

Anton Cosma

---

**Romanul  
românesc  
contemporan  
II**

---

Presă Universitară Clujeană



*Anton Cosma*

**ROMANUL ROMÂNESC  
CONTEMPORAN  
II**

**Anton Cosma**  
**ROMANUL ROMÂNESC**  
**CONTEMPORAN**  
**II**

Culegere computerizată: Ela Cosma  
Corectura: Lucian Cosma, Ana Cosma  
Indice de autori: Lucian Cosma

©1998 *Presa Universitară Clujeană*  
Toate drepturile rezervate.  
Reproducerea integrală sau parțială  
a textului fără acordul editurii este interzisă  
și se pedepsește conform legii.

Imprimat la *SC Atid SRL*  
Coperta a fost tipărită la *SC PrintArt SRL*

Această carte a fost realizată cu sprijinul financiar  
al Fundației pentru o Societate Deschisă  
(Open Society Foundation)

Universitatea "Babeș-Bolyai"  
Presa Universitară Clujeană  
Director: Horia Cosma  
Str. Gh. Bilașcu, nr. 24  
3400 Cluj-Napoca  
ROMÂNIA  
Tel. (+40)-64-19 43 15, int. 167  
Fax (+40)-64-19 19 06

ISBN 973-9354-74-2



***Anton Cosma***

**ROMANUL ROMÂNESC  
CONTEMPORAN**

1945-1985

II. METAREALISMUL

Cu o *Bibliografie orientativă*  
*a romanului românesc*  
*apărut în țară între 1945-1989*  
întocmită de Ana Cosma și Dimitrie Poptămaș

1998

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ



<i>Cuvânt înainte</i> .....	1
<i>Argument la volumul al doilea</i> .....	9
<b>O panoramă a romanului românesc contemporan (II)</b> <b>(Climatul social-cultural în România, 1945-1989)</b> .....	13
<b>METAREALISMUL</b> .....	27
<b>1. Neotraditionalismul</b> .....	51
<i>a. Romanul narativ-baroc</i> .....	51
Mihail Sadoveanu (54), Zaharia Stancu (61), Eugen Barbu (67), Vasile Voiculescu (76), Dumitru Radu Popescu (78), Finus Neagu (84), Radu Tudoran (88), Ștefan Bănulescu (91), Mircea Ciobanu (94), Dumitru M. Ion (98), Ioan Dan Nicolescu (99), Platon Pardău (100), Mircea Săndulescu (103), Valentin Berbecaru (105), Dan Mutașcu (105), Grid Modorcea (106), Apostol Gurău (106), Mircea Constantinescu (107), Paul Țițungiu (107), Ștefan Agopian (108), Tudor Dumitru Savu (:10), Marius Tupan (111), Ion Anghel Mănăstire (112), Marian Popa (112).	
<i>b. Romanul retro</i> .....	115
Eusebiu Camilar (117), Camil Petrescu (118), Iulian Vesper (:24), Tudor Teodorescu-Braniște (126), Georgeta Mircea-Cincicov (126), Ion Vinea (127), Viorel Știrbu (129), Ioana Păstelnicu (130), Lucia Demetrius (133), Ioana Petrescu (134), Aecu Ivan Ghilia (136), Sorin Titel (137), Adriana Iliescu (:41), Radu Ciobanu (142), Mircea Micu (144), /Vasile Sălăjan (:45)/, Gheorghe Suci (146), Ion Marin Almăjan (147), Gheorghe Schwartz (147), Eugen Uricaru (149), Florin Bînescu (153), Gabriela Adameșteanu (154), Alexandru Voitin (:58), Mircea Vaida (159), Paul Eugen Banciu (160), Tudor Vad (161), Horia Bădescu (163), Ovidiu Bârlea (164), Pavel Bellu (164), Ștefan Damian (164), Mircea Tomuș (165), Aurel Maria Baros (166), Ovidiu Moceanu (166), Stelian Tăbăraș (:66), Virgil Duda (168), Damian Necula (171).	
<i>c. Romanul cu formă fixă</i> .....	172
<i>Romanul istoric</i> : I.D. Mușat (175), Constantin Ignătescu (176), Dumitru Almaș (176), Aurel Mihale (177), Radu Theodoru	

(177), Mihai Stoian (179), Corneliu Leu (179), Mihail Diaconescu (180), Paul Anghel (182), Petru Vintilă (185), Eugen Teodoru (185), Radu Boureanu (186), Nicolae Crișan (187), Ioan Dan (188), Mihail Joldea (188), Marcel Petrișor (188), Vartan Arachelian (189), Ioan Dumitru Denciu (189).

*Romanul pentru copii:* Octav Pancu-Iași (189), Constantin Chiriță (190), Al. I. Ștefănescu (191), Costache Anton (192), Sonia Larian (193), Georgina Viorica Rogoz (193), Elvira Bogdan (194), Ada Orleanu (194), Monica Pillat (195), Petre Luscalov (196), Iordan Chimet (196), Vlad Mușatescu (198), Francisc Munteanu (198), Mircea Diaconu (199), Dan Verona (200), Ovidiu Zotta (201), Ludovic Roman (202), Mihaela Monoranu (202), George Șovu (202).

*Romanul polițist și de aventură:* Haralamb Zincă (203), Theodor Constantin (204), Nicolae Mărgeanu (204), Constantin Bărbuceanu (205), Rodica Ojog-Brașoveanu (206), George Arion (207), Ștefan Berciu (208), Tudor Negoită (208), Viorel Cacoveanu (208), Tudor Popescu (208), Horia Tecuceanu (208), Horia Ungureanu (209), Morogan-Salomie (209).

*Romanul senzational:* Felix Aderca (209), Traian Filip (211), Vintilă Corbul (211), Horia Stancu (212), Rodica Sfintescu (212), Leonida Plămădeală (212), Leonida Neamțu (214), Vasile Băran (215), Petru Popescu (215), Rodica Iulian (217), Ioana Orlea (218), C. Turturică (218), Georgeta Horodincă (219), Constantin Novac (220), Dan Claudiu Tănăsescu (221), Valeriu Anania (222), Luki Galaction (222), Octavian Simu (223), Doru Davidovici (223), Nicolae Frînculescu (224), Nicolae Ioana (224).

*Romanul științifico-fantastic:* I.M. Ștefan (225), Victor Kernbach (226), Adrian Rogoz (226), Ion Hobana (227), Vladimir Colin (227), Horia Aramă (229), Mihnea Moisescu (230), Corneliu Omescu (231), George Anania (231), Gheorghe Săsărman (232), Victor Bîrlădeanu (233), Voicu Bugariu (234), Mihail Grămescu (234), Sorin Ștefănescu (235).

## **2. Neomodernismul experimental** ..... 236

### *a. Romanul indirect* ..... 236

Ion Vlasiu (238), Radu Cosașu (242), Radu Petrescu (244), Mircea Zăciu (248), Tudor Țopa (250).

<b>b. Romanul eseu</b> .....	252
Dnu Pillat (255), Alice Botez (256), Aurel Dragoș Munteanu (257), Doina Ciurea (260), Norman Manea (261), /Vasile Arđru (265)/, Andrei Brezianu (266), Mircea Oprita (267), Octavian Paler (270), Modest Morariu (273), Gabriel Liiceanu (275), Mircea Nedelciu (278), A. E. Baconsky (280), Alexandru Papilian (282).	
<b>c. Metaromanul și hiperromanul</b> .....	285
Mircea Horia Simionescu (287), Paul Georgescu (290), George Bilăitã (293), Costache Olăreanu (298), Ion Iovan (299), Mircea Ghițulescu (300), Gheorghe Crăciun (301), Marin Mincu (302), Livius Ciocârlie (303).	
<b>Acoladã finalã</b> .....	305
<b>A D D E N D A</b> .....	330
<b>Scritori români din diaspora</b> .....	330
<i>Literatura exihului occidental</i> .....	330
Mircea Eliade (332), Vintilã Horia (350), Cazul Petru Dumitriu (362), Leonid M. Arcade (380), Constantin Virgil Gheorghiu (385), Paul Goma (411), Dumitru Ţepeneag (415), Bujor Nedelcovici (417).	
<i>Literatãra Basarabiei</i> .....	420
Ion Druțã (422).	
<i>Literatãra Banatului iugoslav</i> .....	434
Radu Flora (434).	
<b>Lucian Blaga - Luntrea lui Caron</b> .....	435
<b>A N E X E</b> .....	443
<b>Bibliografie orientativã a romanului românesc apãrut în țarã între 1945-1989 (Ana Cosma și Dimitrie Poptãmas)</b> .....	446
<b>Bibliografie criticã selectivã a romanului românesc contemporan (1945-1985) (Anton Cosma)</b> .....	531
<b>Indice de autori</b> .....	535



## Cuvânt înainte

"Tăria omului stă în aceea că el poate pune în paranteză realitatea, optând pentru metarealitate, dar tot în aceasta stă și slăbiciunea lui."  
Vintilă Horia, *Dumnezeu s-a născut în exil*

Anton Cosma<sup>\*</sup>, "un critic fidel romanului", cum îl caracteriza cândva Ion Simuț, ne-a lăsat post-mortem datoria familială dar și cea

---

\* **Anton Cosma**, n.4 mai 1940 (Tiur / jud. Alba) - m.17 nov. 1991 (Târgu Mureș). Absolvent al Facultății de Filologie a Universității "Babeș-Bolyai" din Cluj, secția limba și literatura română (1963). Profesor de limba și literatura română la Liceul real-umanist din orașul Dumbrăveni (jud. Sibiu) (1963-1981). Gradul didactic I (1981) cu lucrarea *Ioan Slavici - romanele vietii: teoria romanului realist românesc*. Debutează cu eseu *Cititorul și receptivitatea poeziei moderne* în "România literară" (nr.24, 1969). Colaborator, de la apariție, al revistei "Vatra", serie nouă, Târgu-Mureș (1971). Redactor principal, responsabil cu sectorul de istorie literară al revistei "Vatra" (1 oct. 1981 - 17 nov. 1991). Membru al Uniunii Scriitorilor din România (1983). Participant cu comunicări la colocviile revistei "Transilvania" din Sibiu (1981-1987). Colaborator la Studioul de radio Târgu Mureș printre altele, ca: autor al comediei *Bagaje de mână* (1986) și cu seriale de emisiuni despre scriitori din diasporă (Mircea Eliade, Constantin Virgil Gheorghiu, Vintilă Horia, Petru Dumitriu ș.a.) (1990-1991). A înființat Editura XXI A.C.. A conceput numeroase proiecte editoriale: ziarul "Foaițe interesante" (1990), cu suplimentul literar "Dracula" (1990); seria "Caiete XXI" (1991). Au rămas în manuscris critică literară, poezii, proză S.F., roman, piese de teatru. Colaborează, cu peste 200 de materiale, la periodicele "Vatra", "România literară", "Tribuna", "Transilvania", "Familia", "Napoca universitară", "Almanahul Tribuna", "Igaz Szó", "Romanian Review", "Cahiers roumains", "Revue roumaine", "Lumina" (Iugoslavia). Premiul pentru critică al revistei

față de cultura română - pe care a slujit-o ideal și idealist dincolo de timpuri și de lipsuri materiale, datorită de a nu lăsa să se piardă încununarea, probabil, a celei mai valoroase dintre cărțile sale. Autor a sute de articole, studii (la revista *Vatra* din Târgu Mureș și la multe alte reviste de cultură din țară), comunicări (la diferite simpozioane sau la Radio Târgu Mureș), abordând și alte genuri (de pildă dramaturgia sau proza S.F.), el nu s-a împrăștiat totuși, și nu s-a abătut de la preocuparea sa principală: interpretarea romanului românesc cu ochiul criticului și istoricului literar. În cele patru cărți publicate în timpul vieții, s-a aplecat exclusiv asupra romanului. La moartea sa a rămas în manuscris finalizat vol. II al *Romanului românesc contemporan*, care urma să apară la Editura Eminescu tocmai în anul morții autorului. Volumul asupra *Cronotopilor romanului românesc*, ca definiție și tipologie a unei structuri a Imaginarului de mare importanță în cazul romanului, lucrare teoretică prin excelență, a rămas din nefericire în stadiu nefinalizat pentru tipar.

Cartea de față, *Romanul românesc contemporan 1945-1985*, vol. II *Metarealismul*, este o continuare a primului volum (1989, pe pagina de gardă apare greșit 1988), *Realismul*. Pe baza lecturii unui mare număr de romane și a tentativelor de sinteză existente, *Romanul românesc contemporan*, vol. I, concepea o periodizare și o sistematizare originală a fenomenului românesc al acestei perioade. În

---

"Tribuna", Cluj (1975); Premiul Asociației Scriitorilor din Târgu Mureș pentru volumul *Geneza romanului românesc* (1985).

