocmai lipsea vechilor sale romane istorice.”³

Peregrinările eroilor și petrecerile lor au loc sub ochiul nevăzut al lui Duca-Vodă. Acest domnitor, supus oprobriului posterității de cronică lui Neculce, apare în romanul lui M. Sadoveanu ca întruchipare a puterii tiranice. Bănuitor și ursuz, el este „auster, nevicios, dar tocmai de aceea inspiră frică”. Neînduplecat, „ca orice om fără slăbiciuni față cu slăbiciunile altora, Duca e omul hotărârilor ținute secrete, al pedepselor amânate cu sadism și al iertărilor tactice.”⁴ În antiteză cu monarhul cel bun, Ștefan cel Mare din *Frații Jderi*, Duca este conducătorul cel rău, preocupat doar de consolidarea propriei puteri, ipocrit, simbol al vremurilor de cumpănă care revin periodic în istorie, vremuri surprinse de Mihail Sadoveanu cu supremă intuiție artistică în acest roman care este o capodoperă a literaturii române, în care autorul reconstituie, pe fundalul epicii românești, o monografie a Moldovei acelor timpuri: „Moldova apare în pustiirea ei spăimântătoare din epocă, în sălbătăcii a-i de nepătruns pentru fiul clasicismului, dar, în același timp, cu miracolele ei de bogăție naturală și de destoinicie umană, care dezvăluie o tradiție și o civilizație de tip deosebit.”⁵

Frații Jderi este opera prin care Mihail Sadoveanu „crează epopoea vârstei de aur a națiunii, definește un tip de civilizație românească”⁶, de asemenea lucrarea poate

¹ Călinescu, G. *Cronici literare și recenzii*. – București: Minerva, 1991, pag. 197.

² Constantinescu, Pompiliu. *Romanul românesc interbelic*. – București: Minerva, 1977, p.84.

³ Ibidem.

⁴ Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe/Eseu despre romanul românesc*. – București: Minerva, 1983, p.137.

⁵ Bratu, Savin. *Op. cit.*, p.415.

⁶ Sângeorzan L., *M. Sadoveanu. Teme fundamentale*. - București, 1976, p.125.

fi considerată „cea mai grandioasă sinteză de viață românească dintr-un veac nemaipomenit de fecund în progresul valorilor, în statornicirea unui prestigiu moral în Europa, a unei înfloriri neobișnuite a diplomației, a vieții religioase și politice”¹.

Din punct de vedere structural romanul este alcătuit din trei volume care cuprind mai multe capitole cu titluri semnificative, sugerându-ne de la începutul lecturii evenimentele ce urmează a fi aflate pe parcurs. Primul volum apare în 1935 fiind intitulat „Ucenicia lui Ionuț”. Această primă parte în viziunea lui Savin Bratu este „cartea uceniciei acelui Jder mititel în arta vitejiei”². Volumul doi apare în 1936, fiind intitulat „Izvorul Alb”. Titlul acestui volum „este simbolul pelerinajului domnesc la sursele înțelepciunilor multisekulare ale pământului”³. Cel de-al treilea volum apare abia în 1942, la o distanță destul de mare de volumele anterioare, având titlul „Oamenii Măriei Sale”. Acest volum „e cartea pregătirilor directe – politice, economice și morale”. Toate trei părți ale întregii epopei conțin evenimente ce merită a fi elogiate, romanul este considerat „roman epopeic prin imaginea atotcuprinzătoare a unei civilizații înfloritoare, prin viziunea mitică asupra existenței unei colectivități și prin configurarea unui personaj colectiv ca protagonist al evenimentelor”⁴.

Titlul romanului *Frații Jderi* este simbolul unității interne al familiei Jderilor, bazată pe un semn distinctiv; pata de culoarea blăni de jder, care apărea la o anumită vârstă sub ochiul stâng. Romanul în întregime implică ideea de încredere familială, de asemănare în interior și de deosebire în exterior. Privind apariția primului volum „Ucenicia lui Ionuț” (1934), George Călinescu ca critic literar a salutat după merit apariția primului crepuscul din întreaga trilogie, el menționa: „dintre toți prozatorii noștri, numai dl. Sadoveanu se încumetă a scrie roman istoric, pentru că celorlalți fie le lipsește emoția arhaică, fie sunt pătrunși de formula unui anume roman franțuzesc, unde totul e caz de credință și de analiză”⁵. Cititorii, de asemenea au fost înzestrați cu puterea de a simți miresma aerului istoric, care, total și nu parțial, a fost scos din umbra întunericului. M. Sadoveanu prin acest prim volum a avut „intenția de a crea un bildungsroman, urmând trepte de inițiere în ale cunoașterii, și implicit în ale vieții”⁶. Acest volum poate fi considerat și „drumul existenței lui Ionuț Jder de la copilărie până la adevărata maturitate, un drum care cere sacrificii, probe de foc în devenirea și în lămurirea ființei omenești care urmează a-și fixa ființa în cea mare, a neamului”⁷. Eroii centrali în acest volum sunt Ionuț Jder și Măria Sa, Ștefan cel Mare.

¹ Ibidem.

² Bratu Savin, *Mihail Sadoveanu. O biografie a operei*. – București: EPL, 1963, p.416.

³ Idem, p.417.

⁴ Mittrache G., *M. Sadoveanu – Scriitori români comentați*. - Cluj-Napoca: Ed. Recif, 1994, p. 196.

⁵ Revista „Limba și literatura română”. – București: Octombrie 1999, nr.4, p. 12.

⁶ Mittrache G., *M. Sadoveanu – Scriitori români comentați*. - Cluj-Napoca: Recif, 1994, p. 194.

⁷ Ibidem.

Aceștia doi constituie „axa epopeii unei formațiuni – al unui domnitor și al unui tânăr”¹. Adică aceștia doi constituie „cuplul, ce tinde a fi perfect după modelul unei întregi Moldove”² Tabloul desfășurării acțiunii romanului, se deschide cu un ritual tradițional – hramul Mănăstirii Neamțului – unde numeroși oameni își dau întâlnire, se cunosc, discută și fac apreciere asupra domniei și domnitorului. Prozatorul înregistrează scena așteptării lui Ștefan Vodă, subliniind în special, psihologia mulțimii „*grămezile de oameni prinseră a se mișca neliniștite. Se întrebau întâi din ochi, apoi dând glas*”.

Se discută cu aprindere și cu un deosebit respect despre domnitor, scoțându-se în relief înfățișarea și puterea acestuia asupra țării și asupra oamenilor: „*Toată lumea se înfățișa cu cutremur la măria sa, îngenunchind sub sabia dreptății sale, neștiind că măria sa stă pe acest pământ al Moldovei ca să țină statornică rânduiala lui Dumnezeu. Cum pământul își dă roada, așa muritorul să-și încheie munca, fără strâmbătate și șiretenie*”.

Spectacolul mult așteptat, al sosirii domnului devine o scenă grandioasă, specifică evului mediu, unde totul este tensionat, parcă controlat, dar în același timp agitat. Mihail Sadoveanu „creează o imagine veridică a societății moldovenești, deci stă sub semnul realismului, dar aceasta este proiectată în mit, dezvăluind înclinația marelui povestitor – artist pentru feericul folcloric din basme și legende”³. Deci, apariția lui Ștefan Vodă se face sub semnul legendei, basmului. Prozatorul, din gura mulțimii, dar mai ales prin cea a Starostelui Căliman schițează un portret al domnitorului: „*Vodă Ștefan, calcând atunci în al patruzecilea an al vârstei, avea obrazul ars proaspăt de vântul de primăvară. Se purta ras, cu mustața ușor cărunțită. Avea o puternică strângere a buzelor și o privire verde tăioasă. Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași păreau că se uită la el de jos în sus*”. Domnitorul este văzut de mulțime ca un trimis al divinității, iar vorbele lui simple au putere de lege. Chipul lui Vodă este proiectat de altfel sub două aspecte, clar delimitate: cel mitic și cel cvasi-real. Dacă în primul figura legendară atinge dimensiunile simbolului, ale măreției transfigurate, în cel de-al doilea pământeanul și mult prea omenescul Ștefan cunoaște incertitudinea, frica de a nu lua o decizie nepotrivită, îndoială ce planează asupra celor făptuite, slăbiciunile inerente speciei umane. Sadoveanu a pus mare preț pe cronicile boierilor vremii, care au oglindit imaginea domnitorului.

După participarea la slujba bisericească, este descris, ospățul de hram, unde Ștefan Vodă îl cunoaște pe Ionuț Jder, mezinul lui Manole Păr Negru, marele slujitor al lui Ștefan. În acest volum Ionuț este primit la curtea domnească pe lângă oamenii

¹ Frigioiu N., *Romanul istoric al lui Sadoveanu*. - Iași, 1987, p.127.

² Dragoș Ion Vicol, *Viziunea Românească asupra lumii*. – Chișinău: Ed. „ABC”, 2000, p.96.

³ Frigioiu N., *Romanul istoric al lui Sadoveanu*. - Iași, 1987, p.129.

de arme, pentru a deprinde meșteșugul și a se obișnui cu greutatea vieții de oștean. Ionuț Jder se inițiază nu numai în meseria dificilă de bun slujitor al lui Ștefan, ci și în ritualurile de la curte, în neprevăzutele și complicatele convenții ale dragostei, în legile nescrise, dar irezistibile ale prieteniei. Ionuț Jder de asemeni este considerat reprezentantul generației novatoare.

Un moment important este și examenul dragostei sau altfel zis această „probă erotică este faptul major de inițiere, dragostea dintre Ionuț și Nasta – dezvăluindu-se independent, ca un roman de dragoste”¹. Din această idilă putem culege subiectul unui întreg roman de dragoste, care se termină destul de tragic, asemeni operei lui Shakespeare (în cazul Nastei). Această „probă erotică” este și trecerea dintr-o lume în alta, dintr-o vârstă în alta. Numit și „roman al dragostei juvenile”², acest prim volum inițiază începutul unei lumi și al unui destin, impresionat fiind și prin numărul mare de personaje ca Manole Păr Negru, supranumit Jder. În acest volum, acest personaj, prezintă răzășimea liberă. Datorită vredniciei de bun slujitor este ridicat la rangul de mare comis destul de repede. El are în răspunderea sa hergheliile domnești de la Timiș. Toată viața sa, este neîntreruptă expediție militară. Manole Păr Negru este cel care analizează cu o mare pătrundere reformele lui Ștefan cel Mare, înțelegând bine destinul tragic al pământului, morala timpului, credințele, raporturile diplomatice dintre state, psihologia colectivă: „*Avem hodina vântului și tihna apelor statornice întru nestatornicie, ne bucurăm numai de moarte, căci atunci vedem fața lui Dumnezeu*”.

Existența familiei lui Manole Păr Negru pare a fi orânduită și de Ilisafra, mama Jderilor. Ca și Vitoria Lipan, ea conduce cu strășnicie treburile gospodăriei, își iubește și își apără gospodăria și familia. Toți îi recunosc comisoaiei, arta de a conversa, de a rosti cuvântul ales și fără greș. De altfel în primul volum pe lângă familia Jderilor, protagonistul poate fi considerat și colectivitatea umană, care este o însumare de destine. Acest prim volum se încheie cu intrarea lui Ionuț Jder în marea familie a „Oamenilor Măriei Sale”. Prin această intrare al lui Ionuț, M. Sadoveanu construiește linia de subiect pentru celelalte două. În acest prim volum Mihail Sadoveanu are scopul de a arăta un oștean al lui Ștefan în formare. Deci fundalul acestui volum este formarea lui Ionuț ca oștean și prezentarea domniei într-o perioadă de vârf.

Volumul doi „Izvorul Alb” (1936), prezintă curtea lui Ștefan cel Mare, cu figurile ei reprezentative, precum și date referitoare la cutremurul din 1453, care a coincis cu ocuparea Constantinopolului de către turci. De asemenea în acest volum Mihail Sadoveanu, introduce și „dragostea casnică”, deoarece tot în acest volum are loc nunta lui Ștefan cel Mare cu Maria de Mangop și al lui Simion Jder cu Marușca,

¹ Mittrache G., *M. Sadoveanu. Scriitorii români comentați*. - Cluj-Napoca, 1994, p.201.

² Ibidem.

fiica lui Iațco Hudici. Aceste două nunți pot îmbrăca romanul cu hainele unui „poem al dragostei matrimoniale”¹. Un loc important în roman îl ocupă momentul vedeniei lui Ștefan. În visul său, Ștefan Vodă află de urgia unui război groaznic, ce în curând va bântui Moldova. Acest moment este punctul culminant ce leagă subiectul volumului II de III.

Dacă „Ucenicia lui Ionuț” este cartea nașterii, „Izvorul Alb” – prin evocarea vieții îmbelșugate, a ceremonialului de naștere, de botez și de nuntă „este cartea Veacului de Aur, a unei Moldove paradisiace, plină de lumină și de rod”². Anume la „Izvorul Alb”, Vodă încearcă să ajungă, pentru a scoate în evidență semnificațiile ritualice de vânătoare. Un alt motiv al ajungerii la Izvorul Alb, îl are și cunoașterea tainicului schivnic, care deține secretul existenței poporului român. Cunoașterea misteriosului schivnic, rămâne a fi un eșec, deoarece ființa acestuia – o trecere în tainele cosmice – se săvârșise din această lume a efemerului creat.

Nu întâmplător, acel topos magic „Izvorul Alb”, corespondent mitic al spațiului moldovenesc, binecuvântata și predestinat unei existențe miraculoase, dă și titlul acestei cărți. Schivnicul, duh al pământului, își trimite numai semnul, bourul cel alb, pentru a-și primi darurile – motiv celebru al mitologiei și al basmului popular. Coborârea lui Ștefan Vodă spre Izvorul Alb, semnifică coborârea acestuia spre originea neamului, adică spre vatra mitică a acestuia, din care își trage seva. Înțelegând toate rosturile, oamenii se împărtășesc cu taina cea mai mare și Ștefan încearcă să rămână cu sufletul împăcat.

Ipostaza de cronicar, în acest volum, o ia părintele Nicodim, care înscrie evenimentele importante. Aceste evenimente implică și acțiunea unor noi personaje ca apariția lui Stratonice, a boierului Hudici, a pârcălabului Albu, precum și apariția – unor familii de boieri cu îndeletnicirile acestora și obiceiurile care creează încetul cu încetul o nouă „*Descriptio Moldaviae*”, o monografie a unei lumi vii, care își întemeiază miturile.

Ultimul volum, al treilea, intitulat „Oamenii Măriei Sale” (1942), „adună toate șuvoaiele narrative de până acum într-o epicitate solemnă, epeică. Este cartea dragostei de patrie, sugerată tot printr-o călătorie a Jderilor, pe tărâmul războiului, de astă dată tot o inițiere”³. Punctul culminant al acestui volum este bătălia de la Podul Înalt, din 1945, încheiată cu răsunătoarea victorie a lui Ștefan asupra turcilor ce au venit asupra Moldovei câtă frunză și iarbă. Bizuindu-se pe popor, domnitorul, un admirabil strateg și oștean a făcut posibilă o asemenea victorie în fața unui dușman copleșitor ca număr. Din dragoste de pământ, oștenii lui Ștefan se acoperă de glorie. Lupta de la Podul Înalt înfățișează două oștiri ca în basme, aceste oștiri sunt forțe ale

¹ Mittrache G., *M. Sadoveanu. Scriitorii români comentați*. - Cluj-Napoca, 1994, p. 206.

² Ibidem.

³ Mittrache G., *M. Sadoveanu. Scriitorii români comentați*. - Cluj-Napoca, 1994, p. 206.

binelui și răului. Urdia otomană pare balaurul din basme: „*După ce au proslăvit pe Alah și pe Mahomed, proroc, acele glasuri neînțelese ale oamenilor străini, au conținut, și foirea urdiei a pornit din nou, ca a unui balaur cu multe capete și labe care se târa prin mlaștină*”. La rândul său Ștefan apare în ipostaza sfântului războinic Gheorghe, privit de scriitor ca oșteanul Domului împotriva Anticristului „*Oamenii au pornit în risipă mânați de biciul de foc al acelu arhanghel înfricoșat, care vine îndată asupra oamenilor după descumpănirea minții*”.

Câmpul de luptă și oștenii lui Ștefan cu rânduiala bătăliei stau sub semnul mitului. Tabloul bătăliei este grandios și plin de un realism dur. Împotriva urgiei se mișcă în grabă comisul Manole cu cele „șaisprezece steaguri”, iar mai la vale, turcii sunt păliți cu două laturi de alte steaguri. Moldovenii „împing bătaia în răspăr”, înscriind acea înfricoșătoare izbândă al lui Ștefan-Vodă, care s-a vestit cu faimă în lume și s-a pomenit în veac.

Moartea comisului Manole și a fiului său Simion Jder „străpunși de multe sulițe”, a bătrânului Căliman și a fiului său, Samoilă, nu are nimic tragic, el îi venera respectuos, fiind conștient de faptele lor. Evenimentul, prin cuvintele lui Ștefan, înfățișează dimensiunea eroică a colectivității moldovenești. „*Când răsare soarele avem să ne aducem-aminte de ei. Și avem să-i jelim de asemeni când soarele asfințește. Și când ne vom trezi la bătaia miezului nopții, avem să-i simțim în jurul nostru și ne vom afla mângâiați de pierderea lor*”.

Romanul se încheie ritualic, comisoaia Ilisafra se pregătește de plecare la Vaslui, unde să facă „*pomenire și praznic morților, după rânduială*”.

Prin evenimentele ce se conțin în roman, după spusele lui Mitrache Gheorghe această operă poate fi „Cartea fundamentală, Biblia românească, ai cărui protagoniști sunt sfinții noștri. O cugetare adâncă izvorăște din această carte în care lumea românească se ivește în splendoarea ei, prevestind eternitatea”¹.

În viziunea lui Edgar Papu *Frații Jderi* este și „fruct al unei îndelungi meditații și elaborari, această grandioasă lucrare am putea spune că alcătuiește însuși rodul pământului din bogata țarină sadoveniană”². Sadoveanu nu e unul din cei mai mari „poeți imnici”, care a îndrăznit să ne prezinte în același timp și „epopee și roman istoric, cronică, legendă, poem folcloric, rapsodie națională și roman realist”³.

Baltagul de Mihail Sadoveanu

Una din opere ce sintetizează în cel mai înalt grad folclorul național este Baltagul. Sadoveanu a învățat de la oameni simpli din popor să prețuiască datinile și mitul popular, zicalele și proverbele, ca și cântecele ori baladele populare. „Îmi plac, fără îndoială, mărturisirea scriitorul, și cântecele populare, poeziile poporului (...) Mai

¹ Mitrache G., *Op. cit.*, p.207.

² Vezi : Nicolae Frigoiu, *Romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu*. – Iași: Junimea, 1987, p.99.

³ Ibidem.

mult își place sufletul, izvorul de durere din care au ieșit”¹. Sau în alt context: „Am venit în atingerea sufletească cu recitativul *Mioriței* întovărășit de fluier: l-am auzit la o stână, dincolo de apă. Balada aceasta străveche trebuia să aibă înrâurire covârșitoare asupra dezvoltării mele artistice și asupra necesității pe care am simțit-o neconținut de a mă cufunda în mitul și sufletul autohton”². Iar în altă parte: „Pe mine literatura populară m-a interesat numai ca manifestare de iertă. Am găsit în ea elemente de valoare diamantină, care s-au răsfrânt în opera mea proprie. Am avut pentru poezia populară o înțelegere pururi trează, mi-a plăcut să o descopăr și am știut a descoperi”³. Cultura și arta populară, mitul și datina, cărțile de înțelepciune populară i-au fost un mijloc de întărire a personalității sale artistice.

Miorița – balada păstorească l-a fascinat de-a dreptul. Despre ea a vorbit în termeni elogioși: „Unele producții cum e *Miorița*, au o valoare unică. Pot face din nou conștient, mărturisirea că poporul este părintele meu literar. Înțeleg prin asta că am găsit, în acea comoară de care vorbesc, elementele armonice ale sufletului meu. Ele mi-au arătat o cale firească înspre acel domeniu puțin exploatat, care este specificul nostru național”⁴.