**Opera edită:** *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, Ed. Dacia, Cluj 1977, 364p.; *Geneza romanului românesc*, Ed. Eminescu, București 1985, 292p. (col. Sinteze); *Romanul românesc contemporan: 1945-1985*, Ed. Eminescu, București 1988, vol. I: Realismul, 327p. (col. Sinteze). \* *Romanele vieții* / Ioan Slavici; Prefată și note de Anton Cosma, ed. îngrijită de Anton Cosma, Ed. Dacia, Cluj 1979, 316 p. (col. Restituiri); *Lumea de mâine* / Constantin Noica; redactor Anton Cosma, Ed. XXI, Târgu Mureș 1991, 32 p. ("Caiete XXI", 1); *Nașteri mistice* / Mircea Eliade; redactor Anton Cosma, Ed. XXI, Târgu Mureș 1991, 32 p. ("Caiete XXI", 2); *Dictionarul scriitorilor români: A-C*, coord. M. Zăciu, M. Papahagi, A. Sasu / Autori: ..., Anton Cosma, ... Ed. Fundației Culturale Române, București 1995, p.92-93, 124-125, 127-128, 305-306, 350-351, 561-562, 733-734.

**Referințe critice în volume:** *Sinteze de literatură* / Anton Cosma / Ovid S. Crohmălniceanu - *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Ed. Cartea Românească, București 1981, p.329-343; *Romanul contemporan și problemele sale: Anton Cosma* / Dan Culcer - Serii și grupuri, Ed. Cartea Românească, București 1981, p.73-82; *Omul în romanul românesc actual* / Al. Piru - Debuturi, Ed. Cartea Românească, București 1981, p.68-71; *Romanul cu înlocuitori* / Al. Călinescu - Bibliotecă deschisă, Ed. Cartea Românească, București 1986, p.248-255; *Anton Cosma* / Cornel Moraru - Dictionarul scriitorilor români: A-C, Ed. Fundației Culturale Române, București 1995, p.670-671; *Anton Cosma* / Laurențiu Ulici - *Literatura română contemporană*, Ed. Eminescu, București 1995, vol. I: Promoția '70, p.542 (fișă de dicționar manuscris)



prima parte a sa, vol. I înfățișa evoluția romanului nostru după al doilea război mondial în trei momente: momentul 1950, al Dogmei; momentul 1965, al Adevărului (declanșat de "dezghețul" politic de la 1965, pălind progresiv până la începutul anilor '70, după 1974 scriitorii refugiindu-se tot mai mult în imaginar, părăsind mărturia și rechizitoriul imposibile de acum); și momentul 1980, al Romanului (exprimat prin generația optzeciștilor). În partea a doua a volumului I autorul propunea o Panoramă a peste 100 de romancieri, ce urma a fi completată în volumul II. Sinteza lui Anton Cosma, în cele două volume ale sale, se dorea astfel a fi o prezentare completă a romanului românesc contemporan. La publicarea primului volum, cartea a fost salutăată ca "o lectură efectiv nouă" (Adrian Marino), "o tratare echilibrată și completă a genului" (Cornel Moraru), "un instrument util de informare critică și de cunoaștere teoretică a romanului românesc contemporan" (Gh. Glodeanu).

Acum urmează încredințarea la tipar a volumului al II-lea al *Romanului românesc contemporan*. Prin similitudine cu volumul I, respectând aceeași structură a cărții, autorul completează Panorama realismului prin reprezentanții direcției pe care el o numește "metarealism". Cu modestie, fără pretenții de originalitate terminologică sau teoretică, aici, ca și în cărțile anterioare, Anton Cosma nu își refuză savoarea unor constructe noționale (dintre care unele, cum ar fi acela de "cronotop", au fost lansate în marea circulație tocmai de către el, uitându-se adesea a se cita proveniența ideii și a conceptului). De asemenea, nu își inhibă pomirea "moralizatoare", atunci când se lansează în explicații și interpretări sociologice ale climatului social-politic din România anilor pe care îi reflectă romanele prezentate. Atitudinea etică a autorului nu vizează, fals justițiar, biografia autorilor înfățișați, ci biografia operelor lor. Anton Cosma militează pentru calitatea actului creației, pentru apărarea valorilor înalte și adevărate în fața asaltului ideologiei dominante într-o epocă sau alta (proletcultistă, comunistă, la vremea respectivă, a "capitalismului" stăpânit de "legea economiei de piață" sau a mentalității materialiste-aculturale în timpurile mai noi). De aceea, autorul se raliază unei celebre luări de poziție a lui Vintilă Horia. Ideea de "angajare", de înregimentare a scriitorului în solda unui partid pare total depășită din momentul în care acceptăm că scopul literaturii este recuperarea *totalității* lumii: Scriitorul "nu mai poate adera la nici o parțialitate și nu mai poate fi decât un opozant inconvertibil. Nu pentru a-și satisface anumite capricii ideologice, ci pentru a elimina din propriul lui parcurs orice posibilitate de a greși, de a-și strâmba creația, de a o face impenetrabilă la adevăr... Nu e vorba deci de a deveni anticomunist sau anticapitalist sau *anti*-orice

fel de regim sau ideologie, ci de a scăpa de sub opresiunea omogenității. (...) Orice guvern sau orice sînarhie contemporană pot fi ușor tentate de a întreprinde un proces de omogenizare a societății cu scopul de a o monolitiza, deci de a o conduce fără probleme." Scriitorul nu poate fi, în aceste condiții, decât în afara partidelor politice, deasupra luptei politice (care în esența ei ultimă e o luptă pentru putere), judecând-o și sancționând părțile beligerante din perspectiva generoasă a totalității umane, pe care o slujește el ca scriitor.

De asemenea, considerațiile sociologice și sociologizante ale autorului, plasate la începutul fiecărui capitol, formează cadrul spațial și temporal necesar, în interiorul căruia mișcarea romanului devine interpretabilă și inteligibilă. Altfel, romanul (creat în România într-o epocă în care înșiși istoricii se feresc încă de judecăți finale și contabilizatoare), nu poate fi explicat și înțeles dacă se face abstracție de relația dintre scriitorul român și Puterea politică comunistă.

Cartea conține, în sine, un elogiu adus scriitorului. De la o primă privire asupra volumului se remarcă un considerabil efort de cuprindere a romancierilor analizați. În acest periplu, 182 romancieri ni se perindă prin fața ochilor prin operele lor esențiale. Astfel, tabloul panoramic început în primul volum este desăvârșit prin cel deal doilea, rezultând în final o sinteză impresionantă a romanului românesc din perioada 1945-1985. Aici se vedește acribia, încăpățănarea autorului de a "colecționa" la modul cât mai exhaustiv materialul literar, și a-l ordona aproape arhivistic. Volumul are deci o valoare informativă, documentară, constituindu-se într-un util instrument de lucru, atât pentru studenți și cadre didactice de profil, cât și pentru un public mai larg din alte domenii, interesat de fenomenul cultural și, mai cu seamă, de reflectarea mentalității și a problemelor existențiale ale omului din zilele noastre în oglinda literaturii, respectiv în acea frescă epică oferită de construcția romanescă.

Nu trebuie să insistăm asupra faptului că gruparea romancierilor pe categorii aparține lui Anton Cosma, această clasificare putând constitui, pe viitor, cel puțin un model metodologic orientativ. Sistematizarea propusă de autor distinge curente "neotraditionalismului" (cuprinzând romanul narativ-baroc, romanul retro, romanul cu formă fixă - cu subspeciile sale: romanul istoric, romanul pentru copii, romanul polițist, romanul senzational romanul științifico-fantastic), și "neomodernismului experimental" (exemplificat prin romanul indirect sau romanul-jurnal, romanul eseu, metaromanul și hiperromanul). Clasificarea are meritul de bază al oricărui pionierat, de a introduce ordinea printr-o cuprindere sintetică a noianului de

romane produse de-a lungul a peste patruzeci de ani - o perioadă dominată de câteva vârfuri ale literaturii, dar, în ansamblul ei, nesupusă unei ierarhizări și valorizări, cu multe opere încă nerelevante la justa lor valoare, sau, invers, cu cărți elogiare supradimensionat la vremea apariției lor.

Un alt element de deosebit interes care justifică și impune editarea cărții este consistenta Addendă, care abordează, din nou printr-un demers sintetic (conceput imediat după 1989), un capitol aparte: romanul diasporei românești. Anton Cosma a avut în vedere pe scriitorii exilului (nume mari precum Mircea Eliade, Vintilă Horia, Constantin Virgil Gheorghiu, Dumitru Țepeneag, Bujor Nedelcovici ș.a.), dar și pe romancierii ținuturilor românești extrastatale, din Basarabia sau Banatul iugoslav. Considerațiile teoretice, privirea de ansamblu a fenomenului cultural al exilului, decelarea unor realități specifice literaturilor aflate sub regim totalitar (dizidența sau colaboraționismul, aplicate la cazul românesc), sunt urmate, firesc, de viziunea de amănunt asupra operei unor autori români din Occident, mai mult sau mai puțin cunoscuți la noi în țară. Exilul literar românesc, cu unele personalități și opere de incontestabilă valoare internațională, este descoperit a sta în legătură cu un fond permanent al literaturii românești, Anton Cosma susținând și dovedind prin cartea sa că el trebuie integrat creației noastre. Uneori, desigur, reprezentanții exilului, după o perioadă mai lungă de îndepărtare de țară, pierd pulsul realităților vii, concrete de aici, iar rolul de martor-direct rămâne exclusiv pe seama scriitorului, cu soartă mai puțin eroică și aventuroasă, care a optat pentru a rămâne, a scrie și a încerca să publice sub regimul totalitar. Același mod de abordare se aplică și autorilor din Basarabia și Banatul iugoslav. Neîndoielnic este faptul că și așa-zisa "literatură provincială" a teritoriilor românești extrastatale reprezintă o provocare, dar și o datorie de onoare de a o cerceta, pe care și le asumă Anton Cosma. Regim comunist + statutul de minoritate etnică și lingvistică + izolare culturală - aceasta este premisa de pe care a pornit creația literatilor români din fosta Republică *Sovietică* Moldovenească sau din fosta *Yugoslavie*. Anton Cosma realizează astfel o necesară și binevenită recuperare, prin roman și literatură.

Pentru ca *Romanul românesc contemporan* să își atingă primul și cel mai important, poate, scop al său, acela de a deveni un instrument de informare, autorul a socotit necesar să adauge două anexe: *Bibliografia orientativă a romanului românesc apărut în țară între 1945-1989* și *Bibliografia critică selectivă a romanului românesc contemporan (1945-1985)*. Dacă măsurăm cantitativ strădania bibliografilor, constatăm că cei aproape 300 de romancieri români

prezența de Anton Cosma în cele două volume ale cărții sale sunt însoțiți de "armata" a peste 1.100 autori de romane cu fișare bibliografică completă și de 70 alte cărți, referitoare la romanele respective.

Într-o perioadă indecisă și incertă pentru soarta culturii românești avem mare nevoie de valori perene, iar o sinteză asupra romanului românesc, cu atât mai mult cu cât este vorba despre romanul tulburatei perioade comuniste, poate oferi un popas și un prilej de reflecție nu numai pentru *hic et nunc*. Criticul literar Anton Cosma vădește o limpede apetență spre istoria literară, și dincolo de ea, spre sociologia culturii și creației, spre istoria politică fierbinte, care condiționează și determină statutul artistului. Această carte de înaltă ținută științifică aduce la lumina tiparului un însemnat segment al truditorilor pe ogorul culturii într-o perioadă nefastă creației, și totuși atât de surprinzător de densă în opere, cum a fost aceea a anilor 1945-1985. *Romanul românesc contemporan* își propune și izbuteste să creeze o "panoramă a romanului românesc contemporan", conform intenției îndeplinite a autorului.

În cel mai bun sens al cuvântului, cartea devine un "roman al romanelor".

*Ela Cosma*

## Notă asupra ediției

La alcătuirea ediției, am respectat întrutotul cuprinsul volumului stabilit de autor. Am ordonat și redat literal materialul conținut în manuscrisul dactilografiat de autor, intervenind doar în următoarele cazuri: am eliminat unele pasaje repetitive; în cazul unor pagini reluate în mai multe (două sau chiar trei) variante, am optat pentru varianta care ni s-a părut cea mai reușită stilistic și cea mai densă sub raportul informației; am consemnat pierderile și lipsurile din manuscrisul original prin /...../, fără a face adăugiri; medalioanele consacrate scriitorilor Vasile Andru și Vasile Sălăjan, lipsind din manuscris, au fost plasate doar nominal la locul stabilit de către Anton Cosma, editorul trimitându-l pe cititor la opere ce suplinesc lipsa abordării celor doi romancieri în cartea de față; anul morții scriitorilor, când a survenit după 1991, a fost completat de noi cu [...] (atunci când l-am putut afla), în aceeași idee de a oferi informația cât mai completă. Am considerat esențială fidelitatea față de original, privindu-l ca pe un document al momentului istoric în care a fost conceput, - chiar dacă astăzi unele aprecieri și previziuni teoretice ale autorului nu s-au împlinit ori pot părea anacronice. Dincolo de orice interpretare, esența cărții se concentrează în sinteza a ceea ce însuși titlul exprimă.

*Bibliografia orientativă a romanului românesc apărut în țară între 1945-1989* a fost întocmită de Ana Cosma și Dimitrie Poptămaș de la Biblioteca Județeană Mureș.

*Bibliografia critică selectivă a romanului românesc contemporan (1945-1985)* a fost alcătuită de Anton Cosma.

Mulumind tuturor colaboratorilor și de această apariție bucurându-ne împreună, cu gândul la cel care rămâne Anton Cosma, credem că, fără doar și poate, efortul de sinteză și informație depus de autor în cele două volume ale *Romanului românesc contemporan* va străbate timpurile.

E. C.



## Argument la volumul al doilea

Circumstanțele în care apare acest al doilea volum al panoramei romanului românesc contemporan impun, cred, un preambul avertizator și explicativ.

Schimbarea de cadru social-politic și cultural din România odată cu revoluția din decembrie 1989, libertatea deplină de gândire și de exprimare de care beneficiem acum (libertate care nu e altceva decât datoria morală de a ne asuma integral, de-acum, răspunderea pentru tot ceea ce gândim și scriem!), ne obligă, pe toți cei care vrem să ne adresăm prin scris semenilor, la o severă autoexaminare - și reevaluare, atunci când e cazul - a pozițiilor anterioare. Începe - trebuie să sperăm - o epocă a construcției, or, nimeni nu poate construi ceva valabil decât pe temelia adevărului.

E cu atât mai necesară această reexaminare într-un caz ca cel de față, al unei construcții începute ieri, într-un ev butaforic, când atâtea proiecte frumoase se clădeau pe temelii de carton, ba mai mult, al unei construcții ce utilizează materialul atât de labil și de fluent al prezentului însuși și al trecutului imediat, încă neexpiat. Am ezitat mult timp, întrebându-mă dacă și în ce măsură ceea ce am scris în volumul I, apărut în 1989, dar și în volumul al doilea, redactat în aceeași perioadă, nu contravine imaginii pe care o putem avea asupra romanului românesc al ultimelor decenii astăzi, când nimeni nu ne mai pune la ochi lentilele "verificate" pentru a ne ajuta să vedem mai bine decât bine, mai corect decât corect. În ce măsură mai poate fi vorba despre unitatea de perspectivă și despre continuitatea între două părți ale unei sinteze astfel oferite cititorului, una dindărătul zidului ce părea de nedoborât și cealaltă din afara lui.

Am apreciat - și numai cititorul poate judeca obiectiv dacă am apreciat bine - că nu e necesar să operez modificări radicale, căci modul meu de a vedea lucrurile nu s-a schimbat esențial în intervalul de după revoluție. Cu alte cuvinte, că libertatea pe care mi-o asumam atunci *interior* nu se deosebea mult de libertatea ce mi se acordă azi și dinafară. Aceeași cenzură a bunului simț se străduia atunci să apere judecata critică de efectele deformante ale coerciției politice, iar astăzi de ispita jubilației libertății, care poate fi la fel de deformantă. Sper așadar că imaginea ansamblului - unitară în sens pozitiv și nu negativ - nu va contraveni imaginii cititorului obiectiv și adevărului literaturii noastre contemporane.

În acest sens însă, mi se par potrivite unele precizări și nuanțări care să sublinieze unitatea și coerența celor două părți ale cărții de față, apărute oarecum nefiresc în două momente istorice

diferite. Când spun că poziția de principiu rămâne identică în liniile fundamentale mă refer la faptul că văd, în continuare, în literatură (și în critică nu mai puțin) o formă de cunoaștere specifică, independentă față de ideologie, chemată "uneori chiar s-o ia înaintea acesteia" (v. vol.I., p.49), dar neputându-se izola de ea sau de celelalte forme ale cunoașterii spirituale. Criticul e obligat, ca atare, să convoace sociologia pentru a examina romanul politic sau pe cel social-etic, psihologia pentru romanul de analiză etc., fără a deveni prin aceasta "sociologist" sau "psihologist" ș.a.m.d.. Așa cum, pentru a explora profunzimea universului unui mare creator, e util a invoca "toată contemporaneitatea care l-a produs și care-i stă în jur" (Vintilă Horia), pentru a descrie starea unei anume forme a romanului epocii contemporane, nu ne putem dispensa de sociologie, politologie, mitologie, istorie, hermeneutică etc., critica adaptându-și mijloacele la natura operelor cu care are de-a face și nu invers, aducând operele la numitorul comun al comentariului său.

Perioada literară 1945-1989 îmi apare și acum definită de "continuitatea față de perioada anterioară, dintre cele două războaie mondiale, și, pe de altă parte, prin unitatea ei de substanță, dedesubtul tuturor deosebirilor ce se pot descoperi între literatura deceniului șase și cea a deceniilor următoare". Am împărțit această perioadă în trei momente: *al Dogmei și al Utopiei* (mai precis al dogmatizării Utopiei, căci utopia rămâne un termen definitoriu pentru toate trei momentele), *al Adevărului* (al adevărului artistic și al adevărului care încearcă să corecteze utopia) și *al Romanului* (al romanului ca ficțiune și ca text, prin care se încearcă eludarea utopiei politice oficiale). Sub raportul evoluției formale, romanul românesc caută în aceste decenii, în consens cu cel european, drumul spre *metarealismul* modern, dezvoltând mai întâi formele metarealistice tradiționale (romanul narativ-baroc, romanul retro și romanul "cu formă fixă") și apoi pe cele moderne (romanul indirect, romanul eseu, metaromanul și hiperromanul). Sub raportul substanței umane pe care o exprimă, romanul românesc vorbește, în condițiile totalitarismului, despre cele două probleme fundamentale ale spiritualității contemporane: *anonimizarea* omului, "presat de structurile supraindividuale, atât de puternice" astăzi, și aspirația regăsirii *omnilateralității* (totalității) umane, prin cultură. Principalele lui teme sunt *moartea lumii vechi*, *geneza celei noi*, *libertatea individului și relația lui cu puterea* (politică). (Cititorul primului volum a putut constata că prin sintagmele "lume veche" și "lume nouă" nu numesc în cartea mea "capitalismul" și "socialismul", ci factorii unui proces la scara macroistoriei sociale, încă în curs, dar început deja în secolul trecut, și numit atunci de Eminescu în acești termeni!) Cele patru



teme, urmărite consecvent în prezentarea autorilor și cărților lor, pregnante mai ales în textele realismului, dar nelipsind nici din cele ale metarealismului, pun în lumină puternicul accent *politic* al romanului românesc din această perioadă (iarăși subliniind că sensul în care utilizez, în toată cartea, această noțiune depreciată de limbajul de lemn al epocii, este cu totul altul decât cel conferit de oficialitate: v., de ex., pp.68, 91-92 etc. în vol.I), de "demolare *din interior* a dogmelor".

Unitatea romanului, și a literaturii române în genere, din această perioadă, se reclamă, din perspectiva pe care o abordez în cartea mea, de la o unitate și o continuitate obiectivă a epocii studiate. Anume, este vorba nu numai de unitatea perioadei 1945-1989, marcată atât de inconfundabil de intrarea și ieșirea din umbra regimului comunist, ci și de unitatea acestei perioade cu cea anterioară, interbelică, și cu cea ulterioară, a prezentului postrevoluționar. În ciuda înfățișării diferite a istoriei noastre în diferitele perioade ale secolelor XIX-XX, la scara macroistorică, aceste perioade aparțin unuia și aceluiași segment macroistoric. "Intrarea în Europa" despre care vorbim azi a fost o problemă și a vremii lui Dinicu Golescu, și a celei lui Eminescu, și a României Mari interbelice, precum, pusă strâmb, a fost și problema experimentului comunist pe care l-am făcut, siliți, în ultimele decenii. Într-o formă sau alta, procesul a fost același: trecerea de la structuri social-spirituale tradiționale la cele ale modernității. Procesul a început în veacul trecut, devenind vizibil mai ales după unirea de la 1859, s-a relansat cu nou elan după întregirea României la 1918, a redebutat după cataclismul războiului al doilea, pe o cale aberantă însă, și se reia prin efortul de normalizare deschis de revoluția din 1989. Desigur, cu fiecare etapă s-a câștigat sau nu câte un pas, dar în perspectiva istoriei mari continuăm să ne aflăm pe aceeași buclă a timpului cu Eminescu și cu Caragiale, între idealul unei "noi ordini", de care alte națiuni s-au apropiat între timp mai mult decât noi, și realitatea unei dezordini quasi-medievale pe care o fatalitate istorică ne împiedică s-o depășim. E o "fatalitate" numită "război" sau "comunism", dar care, nu mai puțin, dăinuie ascunsă în noi și azi (bunăoară, între altele, în acel pasivism învechit, pe care regimul totalitarist ni l-a întărit). Șansa revoluției actuale poate fi numai evaluarea lucidă a gradului acestei dezordini și dăruirea generoasă în efortul de cucerire a ordinii.

Având conștiința acestui proces istoric unitar, care ne cuprinde pe noi cei de azi împreună cu cei dinaintea noastră, făcându-ne "contemporani" cu Alecsandri, Filimon și Eminescu, cu Iorga și Blaga, ideea de prezent capătă și ea o altă densitate. Un "arhetip" istoric, un model generic al acestei vârste a tranziției apare

depistabil în substratul biografiilor individuale ale oamenilor din ultimele două secole și dă un conținut similar în substanță și biografiilor noastre, ale celor de azi. Se spune uneori că generațiile născute după 1940 sunt generații lipsite de maestri, datorită vidului spiritual creat de regimul totalitar odată cu instalarea lui. Lucrul, adevărat în sensul strict faptic, se dovedește doar parțial adevărat într-un sens mai larg. Maeștrii noștri au fost marii oameni ai istoriei noastre culturale, istorie care, cel puțin în etapa amintită, este la noi mult mai puțin istoricizată decât, în epoca respectivă, la popoarele occidentale. Ea face parte în mare măsură din prezentul nostru, este eventual o fază depășită a acestui prezent, nu încă o fază devenită "istorie".

De aici decurg o serie de implicații pentru înțelegerea condiției istorice a revoluției actuale, dar și pentru înțelegerea corectă a condiției creatorului de cultură, a scriitorului și, în speță, a criticului literar de astăzi. Nu-mi pot propune să încerc aici nici măcar o enumerare a câtorva din aceste implicații. Dar, neîndoielnic, apartenența la acest prezent lărgit este de natură, atunci când o conștientizăm, să modeleze decisiv felul de a percepe și înțelege dinamica spirituală din jurul nostru, precum și propriul nostru act constructiv în spațiul spiritualității.

În panorama de față, atât în primul volum cât și în cel de-al doilea, cititorul va constata cu ușurință că am dat, cum era normal, cea mai mare atenție romanului *rezistenței*, subliniind atitudinile de rezistență și opoziție contra aberației oriunde le-am întâlnit (inclusiv în cazul unor autori care în viața socială au "marșat" cu vechiul regim). Am făcut-o însă fără a uita, pe cât mi-a stat în putință, că scopul meu principal era realizarea unui tablou al mișcării formelor romanului din perioada abordată. Am făcut-o, de altfel, în perspectiva mai largă a unei "rezistențe" înțeleasă și ca sublimă luptă a romanului românesc contemporan de a rămâne el însuși în toate avatarurile prin care trece, păstrând astfel neschimbat în liniile lui esențiale profilul unei etnii spirituale străvechi, dar mereu capabile de reînnoire.

În ce privește descrierea și valorizarea operelor, m-am străduit să păstrez aceleași criterii și unități de măsură pentru toți autorii. Am căutat să păstrez dreapta cumpănă, evitând dogmatismele, astfel încât să nu supralicitez meritul literar al dizidenților ori al scriitorilor din exil, și nici să nu minimalizez acest merit la foștii colaboratori ai regimului comunist, acolo unde l-am găsit.