Încă din anii de ucenicie și mai apoi, Mihail Sadoveanu a avut un interes deosebit pentru poezia populară și pentru folclor, în general, interes care s-a sedimentat pe parcursul anilor, încât în mărturisirile sale arată: „Sufletul meu s-a umplut de răsunetul versului popular și de dulceața metaforelor străvechi...nu atât limba vorbită, (...) cât și legea înfricoșată a morților: asta a guvernat și susținut poporul nostru în curgerea veacurilor”⁵.

Baltagul e o operă de o arhitectură gigantică: prin făptura tehnică, prin bogăția vieții sufletești, a specificului românesc și a bogăției etnografice. El, e un cuvânt, un fragment rupt din istoria și viața poporului nostru de la munte, o epopee națională: prin descrierea datinilor și obiceiurilor, prin eposul ritualelor românești (botez, nuntă, înmormântare), prin specificul popular și tematica națională.

Tema romanului: În profundă legătură cu multiple „coduri de lectură” pe care le permite, tema romanului *Baltagul* are un mare grad de generalitate: relația dintre ordinea reală și cea transcendentă al lumii, precum și condiția omului care trăiește într-o zonă de interferență a lumii vechi cu cea nouă. Din această mare temă se desfac, într-o rețea complexă, celelalte teme: iubirea, moartea, familia, inițierea. Ele pot fi interpretate ca aspecte ale marii teme care dezvăluie relația omului cu universul.

¹ *Elogiu folclorului românesc*. – București: EPL, 1969, p.305.

² Ibidem.

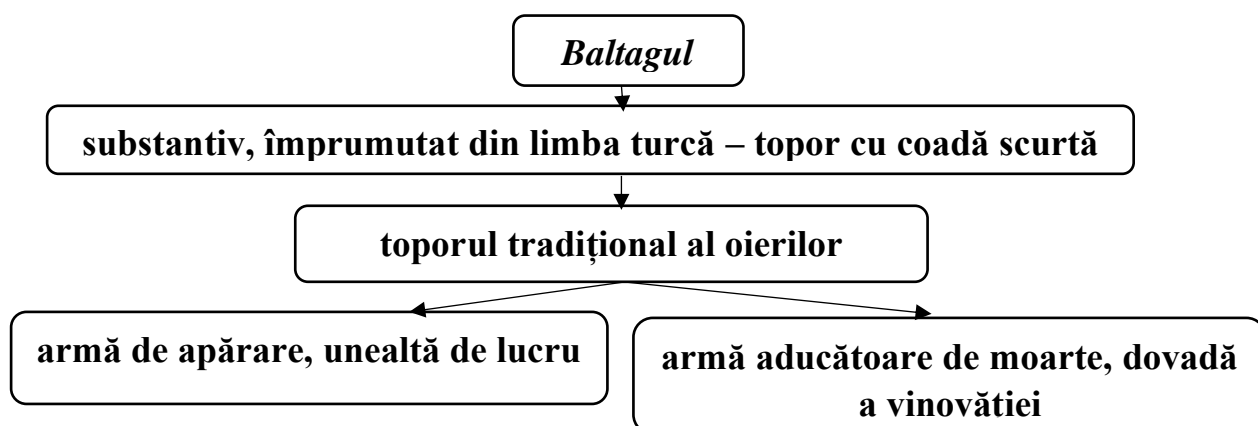
³ Idem, p.306.

⁴ Ibidem.

⁵ Idem, p.307.

Structura romanului: romanul este alcătuit din șaisprezece capitole, deschise de un prolog cu un rol esențial în conturarea viziunii despre lume și a perspectivei narative. Ca roman realist, *Baltagul* abordează lumea din perspectiva unui observator obiectiv, situat în afara universului pe care îl construiește. Realitatea este concentrată, esențială, redusă la evenimentele ei arhetipale. Lumea lui Sadoveanu trebuie interpretată. În reconstituirea genezei romanului există un detaliu semnificativ, care se oglindește la nivel structural. Se spune că într-una din călătoriile sale prin satele Moldovei, scriitorul a asistat la o discuție între doi ciobani, care vorbeau despre o crimă în lumea pastorală. Dialogul i-a relevat o situație de tip arhetipal, în care se concentra un mit fundamental al poporului nostru. Cititorul este purtat printr-o geografie reală (Dorna, Bistrița, Piatra, Broșteni etc.), în care cea fictională se integrează firesc, așteptând să fie descoperite sensurile simbolice: muntele, apa, valea, râpa.

Titlul romanului *Baltagul* are mai multe semnificații.



Romanul *Baltagul* în literatura română este capodoperă prin multitudinea semnificațiilor și prin personajele sale. Acțiunea romanului aduce în prim-plan două personaje: Nechifor și Vitoria Lipan. Soțul eroinei este un personaj absent, a cărui dispariție declanșează intriga, însă amintirea lui este vie în conștiința membrilor familiei sale, a prietenilor. El era cunoscut ca o fire sociabilă, iubitoare de viață. Autorul creează un portret tradițional, redat prin vestimentație: purta căciula brumărie, cojoc în clinuri de miel negru scurt până la genunchi, era încălțat în botfori. Vitoria este personajul principal, prezent în narațiune. Ea are grijă de gospodărie, ocupându-se de cei doi copii, iar universul ei se rezumase până la dispariția lui Nichifor la familie și sat. Munteanca de la Măgura Tarcăului trăiește viața aspră a oamenilor de la munte, devenind un tip reprezentativ pentru aceasta lume arhaică. Pentru caracterizarea ei, autorul folosește o diversitate de procedee artistice: direct, prin descriere, prin părerea celorlalte personaje sau indirect prin fapte, prin atitudine, prin relatarea cu celelalte personaje sau prin felul de a vorbi.

Portretul fizic, realizat în expozițiune, surprinde elemente ce înfățișează frumusețea fizică, dar și trăirea interioară a eroinei: „*avea ochii căprui, aprigi și încă*

tinere, ce căutau zări necunoscute". Înfățișarea fizică prezintă îngrijorarea femeii pentru întârzierea soțului ei plecat la Dorna să cumpere oi.

Portretul moral este cel al unui personaj exponențial care sintetizează trăsăturile omului simplu. Ea este o femeie harnică și pricepută, care știe să aibă grijă de gospodărie în timp ce soțul ei este plecat. Mamă a doi copii, Minodora și Gheorghită, Vitoria veghează cu grijă și dragoste asupra creșterii și educației lor. Pe Minodora o trimite la mănăstire pentru a învăța, pe lângă știința de carte, și bunele deprinderi. Vitoria este o mamă devotată și grijulie, atentă la evoluția copiilor ei, pe care-i învață să respecte datina și să fie pricepuți în ale gospodăriei. Pe Minodora o pune să pregătească mâncare, să tragă lâna la darac, să deretice, căci, ca viitoare gospodină, va trebui să se încadreze într-o rânduială transmisă din generație în generație, de la mamă la fiică.

Mama îi prezintă și perspectivele măritişului, dar nu cu oricine, ci cu „*un român așezat cu casă nouă și cu oi multe*”, pentru a întemeia o familie statornică și cu trai în îndestulare materială. Când i se pare că fata a suferit prea mult influența vieții de la oraș, o ceartă aspru și o readuce la ordine, convinsă că denumirea de domnișoară, cocul, bluzele și valsul nu sunt decât „gărgăuni”: „*– Îți arăt eu ție coc, valț și bluză!*”. Tradiția are puterea legii nescrise și Vitoria nu admite ca fiica ei să o încalce.

Dintre cei doi copii, Vitoria îl preferă însă pe Gheorghită care îi seamănă ca fizic și pe care îl ocrotește ori de câte ori este nevoie. Băiatul este ținut acasă pentru a fi sprijin familiei și pentru a învăța meșteșugul oieritului pe lângă tatăl său. Cu multă răbdare și grijă, ea îl pregătești nu numai pentru drumul la Dorna, ci și pentru viață, pentru a-i dezvălui responsabilitățile ce-i revin de acuma înainte ca bărbat.

Axa fundamentală a sufletului femeii o constituie însă dragostea și credința față de soț. Nechifor este centrul universului ei: „*La mustața aceea neagră și la ochii aceia cu sprâncenele apucate și la toată înfățișarea lui îndesată și spătoasă, Vitoria se uita ascuțit și cu îndârjire, căci era dragostea ei de 20 și mai bine de ani*”.

Ca soție, Vitoria i-a fost credincioasă lui Lipan, iubindu-l și așteptându-l răbdătoare să se întoarcă din lungile lui călătorii de cumpărare a oilor, de rosturile turmei, revoltându-se când întârzierile se prelungeau fără motiv, căci știa că atunci bărbatul chefulia la vreo crâșmă. Uneori, la întoarcerea lui certurile erau urmate de bătăi și Vitoria „*îndura fără să crâcnească puterea omului ei și rămânea neînduplecată, cu dracii pe care-i avea*”. Gelozia o părăsea când bărbatul arăta părere de rău, îl ierta, iar „*lumea îi părea iar bună și ușoară*”. Iubirea ei statornică o face să se îngrijeze pentru întârzierea mai mare ca în alte dăți. Bună cunoscătoare a mersului lumii în care trăiește, știe drumurile turmelor, locurile de popas, hanurile și târgurile, tot ritualul vieții oierilor dictat de rotația anotimpurilor și simte că întârzierea prelungită a lui Lipan nu este motivată de nimic. Turcind pe prispă,

rememorează poveștile spuse de el pe la nunți și forța amintirilor este atât de mare, încât, chiar dacă „nu putea să-i vadă chipul, îi auzi glasul”.

Înainte de a porni în căutarea lui, ea orânduiește totul cu o exactitate demnă de invidiat. Mai întâi, vinde produsele și duce peste noapte banii la preot pentru a nu fi prădata. Fiind constientă de pericolele care îi pândesc pe drum, Vitoria îi face un baltag lui Gheorghită, pe care preotul îl sfințește, iar pentru sine ia pușca pe care să o folosească în caz de nevoie.

Analizând textul romanului sadovenian *Baltagul*, sintetizând cercetările efectuate de Al. Paleologul¹, G. Călinescu², Z. Sângeorzan³, P. Marcea⁴, N. Manolescu⁵, Ov. S. Crohmălniceanu⁶ ș.a. avem posibilitatea de a determina trăsăturile caracteristice ale Vitoriei Lipan – personajul feminin tipic ce cristalizează calitățile morale și intelectuale ale unei societăți străvechi și închise, și este un adevărat erou, în sensul pe care tragedia și balada populară îl dau acestei noțiuni. Vitoria nu acceptă resemnarea sau împăcarea cu soarta, ea pornește în căutarea adevărului, devenind „o Antigonă modernă”⁷ sau un „Hamlet feminin”⁸.

Vitoria este o femeie credincioasă și respectă cu sfințenie datinile și obiceiurile strămoșești, de aceea femeia cere sfatul părintelui Daniil, merge la mănăstirea Bistrița unde se roagă la icoana Sfintei Ana, ține post paisprezece zile, se spovedește, se împărtășește și face daruri bisericii. În popasurile de la Farcașa, Borca sau de la Cruci, Vitoria respectă ceremoniile la care asistă. În același timp, ea reușește să-și păstreze sufletul curat și să-și ascundă durerile și frământările personale, închinând un pahar în cinstea mirilor.

Vitoria Lipan mai este și o femeie superstițioasă, deoarece ea crede în vise și în semne rău prevestitoare cu privire la soarta lui Nechifor. Astfel, cel dintâi vis „care a împuns-o și a tulburat-o” îl arata pe soțul ei „călare cu spatele întors către ea”. Altădată l-a visat rău, trecând „calare o apa neagră”. Femeia înțelege, în egală măsură, și semnele naturii. Ea știe că se schimbă vremea deoarece „dumbrăvencele zboară în cârduri sub soare”.

Eroina este înzestrată cu o inteligență diabolică, pe care și-o manifestă într-o diversitate de împrejurări. Pe tot parcursul drumului, Vitoria dă dovadă de istețime, ascultând și culegând informații de la cei care l-au cunoscut pe soțul ei. Ea dovedește

¹ Paleologul Al., *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*. – București: Cartea Românească, 1978.

² Călinescu G., *Istoria literaturii ...*, op. cit.

³ Sângeorzan Z., op. cit.

⁴ Marcea P., *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*. – București: Ed. Eminescu, 1977.

⁵ Manolescu N., *Sadoveanu sau utopia cărții*. – București: Eminescu, 1976.

⁶ Crohmălniceanu Ov. S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*. – București: Cartea Românească, 1984.

⁷ Marcea P., op. cit., p. 476.

⁸ Călinescu G., *M. Sadoveanu// Contemporanul*, op. cit., p. 5.

o mare pricepere în descifrarea sufletului oamenilor: „Eu te citesc pe tine, măcar că nu știi carte” sau „toate pe lumea asta arată ceva”.

Cu toate greutățile întâmpinate în drumul său și în investigațiile făcute, Vitoria dovedește tenacitate, dârzenie și voință, deoarece nu se liniștește până nu descoperă adevărul. Spirit justițiar, Vitoria regizează magistral în scena demascării vinovaților la praznicul de înmormântare. Cu o logică impecabilă, prin vorbe înțepătoare și aluzive, ea îi constrânge pe făptașii crimei să mărturisească adevărul. Datoria față de bărbatul ucis fusese „împlinită cu muchia baltagului în frunte asupra ucigașului” de către Gheorghită. Pentru Vitoria, datoria creștinească se află înaintea de toate. Datina înmormântării și pedepsirea ucigașilor vin dintr-o etică străveche a poporului: „cine ucide om nu se poate să scape de pedeapsa Dumnezeiască”.

Adevărata măsură a inteligenței, a abilității și tactului Vitoriei se manifestă la praznicul de pomenire. Pretextând că mortul i-a comunicat totul, ea creează de angoasă, de teamă, adâncită în mod gradat, în care sunt antrenați și cei doi ucigași. Povestește totul cu lux de amănunt, ca și când ar fi fost de față, descriind gânduri și gesturi. După ce creează o stare de tensiune psihologică, Vitoria îl atacă pe Calistrat Bogza cu întrebări bine puse, păstrând un calm și o stăpânire de sine demne de admirat. Încolțindu-l treptat pe ucigaș, gradând tensiunea psihică, reușește să-l facă să izbucnească, reacționând violent. Mereu în gardă, ea îi cere lui Gheorghită să dea drumul câinelui și apoi să-l lovească în mod pedepsitor pe Bogza. Lovit cu baltagul, acesta face o mărturisire completă.

Vitoria Lipan îi uimește pe cei din jurul său prin însușirile sale deosebite și de aceea celelalte personaje își exprimă punctul de vedere apreciindu-i calitățile. Gheorghită gândește cu uimire „mama asta trebuie să fie fermecătoare, cunoaște gândul omului”. La rândul său, Calistrat Bogza este la fel de uimit de exactitatea cu care Vitoria a reconstituit totul. De aceea, fiind pe moarte, el își recunoaște fapta: „*a fost întocmai cum a arătat femeia mortului*”. La sfârșitul romanului, după încheierea praznicului, Vitoria și Gheorghită își reiau problemele vieții cotidiene.

Cucernică, dar hotărâtă și energică până la capăt, Vitoria orânduiește pomenirea mortului la 9 zile și la 40 de zile. Întreprinzătoare, își face planuri de redobândire a turmei de la Rarău dorind ca apoi să-i arate și Minoderei mormântul tatălui ei.

În contextul celor relatate, Vitoria confirmă pe deplin cuvintele cercetătorului Pompiliu Marcea: „este o apărătoare a unor tradiții, o păstrătoare a iubirii, o femeie sensibilă, o ființă apropiată de natură și o bună cunoscătoare a semnelor acestuia”¹. Hotărâtă și activă, pasionată, dar cu o mare putere de stăpânire, voluntară până la îndărătnicie, dar suplă în exprimarea socială, vorbind când „cu glas de dulceață”,

¹ Marcea P., *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*. – București: Minerva, 1972, p. 475.

când dur, Vitoria este unul dintre cele mai reușite tipuri de femeie din literatura română.

Existența Vitoriei Lipan se desfășoară pe fundalul unei existențe pastorale de specific național, cu așezări sociale, economice și cu deprinderi specifice oierilor. Spațiul mioritic al romanului, cuprinde așezările păstorilor din partea dinspre munte a Moldovei. În acest spațiu este introdusă Vitoria – o femeie dârză, întruchipată ca eroină de prima mărime.

Ca și în realitate, în roman, prin chipul Vitoriei, se atestă o datorie, ridicată la rang de cult, pe care o au creștinii față de cei morți. Cei apropiați caută cu orice preț să întoarcă pământului trupul celor decedați. Acestei datorii sacre i se adaugă și răzbunarea dreaptă. Nici o crimă nu trebuie să rămână nepedepsită. Astfel, Vitoria Lipan este personajul tipic ce cristalizează calitățile morale și intelectuale ale unei societăți străvechi și închise.

Meritul lui Mihail Sadoveanu, menționa Perpessicius¹, constă în faptul că a reușit s-o contureze pe protagonista în trăsături omenești, dar cu un caracter aspru, nespecific femeii. Viitorul îi rezervă femeii, prin propria ei doleanță, o curățire de orice gânduri, dorințe, doruri, în afară de scopul propus. Vitoria, constată Cornel Regman², a devenit „bărbat”, probabil, printr-o transmitere a calităților și virtuților lui Nechifor, căci în douăzeci de ani îi aflase toate drumurile și întoarcerile. E un motiv pentru o rememorare familială: „*Poate zăbovi o zi ori două, cu lăutari și petrecere ca un bărbat ce se află; însă după aceea vine la sălașul lui*”. Atracția cuplului, în accepția Vitoriei, este că omul ei știe „*că-l doresc și nici nu i-am fost urâtă*”.

Vitoria este un personaj complex, contradictoriu și viu ca însăși viața. Prenumele Vitoriei semnifică biruința. Ea îi demască pe ucigași pentru ca niciodată să nu se mai petreacă o astfel de faptă în lumea pură a muntelui. Folosind o gamă variată de procedee: direct, prin descriere, prin părerea celorlalte personaje, sau indirect, prin faptă, prin atitudini, prin relația cu celelalte personaje, Sadoveanu a creat un personaj complex, ce sintetizează trăsăturile morale ale oamenilor de la munte. Indiferent de comparațiile pe care le-au întreprins cercetătorii vizavi de figura Vitoriei Lipan (că ea amintește de personajele din dramele unui Sofocle sau de Krimhilda din *Cântecul Nibelungilor* ori de Anca din *Năpasta* lui I.L. Caragiale etc.) – toate au puncte de sprijin logic. Însă, mai degrabă, Vitoria Lipan este o sinteză a virtuților feminine, apărând în viziunea poporului nostru ca o proiecții în ideal. În persoana ei se întrunesc: înțelepciuni, cinste, eroism, perseverență, calm, încât tipului de cioban delicat din *Miorița* această țărancă i se suprapune în mod

¹ Perpessicius, *Mențiuni critice* // Mihail Sadoveanu, *Baltagul*, op. cit., p. 370.

² Regman C., *Prefață* // M. Sadoveanu, *Baltagul*. – București: Ed. Tineretului, 1966.

dominator. Romanul *Baltagul* de Sadoveanu este o monografie a vieții locuitorilor de la munte, a cărora ocupație este oieritul. Autorul descrie obiceiurile milenare legate de momentele importante ale vieții omului, dar și pe cele ale calendarului transhumantei, coborârea la câmpie și urcarea la munte a turmelor de oi.

Aplicații, teme, aprofundări

1. De studiat viața și activitatea literară a scriitorului Mihail Sadoveanu.
2. Precizați 2-4 caracteristici ale romanului istoric, prin care puteți motiva încadrarea operei în specia literară (la alegere din creația lui Mihail Sadoveanu).
3. Prezentați, prin referire la romanul ales, elementele de structură, de compoziție și de construcția subiectului.
4. Caracterizați figura lui Ștefan cel Mare, indicând procedee prin care autorul conturează personalitatea eroului.
5. Urmăriți procesul de formare a lui Ionuț Jder ca ostaș, în spiritul dârzeniei și vitejiei, al tăriei morale și al patriotismului.
6. Urmăriți intriga în întreaga desfășurare narativ a romanului *Baltagul*, implicațiile acesteia în zbuciumul sufletesc al Vitoriei Lipan.
7. Stabiliți calitățile unui personaj din romanul *Baltagul* (excepție Vitoria Lipan).