**O panoramă**  
**a romanului românesc contemporan (II)**  
**(Climatul social-cultural în România, 1945-1989)**

Secolele XVI-XVIII au fost secolele utopiilor, ale proiectelor teoretice imaginate de minți generoase și înaripate, întru restructurarea pe baze mai umane a societății. Secolele XIX și XX, începând cu revoluția franceză din 1789 de fapt, și sfârșind cu crearea "lagărului socialist", au aparținut experimentării sociale a acestor utopii, încercărilor de transpunere în realitate istorică a mirificelor proiecte - generoase în premise, dar, cum s-a văzut, bezmetice în urmări. Eroarea ce s-a dovedit dramatică a fost aceea de a extrapola mecanic *ideea* de la zenitul spiritului la nadirul actului concret, de a reduce utopia de la statutul de joc pur al gândirii la acela de teză a unei ideologii politice, vulgarizate *ipso facto*. Atâta timp cât oamenii s-au mulțumit - prin revoluțiile din veacul trecut - să viseze (vizeze) *libertatea*, totul a fost bine, revoluțiile au fost expresii ale evoluției. Când însă, prin revoluția comunistă din 1917 și prin exporturile ei ulterioare, ei au pretins că vor mai mult decât libertatea, *egalitatea*, nepotrivirea funciară dintre *ideea* abstractă și istoria reală a ieșit la iveală. Căci, se pare, în stadiul actual al societății, putem năzui să ne apropiem, plătind cu jertfe și suferințe, un grad sau altul al *libertății* sociale și individuale. Realizarea în practică a unei *egalități* însă, care să convină majorității indivizilor, aparține probabil altei vârste a speței umane. Astăzi pare, mai mult sau mai puțin, posibilă și realizabilă o convenție (exterioară măcar și numai parțial eficientă) privind limitele între care fiecare ins își poate permite să se manifeste fără să încalce libertatea vecinilor, dar e inaccesibilă, am impresia, o convenție eficientă în ce privește egalitatea reală a oamenilor. Libertatea admite (ba chiar implică) în practică inegalitatea, dreptul fiecărui individ de a face (a avea, a stăpâni, a pretinde) atâta *cât poate*, chiar dacă pentru asta el încalcă dreptul altor indivizi. Se pare că, deocamdată, atâta poate specia noastră. De aceea se vorbește atâta, în lumea noastră, despre *libertate* și despre *democrație* (care e forma socială ce asigură libertatea indivizilor), dar nu și despre *egalitate*. Ideea de egalitate socială a făpturilor umane rămâne încă un teritoriu al utopiei...

Perioada 1945-1989 este aceea a experimentării social-economice a utopiei comuniste în România.

E prea devreme încă, suntem prea aproape de evenimente spre a ne putea desprinde de ele și a lua distanța necesară ca să putem judeca dacă și cât de mult acest experiment aplicat asupra societății românești a avut sau nu o însemnătate oarecare la scara

istoriei noastre. El nu a devenit încă istorie, este încă biografie a inșilor trăitori astăzi, implicându-ne pe fiecare prea îndeaproape. Rămâne viitorului să întreprindă evaluarea obiectivă a acestui experiment. (Prefer acest termen neutru, pentru că cred că, în pofida suferințelor personale ale celor mai mulți legate de el, bunul simț al istoricului îi cere moderație și lepădarea de patimă atunci când încearcă să descrie *ce s-a petrecut* în epoca respectivă, în cadrul unuia sau altuia din domeniile particulare ale vieții noastre, în cazul de față în domeniul literaturii.)

În sarcina criticii și a istoriei literare stă, printre primele urgente, și aceea de a întocmi cu maximă rigoare bilanțul literaturii române din perioada 1945-1989 și de a răspunde cât îi stă în putință de exact și de cinstit la întrebarea *unde ne aflăm în acest moment?* Oare vom șterge cu buretele o jumătate de veac din istoria noastră literară, reluând totul de la 1940, sau vom *continua*, prin ceea ce s-a putut continua de-a lungul celor 45 de ani, trăind și producând literatura anului 1990, a celui an 1990 care ne e dat, chiar dacă nu tocmai a aceluia care ne-ar fi plăcut?

În primele zile după revoluție s-a auzit apelul: "să ne întoarcem la normalitate!" (N. Manolescu), la care s-a răspuns, inevitabil: "care normalitate?" (Octavian Paler). Într-adevăr, o "normalitate" am avut înainte de război; în anii '70, la un moment dat, parcă se conturează șansa altei "normalități"; revoluția din decembrie deschide drumul și ea spre o "normalitate". Dar care este aceasta? Pentru că n-a lipsit nici opinia că perioada dictaturii comuniste trebuie considerată, global, nulă și neavenită și în planul culturii, citându-se vorbele lui A. Soljenițin: "în anii '30, '40 și '50, la noi /în URSS/ nici n-a existat literatură", care ar fi "potrivite, *mutatis mutandis*, situației noastre de astăzi" (Gheorghe Grigurcu, în *România literară*, nr.4, 1990).

Argumentul principal invocat de cei care resping în bloc literatura deceniilor postbelice este cel formulat de același Soljenițin: "Pentru că literatura nu poate exista dacă nu spune tot adevărul". Și nimeni nu neagă că literatura perioadei comuniste "nu a spus *tot* adevărul". Trecând însă peste intoleranța acestui "tot" (cine și cum ar putea spune vreodată "tot" adevărul?), ne întâlnim în acest fel de a argumenta și cu o altă chestiune care merită discutată aici, fie și în treacă.

Nu de puține ori, înainte de revoluție, dar mai ales după, s-a formulat împotriva literaturii române contemporane acuzația că se eschivează de la presiunea fierbinte a eticului, uneori complăcându-se într-un estetism diversionist. Este un fapt, pe care oricine îl poate verifica lesne. Într-adevăr, nu există la noi o literatură-mărturie directă

asupra dramei trăite de poporul român în ultima jumătate de secol sub cele patru dictaturi - carlistă, antonesciană de război, "democrat-populară" și comunistă. Nu avem, noi românii, un Soljenițin, ori măcar un Havel, un Michnik (Paul Goma al nostru, apărut târziu, și-a publicat majoritatea cărților în franțuzește, pentru alt public decât cel din țară, chiar dacă acesta a mai ascultat pagini din ele la radio *Europa liberă*).

Mai mult, a existat o "fugă" de prezent și în literatura de ficțiune. Începând din deceniul cinci, toate cărțile de oarecare merit literar sunt, la noi, expresia atașamentului față de trecutul mai vechi sau mai nou, ferindu-se să vorbească direct despre prezentul imediat. E cazul prozei lui Zaharia Stancu, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, George Călinescu, Marin Preda, Titus Popovici, Iulian Vesper, adică tot ce se poate cita din deceniul șase, ca și generația tânără a anilor '70, cu literatura "dezvăluirilor", cantonată și ea în trecutul imediat, al "obsedantului deceniu", sau generația '80, textualistă și livresc-ironică (aceasta ancorată, e drept, în prezent, dar, de data aceasta, într-un prezent "prea" imediat, prezentul scrierii însăși a textului literar, unde de fapt existențialul social-istoric tot nu avea acces decât foarte limitat). De fiecare dată, așadar, scriitorul român "ocolește" confruntarea directă și radicală cu sinele și cu prezentul său, se "fofilează", uitându-se în oglindă doar cu coada ochiului, pieziș. De fiecare dată, nu-i așa, el este, într-un fel sau altul, duplicitar.

Se pune întrebarea dacă trebuie să tragem de-aici, numaidecât, concluzia că scriitorul român e laș și că ocolește adevărul, deci că literatura română a acestei perioade e lipsită de coloană vertebrală, nulă omeneste și deci, la fel, nulă artisticeste.

Lucrurile îmi par mai nuanțate.

Mai întâi, să observ că tradiția literară românească acordă literaturii-mărturie un anumit regim, în care "adevărul" nu e limitat la social-politicul imediat. Eminescu, cel care a dat, la noi, sincerității existențiale un statut modern major, a impus și un model mult mai complex al "adevărului" și al "cuvântului ce exprimă adevărul". Camil Petrescu, Mircea Eliade și alții, prin modalitatea literară a "autenticității" sau prin altele, s-au ferit și ei să limiteze adevărul despre ființa umană la cazul *hic et nunc*. Adevărul despre om e *omenia* însăși, a cărei esență "nu se poate surprinde în conținuturi parțiale, etice, sociale sau ideologice, ci numai în raportul total al spiritului față de totalitatea existenței; presupune apoi simțul granițelor tragice esențiale ale vieții" (Jaspers, *Grenzsituationen*) și "amestecul de strălucire, grandoare și caducitate sau nemernicie propice ființei umane", cum scrie Mircea Vulcănescu. Nu știu, deci, dacă putem vorbi

în legătură cu evitarea confesiunii directe, social-politice, de către scriitorul român, despre o "fugă" de realitate.

În schimb, poate că ar trebui să decelăm aici un efect al celui plus de subtilitate obiectat uneori scriitorului român în genere. Avem o subtilitate naturală, preferăm meandrele și ocolul inteligent, metafora și parabola: "Românul, vorbăreț din fire, are o deosebită slăbiciune pentru ceea ce în gramatică se numește figură retorică, și poporul cere de la oamenii mai chibzuiți la vorbă să vorbească mai mult în pilde și cu înconjur", observa cândva și Ioan Slavici. Tindem să exprimăm în așa fel faptul brut încât el să nu se reducă la ceea ce este, să sugereze un "tot".

Să nu se înțeleagă cumva că absolv pe această bază literatura postbelică de vina ei, care este vina noastră a tuturor, de a fi suportat experimentul comunist. Dar dacă incriminăm literatura deceniilor cinci-nouă că nu a spus "tot adevărul", refuzând ori neputând să urmeze imperativul etic cu consecvență, nu trebuie să uităm nici acest dat al psihologiei scriitorului român, nici tradiția literară care l-a format astfel încât el nu confundă literatura cu simpla exprimare de sine. Au existat scriitori care au trișat față de cititori și față de ei înșiși, și au existat, pe de altă parte, scriitori care au "trișat" numai față de puterea momentului și de cenzura ei, precum au existat și scriitori care au căutat un "adevăr" mai cuprinzător decât acela al prezentului imediat. Nu în toate cazurile e vorba de un deficit de demnitate, și tratamentul trebuie, firește, diferențiat corespunzător. E foarte riscantă punerea acestei literaturi, global, sub acuzație pe baza unei grăbite evaluări a "eticii" ei. Se vehiculează uneori un cuvânt inventat tocmai în acest context: "est-etica", sau, în variantă, "est-non-etica", insinuându-se că ar exista o etică depreciață proprie scriitorului est-european - în special celui român, s-ar părea! -, și că estetica falsificată de această etică alterată ar fi prin definiție o "non-estetică". E un mod nedrept și eronat de a pune problema. Scriitorul din est, cel român în speță, a avut, se știe, mai puțin decât acela din vest experiența istorică a libertății sociale și a libertății de exprimare, moștenind în schimb, o anume "înțelepciune" a salvagărdării valorilor supreme, între care prima e supraviețuirea însăși, a individului și a "neamului". A-l condamna pe baza unor precepte etice abstracte n-ar fi, evident, decât un nou dogmatism, nu mai puțin păgubitor decât cel comunist de odinioară. Dincolo de faptul că ar fi o enormitate să ștergem cu buretele din istoria literaturii române perioada 1945-1989 (ori s-o reducem la autorii care "n-au făcut compromisuri cu Puterea"), bunul simț elementar ne cere să judecăm lucrurile în funcție de datele concrete ale situației și nu în funcție de criterii abstracte universal valabile.

Ce înseamnă, în cazul literaturii române postbelice, a judeca lucrurile în funcție de datele concrete?

Înseamnă, cred, în primul rând, a avea în vedere două categorii de informații. Prima privește ambianța social-politică și cultural-literară a epocii, climatul în care s-a realizat literatura epocii respective, iar a doua, pe producătorii înșiși ai literaturii, scriitorii epocii, între care trebuie operate diferențierile necesare. "Adevărul" criticii literare stă în nuanță, la fel ca și "adevărul" operei de artă.

Încercând să schițez în paginile de față *climatul social-cultural* al societății românești sub ultimele dictaturi, cele comuniste, mă voi restrânge la punctarea doar a unora dintre liniile lui de forță, a celor mai evidente, neîncumetându-mă la o analiză mai aprofundată, pentru care mijloacele și informațiile îmi sunt insuficiente.

Care ar fi, așadar, aspectele definitorii pentru acest climat socio-cultural în care scriitorul român a trebuit să trăiască și să producă operele sale?

1. Un prim aspect, determinant în bună măsură pentru toate celelalte, mi se pare a fi *ierarhizarea politică*, totală și universală. Societatea totalitară de orice tip, inclusiv cea comunistă, este una a ierarhizării stricte și absolute. "Centralismul democratic" stipulat de statutul partidului comunist este un principiu de bază, într-adevăr, numai că el e un principiu profund ipocrit. În practică, el înseamnă de fapt nu numai supunerea majorității conduse față de minoritatea conducătoare. În realitate este vorba de ierarhizarea rigidă a domeniilor vieții omenești dedesubtul politicului, iar în cadrul politicului subordonarea față de partid, care la rândul lui se bazează pe subordonarea față de "organul ales", comitetul central, respectiv, secretarul general, care se subordona numai centrului internațional. Regimul individului e definit suficient de "încadrarea" lui într-o organizație "de bază", unde factorul de decizie e secretarul b.o.b., care-l poate trage la răspundere în cazul unor manifestări de independență. Ierarhizarea se concretizează în câteva pârghii esențiale: ierarhizarea puterii, a informației și a repartiției bunurilor și drepturilor. La orice nivel, șeful este un dictator, potențial cel puțin, fiindcă numai el *poate, cunoaște și stăpânește* totul. Șeful poate să-l "demaște" pe subordonat, acesta poate numai să-l critice pe șef, șeful cunoaște totul despre subordonat (dosarele de cadre!), subordonatul numai cât vrea șeful să se cunoască despre el etc.. A imagina pe scriitor în cadrul unui asemenea sistem e destul de greu, căci libertatea de gândire, de exprimare și de acțiune e de neconceput aici, orice act de independență fiind taxat drept "sabotaj", "boicot", "deviere", pe principiul verificat "cine nu-i cu noi e împotriva noastră".

2. Condiția "tehnică" a principiului ierarhizării este *concepția administrativ-birocratică*, extrapolată de la domeniul ei propriu - al administrației - la domeniile culturii, spiritualității, vieții interioare în general. Sufletul omenesc e împărțit, cum scrie Augustin Buzura undeva, în parcele puse sub administrarea a numeroase comitete și comiții. Organizația de partid, sindicatul, uteceul, organizațiile și asociațiile de tot felul - de la cele profesionale până la cele de locatari - cuprind pe *toți* indivizii în cele din urmă, și sunt îndreptățite/obligate să se ocupe de "timpul liber" și de libertatea interioară a individului, iar Consiliul Culturii și al Educației Socialiste și, în spatele lui, C.C.-ul (Propaganda) își asumă sarcina de a governa și administra sufletul național, stabilind ce și cât are nevoie să cunoască, să iubească, să urască, să aspire, să se bucure ori să sufere fiecare ins. Literatura e un instrument în acest sens, dar nu unic, nu de neînlocuit. De altfel, nimic nu e de neînlocuit în concepția administrativ-birocratică totalitară, totul e interschimbabil, indivizii sunt simple funcții ale unui mecanism, unicitatea lor e irelevantă pentru că e ineficientă, ba chiar păgubitoare în funcționarea mecanismului.

3. *Ocluzarea informației spre și dinspre exterior*, corelată cu ecluzarea și drămuirea strictă a circulației informației în interior, constituie nu numai mijlocul cel mai eficient al vârfului ierarhiei de a-și păstra superioritatea intangibilă, ci și calea de a anemia viața interioară "la bază", de a o face mai ușor administrabilă. Căci ocluzarea și ecluzarea informației nu generalizează doar neștiința, ci și conștiința neștiinței, mentalitatea pasivității și autodisprețuirii. Sentimentul că e integrat într-o ierarhie de fier din care nu poate evada și pe care n-o poate influența, care-l poate în schimb strivi oricând, la orice încercare de nesupunere sau numai greșeală, gândul că în cadrul sistemului, el, individul, nu e decât un obiect fără importanță și fără identitate proprie, precum și izolarea informațională tot mai impermeabilă, - toate acestea generează *frica* de sistemul în care individul e integrat fără voia lui, frică augmentată prin bine utilizatele mijloace administrative. Iar frica are drept corolar, pe de o parte, *suspiciunea*, bănuiala tuturor față de toți, și, pe de alta, *secretomania*, cultul "secretului", înălțarea Informației pe soclul unei adevărate divinități (malefice), teama de cunoaștere, în ultima instanță, un fel de misticism al rațiunii oprite. Mecanismul este același, mutatis mutandis, după care funcționa în colectivitățile primitive frica de *numele* zeului, iar efectul este o stranie răstrunare în terific a misterului treimii creștine: frica de Tatăl (vârful ierarhiei, supranumit, în cazul lui Stalin, chiar "Tătucul"!), frica de Fiul (Fiul omului, semenul nostru) și frica de Sfântul Duh (Informația)...



4. *Cenzura și autocenzura* sunt formele instituite de sistemul totalitar în circulația informației, forme menite apărării sistemului, firește. Prima, instrument direct al ierarhiei de apărare a poziției ei împotriva "bazei", prin controlul circulației informației atât la "bază", cât și la vârf. Laurențiu Ulici a disociat undeva patru nivele și patru "filtre" ale cenzurii în România ceaușistă: al editurii (revistei), al Consiliului Culturii, al secției de propagandă de la C.C. și al securității, filtre de densitate crescândă, ultimul "impenetrabil". În practică însă acestea se completau cu o precenzură și o postcenzură, bazate pe autocenzurarea indusă individului - și anume, scriitorului, în actul creației, și cititorului, în actul lecturii: primul nu îndrăznește să scrie, cel de-al doilea nu îndrăznește să citească. Există și un fel de "cenzură inversă", diabolic eficientă: scriitorul opta "nonconformist" pentru "autonomia" artei și pentru unul din "isme" literaturii contemporane, fără a sesiza că și această eludare a prezentului de către el era programată de alții. Cu toate acestea, după 1965, vreme de un deceniu și mai bine, înainte și după desființarea formală a cenzurii, aceasta a fost aplicată în practică destul de relaxat, printr-o colaborare tacită a cenzorilor cu autorii, antrenați în aceeași mișcare de rezistență (care, se știe, pentru scurt timp, în anii 1968-1970, a părut chiar încurajată de sus).

5. "*Limbajul de lemn*" apare ca soluția cea mai sigură pentru vorbitor în aceste condiții, el fiind un fel de esperanto ideologic, simplificarea și "betonarea" expresiei prin reducerea nuanțelor. "Limbajul de lemn" este maniera (mania) de a introduce orice limbaj specializat în codul rigid, sărăcit, al limbajului ideologic comunist. În toate domeniile, de la sociologie la geografie și de la artă la biologie, dogmele de gândire și șabloanele de exprimare îngheață mlădierea ideii și a cuvântului, ștergând marca individuală a vorbitorului. În literatură și în critica literară, limba de lemn s-a numit, într-o anumită perioadă, "realism socialist", dar "limbajul de lemn" nu s-a limitat la perioada respectivă. Presiunea lui s-a întărit din nou în deceniul nouă, pentru că el crea pentru vârful ierarhiei impresia "omogenizării" poporului, a uniformizării și "egalizării" indivizilor, care în concepția totalitară era idealul de urmărit pentru fericirea tuturor.

Dictatura ceaușistă a înăsprit la extrem duritatea regimului aplicat culturii, intensificând din nou cenzura (o vreme suportabilă, cum am spus) și adăugându-i forme suplimentare de constrângere a oamenilor, inclusiv administrative, economice și pecuniare.

Care erau posibilitățile ce stăteau la îndemâna scriitorului român în aceste condiții?

Desigur că prima și cea mai agreabilă înainte de orice oficialității era *encomionul*. Scriitorul putea alege să "cânte" "cuceririle

socialismului", pe "minunații constructori ai visului de aur" și, de ce nu, pe "eroul între eroii neamului". Lauda "conducătorilor", elogiul Puterii, cultul personalității începuseră să renunțe cu totul la elementarul bun simț, în acele deșănțate *Omagii* pe care editurile erau obligate să le pună în circulație în fiecare ianuarie și în numerele festive, îndeșite peste măsură în ultimii ani, ale revistelor, din ce în ce mai asemănătoare între ele.

O altă șansă a scriitorului era *rezistența*. Scriitorul putea alege să accepte unele dintre pretențiile Puterii - unele dintre principiile utopiei comuniste, credibile în forma lor generală, sau unele convenții ale limbajului, în măsura în care acest compromis nu-i falsifica iremediabil scrisul (măsură care, firește, și-o stabilea singur și care, uneori, e drept, putea fi apreciată greșit). Compromisul cu puterea poate avea, desigur, scop subversiv, "de demolare din interior a dogmelor", scriitorul scontând pe păcălirea (sau concursul) cenzurii și pe perspicacitatea cititorului, pentru a spune atâta cât poate în condițiile date ("mai bine ceva decât nimic"). Legea slujită era aceea a asigurării *supraviețuirii* culturii române și adevărului.

O formă a rezistenței este și *tăcerea*, o formă pasivă însă, și fără îndoială impracticabilă la nivelul întregului literaturii unei epoci. Scriitorul putea să "tacă" refuzând încadrarea în corul encomiaștilor și scriind "pentru sertar" sau renunțând la scris.

Cea mai demnă formă a rezistenței, forma eroică, este *dizidenta* politică explicită, manifestare a opoziției și a protestului deschis, public. Protestul deschis, prin scrisori și memorii adresate oficialității sau difuzate în presa scrisă ori vorbită occidentală presupunea inerente represalii, care determinau, de multe ori, expatrierea. În mod firesc, numărul dizidenților e mic, marea majoritate a scriitorilor alegând calea rezistenței discrete, spectaculoase, prin scris.

A face proces celor ce n-au devenit dizidenți sau nu au "tăcut" demonstrativ se dovedește o atitudine fără justificare reală. Chiar și în cazul encomiaștilor și al colaboraționiștilor notorii ai vechiului regim lucrurile nu trebuie tratate grăbit și pățimaș. Într-o cercetare critică precum aceasta de față, în orice caz nu pronunțarea unui verdict moral-penal este scopul. Mai întâi, întrucât opțiunea scriitorului ține în aceste cazuri și de opinia politică a cazului respectiv, care opinie, într-un stat de drept, e liberă. Apoi, sub aspect moral, ea poate fi condamnată și veștejită ca manifestare a insului autor, condamnare care, în cazuri grave, poate merge chiar până la aplicarea legii (vezi Arghezi și Slavici, condamnați la închisoare pentru colaboraționism, Charles Maurras, exclus din Academia franceză pentru același motiv). În nici unul dintre cazurile pe care ni le înfățișează istoria însă opera

literară ca atare nu mai e supusă incriminării, ea e obiect autonom care nu mai aparține autorului ei ci patrimoniului colectivității. În această carte, în care mă ocup numai de romanul românesc, nu și de romancierii, drept pentru care, atât în primul cât și în al doilea volum, am limitat la strictul necesar informația biografică despre autori, mă consider, desigur, dator să consemnez un detaliu atât de important cum e alinierea autorilor la una sau alta din pozițiile menționate, fără însă a face din aceasta nici merit nici cap de acuzare pentru autorii respectivi. Singurul lucru care interesează istoria literaturii este, în ultimă instanță, viața și valabilitatea operelor, evoluția formelor și ideilor literare așa cum se înfățișează ele în textele produse de fiecare epocă. Degringolada etică și politică a unor oameni înzestrați cu darul creației artistice nu poate fi decât sursă de profundă întristare pentru cronicarul epocii.

În aceste pagini de limpeziri și explicitări însă este locul să mă refer, fie și succint, la niște fenomene atât de importante în contextul literaturii contemporane cum au fost, în perioada totalitarismului comunist, *rezistența*, *dizidența* și *colaborarea* cu regimul, precum și *diaspora* culturală românească, în care se cuprinde *exilul* occidental și *proximitatea extrateritorială* (Basarabia și Banatul iugoslav), a căror contribuție la cultura românească trebuie considerată în perspectivă unitară cu cea internă.

Sunt fenomene social-literare ce n-au apărut acum prima dată, și nici nu sunt proprii doar culturii române. Am avut, de exemplu, "exil" literar la 1711 (Dimitrie Cantemir), la 1800 (Ion Budai Deleanu), la 1850 (Alecsandri, Russo, Bălcescu). Am avut, după proclamarea regatului României (1881) o literatură a "rezistenței" împotriva europenizării grăbite (Eminescu, Caragiale, Slavici) și o literatură "dizidentă" (cea socialistă și antidinastică dinainte și de după 1900), ca și una encomiatică (vezi *Povestea unei coroane de oțel* de Coșbuc). O dizidență propriu-zisă am avut în Transilvania imperială din aceeași perioadă, Slavici și apoi Goga executând condamnări la închisoare pentru delict de opinie politică. Și la fel, în anii 1940, când Argezi, Zaharia Stancu și alții au suferit detenția în lagărul de la Târgu Jiu, pentru atitudine antifascistă. E drept că represaliile puterii politice împotriva dizidenței literare erau atunci departe de violența și inclemența la care s-a ajuns în perioada comunistă.

De fiecare dată, influența exercitată de asemenea fapte ale vieții literar-politice au influențat numai indirect și foarte discret literatura propriu-zisă a epocii respective. Nici în perioada postbelică nu se întâmplă altfel; se poate spune că, de exemplu, producția encomiastică, în totalitatea ei, este nulă și nu contează în tabloul pe care ni-l facem despre epoca literară 1945-1989.

Cu adevărat importantă pentru configurația pe care o are literatura noastră din această perioadă este doar *rezistența*. Fenomenul rezistenței literare se prezintă, pe parcursul celor 45 de ani, destul de variat, în funcție de doi parametri: rezistență *împotriva* *cui* și rezistență *cum*. Retrospectiv, putem constata că nu a fost vorba în acest interval de o rezistență anticomunistă generică, nediferențiată, mulți scriitori acceptând, într-o etapă sau alta, unele din principiile generale ale utopiei comuniste și luând poziție împotriva altora, a exceselor.