În ce mod este caracterizat personajul în roman (modalitățile/procedeele de caracterizare)?

8. Care este semnificația titlului *Baltagul* de Mihail Sadoveanu?

9. După părerea criticului literar Perpessicius: „... *Baltagul* rămâne, în ultima analiză, romanul unui *suflet de munteancă*, văduva Vitoria Lipan, pentru care îndatoririle mortuare pentru soțul ei (...) sunt comandamente exprese, ce nu-i dau răgaz până când nu-și află soțul răpus și nu-i dă creștinească înmormântare – în aceeași măsură în care Antigona înfruntă pe Creon și merge cu bună știință la moarte, dorind să dea fratelui urgisit Polinice împăcarea mormântului”.

Comentați citatul. Scrieți un eseu de tip argumentativ, de 1,5-2 pagini, despre Vitoria Lipan, pornind de la aprecierea critică a lui Perpessicius.

VIII. Constantin Stere

Constantin Stere, de-a lungul tumultuoasei sale existențe în atâtea domenii (politică, învățământ, știință, gazetărie etc.), a dat dovadă de calități neobișnuite. Abia spre sfârșitul vieții, C. Stere se prezintă și ca un viguros prozator prin cele opt volume, care alcătuiesc ciclul neterminat *În preajma revoluției*, pe care le-a dictat la Bucov, în patru ani (1932-1936), sub forma unui roman fluviu. Operă fără precedent în literatura noastră, romanul reprezintă un document pentru cei ce vor să cunoască o epocă de jumătate de veac. O mare parte din el rezistă timpului, ca lucrare valoroasă de proză. Romanul concurează cu multe alte texte de această factură și este, de bună seamă, contribuția cea mai însemnată a Basarabiei în literatura română.

Ideile avansate ale epocii l-au stăpânit întotdeauna pe C. Stere și au fost reflectate în roman, în primul rând, cele poporaniste. Apariția curentului poporanist, înființat de C. Stere și promovat de revista *Viața românească* a constituit un eveniment important în evoluția literaturii, culturii și ideologiei politice românești de la sfârșitul secolului al XIX-lea începutul secolului al XX-lea și a fost ilustrat în substanța romanului *În preajma revoluției*, interpretat de unii ca „memorii deghizate”, iar de alții receptat și analizat ca un „Bildungsroman” (carte a transformărilor, roman al educației), dar, în ambele cazuri, acesta a fost privit și tratat în prezenta teză ca o scriere în care se reflectă epoca. C. Stere o face prin „memoria epică” și prin maniera scriiturii unui mare artist cu o puternică forță de creație și de satirizare, punând începutul unui model al romanului basarabean.

Romanul *În preajma revoluției* acoperă o perioadă de o jumătate de veac. Primele cinci volume modelează realități din Rusia, celelalte trei țin în general de „patria ideală”, România. Pe parcursul celor opt volume, narațiunea suferă metamorfoze. În funcție de spațiu și timp, „memoria epică”¹ îi oferă din abundență lui C. Stere un model literar sau altul. Simplificând mult, „imagologia acestor două civilizații (culturi), dictează predominanța modelului literar rusesc sau modelului literar românesc în această amplă construcție romanescă”².

Dacă e să pornim de la teza lui Gaston Bachelard că „imaginile sunt realități psihice primordiale”³, atunci putem explica faptul de ce Constantin Stere începe romanul său cu prezentarea panoramică a imaginilor din Basarabia de nord. De altfel, întreaga construcție a textului literar sterist se bazează în mare parte pe crearea imaginilor despre care vorbește Bachelard. Lucrul care este de la sine înțeles aici apare anume acela că doar prin precizarea unui spațiu – în cazul dat acela al văii adânci a Nistrului, a șesului Podoliei, a Năpădenilor și până la marginea apuseană a

¹ Constantinescu P., *C. Stere. Între pamflet și roman // Vremea*, 19 ianuarie, 1936.

² Burlacu Al., *Proza basarabeană: fascinația modelelor*. – Chișinău: Cartier, 1999, p. 161.

³ Bachelard G., *La poétique de l'espace*. – Paris: Quadrige, PUF, 1998, p. 1.

orizontului – prin care și debutează *În preajma revoluției*, romanul poate începe. Cercetătorul G. Glodeanu remarcă: „Descrierea la Stere, statică sau dinamică, din apropiere sau depărtare, romantică ori realistă etc., de cele mai multe ori, premerge acțiunii, dându-ne, în același timp, cheia de descifrare a ei. Prin astfel de reprezentare autorul pregătește cititorul pentru receptarea unor fapte și evenimente deosebite și memorabile, care stau, de cele mai multe ori, la baza unor fenomene și trăiri cruciale”¹. Astfel, în debutul romanului este sugerat, prin intermediul descrierii, timpul în care se desfășoară acțiunea, evocat aproape cu exactitate: „Început de octombrie 1886...”². Circumstanțele exterioare, naturale ale timpului: „O zi caldă și luminoasă”³. Spațiul acțiunii care devine un peisaj anticipativ: „În fața conacului șerpuiește valea adâncă a Nistrului care aici, în dreptul Năpădenilor, cotește brusc sub unghiul drept spre apus, lungind, cale de o poștă, parcul curții, satul și pădurea de stejari seculari, și apoi, după ce descrie un vast semicerc se întoarce aproape spre punctul său de plecare, cuprinzând între stâncile basarabene o peninsulă din șesul Podoliei, care se strânge de istov în fața satului...”⁴.

În acest pasaj sunt arătate împrejurările și împrejurimile în care se va desfășura acțiunea în primele romane din ciclu, *conacul, valea adâncă a Nistrului, parcul curții, satul cu numele Năpădeni, pădurea, șesul Podoliei, stâncile basarabene* etc. Este, după cum se vede, o panoramă pitorească a spațiului românesc. Iar memorabil este faptul, după cum observă V. Mușat, că „fiecare dintre elementele descrise poartă o încărcătură semnificativă pentru evoluția acțiunii romanului”. Ele apar ca niște pasaje anticipative și caracterologice. În continuare vom vedea că Năpădenii și acest conac sunt un centrul din care iradiază nodurile acțiunii în întregul roman; Pe valea adâncă a Nistrului, prin pădure și stâncile basarabene va merge Iorgu Răutu în căutarea lui Alexandru Brașevan, pentru pregătirile de nuntă, tot aici își va petrece copilăria protagonistul Vaniușa Răutu; Parcul curții este locul firesc unde Smaragda Theodorovna va fi, într-un fel, ademenită de contele Wladislaw Przewicki etc. Prin astfel de pasaje anticipative va debuta fiecare roman din întregul ciclu, fapt care denotă o măiestrie deosebită a lui Constantin Stere de constructor al romanului.

În volumul III, *Lutul*, prima descriere, „Curtea „Castelului penitenciar” din Chișinău era pustie. Numai prin colțuri și diferite puncte strategice se zăreau siluetele încremenite ale paznicilor”⁵ anticipează „peregrinajul” de deținut (prin colțuri și între paznici) al personajului Vania Răutu de curând arestat.

¹ Glodeanu G., *Poetica romanului românesc interbelic*. – București: Libra, 1998, p. 207.

² Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. I-II. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 2.

³ Ibidem.

⁴ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. I-II. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 2.

⁵ Stere C. *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 4.

Iar descrierile monumentale nominative de la începutul volumului IV, *Hotarul*, „Taigaua tace... Iarna... Ninge... Bate vântul... Norii se împrăștie...”¹, jalonează spațiul în care se va afla Vania Răutu în lumea siberiană în care a fost aruncat recent.

Capitolul I *Pe cellalt târâm* al volumului VI *Ciubărești* preia aproape exact, la nivelul descrierii, cronotopul din începutul bildungsromanului: „O zi de mai, necruțată de soare. Lunca joasă a Prutului, răsuflând încă revărsările primăverii – toată învelită în verdeață de sălcii și de tufiș, cu rari ochiuri de apă prin cari se oglindeau pe alocurea figuri pitorești de pescari cu ciorpacul în mână sau de vânători la pânda rațelor sălbatece – sclipea în tremurul văzduhului cald de senin. Spre sud, la dreapta, coama Cristeștilor se tăia în azurul dens, de peruzea, abia împodobit mai sus de pușinii nori albi, ca movile învolburate de zăpadă. Prins de priveliște, Răutu nu băgă de seamă când se isprăvisse dezinfectarea lucrurilor doctorului...”². Totodată aceste pasaje devin antitetice atât ca topografie, cât și ca cronografie. În debutul romanului timpul e spre sfârșitul anului, panorama iese spre șesul Podoliei (direcție unde va peregrina ca deținut Vania Răutu), iar în volumul de față, avem un început de primăvară, totul se trezește la viață și spațiul e spre lunca joasă a Prutului (locul visat unde se va afla în libertate protagonistul). În descrierea aceasta, caracterizarea se completează semnificativ și se înviorează prin epitete, personificări, comparații.

Situații similare, narrative anticipative, manevrate logic, se repetă, după cum se poate de observat aproape în fiecare roman sau, în cel mai rău caz, ciclu de romane, basarabean, rusesc (siberian), românesc. Prin aceste momente, chiar de la bun început, se obține zugrăvit și bine definit, cronotopul romanesc, care pe parcursul evoluției acțiunii va fi nuanțat, precizat și dezvoltat, mărindu-i-se dimensiunile extrem de mult. El se va desfășura, ocupând spații din Basarabia, în volumele I și II *Prolog. Smaragda Theodorovna., Copilăria și adolescența lui Vania Răutu*. Va evolua prin Ucraina spre Rusia volumul III, *Lutul*, apoi veșnicile întinsuri din Siberia, IV, V, *Hotarul, Nostalgii*, culminând cu revenirea spre România, *Ciubăreștii, În ajun, Uraganul*, ajungând chiar și în unele țări din mult visatul occident. Critica literară susține: „Strategia descrierii vine să anticipeze, să dinamizeze, să evidențieze, să organizeze și să dezvolte narațiunea, substanța cea mai de preț a romanului de totdeauna”³.

O altă procedură de prezentare a societății, care constă în individualizarea personajelor și situațiilor, se realizează prin descrierea decorului. Acesta poate purta amprenta localizării vagonului, celulei, gazdelor lui Vania Răutu etc. Mai mult sau mai puțin frecvent abordate, călătoriile cu trenul, vaporul sau barca spre Siberia, cu

¹ Ibidem, p. 189.

² Ibidem, p. 239.

³ Rotaru I., *O istorie a literaturii române*, vol. 2 (De la 1900 până la cel de-al doilea război mondial). – București: Minerva, 1972, p. 182.

oameni ce și-au făcut un ideal din viața revoluționară, constituie o imagine a luptei pentru existență, a sufletului ce decade sub orice limită. Altfel spus, autorul a descris suferința morală cu ajutorul dialogului dintre deținuți și a celor întâlniți în lumea sălbatică siberiană de la finele secolului XIX-lea și mai ales prin intermediul monologului protagonistului acestui roman, atras în toate cele întâmplare datorită destinului hărăzit de mic de către mamă.

Volumele care urmează primelor două sunt elocvente în favoarea talentului scriitoricesc al lui Constantin Stere, mai ales din punctul de vedere al descrierilor de natură, care ne plasează într-o lume plină de poezia naturii. Călinescu rămâne entuziasmat de acest talent notabil și ne atenționează că o dată cu volumul *Hotarul* autorul: „... ne pune deodată în fața unui extraordinar prozator al geologicului. Pierdut în imensitățile siberiene, Stere are înfiorarea omului civilizat, care descoperă strivit și fascinant poezia imensității. În aceste spații mereu se așteaptă o ruptură a normalului, evadații trăiesc ca lupii prin păduri, localnicii duc cu ei un război crâncen neîntrerupt. Ecourile taigalei se asociază cu tăierea de un cuțit...”¹.

Cu alte cuvinte, autorul trăiește în sine spațiile nenormale ale teribilului siberian. Relativitatea condiției omenești în mijlocul acestei sălbătăcii grandioase cere mari eforturi și sforțări. Dintre aspectele admirabile ale acestei condiții de existență trei sunt admirabile și de neuitat: „taigaua, tundra de-a lungul fluviului Obi și aurora boreală”. Aici Stere capătă „un patos extraordinar, fără ca paleta să-i fie bogată și vocabularul afară din comun, trăiește o înfricoșare religioasă a geologicului gol”. Desigur, anume aceste fragmente de tablou grozav ne fascinează în lectura romanului și indică o adevărată artă picturală în tehnicile descrierilor lui Constantin Stere. De aici se vede mai deslușit adevărata dimensiune a harului său de scriitor: „Taigaua tace ... De la brâul stâncos al Uralului până la țărnișele orgolioase ale Oceanului Pacific, își ondulează, mută, enormele ei obeliscuri negre o pădure virgină de conifere, care aproape nu cunoaște toporul ...”². Episoadele peisajului se înlănțuie firesc cu revenirile de vigoare, care denotă o calitate de constructor a romancierului.

Chiar dacă natura pare a fi moartă este reînviată cu ajutorul limbajului plasticizat, dirijat cu o deosebită dibăcie în prezentarea ficțională: „Iarna... Sub cer acoperit, taigaua tace. În coloanele zvelte și mărețe, îmbrăcate de mușchiul cărunț, se smulg parcă din stratul gros al cristalelor de zăpadă și fug spre cer brazii cei sumbri, codrii mândri și pini sprinteni. Dar pe coroanele lor întunecate se lasă dușmănos tavanul de plumb al norilor negri și le taie avântul.

Taigaua tace încruntată – și geme numai surd sub povara văzduhului mort”³.

¹ Crohmălniceanu Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*. - București: Minerva, 1967, p. 416.

² Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 188.

³ Ibidem, p. 189.

Poetizarea naturii în nici un volum nu are această intensitate ca în acesta care îl găsește pe Vania Răutu în drum spre Curgan, eliberat de emoțiile negative cauzate de pușcăria de la Tiumen. Taigaua astfel își ia rolul de centru al universului de evaziune a omenirii, care mereu își făcea drum prin taiga ca să ajungă la locuri neatrinse și considerate liniștite și sigure, dar, cu timpul, acest univers al virginității s-a transformat într-o colonie penitenciară unde încap acum numai ucigași, tâlhari, hoți, incendiari, falsificatori, escroci ș.a.

În aceeași cheie sunt descrise de prozator și fenomenele naturii din „Patria ideală”, care localizează acțiunea și îi dă un statut aparte prin frumusețea prezentării: *„O întunecată și rece zi de toamnă târzie. Norii grei, negri, cu reflexe sinistre, cenușii, se târau jos dinspre nord-est, încoronau vârful Recei și închideau într-un cerc redus tot orizontul, înghițind și plaiurile mai îndepărtate, ca și zidul Carpaților, cu creasta Ceahlăului. Un vânt rece mătura piețele Ciubăreștilor, purtând prin văzduh rari fulgi de zăpadă, mărunți și tari ca firele de nisip.”*¹.

Descrierea stepei ucrainene vine în concordanță cu starea interioară a personajelor și în antiteză cu câmpiile basarabene și munții României: *„Afară lumina cenușie a dimineții înnoirate, dezveli peisagiul dezolat al stepei ucrainene în toamnă, atât de deosebit de dealurile dulci ale Basarabiei: o câmpie plană și nemărginită, fără nici o ondulație de teren, fără nici un copac, fără măcar vreun bloc de piatră eratică, fără vreun accident care să poată opri privirea – peste tot, numai verdeața gălbuie a miriștilor și a fânețelor tăiate – o întindere vastă ca oceanul, dar monotonă și mută, pustie după încheierea muncilor de țară, fuge în nesfârșire... Câmpie, câmpie, câmpie...”*². Probabil, din considerente de comparație și antiteză, tablourile apar și se derulează într-o formă mai mult statică, în Siberia, alăturate în spațiu, în echilibru și nemișcare în Basarabia, calme și senine în România. Deși concepute în bază de trăiri intense și forfote ale eroilor, peisajele romanului apar mai puțin dinamice în comparație cu majoritatea personajelor.

Anume volumul I, *Prolog. Smaragda Theodorovna*, orientează, în linii mari tehnicile acestea ale descrierii și dialogului, perpetuându-se pe tot parcursul ciclului *În preajma revoluției*. În dependență de volum, deviază unele însușiri ale lor. În volumul II, procedeul este îndreptat spre descrierea creșterii și formării lui Vanea Răutu pe pragul adolescenței. Volumele III, IV și V descriu anii de detenție ai eroului, precum și meticuloasele prezentări ale închisorilor din Chișinău și Odesa care vin în linia naturalismului francez de la finele secolului al XIX-lea. O ilustrare a acestor expuneri, foarte des utilizate de autor, nu ar fi de prisos: „Cu un muget neomenesc însă, răzvrătitul se aruncă asupra lui, izbindu-l năprasnic cu capul în piept, îl trânti la pământ și cu degetele-i înțepenite îi strânse gâtul ca în clește. Și

¹ Stere C. *În preajma revoluției*. Roman, vol. V-VI. – Chișinău: Hyperion, 1991, p. 354.

² Stere C. *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 135.

deodată își simți dinții înfiți în carne crudă; gura i se umplu de un lichid cald și fad... În furia-i nebună, nici nu-și dădea seama că mișcă în neștire o față de om...”¹. Volumele VI, VII și VIII descriu formația și integrarea lui Vania Răutu în patria ideală, România, și călătoriile în Europa.

În romanul lui Constantin Stere *În preajma revoluției* apar diferite tehnici compozițional-narative prin care se transmite mesajul, scrierea menținându-se însă, în structura narativă a *bildungsromanului tradițional*. Evenimentele se succed consecutiv într-o ordine cronologică și urmăresc dezvoltarea protagonistului din anii copilăriei până la maturitate, încheindu-se cu moartea lui. Perpessicius observă just că „viziunea panoramică a romanului este transfigurată prin capacitatea intelectuală și de orientare epică a naratorului. Acesta, fiind omniscient, are posibilitatea de a pătrunde chiar și în lumea interioară a personajelor sale”².

În narațiunea lui Constantin Stere se pune accentul, în aceeași măsură, și pe conținut, și pe structură. Textul romanului *În preajma revoluției* este „o construcție narativă predominant de tip monologic, în care este lesne de sesizat identitatea dintre autor și narator”³. În linii mari, din punct de vedere al compoziției, prozatorul variază între povestirea în care naratorul spune atâta cât știe personajul și chiar adoptă punctul de vedere al lui, și povestirea cu narator omniscient. În astfel de circumstanțe narative, vocea din roman rămâne relația dintre erou, narator și autor. Totodată însă vocea autorului, pe lângă faptul că pare a coincide cu cea a naratorului, mai corespunde câtorva voci din roman. În aceste condiții, distanța dintre vocea autorului și cea a personajelor variază de la volum la volum, în dependență de context. Uneori, ajunge să fie chiar o sinteză a tuturor glasurilor personajelor și a ideilor lor. Controlându-le pe toate cu o măiestrie deosebită, autorul însă nu reușește întotdeauna să depășească, să acopere formațiunea social-istorică și politică a vocilor – marasmul de grup, caracteristic, mai ales, Basarabiei.

În urma examinării perspectivelor compoziționale a narațiunii, cercetătorul Vlad Caraman constată: „actul verbal, indiferent dacă se realizează prin dialog și începe, sau sfârșește o relatare, nu influențează și nu schimbă interlocutorul, creându-se, astfel, în multe privințe, și o distanță socială între personaje și narator (autor). Iar o astfel de relatare în roman, în care narațiunea devine în cele din urmă privată, îl plasează pe naratorul-autor și în postura unui individ omniscient”⁴. Prin această perspectivă se vedește sentimentul de ficțiune al cititorului, sporind verosimilitatea evenimentelor narate și obiectivismul acestora.

¹ Stere C. *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV, op. cit., p. 246.

² Perpessicius, C. Stere, *În preajma revoluției // Manuscriptum*, nr. 4, 1975, p.39.

³ Manolescu N., *Romanul lui Constantin Stere // România literară*, 11 martie, 1976, p. 17.

⁴ Caraman V., „*În preajma revoluției*” de Constantin Stere. *Elemente de poetică a Bildungsromanului*. – Chișinău: Gunivas, 2009, p. 93.