În primii ani postbelici, 1945-1946, s-a manifestat rezistența împotriva "pericolului roșu", a bolșevismului ca formă de organizare totalitară. Forma rezistenței este aceea a opoziției politice, liberă încă să se exprime, într-o societate care, abia ieșită din dictatura antonesciană de război, spera în revenirea la democrație. Sunt anii în care G. Călinescu mai putea pleda pentru arta liberă de ideologia politică, iar tinerii de atunci, Ion Caraion, Virgil Ierunca etc. puteau refuza deschis înregimentarea culturii, declanșând așa-numitul "crizism" ("criza culturii este criza libertății individuale", scria Ion Caraion).

În faza următoare, a dogmatismului proletcultist (1947-1953), când regimul totalitar se instalase de-acum temeinic, introducând teroarea ca formă a "dictaturii proletariatului", cu "Canalul", Piteștii, Gherla, Aiudul, rezistența literară își schimbă forma și obiectivele. Se puna acum problema de a salvagarda pe de o parte valoarea etnică, românismul, amenințat de slavizarea și "internaționalizarea" programatică a noului regim, iar pe de altă parte literatura ca artă, ca expresie specifică, amenințată de anihilarea pe baza tezei "arta = ideologie", care o reducea la statutul de instrument al propagandei egal cu celelalte. Creația "pentru sertar", în acești ani (Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Vasile Voiculescu și alții, în libertate supravegheată sau încarcerati), timidele încercări ale unor critici de a apăra "calitatea" în literatură (Ov. S. Crohmălniceanu, lipsit pentru o perioadă de dreptul de semnătură pe acest motiv), lecturile clandestine ale tinerilor (inclusiv ale unora din cei de la "Școala de literatură"), "demascarea" proletcultismului imediat ce s-a schimbat macazul la Moscova, refugiul în trecut, în scris, - sunt, toate, forme prin care scriitorii se opun puterii politice dictatoriale, apărând minima demnitate a omului și a literaturii.

În anii de după moartea lui Stalin are loc și la noi primul "dezgheț", prima ușoară relaxare în regimul aplicat culturii. Rezistența literară recuperează acum, treptat, ideea romantismului, subiectivitatea, psihologicul și liricul, interzise înainte ca modalități ale "decadenței burgheze", iar în discuțiile din preajma primului congres

al scriitorilor din 1956 se formulează critici deschise împotriva dogmatismului.

După 1956, anul "contrarevoluției" din Ungaria și al valului de agitație liberalizatoare din țările estice, urmează un nou "îngheț". Forma rezistenței este acum lupta pentru recuperarea "moștenirii literare" și pentru deschiderea spre orizontul culturii europene.

Între 1961-1971 se produce cel mai mare "dezgheț", care culminează după 1968, când Nicolae Ceaușescu și-a jucat marea carte a independenței față de soviete și când au văzut lumina tiparului o constelație de cărți de excepție, în cadrul unei ecloziuni a formelor literare moderne la noi. Are loc în acea perioadă o reală înseninare, scriitorul român face o baie de încredere și de optimism. El are pentru o clipă speranța că poate *intervenii* realmente în istoria în care e implicat și intervine, spunând "adevărul". Împrejurarea arată încă o dată de cât de puțin are nevoie el pentru a crede în mai bine. Deja în 1971 noul conducător începe să strângă frânele, prin faimoasele "teze" din acel an. Dar efectele infuziei de speranță vor dura încă, și cenzura, desființată acum formal (tot din motive propagandistice, desigur), va funcționa în fapt numai cu o redusă eficiență, încât deceniul opt va fi încă mai bogat pentru literatura noastră decât anteriorul. La nivelul "de jos", al revistelor și mai ales al editurilor, colaborarea autor-editor-cenzor este posibilă în multe cazuri spre binele culturii noastre. (Nu lipsesc cazurile când cartea e "descoperită" abia după apariție ca indezirabilă și "topită", cum nu lipsește nici gestul de rezistență directă în fața puterii, cum e acel răspuns al lui Marin Preda secretarului general: "Dacă reintroduceți realismul socialist, mă sinucid!", în 1971.) O modalitate de a ocoli cenzura e acum parabola, dar continuă să apară și romane de mare forță demascatoare nu doar asupra perioadei "dictaturii proletarietului", ci și asupra prezentului respectiv (Marin Preda, Augustin Buzura, Petre Sălcudeanu), adevărate victorii ale rezistenței, obținute în anii 1980 prin abile manevre editoriale, dar și prin fermitatea autorilor respectivi.

Dacă rezistența literară este cea care a produs mai multe și mai consistente valori pentru cultura română contemporană, realizând continuitatea față de epocile precedente, *dizidența* este, incontestabil, aceea care s-a bucurat, de fiecare dată când s-a manifestat, de o mai intensă și unanimă atenție și apreciere. Dizidența este, într-o definiție succintă, ultima formă a rezistenței. "Dizidenții sunt oameni care în etape diferite au scris memorii, scrisori, au dat declarații, interviuri, arătându-și dezacordul față de politica oficială", sună definiția pe care o dă Mihai Botez, unul dintre intelectualii de marcă ai exilului politic românesc. Dizidența românească este relativ puțin numeroasă și, în

comparație cu cea din alte țări estice, a făcut mai puțină vâlvă internațională, ceea ce, în lunile de după revoluție, a părut a da unora complexe de inferioritate.

Modul în care s-a ivit dizidența literară este poate caracteristic. Începuturile ei, în anii totalitarismului, au fost marcate, dacă se poate spune așa, de un soi de "legitimism". În 1956, în contextul de criză a comunismului care devenea atunci vizibilă pentru prima oară, unii scriitori și critici români, între care cel mai radical era se pare Alexandru Jar, și-au "exprimat dezacordul față de politica oficială" nu prin luări de atitudine în reviste străine sau la posturi de radio de departe, ci în adunări de partid, cerând libertatea cuvântului, pentru scriitori și nu numai. După o clipă de derută a conducerii de partid de la București, așteptatele "indicații" de la Moscova au repus lucrurile în fâgașul lor vechi, imprudenții au fost sancționați pe linie de partid, iar Alexandru Jar obligat să facă penitență și *mea culpa* publică, printr-o scrisoare apărută în principalul săptămânal literar al vremii. Era prima formă a dizidenței anticomuniste la noi, o dizidență ratată. Dizidența propriu-zisă a apărut ceva mai târziu, ca fiind proprie exclusiv epocii Ceaușescu, în faza în care orientarea spre dictatură personală devenea mai limpede, în vreme ce pe plan european șansele comunismului se stingeau rapid. Paul Goma a fost, în acest sens, primul dizident român. Dizidența lui a început în 1967, prin trimiterea în apus a manuscrisului romanului *Ostinato*. Abia după zece ani însă acest gen benign se va transforma în protestul politic explicit, prin declarații la posturi de radio occidentale, memorii, interviuri. În anii următori, cum se știe, alți câțiva scriitori au ales această cale: Dorin Tudoran, Mircea Dinescu, Dan Deșliu, Aurel Dragoș Munteanu. Dizidența a avut, fără îndoială, o importanță ce nu poate fi minimalizată în planul politic, ea înscriindu-se printre factorii ce au dus la grăbirea prăbușirii regimului ceaușist. În ce privește efectele ei propriu-zis literare, acestea ar fi mai dificil de demonstrat. Obligat să aleagă exilul, Paul Goma a publicat în continuare exclusiv în limba franceză, iar ceilalți amintiți nu numai că n-au publicat deloc, dar, după propriile lor mărturisiri, au scris extrem de puțin. Dizidența a fost așadar exclusiv un factor de climat politic-literar, a cărui putere de înrăurire asupra textelor vremii e încă greu de apreciat.

Un capitol aparte al literaturii noastre îl constituie literatura din *diaspora*. Cultura română din diaspora este o expresie firească a unor realități geografice și politice, a vieții etniei române din afara fruntariilor țării. Diaspora românească e un fenomen istoric, cu începuturi în veacul trecut, extins în veacul nostru din Europa în America, Australia. În primele decenii ale secolului, emigranții români erau, scrie Nicolae Iorga în însemnările sale de călătorie, " 'negrii albi'

ai fabricilor americane", a căror parte era "munca cea mai grea și mai grozavă". O viață culturală națională bogată și creații culturale valoroase nu vor putea exista, în aceste condiții, nici în America nici în Europa apuseană decât în perioada mai recentă, în ultima jumătate de secol, când, începând din deceniul patru, și mai ales după război, un număr impresionant de oameni de cultură, știință și artă, intelectuali de toate profilurile, au luat calea exilului, pe motive politice cel mai adesea, dar nu numai.

De fapt, în sens larg, "diaspora" culturală românească (*diaspora* = răspândire) se compune din două mari zone: cultura exilului și cultura populației românești din teritoriile limitrofe României de azi. În ce privește exilul, el reunește mai multe generații, începând cu generația veche, a creatorilor plecați din țară înainte de războiul al doilea mondial (Eugen Ionescu, Emil M. Cioran, Mircea Eliade) și continuând cu generațiile mai tinere - unele venerabile și ele, azi (Vintilă Horia, C.V. Gheorghiu, Monica Lovinescu, Virgil Ierunca), apoi Petru Dumitriu și până la Dumitru Țepeneag, Petru Popescu și cei plecați în ultimii ani - Al. Papilian, Bujor Nedelcovici, Virgil Duda, Lucian Raicu, Norman Manea. Cea de a doua zonă la care mă refer este formată din spațiul cultural al Basarabiei, străveche provincie românească, ocupată de ruși prima oară la 1812, reocupată în 1878, după războiul ruso-româno-turc, și reocupată încă o dată în tragicul pentru noi an 1940. Scriitorilor români de aici li se adaugă un număr mult mai mic de scriitori din alte teritorii, în special din Banatul sârbesc.

În mod explicabil, contribuția importantă, într-o serie de cazuri, de nivel universal, a adus-o culturii române moderne exilul occidental. În măsura în care putem să vorbim despre *exilul cultural românesc* ca despre un fenomen relativ unitar, se consideră în general că acesta se referă îndeosebi la perioada 1945-1966. Aceasta ar fi perioada în care exilul românesc a avut o anume solidaritate și eficiență. Într-un interviu publicat în 1990, Virgil Ierunca este de părere că "azi nu mai există *exil*, ci doar *exilați*" și că exilul propriu-zis, cultural și literar, a existat ca prezență unitară și activă, benefică, doar "până la 'era Ceaușescu' ". La fel crede și Mihai Botez, alt reprezentant semnificativ al exilului, care apreciază și el că, la ora actuală, exilul "este o noțiune depășită". Cauza este indicată în dezbinarea internă care, în perioada Ceaușescu, l-a erodat: "au apărut veleitarii, impostorii, afaceriștii exilului", colaboratorii securității. Mai mult, notează Mihai Botez, "există, din păcate, la unii români /din exil/ un anumit sentiment de refulare. Aproape că nu ar vrea ca lucrurile în țară să meargă bine, iar acesta este și el un motiv pentru ca România să aibă o presă proastă, ceea ce oricum n-ar trebui să se

întâmplă." Este păcatul pe care-l vom întâlni, la cea mai sumară observare a ceea ce se petrece în jurul nostru, în țară, unde generozitatea, care ar trebui să fie natura intimă a creatorului, lasă, vai, prea adesea locul egoismului și meschinăriei. Suferința comună, s-ar spune, ne-a înrăit pe fiecare în parte, și ceea ce vedem în jur e mai ales dezbinarea. În realitate, numai generozitatea a fost cu adevărat productivă, în exil ca și în țară. De fapt, cum bine observă Virgil Ierunca, autenticul exil nu e acela politic-geografic, ci trebuie să vorbim mai degrabă despre "existența paralelă a unui dublu exil: al celor din afara hotarelor (exilul extern) și al celor dinăuntrul hotarelor (exilul intern). În primul e vorba de o 'aruncare în lume', în cel de-al doilea, de o 'alegere'. Amândouă situațiile se nasc însă din voința de libertate, cu tot ce presupune ea, și întâi de toate, demnitatea și responsabilitatea cuvântului." Soluția ce se recomandă, singura de bun simț și singura posibilă astăzi, este de a "instala", între exilul extern și cel intern, "o punte imaginară, fără deosebire de loc, de timp sau de estetică".

În zilele noastre, cu toate că încă mulți români trăiesc în afara granițelor politice ale statului român, a devenit caduc ca vreunul să trăiască în afara granițelor spirituale ale neamului. De aceea, literatura română nu mai poate fi concepută decât ca una și indivizibilă, indiferent de locul geografic unde este ea scrisă ori citită. Cum, de altfel, una și indivizibilă este ea prin substanța care o învie, prin problemele ce o străbat și prin formele pe care le caută pentru a se exprima.



Punând acest al doilea volum al cărții de față sub sigla unui concept nou, care, la prima vedere, poate suna rebarbativ, mă simt dator cititorului cu un adaos la precizările teoretice din primul volum, un adaos care, plasat aici, rupe (și ar vrea să refacă) simetria ansamblului. Sunt oare, într-adevăr, inevitabile aceste cuvinte noi, *metarealitate* și *metarealism*, aduc ele și conținuturi inedite?