Punctul de vedere în prezentarea evenimentelor, problemă discutată des de exegeții ultimului veac (de exemplu de V. Mușat¹, A. Burlacu², A. Tofan-Ciobanu³ ș.a.), este panoramic, adică autorul, fiind omniscient, recapitulează, pentru publicul cititor, fapte remarcabile dintr-o *perspectivă panopticum*. Nu întâmplător exegeza literară a ajuns a-l considera pe autor „romancierul total”⁴, iar scrierii a-i atribui cele mai plastice calificative.

Întrucât pe narator în acest roman îl găsim omniscient, aceasta mai permite ca sesizarea lumii externe și interne a eroilor să fie foarte profundă. Faptele acestea se pot observa mai ales în relatările și descrierile realizate de narator unde ne este prezentată viața mai multor personaje, cu valoare diferită pentru evoluția subiectului. Istorisirile intermediare ale unor personaje ne dezvăluie diferite perspective ale narațiunii, oferindu-ne uneori și posibilitatea de a desluși și analiza gândurile ce îi cuprind sau îi frământă. Dintre aceste povestiri le putem menționa pe următoarele: în primul rând, viața părinților lui Vania, Smaragda Theodorovna și Iorgu Răutu, până la căsătoria lor, *Povestea Undinei* relatată de ea însăși în fața protagonistului, *Povestea Zinaidei Nicolaevna Popov*, a *Ruxandei Moldovanca*, a *soților Lazarev*, a lui *Mehmet* etc., toți în spațiul Siberiei. Toate comunicările de acest fel au ținte precise în narațiune. De pildă, povestea Mariei Culiceeva umple golurile epice ale mișcărilor revoluționare. Momentul apare elocvent și important și prin faptul că povestea Giocondei este organizată epic în inel poetic compozițional. Naratorul începe depănarea povestirii pornind de la scrisoarea lui Vania Răutu și o termină cu momentul în care femeia citește epistola. În perimetrul acestor episoade se desfășoară întreaga existență a Mariei și a prietenilor săi revoluționari.

Adevărul despre unii oameni, printre care a trăit protagonistul în Siberia, iese la iveală tot prin intermediul relatărilor personajelor. Deconspiratorul situației devine Isac Blumber, care îi povestește lui Vania Răutu despre fiecare dintre ei, astfel se află că aceștia sunt niște escroci, niște nătărași, lucru despre care nu prea bănuia eroul. *Istoria Elizabetei*, una din gazdele lui Vania, se profilează ca un subiect de roman cu laitmotivul „să te ferești de vârnaci, te vei nenoroci!”. Aidoma Smaragdei Theodorovna, nici Elizabeta nu l-a iertat niciodată pe Calistrat, vârnacul de la care a suferit... Tot pe aceeași lungime de undă se profilează și poveștile celor din *Patria ideală*, pe lângă intelectualii Ciubăreștilor, fiecare cu istoria sa, mai interesante apar relatările despre Elisa, Ivonna și *Vicisitudinile frumoasei Dolores*. Aceasta din urmă, povestea Elvirei Vasilescu, a lui Dolores Barancea și a lui Tudor Barancea completează o nouă filă din *1001 de nopți*, arătând lupta dintre femei din

¹ Mușat V., *C. Stere scriitorul* – București: Cartea românească, 1978.

² Burlacu A., *Proza basarabeană: fascinația modelelor*. – Chișinău: Cartier, 1999.

³ Ciobanu-Tofan A. *Spiritus loci. Variațiuni pe o temă*. – Chișinău: Gunivas, 2001.

⁴ Cimpoi M., *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. – Chișinău: Editura Arc, 1996, p. 102.

cauza dorinței de a domina un bărbat, un colectiv, o lume, dar totodată ne prezintă distrugerea mondenității din Ciubărești și coborârea orașului la nivel de provincie.

Acest miniroman, inserat în epica ciclului *În preajma revoluției*, vine ca o confirmare a ideii de construcție și îl putem rezuma ca o sumă a tuturor relațiilor sociale, de dragoste, de invidie și ură din marele ciclu. Lucrarea lui Stere „devine o rescriere în stil modern a romanului tradițional”¹, este o epopee, deoarece acțiunea începe și se desfășoară încă de când mama lui Dolores nu era măritată și avea doar câțiva ani ai majoratului. Anume atunci i se întâmplase nenorocirea de pe scena de dans când își rupsesse piciorul. Apoi spaniola, căsătorită cu un boier de aici, naște o fetiță după care moare, copilul rămânând numai cu tatăl. Astfel începe viața furtunoasă a micii Dolores care, la numai 15 ani împliniți, are diferite relații cu oamenii maturi. Una din ele cu un bătrân de la care, prin șiretenii, ea îl obținuse de soț pe Tudor Barancea, ce vine și el cu istoria lui de tip bine conturat în societate. Prin intermediul acestuia Dolores pătrunde în elita din Ciubărești și începe relații conflictuale cu damele mondene din oraș. Datorită calităților sale deosebite și puținelor complexe avute în fața acestei lumi, ea obține mereu întâietatea, iar, până la urmă, plecarea ei anume și constituie destrămarea societății mondene din Ciubărești. Istoria se aseamănă pe alocuri cu cea a Smaragdei Theodorovna. Pornind de la aceasta, ne-am putea întreba: - Aceasta putea oare fi și soarta Smaragdei Theodorovna dacă pleca cu Wladislaw Przewicki? ... Surprindem în continuare că romanul, în structura lui compozițională, cuprinde și o vastă galerie de personaje episodice, reprezentanți de vază ai sufletului și conștiinței basarabene, rusești, românești. Aceștia, prin felul lor de a fi, poartă în sinea lor valențe de subiecte de roman, căpătând valoare artistică. Astfel, fiecare cunoștință nouă a lui Vania Răutu, prin intermediul naratorului, devine un microman, care, de cele mai multe ori, nu depășește volumul de două pagini, uneori și mai puțin.

În cea mai mare parte a ei, această structură naratologică a fost denumită de critica literară modernă ca o *viziune „din spate”*. Afirmția se bazează pe ideea că „sursa nu se află în roman, ci în romancier, așa încât el își susține opera fără a coincide cu unul din personajele ei. El o susține fiind în spatele ei; el nu este în lumea descrisă de aceasta, ci în spatele acestei lumi, fie ca un demiurg, fie ca un spectator privilegiat care cunoaște dedesubtul problemei”². Găsim astfel că nu toate scenele auxiliare, pe parcursul acțiunii, sunt prezentate prin prisma viziunii de orientare a naratorului. Uneori și el devine un simplu ascultător, chiar foarte ademenit și interesat de poveștile personajelor.

Naratorul-autor, fiind atotputernic în narațiune, are deseori tendința să redea evenimentele și sub forma unui rezumat. Lucrul acesta se observă foarte bine atunci,

¹ Zamfir M., *Cealaltă față a prozei*. – București, Eminescu, 1988, p. 236.

² Pouillon J., *Temps et roman*. – Paris: Gallimard, 1993, p. 77.

când se anticipează unele fapte din roman. Scene de acest fel sunt foarte numeroase în scrierea lui Stere, de pildă momentul în care este anunțată nunta dintre conul Iorgu și Smărăndița, fără a ne pregăti direct pentru aceasta: „Nunta a fost fixată pentru septembrie, în termenul cel mai scurt necesar pentru înzestrarea miresei și pentru repararea și renovarea conacului din Năpădeni”¹. Tot astfel, când Undina pleacă să aducă niște franzeluțe albe, unt și salam pentru băiatul mamei, Vaniușa, autorul constată că, până la sfârșitul vieții lui, Vania nu a mai văzut-o pe aceasta: „Cum putea ști Vania, coborând scările celor cinci etaje, că se desparte de ea pe veci, că nu o va mai vedea niciodată”!..². Astfel de anticipări se repetă în continuare foarte des. În acest sens apare și momentul despărțirii de fratele Costea: „Frații se îmbrățișară, și Costea se șterse în întuneric... pentru totdeauna”³. Pe Maurul, care, grație genealogiei inventate, avea dreptul nu numai la tronul Bizanțului, ci și la cel al Moscovei îl pierdem din narațiune tot prin intermediul lui Vania: „Lui Răutu nu i-a mai fost dat să-l revadă”⁴. Și dispariția enigmatică a lui Mehmet, de altfel, ca și apariția lui, tot în așa mod concis este zugrăvită: „Într-o zi, Mehmet nu mai veni”⁵ etc.

Referindu-se la semnificația deosebită a anticipărilor, criticul Haralambie Corbu notează: „aceasta rezidă și în faptul că ele prevestesc schimbările cruciale din viața lui Vania Răutu, dar și ale altor personaje principale, a celor secundare mai puțin”⁶. De menționat că personajele secundare se profilează și se mențin în acțiune doar printr-o schițare generală a vieții lor. În special naratorul devansează evenimentele pentru a ne anunța despre unele schimbări ce vor avea loc nemijlocit în viața personajelor. În același timp, el ne dă de înțeles când a sosit timpul ca acel personaj să nu trezească interes și să nu se afle în atenția autorului, și, totodată, a cititorului. Toate aceste motivații permit lectorului să-și concentreze conștiința asupra conflictelor principale din roman, în special acela al evoluției și devenirii protagonistului Vania Răutu. Observațiile acestea devin foarte elocvente în pasajul, când este prezentată căderea conacului de la Năpădeni. În acest caz, naratorul lasă toate la o parte și revine asupra motivului de început, conacul: „În vechea curte a Năpădenilor se simțea peste tot decăderea. Un stâlp al porții stătea strâmb; din îngrădirea parchetului de trandafiri lipseau câteva gratii; o treaptă de granit roșu a scării se clatină; pe ziduri, în mai multe părți, tencuiala căzută rămânea nereparată; și chiar vreo două ochiuri de geam... se încruntau chioare... și camerele de musafiri păreau degradate în depozite de dărâmături, și rebuturi... Înfațișarea mamei îngrozi

¹ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. I-II. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 18.

² Idem, p. 344.

³ Idem, p. 359.

⁴ Stere C. *Op. cit.*, vol. III-IV, p. 145.

⁵ Ibidem, p. 396.

⁶ Corbu H., *Deschideri către valori*. Studii. Eseuri. Atitudini. – Chișinău: Cartea Moldovei, 2003, p. 291.

pe Vania Răutu...”¹. Numai natura rămâne veșnic aceeași. Iar prin reluarea portretelor membrilor rămași ai familiei Răutu, în linii sumbre, de degradare și îmbătrânire (cu „îmbrăcămintea neglijată”, „paloarea feții”, „obrazul slăbit”, cu pielea „strânsă în cute mărunte, în jurul gâtului”, mișcările încete etc.) se definește întreaga structură morală și materială la care s-a ajuns în conac. Criticul A. Burlacu observă în acest context: „Semnificația momentului are anumite tangențe cu tehnica debutului la Liviu Rebreanu, anume începutul romanului *Ion*, care reprezintă și el, în cea mai mare parte, o lume în pragul decăderii sufletești”².

Retrospecțiunile, de asemenea, sunt executate de către narator și pentru a ne informa despre unele evenimente care au avut loc anterior în istorie. Însă, mai ales sunt efectuate pentru a aduce la cunoștința lectorului date privind momente care s-au scurs din viața eroilor săi. În acest context, apare ca mostră introducerea imediată în scena de debut a romanului și, concomitent, în viața familiei Răutu a botezului micuțului Vaniușa. După acest episod, naratorul va desfășura viața eroilor înaintea nașterii lui Vania.

Așadar, ordinea cronologică lineară în bildungsroman este strict respectată de autor: romanul începe cu relatări din viața părinților, mai apoi este continuat cu apariția anevoioasă în lume a protagonistului. Bineînțeles, urmează copilăria, care, încetul cu încetul, dar pronunțat, se scurge în descrierea adolescenței protagonistului, după care, treptat, trece la maturitate, iar, la sfârșitul istoriei, devenind adult, cu concepții de viață bine determinate, se stinge din viață.

În bildungsromanul lui Stere pe lângă tipul narativ auctorial, se conturează și alte modalități ale narațiunii, cum ar fi, de exemplu, tipul narativ neutru. Acesta are menirea să prezinte evenimentele fără comentariile și explicațiile naratorului. În așa caz, interpretarea și înțelegerea mișcărilor personajelor rămâne pe seama cititorului. Prin urmare, se învederează stilul indirect liber. Când evenimentele sunt prezentate în acest stil, hotarele sau distincțiile între subconștientul personajelor și lumea exterioară dispar. Contopirea aceasta apare în monoloagele personajelor aflate în stări de depresiune. Un lucru foarte interesant este că discursurile acestea interioare sunt zugrăvite deseori de vocea naratorului. De exemplu: „În liniștea lugubră, sub care această clădire îngrămădea mii de oameni, Vania Răutu se simți, pentru prima oară, cu desăvârșire singur în lume, în afară de orice legătură cu viața, un punct pierdut în spațiul nemărginit”³. Întreaga opera a lui Constantin Stere, după cum se poate constata, pare a fi o invitație trimisă cititorului spre fluxul mintal de conștiință al personajelor, unde hotarele dintre lumile dictate de ordinea ce vine din afară și trăirile interne par a fi șterse.

¹ Stere C. *În preajma revoluției*. Roman, vol. VII-VIII. – Chișinău: Hyperion, 1991, p. 244.

² Burlacu Al., *Proza basarabească: fascinația modelelor*. – Chișinău: Cartier, 1999, p. 157.

³ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 18.

În continuare, găsim de cuviință să ne oprim asupra încă a două modalități narative elocvente pentru măiestria epică și compozițională a autorului. Este vorba despre o tehnică a scrisorii și a jurnalului, caracteristică romanului. Observăm că, în cazuri aparte, autorul abandonează statutul său de narator și lasă evenimentele să fie relatate indirect. Folosește pentru aceasta diverse procedee. De cele mai multe ori însă se recurge la *scrisoare*, cu diversele ei forme – epistolă, depeșă. Acest procedeu e folosit în linia tradiției secolului al XIX-lea. Șerban Cioculescu menționează că „la Stere, scrisoarea, pe lângă tratarea unor subiecte morale, are și alte directive narative”¹. În primul volum, scrisoarea lui Wladislaw Przewicki către Smaragda Theodorovna denotă niște împrejurări romantice prin care un tânăr vrea să cucerească dragostea unei fete și chiar s-o seducă. Cu expresii de clișeu sentimental romantic, scrisorile tânărului polonez nu aduc altceva nimic în narațiune. Cu alte lungimi de undă sunt zugrăvite scrisorile în cazul Tanei, unde, plăsmuite artistic, ca și în cazul lui Przewicki, ele apar și ca o modalitate a narațiunii în convorbire indirectă cu caracter intermitent. Fără a ține cont de aspectul narat, ele ne introduc în atmosfera lecturilor fictive.

Cu aceeași intensitate narativă se înscriu în circuitul subiectului scrisorile dintre Vania Răutu și Maria Ivanovna Culiceeva, dintre acesta și Varenca, Varvara Semionovna Liescova etc. La fel, cu intenții și de descriere a lumii noi, și, prin aceasta de ademenire, sunt folosite scrisorile dintre protagonist și Elisa Orleanu, ultima sa soție. Deși, toate acestea din urmă conțin niște înșiriri ale sentimentelor de dragoste, ale căinței, deznădejdiei, pocăinței, dragostei întârziate, destăinuirii etc., ele schițează, totodată, elemente ale relațiilor dintre indivizi.

Chiar dacă formulele de debut și încheiere rămâne aceleași, scrisorile schimbate între Vania Răutu și Vasile Credință au alte strategii de prezentare. În primul rând multiplică mijloacele posibile de lectură, deschide un alt palmares al vieții, determină o anumită convalescență socială și reprezintă anumite relații specifice între acești doi indivizi aparținând la lumi diferite. În aceeași ordine de idei epistola vine să elucideze și descrierea indirectă a Ciubăreștilor. Momentul devine evocator grație faptului că Vasile Credință realizează, prin scrisoarea sa, pentru prima dată în roman, despre acest oraș imaginar: „... Dar la Ciubărești ai, cel puțin, liniște, biblioteci vechi și bune, poți chiar buchisi cât ți-o fi pofta inimii. Cu băieții de aici se poate face brânză bună și politicește... Nu-ți mai vorbesc despre societățile noastre științifice și literare, cum nu sunt nicăieri în țară... Vino, dar, la noi, la Ciubărești: nu e departe; viața e ieftină; aerul e sănătos...”². Chiar îi deschide unele perspective în raport cu „Patria ideală”, prezentându-i în paralel orașele principale: „Despre București – nici vorbă: îi iarmaroc; universitatea stă goală – nu dau pe acolo

¹ Cioculescu Ș., *Aspecte literare contemporane*. – București: Minerva, 1972, p. 183.

² Stere C. *În preajma revoluției*. Roman, vol. V-VI. – Chișinău: Hyperion, 1991, p. 255-256.

nici profesorii, nici studenții. Profesorii fac politica, studenții așijderea, cu subvenții de la toate guvernele, pe rând”¹. Viziunea, pe care i-o transmite Vasile Credință prin epistolă, nu este cea așteptată de Răutu. Până la sfârșit, Vania va înțelege singur unde a nimerit și care din orașe este un centru de cultură și civilizație și care un pandemoniu sau altceva de acest fel.

Scrisoarea e folosită și ca mască a personajului. Tania numai prin scrisori îi poate vorbi așa de frumos lui Vania, dar în realitate are complexe. Tot în acest sens sunt concepute și scrisorile trimise de Smaragda Theodorovna lui Vania Răutu în România. Ele, lipsite de sentimente și plictisitoare din cauza monotoniei scrisului și a lipsei de sinceritate a celei care le ticluiește, spun lucruri pe care Smaragda nu le-a spus niciodată lui direct în față. Structura scrisorilor rămâne în toate cazurile aceeași, dar conținutul lor, capătă semnificații variate, în dependență de împrejurările în care sunt trimise. De exemplu, în cazul volumului I, strategia scrisorii este de reconstituire a unei epoci, cu caracteristici romantice: „Scumpă doamnă... Sunt un nebun, aiurez? Adorata mea, numai tu îmi poți da răspunsul! ... Nu semnez aceste aiurări nebune, fiindcă, dacă nu mă ghicești, chiar acesta va fi un verdict de moarte!..”². Prezentarea unei mentalități sociale, în cazul dat complexate de aspectul exterior, prin intermediul acestor epistole, este relevantă în volumul III și IV în persoana Tanei: „Dragul meu Vanicica, Să nu crezi că sunt nebună sau că am turbat, cum ai obiceiul să te exprimi. Sunt foarte cuminte... Așadar, te îmbrățișez și te sărut cu drag. A ta umilă și proastă logodnică – T. L.”³ etc.

Impresionant apare momentul când prin scrisoarea lui Vania către Elisa se caracterizează tipuri de comunități umane din Europa prea deosebite de cele întâlnite de Răutu în alte părți dinspre răsărit. Copilul care este trimis acasă la sute de kilometri prin intermediul unui călător găsit așa la întâmplare, alte momente ale civilizației sunt transmise prin mijlocirea scrisorii: „*Geneva, Hotel Cornarvin, iulie 189...* ... Suhanov și Serghei Alexandrovici Jaba, în sfârșit, m-au lăsat singur. Sunt istovit... Pe nesimțite, treptat, în traversarea Elveției, sub mulțumirea și bucuria care o resimțeam aproape la fiecare cotitură a trenului și la fiecare popas prin capitalele și orașele diferitor cantoane; dedesubt, din întunecimi insondabile, parcă se ridica și se furișa tâlhărește o ceață, ce se condensa tot mai mult într-un nor dușmănos și amenințător... Pe punte se formase îndată un cor de tineri, pe care l-ar putea invidia și sălile noastre de concert... La Romanshorn aproape mă tulbură de mulțumire salutul neașteptat al vameșului”⁴.

¹ Ibidem, p. 256.

² Stere C. *Op. cit.*, vol. I-II, p. 97-98.

³ Stere C. *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 101-102.

⁴ Stere C., *Op. cit.*, vol. VII-VIII, p. 64-65.

Un rol cu totul aparte în desfășurarea narațiunii îl joacă scrisoarea trimisă Elizei. Până la momentul citirii scrisorii, naratorul ne relatează despre călătoria lui Vania Răutu mai mult în ceea ce privește spațiul acțiunii – orașul, muntele, gara etc. – și despre valorile social-culturale ale lui. În același sens, în cazul individului Vania, naratorul accentua discuțiile sale politice și sociale care ocupă un loc vast în discursul acestuia. O dată cu primirea scrisorii însă, ne sunt înfățișate toate trăirile lui interioare, în raport cu cele văzute și trăite acolo. De aici aflăm că ridicarea pe muntele Monte-Rosa și atingerea vârfului său îi reînvie în minte nemuritoarele peisaje siberiene și veșnicele chipuri ce îl însoțesc pretutindeni; Ileana, Undina, Fanny, Tania ș.a. la care se mai adaugă acum Eliza.

Idila romantică, între Vania Răutu și Ivonna, este declanșată tot de o scrisoare: a Ivonnei către protagonist. La fel, printr-o scrisoare, se pune capăt acestei relații și acestei istorii. Semnificativ apare aici faptul că trăirea acestei idile este plasată între două scrisori, ambele de dragoste, una cu sfârșit plăcut, alta tragic.

Astfel, numai prin scrisoare, autorul poate exprima clar, sigur și pătrunzător deznodământul istoriei. Când protagonistul se află peste hotare, despre ceea ce se petrece acasă în România naratorul ne povestește într-un mod mai original. El pune pe Vania Răutu să-și verifice corespondența și găsind o sumedenie de scrisori de la diferite persoane din țară, le citește în glas, prezentându-ne prin filiera acestora situația de acasă. Eliza scrie despre familie, Ciorbadioglu îi aduce la cunoștință ultimele evenimente petrecute la Ciubărești, Vasile Credință despre *Farul* etc. Astfel scrisoarea – această modalitate auxiliară a narațiunii – se transformă într-un fel de *proză adresată*¹. În felul acesta, lectura adresantului devine, ca importanță strategică, secundară. Cel către care se trimite scrisoarea, adică adevăratul adresant este și rămâne cititorul, publicul, cu atât mai mult că implicarea lui în structura textului narativ este inevitabilă.

Tot în acest sens, dar printr-o tehnică narativă mai modernă, este proiectat și *Jurnalul lui Ion Răutu*, „modalitate puțin exploatată în operele timpului, dar care va constitui un stil românesc aparte în a doua jumătate a secolului al XX-lea”². În acest jurnal sunt făcute în special însemnările despre viața de condamnat a eroului, lucru simplu la prima vedere. Dar interesant apare faptul că jurnalul se profilează și ca o povestire paralelă a volumului III, *Lutul*, în care evenimentele sunt reluate și transfigurate prin prisma viziunii protagonistului, mult mai încordată și intensificată în exprimarea detaliilor moral-etice. Astfel, Vania Răutu devine, după cum remarcă V. Caraman „narator creditabil indirect și provizoriu”³.

¹ Căpreanu I., *Eseul unei restituiri. C. Stere.* – Iași: Junimea, 1988, p. 172.

² Zamfir M., *Cealaltă față a prozei.* – București, Eminescu, 1988, p. 207.

³ Caraman V., op. cit., p. 108.

Un rol deosebit, în aceste împrejurări, îl ocupă monologul interior, când personajul meditează asupra condiției sale de încarcerat, aducând, în prim-plan, toate cauzele, motivele, ideile dominante ale conștiinței sale pe parcursul anilor de detenție; întrebări asupra existenței sale, asupra vieții în genere, meditații despre dragoste ș.a. Avem conturat aici motivul închisorii ca mijloc de descătușare a sufletului îndurerat. Scenele sinistre, care reprezentau executarea camarazilor săi, amintesc de o societate primitivă, plină de călăi, în care nici o suflare nu cunoaște noțiunea de neprihănire: „Am înțeles că rămășițele lui Andrei Rechinul fuseseră înmormântate chiar la locul execuției și că pământul fusese nivelat prin marșul forțat al oastei imperiale”¹. După momentul acesta și jurnalul lui Vania Răutu se întrerupse pentru mai mult timp și: „O tăcere lugubră cuprinse tot universul”.

Narațiunea este preluată de naratorul obiectiv, deoarece acesta, inclus prin jurnal, nu mai este în stare, în urma celor întâmplate, să urmeze șirul epic al episoadelor din roman. Astfel, ceea ce relatează obiectiv naratorul este concretizat, în cazul cu jurnalul, subiectiv de către eroul Vania Răutu, motorul acțiunilor din roman. Momentul evocator este că naratorul principal reia narațiunea de pe pozițiile propriului actant. Iar meditațiile filosofice îl duc pe Vania Răutu în altă sferă a preocupărilor umane. „Tehnica jurnalului, deși nu este executată întocmai în maniera viitoarei *Școli de proză de la Târgoviște*, are totuși unele similitudini cu aceasta”², remarcă Matei Călinescu. Într-un fel, pe baza jurnalului sunt reconstituite multe pasaje ale romanului, constituind, în același timp, un imbold pentru actul scrierii. Pe lângă aceste momente, jurnalul aduce multe lămuriri și în alte planuri.

Debutul jurnalului ne lămurește împrejurările temporale în care se află atât eroul, cât și narațiunea: „11 iunie 188... Astăzi se împlinește un an de când am văzut ultima oară pe Verocica, în mansarda ei din strada Voronțov”³. Iar reluarea evenimentelor, ne prezintă situația din punctul de vedere subiectiv al eroului, în comparație cu naratorul-autor obiectiv. În continuare narațiunea jurnalului ne pune față în față cu personajele revoluționare, descrise, indirect și subiectiv, de către erou: „Câteodată mă simt umilit, mi-i rușine de mine, când mă compar nu numai cu Undina, cu sufletul ei cristalin, dar și cu Moise Roitman, Ion Prestea, Vasile Giurilă sau chiar Grișa Goncev”⁴. Autorul însă are altă viziune, în raport cu aceștia. În cazul dat, povestirile despre personajele din preajmă îl situează pe Vania Răutu în alt univers social decât cel din Basarabia, în special din Năpădeni, și îi conturează configurația psihologică în raport cu noul mediu.

¹ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 41.

² Călinescu M., *Cinci fețe ale modernității: modernism avangardă, decadentă, kitsch, postmodernism*. – București: Univers. 1995, p. 259.

³ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 70.

⁴ Ibidem, p. 71.

Tot prin intermediul jurnalului, aflăm despre transformările fizice și sufletești ale lui Vania Răutu: „Sărmanul meu jurnal... De mai bine de două luni n-am mai pus mâna pe el. Recitindu-l, aproape nu mă mai recunosc”¹.

În modul respectiv, prin aceste două mijloace de prezentare a faptelor povestite, auxiliare narațiunii auctoriale, uneori se reiau evenimente făcute cunoscute publicului mai devreme, se completează evoluția romanului cu momente secundare, dar nu mai puțin semnificative, sau sunt stabilite, precum niște pauze, în evoluția subiectului etc. În general, se creează impresia că strategia scrisorii și a jurnalului, precum și a celorlalte modalități de expunere din romanul lui Stere, este de a perpetua discursul narativ.

Din punct de vedere al organizării epicului, se poate afirma că în toate volumele, privite aparte, se pot întrevădea două linii de subiect, una ține nemijlocit de protagonistul Vania Răutu, iar cealaltă evoluează în dependență de momentul acțiunii. Astfel, compoziția romanului pare a fi în cea mai mare parte liniară, totuși excepție fac unele pasaje din volumul I, unde se întâlnesc alte fenomene narative în organizarea povestirii, anume analepsa și prolepsa, sau, pentru un limbaj mai familiar nouă, admitem termenii retrospecția și anticiparea². Depistăm mai ales analepsa externă a cărei extindere depășește punctul de pornire cronologic al istoriei românești. În favoarea afirmației noastre vin relatările despre „evoluția” și „devenirea” Smaragdei Theodorovna, la fel *Romanul lui Iorgu Răutu* până la întâlnirea cu Smărăndița Ciconi etc. Explicarea mai lesne a acestui fenomen ar rezida în faptul că aceste pasaje vin la mijlocul volumului, dar relatează, după punerea în scenă a personajelor principale, evenimente premergătoare primelor pagini ale romanului. Prolepsa se evidențiază chiar în primele pagini. Este vorba de „intrarea în scenă” a copilului Vania Răutu. Momentul anticipează, în planul organizării povestirii, nașterea eroului ei, pus deodată în albia botezului. Elucidarea faptului evocă și o stare psihologică încordată, nedeslușită a membrilor familiei sale, anume din cauza acestui personaj, la moment neidentificat încă. La modul concret, nașterea „protagonistului acestei povestiri”, care va reprezenta o axă în existența lui în lume, va fi descrisă cu amănunte sugestive, posterior, în a doua parte a romanului.

În concluzie, putem constata că, din punct de vedere compozițional, scrierea lui C. Stere se încadrează în canoanele narativității tradiționale, adică face parte din romanul doric. Totodată, scriitorul apelează la unele tehnici inedite de prezentare a evenimentelor epice. Atât viziunea „din spate”, tehnica jurnalului, a scrisorii, cât și incursiunile dese ale personajelor în discursul narativ, analepsa, prolepsa, stilul

¹ Ibidem, p. 95.

² Glodeanu G., *Poetica romanului românesc interbelic*. – București: Libra, 1998, p.117.

indirect liber ș.a. fac din romanul *În preajma revoluției* o construcție epică cu valențe fictive bine conturate și expresive, încadrându-se astfel în romanul corintic.

Conflictul în roman constituie un component esențial al textului artistic, în jurul și în baza căruia se derulează acțiunea și, respectiv se evocă evenimentele. Opera lui Constantin Stere *În preajma revoluției*, grație naturii conflictelor, devine bildungsroman. Romancierul are o preferință deosebită de a realiza majoritatea conflictelor prin protagonist, denumindu-l deseori „eroul acestei povestiri”. Apariția lui Vania Răutu pe lume produce o criză psihologică pentru mama Smaragda Theodorovna și altă stare de nedumerire pentru tatăl Iorgu Răutu. Astfel, nașterea unui copil, care ar trebui să fie o sărbătoare pentru părinți, aduce numai durere și insatisfacții. Acest caz devine și primul conflict tragic familial al romanului, atât interior, al eroilor povestirii, cât și exterior, în care este implicată direct sau indirect întreaga societate în care trăiau boierii din județul S*** și chiar cei de peste hotarele lui: frații, nașul etc.

Nașterea eroului este un conflict dramatic pronunțat pentru părinții lui, dar pentru restul persoanelor, cu unele excepții, rămâne un fapt firesc, chiar ne semnificativ. Anume în jurul acestui conflict se vor desfășura acțiunile din primele volume ale ciclului *În preajma revoluției*. În acest fel, el se conturează, la început, în calitate de conflict primar, izvor de acțiune centrală. Iar apoi vom observa că se va transforma într-o trăire uitată, grăbită de anumite situații. Evoluția evenimentelor după nașterea lui Vania, care a adus într-o situație încurcată familia din curtea Năpădenilor, conturează clar evoluția conflictului prim. Astfel, existența eroului durează, din primele zile și până la anii de școală, într-o încăpere la celălalt capăt al conacului, pentru ca plânsetul și țipetele copilului să nu pătrundă până în iatac, la mama sa.

Un alt conflict dramatic se naște între Smaragda Theodorovna și Iorgu Răutu, marcat fiind de diferența de vârstă și raporturile naturale firești dintre soți. Cu fața plânsă, mereu scufundată în gânduri grele, departe de lumea dimprejur, Smărăndița înfățișează profunzimea trăirilor și a conflictului. Sentimentul de neliniște și nemulțumire, care îl cuprinde pe Iorgu Răutu după nuntă, apare explicat și explicit în felul acesta. Conflictul este primar pentru primele volume și dinamic pentru întreg romanul. Intensitatea acestui conflict interior, în raport cu stăpânul Năpădenilor, iese în evidență în dialog cu Smărăndița și e accentuat în repetate rânduri de expresia: „*Iorgu Răutu oftă și-și frecă palmele de genunchi...*”¹. Este și un moment care o înstrăinează tot mai mult pe Smaragda Theodorovna de lumea la care aspiră. Ameliorarea acestui conflict în privința eroinei, pare a fi pe cale de a se realiza o dată cu discuțiile între tineri din timpul balurilor. Anume cu aceștia ea vorbește despre

¹ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. I-II. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 69.

dorințele subconștientului ei: tendința spre oraș, vizite la teatre, concerte, relații cu prietene cu care să poată împărtăși secrete intime etc. Și nu întâmplător tiotia Natalița a surprins-o într-o zi cu portretul împărătesei Eugenia, modelul ei de frumusețe, fiindcă la bal Wladislaw Przewicki i-a sugerat că seamănă mult cu ea. Asemenea împrejurări scot la iveală visurile Smărăndiței, aspirațiile sufletului ei osândit la singurătate feminină, care rămâne totuși sălbatecă la atingerea tinerilor: „... a atins ușor mânuța ei – retrasă îndată de pe masă ca arsă”¹.

Vizitele contelui Przewicki la Năpădeni pun bazele unui nou conflict în roman, de sorginte externă, care va da naștere în continuare primului triumphi de dragoste: Iorgu Răutu, Smaragda Theodorovna, Wladislaw Przewicki. În această situație, totuși conștientul Smaragdei Theodorovna, educat de o nețărmurită mentalitate de țară, îi dă reproșuri situației create. Chemarea simțurilor intră întotdeauna într-un violent conflict cu glasul conștiinței și, în asemenea cazuri, în ochii Smaragdei Răutu se ivesc iarăși niște lacrimi tăcute.

Punctul culminant al conflictului dintre cei trei, care alcătuiesc triumphiul amoros, este atins la Odesa, la balul mascat unde eroina se eliberează de toate emoțiile și acceptă propunerea tânărului și romanticului Przewicki. Sentimentul tănuit de acceptare, care a fost ținut atâta timp în subconștientul ei, Smaragda Theodorovna l-a dezvăluit după ce a auzit cuvintele care susțineau că romanele lui G. Sand nu sunt o minciună și nici Indiana nu a auzit vorbe mai aprinse, n-a fost obiectul unei adorații mai ideale, mai desăvârșite. În întâlnirea intimă, pe care o aștepta mereu, îndrăgostita găsește modalitatea prin care ar putea ameliora conflictul.

Cel mai mare conflict familial tragic se iscă atunci când ea primește vestea că Sonia s-a îmbolnăvit și deci este nevoie ca mama să fie acasă. O data cu această veste se încheie viața abia începută în lumea mare a Smărăndiței. Iar momentul de vârf al acestui conflict din urmă fiind moartea Soniei, unul dintre puținele motive datorită căruia mai are sens să trăiască Smaragda Theodorovna. Căința mamei, îndurerată de moartea copilului este un motiv care schimbă și dă alt curs oricăror evenimente din viața omului. Aici instinctul dumnezeiesc, tradițional a biruit, întorcând-o pentru totdeauna pe eroină cu fața spre obârșie, spre rutina basarabeanului. Când își vine în fire, Smărăndița pe deplin hotărăște să distrugă tot trecutul care era concentrat metaforic în romanul *Indiana* de G. Sand pe care îl aruncă în sobă cu pagina ruptă din *Niva*, având chipul împărătesei Eugenia – aprinsă la candelă: „În flăcările Indianeii a fost arsă și Mignonetta – Smaragdița; iar din cenușă a răsărit Smaragda Theodorovna Răutu, stăpâna Năpădenilor”². Până aici vedem că autorul este preocupat mai mult de viața interioară a personajelor și relațiilor dintre ele. Primul

¹ Ibidem, p. 89.

² Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. I-II. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 176.

exemplu de conflict social în Basarabia din timpurile acelea, dar și în întreaga lume, îl atestăm prin intermediul lui Aizic cârciumarul și baronul Holstorm. Este vorba de fenomenul antisemitism, conflict dinamic și de amploare în roman. De la acest baron trebuia să fie adus Alexandru Brașevan pentru a pregăti nunta lui Iorgu Răutu. Aizic, din pricina că Holstorm nu agreea deloc evreii, nu îndrăzni să meargă, de aceea fu nevoit să plece Iorgu. Este un conflict dominant, reluat de nenumărate ori pe parcursul întregului ciclu.

Conflictul sentimental, despărțirea de familie și locurile natale, se conturează la fel, în conștiința lui Vania Răutu ca unul interior. Înainte de a pleca la Chișinău, de îndată cum își puse noul costum, simți nevoia să-și ia rămas bun de la Năpădeni. Mai colindă o dată dealurile și văile de care erau legate amintirile clipelor de fericire din copilărie. Ocolește conacul, de a cărui căldură nu prea s-a bucurat. Vizitează pe Mama Irina și Ilenuța ce boceau la gândul despărțirii și nu mai știau cum să-și arate toată dragostea și părerea lor de rău, ca fiind unicele ființe care au o afecțiune deosebită față de el, încât să poată plânge din urma lui. Prima noapte petrecută printre străini îi aduse lui Vania Răutu o nostalgie adâncă și „*câteva lacrimi tăcute*”.

Probleme de familie sunt puse și prin intermediul conflictelor între frați. Este vorba despre diferitele și dese certuri dintre fratele mai mare, Tosia și cel mai mic, Vania și ticăloșia celui mai mare care merge să-l pârască pe cel mic la mama. Pedepsa o îndură, bineînțeles, Vania. De aici încolo începe să fie evidentă slăbirea legăturii morale cu familia, atmosfera întregii lor vieți rămânând a fi otrăvită. Toate evenimentele se derulau împotriva lui Vania Răutu și a condiției lui în familie. Ca urmare, rolurile acestora de membri ai familiei pentru micul Vania se modifică. Unica persoană cu drept de cuvânt asupra existenței lui în casa părintească, care mai era de partea lui, rămâne tatăl, Iorgu Răutu, atmosfera de dragoste maternă o găsea în brațele Irinei, iar dragostea frățească lângă Ilenuța. Când certurile se transformă în tortură, fratele mai mare îi aduce lui Vania Răutu un disconfort sufletesc foarte mare atât în viața lui intimă, cât și în cea intelectuală. Astfel se iscă un alt tip de conflict, unul de natură intelectual-spirituală. Este cazul cu volumul aruncat în foc de către Tosia și, ca urmare, toporul azvârlit asupra acestuia de către Vania. Pornirea aceasta dionisiacă, zăcută mult timp în subconștientul lui Vanușia, este acumularea de multă vreme a trăirilor negative în raport cu familia sa. Prin urmare, momentul acesta rămâne pe veci, „până la adânci bătrâneți” întipărit în mintea eroului și izbucnește de fiecare dată când temperamentul său violent amenința să se dezlănțuie. Acest conflict ia amploare în fața mamei, când aceasta descoperi în biblioteca lui Vania cartea despre Darwin și îi aplică prima cenzură pe care i-a fost dat s-o suporte eroul.

Venit acasă în vacanță, tânărul Vania dorea mai cu seamă s-o învețe carte pe Ilenuța, pe când mama Irina și părinții nu înțelegeau rostul învățaturii, mai ales pentru fete. E vorba, în cazul de față, de un *conflict social*, dar și de unul individual

psihologic. În rezultat, prima încercare de iluminare a poporului prin instruire în spirit poporanist eșuă.

În continuare se evidențiază în roman diverse probleme privind existența umană, în special crizele copilăriei și preadolescenței. Primele zvâcniri ale instinctului sexual, care constituie originea conflictului interior erotic, eroul le trăiește mai ales, în conacul de la Năpădeni și sub influența Margaretei Josesovna, care mereu se plimba în preajma-i în detalii de toaletă intimă. E tipul de femeie neglijată de bărbați și, care se transformă, din această cauză, într-o ființă perversă insuportabilă. Dar aceste experiențe parcă îl iritau pe Vania Răutu.

Trăirea însă devine una de importanță primordială în viața lui Vania Răutu, mai ales din clipa apropiării cu Ilenuța, când cunoaște fiorul dragostei erotice.

Moartea lui Tosia deschide o nouă perspectivă în trăirile sufletești ale lui Vania și reia un conflict tragic de altă natură – moartea, care va schimba, într-un fel, cursul evenimentelor. Pentru prima dată Vania Răutu se gândește la existență prin prisma morții, în cazul dat a lui Tosia. Apariția imaginii cu toporul aruncat în Tosia prezintă o zvâcnire violentă a temperamentului său. Moartea aceasta îl făcu să se gândească adânc și la suferințele mamei, simțindu-se vinovat de toate cele întâmplătoare, dar le trăia exterior, cu sânge rece, pe când în interiorul său se petreceau cele mai violente zvâcniri de conștiință și de meditații asupra condiției umane.