Oare noțiunea de *metarealitate* nu s-ar putea, la nevoie, echivala destul de apropiat cu aceea de *suprarealitate*? Sau cu aceea de *cultură*? Mi se pare că simpla alăturare a acestor termeni face evidentă incongruența lor. Într-adevăr, termenul *suprarealitate* are o oarecare circulație. L-a folosit André Breton în 1924: "Eu cred în viitoarea rezolvare a acestor două stări atât de contradictorii, în aparență, care sunt visul și realitatea, într-un fel de realitate absolută, de *suprarealitate*, dacă se poate spune așa. Către această cucerire merg eu, sigur că nu voi ajunge niciodată acolo..." (*Primul manifest al suprarealismului*).<sup>1</sup> Cum se vede, *suprarealitatea* este, pentru André Breton, o aspirație, un absolut al realității, un zenit intangibil dar necesar procesului de creație artistică. Poetul ar accede la *suprarealitate* prin îmbinarea visului cu realitatea, cu alte cuvinte, în starea de grație, de inspirație. În accepție apropiată (de "imaginar", "ficțiune"), termenul are o oarecare circulație până azi, și îl întâlnim și la noi. G. Călinescu scrie, de exemplu: "unde nu e document, nu e artă, deoarece ca *suprarealitate* romanul documentează, neapărat, simulând o ordine istorică fictivă, adăogată",<sup>2</sup> după el vorbindu-se despre "*suprarealitatea creată de roman*" (I. Vlad), sau despre Don Quijote, care "evadează din realitatea primă și intră în *suprarealitatea livrescă*" (R. Munteanu). Pe de altă parte, limbajul filozofic modern distinge uneori între lumea "realităților (pom, stea, animal)" și a *suprarealităților* (figuri, numere, funcții), delimitând astfel nu un spațiu al închipuirii, ci pe acela al semnelor și simbolurilor științifice de acela al obiectelor (Mircea Florian).<sup>3</sup> - Sunt aici așadar cel puțin trei

---

<sup>1</sup> André Breton, *Primul manifest al suprarealismului*, citat după Maria de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Editura Meridiane, 1968, p.290.

<sup>2</sup> G. Călinescu, *Câteva cuvinte despre roman, în Adevărul literar și artistic*, XIX, seria a III-a, 918, iulie 1938 (citată după G. Călinescu, *Ulysse*, E.P.L., 1967, p.441).

<sup>3</sup> Mircea Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, vol.I, ed. îngrijită, studiu și note de Nicolae Gogoneată și I.C. Ivanciu, Ed. Eminescu, București, 1983, p.371. Filozoful distinge între "științele realului" (științele naturii) și "științele suprarealului" (matematica), în altă parte, "*suprarealul*" fiind definit prin precizarea în paranteză: "(logic-matematic)".

concepții diferite care intră, toate, și în ideea de metarealitate cu care operez. Dar metarealitatea presupune, cum se va vedea, și alte aspecte, și, mai ales, ea are un alt centru de greutate. Iar dincolo de toate acestea, "suprarealismul" are deja o semnificație și o istorie binecunoscute, refuzând orice "actualizare".

Dar, atunci, cultura? Nu e ea totuna cu metarealitatea? Oare n-ar fi mai cuminte să vorbesc, în loc de "metarealism", de "realism cultural", "realism de gradul doi" sau, după un model în vogă, "postrealism"? Dacă am optat pentru "metarealism" totuși, e nu numai pentru că prefixul *meta* dovedește o productivitate crescândă astăzi ("metaliteratură", "metalimbaj", "metaroman", "metacritică", dar și "metalingvistică", "metalogică", "metasemn", "metatext" etc.). Conceptul pe care-l propun se racordează nu doar unei serii terminologice, ci unui mod de a aborda problematica spiritualității cu mai multă rigoare. Căci metarealismul nu e un realism *după* celelalte realisme, nu e realismul compatibil cu o cultură modernă sau "superioară", cum nu e, desigur, în nici un caz, un antirealism. Metarealismul nu contrazice esențial realismul, ci îl complinește, nu e o "dezvoltare" a realismului și nu e nici o mutație de ultimă oră a literaturii, ci mai degrabă o dimensiune și o modalitate de totdeauna a literaturii, ca și realismul, dar mai proprie, se pare, evoluției statutului uman în contemporaneitatea noastră.

Ce este, așadar, metarealismul și în ce raport stă el cu aparent atât de familiarul realism?

Pentru a putea încerca o lămurire a acestor chestiuni, trebuie fără îndoială precizată mai întâi noțiunea de *metarealitate*.

Voi face mai întâi o observație preliminară: toate studiile despre realism pornesc de la o premisă acceptată ca un postulat, conform căreia realitatea este o categorie unitară și numai imaginea noastră despre ea poate fi mai simplă sau mai complexă, mai naivă sau mai subtilă. De pildă, în cunoscuta sa carte *Mimesis*, Erich Auerbach urmărește "reprezentarea realității în literatura occidentală", de la realismul naiv al celor vechi (cu distincția între "realismul de prim plan" al lui Homer și acela "de fundal" al autorilor anonimi ai Bibliiei), până la "conștiința modernă a realității", apărută mai întâi la Stendhal și evoluată apoi, la Proust și Virginia Woolf, prin "destrămarea acțiunii exterioare, reflectarea conștiinței și stratificarea timpurilor".<sup>4</sup> Realitatea ca atare, se subînțelege, a rămas același bloc

---

<sup>4</sup> Erich Auerbach, *Mimesis*, Ed. pentru Literatură Universală, București, 1967, p.11-12, 506, 608 ș.a.. Erich Auerbach crede că realismul european modern continuă realismul de concepție "figurală" al Antichității târzii creștine și al Evului mediu. Acesta se deosebea de clasicismul antic și modern, care separa prin prescripții stilistice severe reprezentarea cotidianului (numai prin stilul "umil") și a eroicului, a idealului (numai

monolit, pe care mintea omului l-a abordat, de-a lungul timpului, din diferite perspective, obținând diferite imagini asupra lui, de diferite grade de adecvare.

Se întâmplă însă că, în vremea mai apropiată, devenim conștienți că lucrurile sunt mai complexe și categoria realității este, de fapt, profund neunitară și neomogenă. Primele sugestii în această direcție ne vin dinspre filozofie. Și voi aminti aici doar constatarea lui Marx, gânditorul care, fără voie, a avut un rol atât de mare în erodarea realismului în ultimul veac: "Principalul defect al oricărui materialism din trecut, *y compris* al celui lui Feuerbach, este că obiectul, realitatea, lumea sensibilă nu sunt înțelese decât sub formă de obiect sau intuiție, dar nu și ca *activitate umană concretă, practică, într-un mod subiectiv*" (s.a.).<sup>5</sup> Pentru Marx, realitatea este așadar alcătuită nu numai din obiectul intuit, ci și din intuiția sau din "activitatea omului", care e subiectivă în două sensuri: în sensul că ea

---

prin stilul "nobil"): "istoria vieții și faptelor lui Cristos, cu amestecul său lipsit de orice constrângere între realul cotidian și tragicul cel mai măreț, sublim, este cea care a învins regula stilistică antică" (p.617). În acest chip, tentativa Antichității clasice de a distinge între real-ideal (metareal) e anihilată, ideea de realitate devine din nou omogenă pentru artă. Totuși, concepția "figurală" despre statutul realității implică premisa dualității realitate - metarealitate: "După o atare concepție, un eveniment petrecut pe pământ, independent de înrăurirea sa asupra realității de aici și de acum, nu înseamnă numai evenimentul ca atare, ci în același timp și un altul pe care îl vestește sau îl confirmă prin repetare; iar legătura dintre evenimente nu e privită îndeosebi ca o dezvoltare temporală sau causală, ci ca o unitate în cadrul planului divin." Realismul creștin aduce astfel o gândire mitică asupra realității: fără a intenționa explicit aceasta, Erich Auerbach deschide o cale spre conceptul dual al realității.

<sup>5</sup> Karl Marx, *Teze despre Feuerbach*, în *Opere*, vol.III, Ed. Politică, București, 1961, p.5. Am făcut aceste trimiteri în domenii exterioare (și chiar depărtate) literaturii, cum sunt filozofia (prin reprezentanți ai idealismului ori ai materialismului), fizica, psihologia, și sper să nu fiu acuzat de eclecticism. Cred însă cu fermitate că, în prezent, criticul literar nu se mai poate limita la domeniul artei, și nici măcar la acela, mai larg, al "umanităților" clasice, în elaborarea argumentației sale. Chiar fără a se specializa - lucru din ce în ce mai greu - el e obligat să țină cont de o anumită consonanță în care diferitele domenii ale cunoașterii realului se află în diferitele faze istorice și să examineze problemele literaturii de pe o poziție "pluridisciplinară". Nu-mi arog competența de a discuta distincția pe care o propun între realitate - metarealitate (*în interiorul* conceptului de Realitate) din perspectiva filozofiei. Îmi îngădui o simplă ipoteză (bazată pe lecturi prea nesistematice în domeniu): oare din punctul de vedere al conceptului de "realitate" (unul din cele mai controversate de-a lungul istoriei filozofiei, cum remarcă *Dicționarul de filozofie*, București, 1978), nu ne apar unele interpretări filozofice ca izomorfisme ale ideii duale de realitate? Mă gândesc, de pildă, la "cearta universalilor", din Evul Mediu, ori la această frază a lui Spinoza: "Noi concepem în două feluri că lucrurile sunt actuale: fie întrucât le concepem că există în raport cu un anumit timp și loc, fie întrucât le concepem ca fiind cuprinse în Dumnezeu și ca rezultând din necesitatea naturii divine" (*Etica*, V, XXX), sau la disocierea lui Stéphane Lupasco între "actualizare" și "potențare", în cadrul viziunii sale dualiste despre "universul contradictoriu".

se obiectivează în lumea exterioară și în sensul că se subiectivează în lumea spiritului. Fizica secolului nostru va confirma o atare concepție, de pildă, prin descoperirea de către Werner Heisenberg a "relațiilor de indeterninare", care includ în realitatea cunoscută și actul cunoașterii, postulând că "prin folosirea metodei se schimbă și se transformă obiectul" cercetat.<sup>6</sup> Psihologia modernă, pe de altă parte, a descifrat rolul memoriei în actul percepției: memoria (și deci cultura) noastră ne modelează percepțiile, cunoaștem ceea ce "știm" dinainte, cu alte cuvinte, în cadrul percepției, subiectul modelează obiectul, realitatea cuprinzând și memoria (interioritatea) noastră.

În literatură, băgăm de seamă acum că: "Dacă în operele tradiționale cu un caracter mimetic mai pronunțat, realul a apărut ca un echivalent al *exteriorului existent* sau al unor *evenimente posibile*, conceptul de real a căpătat multă vreme o funcție integratoare din ce în ce mai largă. Formele tabuizate ale realului din manualele de poetică clasică au fost astfel rând pe rând desființate. Aspecte ale realului, ca urâtul, burlescul, pitorescul etc. au fost acreditate în literatură și validate estetic. Dar reducerea realului doar la aspectele din existența exterioară conștiinței a reprezentat o altă modalitate de tabuizare a realului, rezultată din faptul că însăși *cultura unor epoci nu a oferit instrumentele necesare pentru înțelegerea unei realități în care obiectele și evenimentele coexistă cu stările de conștiință față de acestea*. Realului i-au fost astfel anexate rând pe rând noi aspecte ale comportamentului omenesc, ale stărilor de reverie ale ființei umane. La toate acestea s-a mai adăugat *punctul de vedere al autorului*, decizia în modul de percepere a realului și în felul de organizare a unei anumite scriituri", cum scrie Romul Munteanu într-un concentrat eseu (*Text, literaritate, lectură, realitate*).<sup>7</sup> Pentru scriitor, ca și pentru

---

<sup>6</sup> Werner Heisenberg, *Pași peste graniță*, Ed. Politică, București, 1977, p.124. În conferința despre *Imaginaea naturii în fizica contemporană*, din care am extras citatul, cunoscutul fizician german, cu contribuții decisive la orientarea teoretică a fizicii secolului XX, face niște precizări privind procesul cunoașterii realității de care, astăzi, și cercetarea literară se folosește: "împărțirea uzuală a lumii în subiect și obiect, lume interioară și lume exterioară, corp și suflet, nu mai corespunde, producând o serie de dificultăți. Și pentru științele naturii, obiectul cercetării nu-l mai reprezintă natura în sine, ci *natura întrebărilor omului*, astfel că și în acest domeniu omul nu se întâlnește din nou decât cu el însuși (...) Vechea împărțire a lumii între o existență care se desfășoară obiectiv în spațiu și timp, pe de o parte, și un spirit în care se reflectă această dezvoltare, pe de altă parte - așadar împărțirea lui Descartes în *res cogitans* și *res extensa* - nu mai corespunde ca punct de plecare în înțelegerea științelor moderne ale naturii" (p.120,124). Din acest unghi, devine explicabil de ce imaginarul artistic tinde spre o condiție "*coextensivă*", însumând și retopind realitatea și metarealitatea, iar cercetarea lui se vede constrânsă a-și adapta din mers instrumentația teoretică la specificul acestei "coextensivități".