Un conflict ce ține de originea socială a omului întâlnim în toiul disputei dintre gimnaziști și seminariști din societatea basarabeană de atunci. O distanțare între clasa privilegiaților, exponenți ai cărei sunt gimnaziștii, adică elevii liceelor, pentru care învățătura deschidea toate perspectivele favorabile timpului și băieții de popă și dascăli de țară, condamnați să rămână veșnic în „tagma duhovnicească”.

Exemplele la care ne-am referit mai sus ne permit să formulăm următoarele concluzii. Primele două volume ale romanului lui Constantin Stere *În preajma revoluției* coagulează majoritatea conflictelor și constituie baza următoarelor evenimente din spațiul narativ. În primul volum predominante sunt conflictele interioare, psihologice, referitoare la subiectul și tematica propriu-zisă a volumului. Când autorul se abate de la subiectul acțiunilor principale, ies în vigoare conflicte sociale, exterioare. În volumul al doilea, în care avem mai evident conturate două linii de subiect (provincia și orașul), se prezintă aceeași situație. Când e vorba de lumea Năpădenilor, revin sub pană conflictele interioare ale eroilor, iar când narațiunea trece în alte zone, mai accentuate devin conflictele sociale, însă nedespărțite întru totul de cele psihologice. Dar ideea care domină până la fine narațiunea e că toate conflictele care se iscă în acest roman se dovedesc a fi, în cele din urmă, de esență și de coloratură tragică. Stere, în baza primelor exemple, dezvoltă în continuarea episoadelor o întreagă teorie a conflictului individual și social. O interesantă coincidență este faptul că figurile personajelor revoluționari

apar în roman ca urmare a unor conflicte de familie. Elocvente în acest sens sunt poveștile tovarășei Undina, ale lui Andrei Rechinul și ale altora de acest fel, care vin în narațiune ca niște izolări de subiectul propriu-zis, dar și ca povestiri tragice sau conflicte tragice indirecte.

Când începe viața de deținut a lui Vania Răutu, atunci și natura conflictelor, în mare parte, se schimbă. Faptul, care denotă o înstrăinare totală a lui de lume, se deslușește atunci când i se aduc fotografiile revoluționarilor pentru identificare. Imposibilitatea de a recunoaște pe cineva, chiar și propria-și persoană arată cât de mult se schimbase în ultimul timp și cât de dură devenise soarta cu el. Este expresia unei trăiri interioare foarte adânci și foarte influențabilă psihic. Sentimentul acesta se intensifică atunci, când Vania Răutu este întemnițat fără a cunoaște bine motivele pentru care era reținut atâta timp. Starea aceasta de nesiguranță, neliniște sufletească, ce-l va însoți pe parcursul întregului exil, este un motiv caracteristic existențialismului. Rămânând singur, Vania este mereu bombardat de întrebări retorice asupra existenței, ceea ce face ca volumul să fie cel mai consistent în meditații existențiale. Protagonistul își pune des întrebări de conștiință despre viață, moarte, rostul omenirii etc. Astfel, în roman se iau în dezbatere probleme importante ale existenței umane, se dau definiții, se distrug concepte vechi, se instaurează idei noi: „*Dacă omul este numai jucăria stihilor, totul se reduce la o înșelăciune de sine, la o iluzie! Numai suferința e o realitate...*”¹ etc. Vagonul în care mergeau deținuții este un centru al universului, rupt totodată de restul lumii, în care oamenii trăiesc numai cu amintirile și cu perspective vagi. Cea mai exaltată scenă de o asemenea trăire apare atunci, când unul din convoierii deținuților, Demidov, își bătut joc de o copilă în văzul lumii. Evenimentele, care urmează într-o lungă înșiruire narativă, scot în evidență laitmotivul romanului: „*Câte jertfe... numai în preajma revoluției, fără luptă rodnică...*”. Aceste scene de sinucidere, de violuri animalice, de torturi și presiuni psihice, din timpul șederii lui Vania în Siberia, completează numărul conflictelor tragice familiale, externe.

În altă direcție strategică se profilează celelalte conflicte familiale ce caracterizează interiorul, sfera lumii siberiene. Scena luptei între soții Culiceevi aduce cele mai naturale relații ce pot să se creeze într-o familie rusească; bătaii, vânătaii, țipete, înjurături etc. Însă evocarea aceasta din lumea sălbatecă siberiană se adoptă ușor și la condiția subiectului principal. Ca șiruri de conflicte primare, cu tentă preponderent interioară, se derulează următoarele evenimente: Vestea despre moartea Ilenuței, care îl amără foarte mult pe Vania. Aflarea știrii despre moartea fratelui mai mic Costea, prin sinucidere, care îi detună firea. Mai adăugându-se la

¹ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 134.

toate acestea și descoperirea bolii Taniei, care îl intimidă și mai mult. Lui Vania, în aceste împrejurări, îi venea mereu simțul, ca prin vis, de cașcaval basarabean, în halucinații de felul acesta el revenea inconștient la starea lui inițială din Năpădeni: „*Cașcaval cu unt și pâine neagră, ce bun este...*”. Dar, în realitate el nu văzuse de zece ani așa ceva. Iar întrevăderea scurtă cu Tania îl făcu să-și piardă cunoștința.

Situația conflictuală în care se aflau ambii înaintea morții îl făcuse să se resemneze în fața destinului, Vania Răutu acceptă dragostea Taniei. Iar femeia, simțindu-și sfârșitul, începu a-și lua rămas bun în diferite moduri numai nu direct. Unica legătură, în afara scrisorilor, era Mehmet, care este simbolul credinței, onestității și liniștii sufletești. Scena de agonie a Taniei este de o puternică forță psihologică, în care este concentrată toată trăirea unui sentiment omenesc în fața morții. Scenele acestea se intersectează printr-o suprapunere de conflicte interioare, încât, cu toată prezentarea lor laconică, ele zugrăvesc pe deplin neliniștea profundă a protagonistului. În concordanță cu starea dată, în care se află eroul, se găsește reflectarea temporală și spațială a acțiunii. Astfel, aceleași momente ale trecutului și ale viitorului sunt concentrate în câteva fracțiuni expresive.

Trecerea lui Vania în România trasează alte linii ale conflictelor. În primul rând, acomodarea la specificul și tradițiile țării respective, străine pentru erou, și neînțelese la început. Una din posibilitățile de salvare a situației este sugerată de Knix: „Frate Răutu! Dacă nu te vindeci de aceste năzăreli, ascultă-mă, pleacă din țară¹. Condiția „Patriei ideale” cerea alte principii de viață decât cele posedate de protagonist. Conflictul acesta se va repeta, cu intensități mai durabile în cazul călătoriilor prin Europa, în care Vania va dăinui în nedumeriri și mai mari.

Întâlnirea cu Ivonna pe vârful muntelui reia conflictul triumphiului erotic, însă lasă niște urme pe conștiința lui Răutu, de altfel ca și în celelalte cazuri. Ca urmare a acestui moment se produce un alt conflict – o criză psihologică de remușcare în fața Elizei. Meditația, în raport cu acest moment, este redată printr-un monolog interior al autorului: „*Niciodată încă Răutu nu se simți atât de umilit, copleșit de dezgust pentru sine însuși, ca în faza aceasta a vieții sale... ce poate spune el Elizei? ... Să-și mărturisească păcatul? Dar nu-și recunoaște aici o vină! Să arunce în disperare, în mizerie morală o prietenă...*”². Aici vorbește naratorul cu gândul personajului. Dar momentul se încheie sugestiv, ceea ce ne demonstrează o intervenție nemijlocită a autorului în discursul, fie și monolog interior a personajului: „*Să hotărască însăși Eliza*” – *încheie în sfârșit Răutu gândurile sale*”³. Ca să scape de situația creată Vania îi spuse tot adevărul și astfel se liniști și puse

¹ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. V-VI. – Chișinău: Hyperion, 1991, p. 304.

² Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. VII-VIII. – Chișinău: Hyperion, 1991, p. 124.

³ Idem, p. 125.

punct acestei stări deplorabile a sufletului său, reîncepând activitățile în care era antrenat.

Toarte acestea sunt întrerupte din nou însă de o veste uimitoare, Eliza este însărcinată. Deloc similar celui din primul volum, conflictul rezolvă viața de familie a lui Vania care acceptă să se căsătorească îndată. Astfel iese la iveală o altă mare afecțiune a cuiva față de Vania Răutu. De aici încolo destinul Taniei se reîncarnează în Eliza. După relatările scurte despre desfășurarea ceremoniei nunții, naratorul ține să menționeze următorul fapt, propice condiției sale și acestor situații: „*Astfel încep o altă fază în viața lui Vania Răutu, așezată și lipsită de episoade romantice, dar plină de muncă încordată și luptă dâră*”¹. Acest fapt pune punct crizei sufletești a protagonistului. O dată cu nașterea unei fetițe, pe care o numără Ioana-Georgetta, ia ființă alt conflict criză a copilăriei, între copiii casei, care, prin măiestria deosebită a lui Vania Răutu, se atenuază ușor.

Momentul de distrugere a societății din Ciubărești descoperă alt conflict al romanului și o altă perspectivă de evocare a evenimentelor. Se dă rămă localurile din orașe. Satele rămâneau însă în același întuneric, în aceeași sărăcie, sub aceeași ocârmuire haină și neomenoasă. Statica satelor va fi acel impuls care va aduce la declanșarea loviturii în masă. Apoi, tot prin „Fug anii”, conflictul este urmat progresiv la nivel de țară: „*Fug anii... Dar nimic nu tulbură seninătatea conflictelor politice românești...*”. Apoi situația dată ia amploare europeană și chiar mondială, introdusă tot prin expresia sugestivă „*Fug anii... Lumea frământată ridică tot mai amenințătoare valurile oceanului istoric... Războaiele coloniale se țin lanț unul de altul... Alte războaie se schițau în zare... Marea Britanie va trebui să-și concentreze forțele pentru a sprijini Japonia... Republica Franceză n-ar putea conta pe vreun ajutor... Calea Germaniei este liberă... În Balcani, în Asia Minoră, spre golful Persic... Spre teritoriile încă neîmpărțite în Africa... Războiul este inevitabil...*”². După ce tratează conflictul la nivel mondial, autorul revine, printr-o compoziție inelară, la punctul de unde s-a și pornit, la cronotopul propriu-zis al romanului: „*Numai în satele mohorâte, în toate Văidelele și Flămândecele țării nu se discută nimic...*”³. Astfel începură și în România primele izbucniri de luptă. Conflictul este plasat de narator într-o relație paralelă. Pe de o parte, o neînțelegere la țară în Văideni unde fu găsit primarul Costache Eremia mort: „înjunghiat și cu capul spart, în zăpadă la marginea satului”. Iar pe de altă parte – Cafeneaua „Capșa” se afla în fierbere. Interesul tuturor cercurilor din capitală era concentrat asupra luptei homerice dintre Sașa Delescu și Nitza Vasilescu. Oamenii de la sat începură o gâlceavă din cauza măririi plății pentru pământ. Autorul îi îngrămădește pe mai mulți gospodari pentru

¹ Idem, p. 140.

² Ibidem, p. 224.

³ Stere C. *În preajma revoluției*. Roman, vol. VII-VIII. – Chișinău: Hyperion, 1991, p. 230.

sfadă în fața bisericii din Văideni, înainte de a merge la slujbă. Momentul nu e întâmplător, de aici începe revolta socială, încât după slujbă sunt chemați la discuțiile întocmirile convenite asupra pământului.

Iar după slujbă, steaua căzătoare luminează mințile oamenilor: „*Spre răsărit, foarte jos se aprinsese dintr-o dată o stea căzătoare și, fugind pieziș spre dreapta, aproape paralel cu linia orizontului, lăsă în urma ei o dâră largă de scânteii... „A fi un semn de la Dumnezeu... pentru păcatele noastre!” – gândi moș Spiridon*”¹. Are loc aici reluarea și extinderea ideii păcatului primar, emisă de Smaragda Theodorovna încă în primul volum „*pentru păcatele mele...*” la nivel comun de generație și epocă.

În continuare începură programul, în culori naturaliste, de scoatere a jidanilor din sate după îndemnul studenților. Conflictul ia amploare și se transformă într-o mașină parcă dirijată de cineva. Începe a se căuta instigatorul: Vania Răutu cu *Farul*, Hariton Spirescu și chiar Christofor Arghir. Situația devine tensionată. Hotărârea lui Răutu de a merge singur prin sate ca să restabilească ordinea și dorința Luței de a merge cu el îi dădu o licărire a speranței de ajungere la biruința finală. Plecarea în mijlocul țărănimii este revelatoare și are în ea folosit inelul compozițional. O începe naratorul prin descrierea naturii în care intră cadrul lui Vania Răutu și evocarea Ceahlăului, ca simbol al veșniciei și al perenității, iar fiica este ca simbol al ștafetei, al generațiilor ce vin și se succed, autorul putea să i-o dea pe Eliza ca pe femeia lui, a doua jumătate, în discuție cu țăranii, dar, dându-i-o pe Luța, el vrea să accentueze decăderea unui regim și restabilirea lui în alt om, urmaș al celui dintâi.

Dezlegarea conflictului prin „*Foc!.. Șaprele... Salve... Obuze și gloanțe risipite... Morți... răniți... Gemete... răcnete... bocete... blesteme...*”. *Foc...* și repetarea acestor laitmotive ale războiului pe fiecare pagină de la finele romanului, relevă o lume neidentificată încă în fața revoluției.

Sfârșitul romanului *În preajma revoluției* este o tratare adâncă a momentului morții, este poate una din cele mai originale dezvăluiri și reprezentări a clipelor agoniei și morții: „*Neant. Nici timp, nici spațiu, nici mișcare. Beznă oarbă, mută, zadarnice silinți! Rămășițe de energie – prind a se scurge, a se topi. Adoarme, leșină? Neant*”².

Epilogul îl prezintă, scoate în evidență pe Ion Răutu în amintirea oamenilor, întruchipată în nepoții lui Ion Cornea din Năpădeni, revenirea lui la cuibul părintesc în care-i fu blestemată soarta și îl condamnase la realizarea revoluției, dar care revoluție: Revoluția rusă, Revoluția românească, Revoluția mondială sau chiar Revoluția gândirii și timpului nou, Revoluția secolului XX, cea tehnică-științifică,

¹ Ibidem, p. 394.

² Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. VII-VIII. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 486.

Revoluția altor concepte și altui mod de viață. Astfel, cuvintele leitmotiv ale romanului, ce figurează și în epilog: „Nici o picătură de energie morală nu se pierde în zadar” ne îndreptătesc să credem că totuși Vania Răutu a marcat o etapă în evoluția neamului nostru. Iar Moș Ion închise o clipă ochii și dintr-o dată, din străfundurile amintirii i se înfățișa, năvalnic, un chip aprig și luptător: Ion Răutu.

Evocarea evenimentelor epocii are loc, în special, prin relevarea conflictelor dintre personaje. În primul și în al doilea volum al romanului predomină conflictele interioare, psihologice, referitoare la subiectul propriu-zis al volumului, în timp ce conflictul social este estompat, exteriorizat. Conflictul cel mai acut al romanului se menține cel psihologic, interior, urmează cel familial, extern, apoi cel social și opera este încununată de conflictul politic, care le subordonează pe toate celelalte pe parcursul întregii narațiuni a celor opt volume.

De la volum la volum, dinamica acestor conflicte pune în evidență deplasarea accentului de pe un mobil pe altul, edificând un conflict la toate nivelurile lumii psihologice, sociale, filosofice, politice etc. Conflictele umane au loc pe fundalul revoluției rusești și a luptei politice dintre partide. Toate aceste constatări ne permit să stabilim că natura policonfliktului în romanul lui Stere este, într-adevăr, una specifică societății aflate, cu adevărat, în preajma revoluției.

În bildungsromanul *În preajma revoluției* destinele și caracterele umane ocupă un loc aparte, foarte important. Iar una dintre modalitățile principale de prezentare a personajelor este portretul. Protagonistul Vania Răutu, spre exemplu, are o serie întreagă de schițe, portrete ce se succed în nenumărate variante de la un roman la altul, în funcție de strategia și tehnicile narrative. Astfel se poate urmări o adevărată știință a portretului la Stere. Scriitorul aduce în lumea fictivă a romanului său un număr imens de personaje, remarcabile prin arta portretizării. Scrisul lui Stere concentrează mari dexterități în utilizarea tehnicilor portretistice.

Arta portretului, în volumele bildungsromanului, pe parcursul narațiunii obține câteva rațiuni estetice, realizând funcțiile de *plasticizare, sensibilizare, tipizare, individualizare, relevare a lumii interne a personajului, edificare a tipologiei societății basarabene* etc. Cercetătorul I. Negoïtescu presupune că „abundența portretelor este profund conștientizată, mai ales pentru primul volum al ciclului”¹. Anume în primul volum portretele vin să accentueze, chiar și la nivel structural, monotonia realităților basarabene. În același context, V. Caraman susține: „maniera dată de prezentare își are rațiunea ei, viața și lumea statică dictează preponderența elementului descriptiv asupra celui narativ”². Un argument în favoarea acestor afirmații poate servi și faptul că în volumul *Prolog. Smaragda Theodorovna* viața de la oraș își află o altă abordare, văzută printre alte elemente în timpul petrecerilor

¹ Negoïtescu I., *Istoria literaturii române*. V-I (1800-1945). – București: Minerva, 1991, p. 237.

² Caraman V., op. cit., p. 209.

sau balurilor direct, sau indirect, prin intermediul descrierilor personajelor citadine. De remarcat că în celelalte volume, îndeosebi în *Ciubărești*, Stere va explora portretul cu alte finalități estetice. Maniera unui caricaturist își găsește rațiuni artistice în necorespondența dintre imaginea virtuală și imaginea reală a „*Patriei ideale*”.

Referindu-ne la volumul *Prolog. Smaragda Theodorovna*, trebuie să reținem că portretul are funcția relevării unei esențe, tipologii, care, în ultimă instanță, accentuează o metafizică a unei lumi patriarhale, întârziată în forme existențiale anacronice. Anume din aceste considerente, accentul e pus pe *moralitate* și nu pe *complexitatea psihologică*. Conținutul de viață își caută o formă adecvată. Un conținut primitiv își găsește o formă elementară. Cu alte cuvinte, tehnica romanescă trimite la metafizica lui Stere. Tehnica portretistică e dictată, la rândul ei, de rațiuni strategice.

Prioritar, lumea anacronică este schițată prin *portretul fiziologic*. Iată de ce, „Stere e interesat mai mult de aspectul exterior, în bună tradiție a școlii naturaliste, și mult mai puțin de lumea internă, de complexitatea psihologică”¹. De altfel, acestei lumi primitive îi corespunde o psihologie rudimentară. Majoritatea personajelor trădează întârzierea unei lumi în forme de viață primitive. De regulă, Stere reușește să plăsmuiască, să dea viață acestei lumi în câteva linii de condei. Remarcabile în acest sens sunt figurile protagoniștilor, memorabili, în primul rând, prin portretizarea lor îmbelșugată. De exemplu, portretul exterior al lui Iorgu Răutu este executat doar prin schițarea câtorva linii exacte: „*Foarte înalt, puțin încovoiat ca toți uriașii, viguros încă la vârsta de 50 de ani, blond, abia ofilit de primii peri albi, cu ochii albaștri senini, care, - luminând o față largă, încadrată de favoriți agresivi și dominată de un nas monumental, făceau o impresie stranie de copil blajin și nedumerit*”². Portretul Smaragdei, protagonista primului volum, apare în contrast cu cel al lui Iorgu, soțul ei, și este, paradoxal, lăsat în suspensie până când naratorul o face stăpână a Năpădenilor: „*A apărut, în sfârșit, în salonul cel mare și Smaragda Theodorovna care, mărunțică, slăbuță, foarte brună, cu ochii negri vii, albă și rumenă în strălucirea vârstei de douăzeci de ani, înfățișa un contrast impresionant față de conul Iorgu, încă foarte voinic, dar trecut de mult peste pragul tinereții*”³. Portretul subliniază importanța personajului în ierarhia socială, arată diferența de vârstă între cei doi soți, dezvăluind o mică doză a conflictului creat din această cauză și mai pune în evidență tipologia societății. Constantin Stere pune în prim-plan caracteristicile exterioare: chip, vârstă, siluetă, atunci când e vorba mai mult de

¹ Călinescu M., op. cit., p. 259.

² Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. I-II. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 3.

³ Ibidem, p. 6.

portretele provincialilor, boierilor cu statut de personaje secundare, reușind astfel să sugereze atmosfera epocii.

Alta este situația în celelalte volume. În volumul II, de pildă, portretele comportă altă strategie de prezentare. Mai ales profesorii apar în mantale de nobili ai intelectualului, cu alt statut obștesc decât cei din primul volum: „*Ivan Semenovici era, cu tot accentul lui ucrainean, un cititor minunat. Mai cu seamă operele lui Gogol, el le citea cu atâta talent, încât auditoriul rămânea multă vreme sub farmecul lor*”¹. De îndată ce sporește narațiunea, se adaugă substanță epică și în evocarea portretelor, accentuându-se tehnica prim-planului: „*Karl Karlovici Kemritz, profesor de franceză, era și el un personaj remarcabil. Era înalt, uscățiv, cu trăsături fine, cu enormi favoriți, atârnați în lături de la ambii obraji, îmbrăcat cu o eleganță extremă și vorbind cu multă prețiozitate*”².

Faimoasele chipuri, totodată, sunt comparate direct, ceea ce iar ne duce la faptul cu naratorul omniscient și prezența lui în acțiune: „*Ca și Ivan Semenovici, el preda și la liceu tot limba franceză, cu singura deosebire că acolo, în măsura necesară pentru lămurirea elevilor, recurgea la limba rusească, deși, în principiu, el căuta să și predea tot în limba franceză. Și la dânsul, cea mai mare parte a orei de curs era consacrată citirilor*”³.

Deși aceste personaje rămân statice, aduse în acțiune de condiția existenței lui Vania Răutu, parcă mai mult accidental, ele se mențin, în primul rând, ca un context pentru elanul intelectual al protagonistului, dar și o expresie a clasei inteligenței basarabene a momentului.

Portretele fiziologice din volumele III, IV și V accentuează atmosfera din interiorul penitenciarelor, particularitățile și idealul de viață al revoluționarilor expulzați din locurile natale și o tipologie a societății care popula atunci Siberia. Maniera de prezentare a lor rămâne tot pe seama naratorului omniscient, pe tehnica prim-planului și pe compararea directă între personaje: „*Noul director de închisoare, căpitanul de jandarmi, Arbatov, tot blond, spălăcit, sașiu și diform ca și predecesorul său Bielobrâsov, dar atât numai că era enorm, - încât lui Vania îi făcea impresia ca și cum învelitoarea pământescă a lui Bielobrâsov s-ar fi umflat ca un balon de cauciuc, pentru a produce icoana lui Arbatov*”⁴. Așa sunt prinși și fotografiați toți colaboratorii penitenciarelor.

Alta este soarta revoluționarilor. Figurile lor arareori apar solitare, de cele mai multe ori ele abțin portrete de grup, realizate indirect, prin viziunea protagonistului Vania Răutu: „*Grișa Goncev lăsase să-i crească părul lui aspru, care îi forma un*

¹ Stere C. *În preajma revoluției*. Roman, vol. VII-VIII. – Chișinău: Hyperion, 1991, p. 271.

² Ibidem, p. 217-218.

³ Ibidem, p. 218.

⁴ Stere C. *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 45.

balon în jurul capului și își îngrijise o bărbuță în două colțuri ascuțite de păr incolor și țepos. Ochii lui mici și vioi... Fratele său, Polia, se schimbase și el... Părul lui moale, rărit și parcă mort, curgea în plete diforme deasupra frunții palide și a ochilor înfrigurați... Slab, aproape scheletic, părea frânt, lipsit de resort și evita vădit un răspuns lămurit asupra planurilor și gândurilor lui”¹. Trebuie aici să specificăm că portretele continuă să fie în grup și comparate. Vania rămânând mai impresionat de Moise Roitman și Ion Prestea, care vin descriși imediat după cei de sus: „Cel dintâi, aproape tot așa spilcuit și îngrijit ca înainte, cu obrajii tot așa aprinși de o roșeață suspectă, numai că acum încadrați de o scurtă barbă roșcată tăiată cu îngrijire în pătrat, respira siguranță și voință stoică... Tot așa de puțin accesibil îndoielii se arată și Ion Prestea, care, cu brațele lui lungi, acum când obrazul lui dispăruse aproape sub o vegetație incultă, de mult netunsă și încâlcită, făcea și mai mult impresia de stihie...”².

Șpanaia și Societatea siberiană sunt strânse grămadă pe barjaua și vaporul Minin spre Perm, unde autorul le face un excepțional portret fiziologic general în grup: „Santinela din lăuntru – un băietan rotofeu și bălan – ... În umbră mișunau sute de ființe stranii, cari, îngrămădite între nare, în vâlmășagul de figuri întunecate, luau în lumina scăzută forme fantastice, fără chip și asemănare... o femeie aplecată peste o albie, spală rufe. Răutu nu-i vedea decât fusta de pânză groasă și sură, ștampilată în câteva locuri cu pecetea oficială, picioarele încălțate cu niște papuci de piele crudă și brațele cu mânicile suflecate mai sus de cot... la dreapta ei o femeie mai tânără, cu fața bugedă, pieptăna o fetiță smucind fără milă pieptenele prin părul-i încâlcit. Copila, slăbuță și ofilită, în genunchi, ... Alături, la dreapta, o namilă de om – cu tichia de postav sur ce-i cădea pe ceafă, cu părul ras pe jumătate din dreapta și cu fața pământie tăiată de o grozavă cicatrice vânătă... – hâțâia pe picioarele ferecate un copil de țâță... Deasupra, pe podea, un moșneguț alb și uscat își primenea cu îngrijire obielele...”³.

În alți parametri este conturată strategia portretului fiziologic din volumele VI, VII și VIII. În această ordine de idei, V. Caraman menționează: „Rămânând în linii mari executat în aceeași tehnică a prim-planului, de-a lungul acestor volume, el vine să reproducă diferența dintre lumile în care a nimerit eroul, să identifice starea de fapt cu cea la care se aștepta el, iar în volumul *Ciubărești* testează o tehnică de caricatură în prezentarea acestui mediu”⁴. De exemplu, dacă vărul Zamfirache este prezentat singur, după cum și vine la Iași: „A treia zi dimineața se ivi „vărul Zamfirache” – un om ca de vreo patruzeci de ani, scurt și gros, cu umeri așa de

¹ Ibidem, p. 117.

² Ibidem.

³ Stere C. *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 161-162.

⁴ Caraman V., op. cit., p. 203.

ridicați, încât capul îi părea înșurubat în trunchiu”¹, atunci cei doi cetățeni eminenți ai Ciubăreștilor, Knix și Osmanli, plăsmuiesc „împreună” *un portret dublu antitetic*: „Unul, încă tânăr – un cap de „atenian” – cu trăsături parcă cizelate în bronz, cu o bărbie pătrată, cu ochii mici, dar scânteietori de inteligență; de o statură puțin peste mijlocie, părea format după canoanele sculptorilor Eladei, ca un model de bărbăție”². Celălalt cetățean, deși întotdeauna apare în acțiune însoțit de primul, vine în contrast fiziologic total cu acesta: „Nu avea vârstă; un cap de mort – o piele cadaverică lipsită de oase; ochi prea deschiși, care parcă lăseau cavitățile lor goale; părul incult și stufos, întins peste tot obrazul, dar prea decolorat –... un corp atât de șubred, încât statura-i atârna de suportul eventual ce-l putea avea, variind de la o prăjină lungă, până la un ghem diform...”³.

De notat că tocmai această nouă particularitate de prezentare a personajelor în *portret dublu antitetic* devine mai caracteristică pentru ultimele volume ale ciclului *În preajma revoluției*. Punerea față în față a câte două personaje desemnează o paralelă între diferiți oameni cu aceeași structură psihologică și socială. În continuare putem aduce o sumedenie de exemple, dar ne limităm numai la o prezentare succintă în tandem: Raicu Ionescu și Ciorbadgioglu: „Raicu Ionescu, un băiețuș de cel mult optsprezece ani..., timid și domol, aproape nu deschise gura...; Ciorbadgioglu, poate cu vreun an mai în vârstă, se distingea prin chipul său exotic; fața colțuroasă și largă, pomeții ieșiți în afară... cu toată zburdălnicia mișcărilor și violența vorbelor...”⁴. Acest capitol, care, după părerea noastră are o încărcătură esențială în prezentarea societății din România începutului de veac XX, poate fi completat, mai ales, cu numele celor care candidau pe listele de alegeri în partidele și Colegiile timpului. Care, firesc, datorită viziunilor sale social-politice veneau în contradicție unii cu alții. Cercetătoarea literară Virginia Mușat notează în legătură cu tehnica portretizării steriene: „Întretăierea liniilor de portret fiziologic cu caracteristicile psihologice și comportamentale exprimă o măiestrie deosebită a lui Constantin Stere în manevrarea tehnicii portretisticii mixte și complexe”⁵. Astfel de moment avem în adresa Tanei, prima soție a lui Vania, în *Jurnalul lui Vania*. Portretul ei este realizat indirect în parametri interogativi: „Ce-mi spune Tania? Ce reprezintă ea cu figura ei atât de puțin romantică, silueta ei neformată, cu linii neprecise, fața rotundă, gura mare, nasul diform, obrajii adesea inflamați? Ce radiază ochii ei, în care scânteiază întotdeauna atâta voie bună? Ce răsună în vocea ei insinuantă, cu tot timbrul ei nazal?”⁶.

¹ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. V-VI. – Chișinău: Hyperion, 1991, p. 246.

² Ibidem, p. 257.

³ Ibidem.

⁴ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. V-VI. – Chișinău: Hyperion, 1991, p. 286.

⁵ Mușat V., *C. Stere scriitorul* – București: Cartea românească, 1978, p. 249.

⁶ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 75.

Prin unele cazuri aparte, autorul atestă o strategie modernă de prezentare a portretului, prin care crește în intensitate descrierea personajului, starea lui interioară, atmosfera timpului, junctura acțiunii, prezentarea societății atât rurale, cât și orășenești din Basarabia, colectivitatea din Ucraina, Siberia sau România. Este vorba de procedeul reluării detaliilor, însă fără a renunța la variante și schițe ale portretului efectuat la prima cunoștință cu personajul. Reluarea aceasta a detaliilor mai urmărește scopul de a scoate la iveală și a spori conflictele și stările de concentrare în care se găsesc uneori personajele. Edificator, în acest sens, este portretul general al lui Vania Răutu. Înfațișarea lui va marca existența protagonistului de fiecare dată când în viața lui Vania se produc răsturnări de situații. Cu atât mai mult că de la naștere el este mânat de un fatum: „Zămislit într-un spasm de groază, sădind în inima mamei revolta și repulsiunea invincibilă, fiindcă întrupa pentru ea acele clipe funeste, acel abis de înjosire negrăită, de cruzime și opreziune brutală, pe care nu le-a putea ierta, nici uita... Clipa de zămislire a aruncat, astfel, pentru toată viața, asupra lui Vania umbra ei tragică, în care au fost învăluite, chiar din prima zi raporturile Smaragdiții cu plodul nevinovat al dramei sale conjugale”¹. Aceasta a fost pecetea destinului. Iar valoarea acestui portret crește în detalii la o altă prezentare: „Ca o circumstanță agravată, Vania, în primele luni ale vieții sale, nu era un copil atrăgător. Ofilit înainte de naștere, cu un cap mare disproporționat, care se bălăbănea pe un gât subțire, el impresiona penibil prin fața lui vecinic gălbie, adesea acoperită de o erupție suspectă”².

Reluarea descrierii lui Vania Răutu, în primele două volume, arată că și portretul, și caracterul lui se mențin în aceeași structură pe tot parcursul copilăriei: „Copil nervos de o sensibilitate excesivă și cu o putere de imaginație foarte vie, el, adesea, din cauza aceasta, dădea naștere unor incidente care impresionau și încurcau pe cei din jurul său. Încă de foarte mic, el crea pentru cei de aproape situațiuni foarte dificile”³. În continuare toate portretele lui vor fi marcate de aceste descrieri din primele două volume, astfel că personalitatea lui va fi purtată prin acțiune în parametri dictați de fatumul de la naștere și de prejudecățile mamei sale.

Tipologia societății basarabene este surprinsă în cele mai bune tradiții românești. Observația aceasta se referă la zugrăvirea portretelor personajelor din popor sau aflate pe o treaptă inferioară, care sunt, într-un fel, anihilați ori șterși din acțiune. Portretele lor obțin contururi de schițare fină a unor caracteristici primordiale. Edificatoare în acest sens este prezentarea doicii Irina, care, după importanța ei, în economia romanului, ar necesita o descriere mai amplă: „Doica

¹ Stere C., *Op. cit.*, vol. I-II, p. 132.

² Idem, p. 132.

³ Idem, p. 182-183.

Irina, încă foarte tânără, cu toată corpulența ei masivă era o fire romantică”¹. În aceeași cheie vor fi descrise și celelalte personaje secundare, care la fel îi vor marca, într-un fel sau altul existența eroului acestei povestiri. Când e vorba despre Ileanuța lui Dumitru Moraru, nepoata mamei Irina, prezentarea e un pic mai amplă, dar tot cu caracteristici primare: „O fetiță cu vreun an mai mică decât el, bălaie, cu ochi albaștri de cicoare și cu-n mic nas în vânt”. Iar portretele lui Tănăsică țiganul, cât și ale viitorilor săi colegi de la școlile din Chișinău, ne apar în imaginația noastră doar analizând comportamentul lor.

Dincolo de imaginația noastră, personajele, mai umile sub aspect social și sub aspectul importanței și prezenței în spațiul narativ al primelor două volume, unde și sunt concentrate majoritatea mostrelor de acest gen, capătă valoarea simbolică de experimentări ale tehnicilor și modalităților vetuste de descriere portretistică. Astfel, după opinia lui Al. Burlacu, „dacă reprezentanții lumii stăpânilor, în bună parte rusificate, sunt prezentați într-o binecunoscută manieră a școlii naturalismului rusesc, apoi omul simplu din popor își găsește la Stere portrete cu certe afinități cu arta portretistică a lui Ion Creangă”². Memorabil, în acest sens, este și părintele Vasile, un personaj aproape crengian: „Când a sosit popa Vasile, preotul satului, care prezenta din când în când tulburări alcoolice, slobozit, în sfârșit, din captivitate, strălucind în odăjdiile sale – cu obrajii înviorați care dovedeau că reușise totuși să-și procure păhărelul” dorit – ceremonia s-a putut desfășura în toată slava”³. Portretul vine să dea expresie unei scene de comedie clasică, accentuând și comicul de situație.

Personajele, în special protagonistul Vania Răutu, suportă evoluții spectaculoase. Faptul acesta ține de esența *bildungsromanului*, care este unul al *transformărilor inerente*. Se înțelege de la sine că portretul protagonistului se metamorfozează și sub aspect psihologic. În acest sens, elocventă este mențiunea lui Mihail Bahtin din monografia *Problemele poeziei lui Dostoievski*: „Eroul lui Dostoievski nu înseamnă numai un cuvânt despre el însuși și despre anturajul său imediat, dar și un cuvânt despre lume, căci el este mai mult decât o ființă conștientă, el este un ideolog”⁴. Prin urmare, dacă autorul romanului a fost un ideolog complex”, nu putea să nu creeze un erou care să vorbească prin sine despre lume. Prin urmare, putem trata chiar și gândurile altor figuri umane ale scrierii ca niște reflecții ale autorului-narator.

Perpessicius relevă și o altă caracteristică specifică a romanului lui Constantin Stere. Este vorba de șirul continuu de personaje în fluxul narativ. „Mereu în acțiune

¹ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. I-II. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 133.

² Burlacu Al., *Literatura română din Basarabia. Anii '20-'30*. – Chișinău: Tehnica-Info, 2002, p. 117.

³ Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. I-II. – Chișinău: Hyperion, 1990, p. 6-7.

⁴ Bahtin M., *Problemele poeziei lui Dostoievski*. – București: Univers, 1970, p. 108.

vin și o împrăștiează noi și noi personaje. Nu există volum în care să nu facem cunoștință cu o nouă mulțime de diferite tipuri, apărute cu obiective precise în cadrul romanului”¹. Toți acești exponenți ai mediului sunt incluși pe scena romanului pe etape, prin intermediul diferitelor mijloace, în dependență de aspectul narat. Chiar și la finele narațiunii, în epilog, apar niște personaje, le-am spune noi *de perspectivă*, (nepoții lui Ion Cornea), de care nici nu a știut autorul, dar, probabil, numai i-a bănuțit. Mijloacele, prin care sunt înșiruite indicațiile despre personaje, le plasează pe acestea într-un anumit univers social și le imprimă, în linii generale, o configurație morală.

Personajele secundare, majoritatea dintre ele au, pe lângă numele propriu, un determinativ – o calitate dominantă – *Qualité maîtresse*, o poreclă corespunzătoare, folosită în scopul accentuării însușirilor caracteristice. Ca la clasiști, personajele poartă anumite „stigmat”, cum ar fi de, exemplu: Lameș lăutarul, Bartic latifundiarul, Aizic cârciumarul, Leizăr „Arhitectul”, Alexandru Machedon etc. Dar nici unul dintre ei nu se numește simplu, de pildă, preotul, vizitiul, învățătorul, fierarul ș.a.m.d.

Cititorul devine ușor receptiv la ipostazele personajelor, acceptă tot ce e normal și natural pentru ele și nu vine niciodată în contrast cu atitudinile lor. Din acest punct de vedere, cu Vania Răutu, cititorul participă la o odisee prin mediile sociale deosebite ale spațiului vast al romanului, descoperind și înregistrând felurite aspecte de viață pe care îi este dat protagonistului să le experimenteze, iar uneori chiar și să le trăiască. Cu acest prilej, protagonistul Vania Răutu, în diferite situații, este și purtătorul de cuvânt al autorului pe parcursul întregii narațiuni. Mai întâi ca personaj inconștient, dar totodată și narator obiectiv. Acest fapt este prezentat în relatările din volumul I, *Prolog. Smaragda Theodorovna*, deoarece acolo sunt expuse evenimentele dinaintea nașterii sale.

Parcursul în continuare a problemei, pornind de la constatările criticii contemporane², ne aduce spre examinare alte ipostaze ale personajelor Bildungsromanului. Găsim astfel că protagonistul apare în diferite ipostaze în dependență de volum și de aportul său la desfășurarea acțiunii. În primele două volume îl vedem în postura de personaj *bidimensional*: copilul naiv Vania (în conacul familiei) și școlarul misterios de la Năpădeni (în liceele Chișinăului). Iar o dată cu integrarea sa în societatea intelectuală de la oraș devine personaj *pluridimensional*, luând consecutiv haina de revoluționar dârz, expulzat nelămurit, intelectual rătăcit, intelectual regăsit, etc. Prin aceste momente eroul se integrează într-o multitudine de relații umane și stabilește o punte de legătură cu destinul național românesc.

¹ Perpessicius, C. Stere, *În preajma revoluției // Manuscriptum*, nr. 4, 1975, p. 40.

² Perez H., *Ipostaze ale personajului în roman*. – Iași: Junimea, 1979.

Palpitan și animat sunt conturate personajele cu influență directă în desfășurarea acțiunii, cum ar fi, de exemplu, coana Anica Mesnicu din Corbeni, Alexandru Ivanovici Brașevan, Natalia Chirilovna Voronin, unele gazde la care a stat Vania. Aceștia capătă în subiectul romanului titulatura de personaje-teză, care au trasată durabil o linie de viață și nu se abat nicicum de la ea. Mama Irina, în felul ei de a fi, cu sfaturile și responsabilitățile pe care le are, intră în circuitul materiei epice a romanului cu statut de personaj-experiență. Atât pe Ilenuța, cât și pe Tania Lungu și Eliza Orleanu le putem califica drept personaje-conștiință, la fel cu caracter unitar. Faptul acesta se poate explica prin aceea că ele tratează cu discernământ și sunt mereu responsabile de hotărârile pe care le iau asupra-și.

Alte tipuri de personaje se întrevăd în rândurile profesorilor de la liceele din Chișinău și printre revoluționari. Profesorii sunt expresii vii ale cadrelor didactice din toate timpurile. Revoluționarii apar și se mențin în ipostaza de personaje sistem de concepte, dedați cu trup și suflet ideilor revoluționare.

Femeia revoluționară Undina are o dublă perspectivă în dobândirea ipostazei. Una reiese din atitudinea ei revoluționară, a doua din relațiile cu Vania Răutu. Perspectiva a doua constituie o cale a protagonistului de a înțelege lupta pentru un ideal, dar și frumusețea feminină. În acest sens ea se apropie de Ivonna Vasilescu. Anume aceasta devine la finele romanului, pentru Vania, ceea ce cândva era Undina. O diferență apare totuși între acestea două: prin Ivonna, Răutu vede frumusețea lumii, sensul de a trai pentru iubire, pentru dragostea de ochi verzi, pe când în Undina el vedea viața ca jertfă de sine pentru o idee proprie, pentru un ideal revoluționar și pentru veșnicele probleme ontologice ale lumii. Prima îi deschide calea spre frumos, estetic, poetic, cealaltă spre idee, doctrină, revoluție...

Memorabile apar și unele personaje stranieți din Siberia, precum sunt Mehmet, prințesa Lirca, Afdotia etc., fiecare cu povestea sa, fiecare cu mediul său, dar și fiecare cu aceeași afecțiune față de Vania Răutu. Împrejurările în care apar ele și modul lor de comportament ne dau posibilitatea să le denumim astfel.

Tenta umoristă a personajelor o dau încă din primul volum părintele Vasile și vechilul Alexandru, care stăpânesc o mulțime de șotii prin care se dezgheață acțiunile încordate epic. În atmosfera din „Patria ideală” statutul acestor personaje se dublează, căpătând și însemne satirice. Astfel, volumele VI. *Ciubărești*, VII. *În ajun* și parțial VIII. *Uraganul* ale ciclului *În preajma revoluției* conțin numeroase pagini de satirizare a societății românești de la finele secolului al XIX-lea - începutul secolului al XX-lea. Ideea aceasta este remarcată de majoritatea exegeților operei lui Stere, fiind accentuată îndeosebi de N. Manolescu, care afirmă că „*Ciubărești* e un

roman satiric, pe alocuri remarcabil prin sarcasmul coroziv”¹. apropiindu-l pe autorul romanului de Ion Luca Caragiale. Stere are chiar ca obiect de studiu, dintr-o perspectivă satirică, societatea românească de la finele secolului al XIX-lea.

Din sistemul de personaje, după cum observă cercetătorul Z. Ornea, fac parte „timpul și istoria care există ca personaje abstracte, tăcute, prin care se explică substanța epică, artistică a prozei lui Constantin Stere, dar și a concepțiilor sale social-politice și filosofice”². Când timpul devine personaj, îi face egali pe toți în fața destinului. La fel, prin timp, este prezentată starea socială a Ciubăreștilor, care denotă o apropiere tot mai evidentă a unei revoluții: Fug anii... Viața intelectuală și socială a Ciubăreștilor scade mereu... Se stinse de istov „Cercul literar și artistic”... Vechea academie se vestejea și se desfrunzea... Sala Teatrului Național rămânea goală... Saloanele elitei erau moarte... Chiar și terasa Grutli sufla a pustiu. Toate aceste relatări aduc un iz pesimist al viitorului Ciubăreștilor și pun bazele unui eveniment mare care ar putea reface atmosfera inițială.

Arta portretistică la Stere este relevantă. Portretul ocupă în economia artistică, mai ales a primului volum, un loc important, având finalități estetice precise. De cele mai multe ori autorul apelează la portretul fiziologic, dar, folosit însă mai rar, și la portretul interior. Portretul interior este mai puțin explorat din rațiuni explicabile. Stere ne dă sau vrea să ne dea un roman obiectiv, de creație și nu unul de analiză. Însă canonul acestui tip de roman este subminat nu numai de subiectivitatea naratorială, dar și de cea portretistică. Foarte pasionant și personal devine la Stere portretul multiplu. Avem portret multiplu de fiecare dată când este prezentat un altcineva. În situațiile date scriitorul ne dă un portret în portret, adică un portret inclus. De regulă, la protagonist portretul e interior, în timp ce personajele secundare sunt prezentate în portrete fiziologice. Privite în ansamblu, destinele și caracterele din romanul lui Constantin Stere *În preajma revoluției* determină o construcție bine gândită, fapt demonstrat și de plasarea conflictelor în spațiul narativ.

Romanul lui Constantin Stere cuprinde elementele esențiale ale unui roman de ficțiune, fiind marcat de cele mai însemnate caracteristici ale bildungsromanului orientat spre poporanism. În linii mari, scrierea lui C. Stere se încadrează în canoanele narativității tradiționale, adică face parte din romanul doric. Totodată, narațiunea în romanul *În preajma revoluției* însușește numeroase procedee artistice compoziționale moderne: întreruperi, pauze, reluări, anticipări etc. Dintre aceste forme canonice ale tempoului romanesc cel mai des întâlnit este pauza descriptivă. Prezentarea scenelor, atât dialogate, cât și monologate, pe întreg

¹ *Constantin Stere. Victoria unui înfrânt*. Ediție îngrijită și bibliografie de Maria Teodorovici. – Chișinău: Cartier, 1997. p. 236.

² Ornea Z. *Stere – prozator // România literară*, 26 iulie, 1990, p. 19.

parcursul romanului, uneori foarte detaliat, mai ales sub formă de conversații, se profilează ca un indiciu cert de ficționalitate. În unele cazuri, autorul recurge și la unele tehnici inedite în expunerea evenimentelor epice care, intersectându-se, creează imaginea panopticum a eposului. Atât viziunea din spate, tehnica jurnalului, a scrisorii, cât și incursiunile dese ale personajelor în discursul narativ, analepsa, prolepsa, stilul indirect liber și altele, încadrează pe deplin scrierea nu numai în canoanele narativității tradiționale, ci și moderne, făcând din romanul *În preajma revoluției* o construcție epică cu valențe fictive bine conturate și expresive, apropiind-o de construcția romanului corintic.

Romanul *În preajma revoluției* devine o construcție arhitectonică bine gândită și din perspectiva conflictelor. Astfel în primul și al doilea volum predomină conflictele interioare, psihologice, referitoare la subiectul propriu-zis al narațiunii, în timp ce conflictul social este mai vag exteriorizat. Conflictul cel mai acut al romanului se menține cel psihologic, interior, urmează cel social și opera este încununată apoi de cel politic, care le subordonează pe toate celelalte pe parcursul întregii narațiuni. De la volum la volum, dinamica acestor conflicte pune în evidență deplasarea accentului de pe un mobil pe altul, edificând un conflict de diferit ordin: psihologic, social, filosofic, politic etc. Conflictele umane au loc pe fundalul revoluției rusești și a luptei politice dintre partide. Natura policonfliktului este de fapt una specifică societății aflate, cu adevărat, în preajma unei revoluții.

Sunt tradiționale, clasice personajele lui Constantin Stere, însă tot mai mult se încearcă o distanțare de la ideile consacrate și are loc fixarea personajului-tip basarabean în centrul creației artistice, abia înfiripate în epocă. Acțiunea centrală a romanului mizează pe personajele principale, iar cele secundare vin „pe neprins de veste” în cadrul narațiunii. Protagonistul apare îmbrățișând consecutiv mai multe funcții narative și totodată ipostaze noi în acțiune. Ceilalți eroi sunt în mare parte unitari, abia reprezentând câte un tip caracteristic mediului și epocii.

Unicitatea lui Constantin Stere rezidă din faptul că el a conceput și a scris în mod conștient primul bildungsroman în literatura română.

Aplicații, teme, aprofundări

1. De studiat viața și activitatea literară a scriitorului Constantin Stere.
2. Definiți conceptele *orientare memorialistică*, *memorii*, *autobiografie*, *jurnal*.
3. Precizați 2-4 caracteristici ale romanului, prin care puteți motiva încadrarea operei în specia literară.
4. Prezentați, prin referire la romanul ales, elementele de structură, de compoziție și de construcție a subiectului.
5. Caracterizați personajul Vania Răutu, indicând procedee prin care autorul conturează personalitatea eroului. Urmăriți procesul de formare al eroului.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Bahtin M., *Problemele poeziei lui Dostoievski*. – București: Univers, 1970.
2. Balotă N., *Romanul românesc în sec. XX*. – București: Ed. Viitorul Românesc, 1997.
3. Bălu I., *G. Ibrăileanu* (prefață) // *G. Ibrăileanu, Studii literare*. – București: Albatros, 1976.
4. Bratu, Savin, *Mihail Sadoveanu. O biografie a operei*. – București: EPL, 1963.
5. Breban Vasile, *Dicționar al limbii române contemporane*. – București: Ed. Științifică și Enciclopedică, 1980.
6. *Bucuța Emilia, Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*. – București: Ed. Casa școlărilor, 1967.
7. Burlacu Alexandru, *Critica în labirint. Studii și eseuri*. – Chișinău: ARC, 1997.
8. Burlacu Al., *Literatura română din Basarabia. Anii '20-'30*. – Chișinău: Tehnica-Info, 2002.
9. Burlacu A., *Proza basarabeană: fascinația modelelor*. – Chișinău: Cartier, 1999.
10. *Camil Petrescu, interpretat de...* – București: Eminescu, 1984.
11. Caraman V., „În preajma revoluției” de Constantin Stere. *Elemente de poezie a Bildungsromanului*. – Chișinău: Gunivas, 2009.
12. Călin Liviu, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*. – București: Eminescu, 1976.
13. Călinescu, G., *Cronici literare și recenzii*. – București: Minerva, 1991.
14. Călinescu G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. – Onești: ARISTARC, 1998.
15. Călinescu G., *Istoria literaturii române*. – Chișinău: Universitas, 1993.
16. Călinescu George, *Romancierii*. – București: Cartea Românească, 1998.
17. Călinescu M., *Cinci fețe ale modernității: modernism avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. – București: Univers, 1995.
18. Căpreanu I., *Eseul unei restituiri. C. Stere*. – Iași: Junimea, 1988.
19. Cimpoi M., *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. – Chișinău: Arc, 1996.
20. Cimpoi Mihai, *Sfinte firi vizionare*. – Chișinău: CPRI „Anons” S. Ungureanu, 1995.
21. Ciobanu-Tofan A., *Spiritus loci. Variațiuni pe o temă*. – Chișinău: Gunivas, 2001.
22. Ciocanu Ion, *Literatura română. Studii și materiale pentru învățământul preuniversitar*. – Chișinău: Prometeu, 2003.
23. Cioculescu Ș., *Aprecieri în O moarte care nu dovedește nimic*. – Timișoara: Editura de Vest, 1993.
24. Cioculescu Ș., *Aspecte literare contemporane*. – București: Minerva, 1972.
25. Constantinescu P., *Liviu Rebreanu // În opere și autori*. – București: Ancord, 1988.
26. Constantinescu, P., *Romanul românesc interbelic*. – București: Minerva, 1977.
27. Constantinescu Pompiliu, *Scrieri*. – București: Minerva, 1970.
28. Constantinescu P., *Scrieri*, V, VI. – București: EPL, 1972.
29. Corbu H., *Deschideri către valori*. – Chișinău: Cartea Moldovei, 2003.
30. Corbu H., *Poporanismul lui Constantin Stere ca doctrină științifică și mesaj social-uman // Revistă de lingvistică și știință literară*, nr. 3-4, 2003.
31. Crăciun Gheorghe, *Istoria didactică a literaturii române*. – București: Magister, 1997.
32. Crețulescu Ioana, *Mutațiile realismului*. – București: Editura Științifică, 1974.
33. Crohmălniceanu Ov. S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*. – București: Cartea Românească, 1984.

34. Crohmălniceanu Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, v. I. – București: EPL, 1972.
35. *Dicționar – antologie de istorie și teorie literară*. // I. Colesnic. – Chișinău: Museum, 2003.
36. *Dicționar de termeni literari*.// Coord.: Săndulescu Al. – București: Editura Academiei RSR, 1976.
37. *Dicționar enciclopedic*// Cobeț D., Dima E., Faifer Fl. ș.a.. – Chișinău: Cartier, 2004.
38. Dimisianu G., *Clasici români din sec. XIX și XX*. – București: Eminescu, 1996.
39. Dragomirescu Mihail, *De la misticism la raționalism // Referințe critice*. – București: Minerva, 1983.
40. Dragoș, Ion Vicol, *Viziunea Românească asupra lumii*. – Chișinău: „ABC”, 2000.
41. Drăgan M., *Ibrăileanu*. – București: Albatros, 1972.
42. Dumitriu Dana, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*. - București: Cartea Românească, 1976.
43. *Elogiu folclorului românesc*. – București: EPL, 1969.
44. Frigoiu, Nicolae, *Romanul istoric al lui Mihail Sadoveanu*. – Iași: Junimea, 1987.
45. Gavrilov Anatol, *Reflecții asupra romanului*. - Chișinău, 1976.
46. George Al., *Semne și repere*. – București: Cartea Românească, 1974.
47. Georgescu Paul, *Părerii literare*. – București: ESPLA, 1964.
48. Gheran N., *Postfață // În L. Rebreanu Pădurea spânzuraților*. – București: Ed. Fundației culturale române, 1992.
49. Glodeanu G., *Poetica romanului românesc interbelic*. – București: Libra, 1998.
50. Holban Anton, *Opere*, vol. II. – București: Minerva, 1972.
51. Ibrăileanu Garabet, *Studii literare*. – București: E.P.L., 1978.
52. Lăzărescu Gh., *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*. - București, 1983.
53. Lefter Ion, *Doi nuveliști: Liviu Rebreanu și H. Papadat-Bengescu*. - Pitești: Ed. Paralela 45, 2001.
54. Lovinescu, Eugen. *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I-II. – București: Ed. Academiei, 1973.
55. Lovinescu Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, v. II. – București: Minerva, 1973.
56. Lovinescu E., *Istoria literaturii române*. - Chișinău: Litera, 1998.
57. Lovinescu Eugen, *Scrieri*, 2. - București: Minerva, 1970.
58. Manghiulea Mihai, *Introducere în opera lui Anton Holban*. – București: Minerva, 1989.
59. Manolescu Nicolae, *Arca lui Noe. Eseul despre romanul românesc*, v. I. – București: Minerva, 1980.
60. Manolescu Nic., *Arca lui Noe*, v. II. – București: Minerva, 1981.
61. Manolescu, Nicolae. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. – București: Minerva, 1983.
62. Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române*. – București: Editura Fundației Culturale române, 1997.
63. Manolescu, N., *Sadoveanu sau utopia cărții*. – București: Eminescu, 1976.
64. Mansuy Michel, *Un modern – Paul Bourget*, Besancon, 1961.
65. Marcea, P., *Umanitatea sadoveniană de la A la Z*. – București: Minerva, 1972.
66. Martin Aurel, *Paranteze*. - București: Ed. Eminescu, 1981.

67. Micu D., *Poporanismul și „Viața românească”*. – București: E. P. L., 1961.
68. Mitrache, G., *M. Sadoveanu. Scriitorii români comentați*. - Cluj-Napoca, 1994.
69. Munteanu Romul, *Tradiție și experiment în roman // România literară*, n. 37, 1980.
70. Mușat C.M. *Romanul românesc interbelic*. – București: Humanitas, 1998.
71. Mușat V., *C. Stere scriitorul* – București: Cartea românească, 1978.
72. Negoïtescu I., *Istoria literaturii române. V-I (1800-1945)*. – București: Minerva, 1991.
73. Niculiu Adriana. *Un roman modern al dialecticii intelectului.// Limba și literatura română*. - București, 1975, N1.
74. *Opinii și atitudini / Antologie de Marin Bucur*. – București: Editura pentru literatură, 1962.
75. Ornea Z., *Poporanismul*. – București: Minerva, 1972.
76. Ornea Z. *Stere – prozator // România literară*, 26 iulie, 1990.
77. Paleologu Al., *Bunul-simț ca paradox*. – București: Cartea Românească, 2005.
78. Paleologu, Al., *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*. – București: Cartea Românească, 1978.
79. Perez H., *Ipostaze ale personajului în roman*. – Iași: Junimea, 1979.
80. Perpessicius, C. *Stere, În preajma revoluției // Manuscriptum*, nr. 4, 1975.
81. Perpessicius, *Dosarul istoriei curente // În Camil Petrescu interpretat de ..* – București: Eminescu, 1984.
82. Perpessicius, *Mențiuni critice*. – Chișinău: Litera, 1997.
83. Petraș I., *Teoria literaturii. Dicționar-antologie*. – București: E. D. P., 1996.
84. Petrescu Camil, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*. - București, 1933.
85. Petrescu Camil, *Opere*, vol. I. – București: Editura pentru literatură, 1968.
86. Petrescu Camil, *Teze și antiteze*. – București: Editura Minerva, 1971.
87. Petrescu Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*. – Chișinău: Gazeta SRL, 2008.
88. Petrescu L., *Realitate și romanesc*. – București: Editura Tineretului, 1969.
89. Petrescu Liviu, *Vârstele romanului*. - București, 1992.
90. Pillat Dinu, *Mozaic istorico-literar, sec. XX*. – București: EPL, 1969.
91. Piru Al., *Varia. Precizii și controverse*. – București: Eminescu, 1972.
92. Popa Marian, *Camil Petrescu*. – București: Albatros, 1982.
93. Pouillon J., *Temps et roman*. – Paris: Gallimard, 1993.
94. Protopopescu Al., *Sinteze. Romanul psihologic românesc*. – București: Eminescu, 1978.
95. Raicu Lucian, *Liviu Rebreanu*. – București: EPL, 1967.
96. Rachieru, Adrian Dinu, *Liviu Rebreanu – utopia erotică*. – Timișoara: Ed. Augusta, 1997.
97. Rebreanu Liviu, *Amalgam*. – București: Ed. Sossec, 1987.
98. Rebreanu Liviu, *Caiete de creație // În Opere*, V. – București: Minerva, 1978.
99. Rebreanu Liviu, *Ciuleandra. Catastrofa și alte nuvele*. – Chișinău: Litera, 1996.
100. Regman, C., *Prefață // M. Sadoveanu, Baltagul*. – București: Ed. Tineretului, 1966.
101. Rotaru Ion, *Analize literare și stilistice*. – București: Ed. Ion Creangă, 1972.
102. Sasu Aurel, *Liviu Rebreanu, sărbătoarea operei*. – București: Albatros, 1978.
103. Sângeorzan L., *M. Sadoveanu. Teme fundamentale*. - București, 1976.
104. Șarcăleanu C. (Stere C.), *Poporanismul (Evenimentul literar, 1894) // Presa literară românească*, articole-program de ziare și reviste, v. I. – București: E. P. L., 1968.
105. Sebastian Mihail, *Eseuri. Cronici. Memorial*. – București: Minerva, 1972.

106. Simion Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. I. – București- Chișinău: David-Litera, 1998.
107. Sîrbu I. *Camil Petrescu*. – Iași: Junimea, 1978.
108. Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. I-II. – Chișinău: Hyperion, 1990.
109. Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. III-IV. – Chișinău: Hyperion, 1990.
110. Stere C., *În preajma revoluției*. Roman, vol. V-VI. – Chișinău: Hyperion, 1991.
111. Streinu Vl., *Liviu Rebreanu // Pagini de critică literară*, II. – București: EPL, 1968.
112. Streinu Vladimir, *Prozatori români*. – București: Albatros, 2003.
113. Teodorovici Maria, *Constantin Stere. Victoria unui înfrânt*. - Chișinău: Cartier, 1997.
114. Valerian I., *Cu scriitorii prin veac*. – București: Editura pentru Literatură, 1967.
115. Vasile M., *Dicționar de termeni literari*. – București: Ed. Academiei Române, 1976.
116. Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români*. – Chișinău: Litera, 1997.
117. Zăciu Mircea, *Clasici și contemporani*. – București: E.D.P., 1994
118. Zăciu Mircea, *Glose*. – Cluj: Dacia, 1970.
119. Zamfir M., *Cealaltă față a prozei*. – București: Eminescu, 1988.