<sup>7</sup> Romul Munteanu, *Jurnal de cărți 4*, Ed. Eminescu, București, 1984, p.35.

filozof, psiholog sau fizician, realitatea cuprinde nu numai lumea obiectelor și a evenimentelor exterioare, ci și lumea spiritului. Realitatea este, altfel spus, duală, imaginea pe care ne-o facem despre lume cuprinde nu numai lumea, ci și pe noi înșine.

E ușor de văzut însă că, în practică, "duală" înseamnă de fapt "plurală", căci, la limită, se va putea vorbi de atâtea "realități", câți subiecți cunoscători există. Pentru a soluționa dilema, sociologul și filozoful Achim Mișu propune un concept nou, care mi se pare foarte util: "*realitate modală*".<sup>8</sup> "*Realitatea modală*" ar fi un fel de medie teoretică sau loc geometric al ipotezelor despre realitate pe care le formulează un grup social sau o epocă. Și, de fapt, când zicem "realitate", noi zicem "realitate modală", pentru că gândim această realitate nu în unicitatea ei concretă, ci în imaginea pe care o avem asupra ei împreună cu grupul, epoca în care trăim. Iar privind realitatea ca "realitate modală", vom recunoaște că ea se prezintă ca o congruență a două nivele: o realitate obiectivă, de cunoscut (existentă) și alta "subiectivă", cunoscută (cultura). Cea dintâi poate fi numită "realitate primă", a doua - metarealitatea.

Mi se pare potrivit și operant să numesc acest nivel al "realității modale" *metarealitatea*, și nu "realitate de gradul doi" sau, cu atât mai puțin, realitate "subiectivă", dat fiind că, precum am văzut, pe de o parte, obiectul e modelat de subiect, iar pe de alta, subiectul e determinat de contextul obiectiv, la rândul lui.

Metarealitatea este, astfel, realitatea produsă de om *după* realitatea primă, opozitiv și complementar față de ea, reproducând-o, dat nu dublând-o pur și simplu, ci refăcând-o pe alte baze decât combinația particulelor materiale, pe baza translării în noos și logos. Ajungând, printr-o filogenie neguroasă, la miracolul cunoașterii, omul e singura ființă capabilă să producă nu numai realitate, ci și metarealitate, și să trăiască nu numai în registrul realității ci și în cel al metarealității.

Între metarealitate și spiritualitate sau cultură spirituală sinonimia nu e decât parțială. Metarealitatea nu e spiritualitate pur și simplu, ci *cultură spirituală privită ca mediu ambiant și constitutiv* al existenței omului, la fel de necesar acestuia pentru a trăi în chip uman ca și mediul fizic. Metarealitatea nu e, pentru indivizi, o secreție cu funcție izolatoare, ea e înainte de orice *comunicantă*, stare a omului care, prin participarea la producția/schimbul de bunuri simbolice, se

---

<sup>8</sup> Achim Mișu, *Maestrul și iedera*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p.188-192: "realitatea modală ar fi acea construcție, fie ea teoretică (științifică, filozofică etc.) sau artistică, ce se înscrie cel mai aproape de convingerile existențiale, profilele axiologice, nevoile, tendințele și aspirațiile anumitor vremuri, anumitor națiuni, anumitor structuri sociale și politice".

află în lumea sa umană. Metarealitatea este spiritualitatea ca lume construită pentru om, destinată "locuirii" omului. În *Originea operei de artă*, într-un capitol intitulat cu un vers holderlinian "...În chip poetic locuiește omul", Heidegger definește "poezia" (în sensul ei filozofic, de creație a spiritului) astfel: "creația poetică este construirea originară. Abia creația poetică este cea care așează locuirea omului în esența ei. Creația poetică este acea acțiune originară care lasă să survină locuirea".<sup>9</sup> Aceasta este, de fapt, metarealitatea - "acțiunea originară" de producție a spiritului care asigură condițiile "locuirii" umane a omului pe pământ. Cei vechi distingeau "haosul" originar de "cosmosul" produs de zei. Omul nu poate locui în "haos", doar "cosmosul" îi e propice, e *al său*, căci zeii înșiși sunt ai săi.

Am invocat în cele de mai sus câteva fapte care atestă intuirea teoretică, nu doar în perioada cea mai recentă, a scindării realității pentru om, ca realitate primă și metarealitate. O serie de alte fapte vin să argumenteze că metarealitatea a fost nu doar intuită teoretic, ci trăită ca atare, ca parte a realității - partea ei bună, umană, ocrotitoare. Nu puține fapte, într-adevăr, dovedesc, bunăoară, că în mentalitatea poporului român, distincția între realitate și metarealitate e frecvent operată. Iată un exemplu: în toate basmele românești personajele trăiesc într-o "împărăție", deși, în realitatea istorică a existenței poporului român, această formă de organizare statală nu poate fi întâlnită. Este, firește, o amintire colectivă păstrată, împreună cu cuvântul respectiv, dinainte de retragerea lui Aurelian! O metarealitate, așadar, încă o metarealitate în care strămoșii noștri trăiau: ei au continuat să-și zică "romani" și să se simtă într-o "împărăție" multă vreme după ce realitatea istorică s-a modificat. Sau, iată un alt exemplu, nu mai puțin cunoscut: *Miorița*, balada cea mai reprezentativă a românilor (cu cele mai numeroase variante, deci cu cea mai mare circulație). Coborând de pe "plai", ciobanul află hotărârea soților lui trădători de a-l ucide. Ce face el luând act de această *realitate* iminentă? Nimic altceva decât *vorbește*: își formulează cunoscutul "testament". E evident că mioara năzdrăvană e doar un oracol și relația oracol-om e univocă, mioara nu va deveni instrumentul voinței ciobanului. Totuși, ciobanul vorbește: explicația e că, în cuvânt, el găsește un spațiu privilegiat, inaccesibil celorlalți, în metarealitate el trăiește ceea ce în realitate nu poate trăi, în metarealitate el înlătură constrângerea realității, păstrându-și libertatea. Si încă un exemplu. În vorbirea țăranilor din Transilvania (și poate nu

---

<sup>9</sup> Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere și note de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, studiu introductiv de Constantin Noica, Ed. Univers, București, 1982, p.181.

numai) se păstrează până în zilele noastre o expresie a cărei frumusețe cu totul aparte nu știu să fi fost relevată vreodată: expresia este "a sta în povești" (cu variantele: "a merge, a se duce, a fi, a șede, a rămâne în povești"). "Am stat (am fost) în povești la cutare", spune țăranul pentru a comunica ideea ca și-a petrecut o clipă de răgaz stând de vorbă cu un prieten. Propoziția spune un lucru de mare poezie și de adâncă semnificație: că, pentru scurtul răstimp de tihnă și de libertate pe care omul și l-a îngăduit în conversația cu semenul său, el a ieșit din spațiul și timpul realității comune, izolându-se împreună cu acela în enclava imaterială a gratuității senine, a "poveștii" (și anume a "poveștii" nu în sensul de "basm", ci în acela de "vorbă": a povești înseamnă nu doar a nara, ci și "a sta de vorbă"). "A sta în povești" era, pentru țăranul tradițional, un mod de a pune pentru o clipă în paranteză realitatea și de a trăi în metarealitate.

Astfel, metarealitatea este un fapt de netăgăduit al existenței umane și în discutarea oricărui limbaj nu se poate ignora acest lucru, căci tocmai limbajul este cel care instituie o lume paralelă a metarealității. Oricât ar fi ea în relație directă cu realitatea, literatura, o artă a cuvântului, este nu mai puțin o funcție a metarealității. Încât trebuie să convenim asupra unui adevăr numai aparent paradoxal: starea naturală a literaturii, inclusiv a romanului, este un metarealism original. Înainte de a deveni realistă, literatura fiecărui popor în parte a fost mai întâi metarealistă. Ea a fost mai întâi "transcriere" a mitologiei respective, păstrate până atunci pe cale orală. În literatura română, de exemplu, acest "metarealism natural" al începuturilor se exprimă prin cărțile religioase, în slavonă mai întâi și apoi traduse, prin hagiografii și "cărțile populare". Realismul, interesul pentru realitatea socială și interioară a omului, apare pe măsura trecerii de la mentalitatea mitică la o mentalitate istorică. Una din primele forme prevalent realiste în fiecare literatură europeană, inclusiv în cea română, o reprezintă *cronicile*. Cronica, respectiv la noi Letopisețul, introduce Lumea în Text și realitatea în metarealitate. Am arătat în *Geneza romanului românesc*<sup>10</sup> cum se desfășoară lucrurile în spațiul literaturii române, cum Letopisețul se servește de cadrul mitic ca de un model și un punct de pornire, evoluând în spre un "realism". Letopisețul Țării Moldovei, de la începuturi până la Ion Neculce, ilustrează ceea ce I. Lotman numea "transformarea cronicii în istorie sau roman": dacă debutul Letopisețului ("capul și începătura") este un început "bine scos în evidență" (prin relatarea mitului), prin cronică

---

<sup>10</sup> Anton Cosma, *Geneza romanului românesc*, Ed. Eminescu, București, 1985, p.37-62.

lui Neculce are loc "izolarea din text a unui sfârșit bine delimitat".<sup>11</sup> povestirea istoriei devine povestirea unor episoade relativ unitare și "rotunde", detașabile eventual (*O samă de cuvinte*, dar și textul cronicii cuprind asemenea povestiri). Elementul decisiv în acest proces e statutul acordat realității în raport cu metarealitatea. Textul lui Ion Neculce ne apare ca o narațiune realistă, înrudită *mutatis mutandis* cu acelea apusene ale lui Boccaccio, Margareta de Navara, Cellini. "Cronicile rimate" de la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX sunt o altă formă a acestui realism narativ incipient. Paralel cu această serie, care descoperă dimensiunea temporală a realității (realul istoric), apare și o altă serie, ce introduce în text dimensiunea spațială-geografică, social-etnografică - prin literatura de călătorie: Spătarul Milescu, la 1700, apoi Dinicu Golescu și Ion Codru-Drăgușanu. Sinteza acestor două serii se va regăsi în primele încercări de proză realistă de moravuri, în secolul XIX.

Concomitent cu ascensiunea pe aceste căi a realismului, "metarealismul natural" desfășoară o mișcare, mai întâi, de repliere spre realitate, apoi, paralel cu realismul, de recucerire a metarealității. În *Istoria ieroglifică*, în codul metarealist cunoscut epocii (romanul alegoric animalier), autorul introduce un mesaj realist (social-istoric contemporan și autobiografic-sufletesc), mesaj pe care-l încifrează însă, transformând astfel întreg complexul într-un nou cod, capabil să comunice un mesaj "de gradul doi". Similar, în *Țiganiada* lui Ion Budai Deleanu, monument singular al metarealismului european la 1800, motivul "realist", al cronicii ("găsite" de autor în mănăstirea Cioara!) este transformat în cadru metarealist, în care sunt introduși *topoi* metarealiști ("trecutul istoric", pentru prima oară în literatura română, și "lumea naivă" a țiganilor), prin intermediul cărora însă se vehiculează un mesaj realist: condiția social-politică a românilor transilvăneni în epocă. Toată această complicată construcție e apoi integrată unui *topos* modern, al *lecturii*, dându-i-se în subsol comentariile unui număr de cititori (ascultători) ai "poemationului". Prin *Țiganiada* e greu de spus dacă ne mai aflăm în limitele "metarealismului natural", într-atât de modernă e concepția despre literatură a lui Ion Budai Deleanu. După acest moment, metarealismul revine la forme mai simple prin literatura de inspirație istorică și folclorică a pașoptiștilor. În a doua jumătate a secolului trecut însă, prin surprinzătorul *Catastih al amorului* atribuit lui Radu Ionescu, eseul livresc al lui Odobescu, proza lui Eminescu, sau aceea a lui

---

<sup>11</sup> Iuri Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, traducere de R. Nicolau, prefață de Mihai Pop, Ed. Univers, București, 1974, p. 22.



Caragiale, în care realismul și metarealismul se întâlnesc, acesta din urmă își dobândește regimul și statura moderne la noi.

Metarealismul a însoțit astfel istoria literaturii de la începuturile ei. Totuși, cum se știe, doar realismul a fost identificat și teoretizat, începând de la un moment dat al acestei evoluții. E drept că și astăzi, la mai bine de un veac de la lansarea termenului de realism, încă îi mai cautăm definiția, iar epitetele ce i-au fost alăturate sunt de o eterogenitate derutantă. Iată doar câteva din cele de producție sau circulație indigenă: "realismul popular" (Nicolae Iorga), "realism țărănesc" (Tudor Vianu), realism psihologic, realism critic, "realism etic", "realism esențial" (Liviu Rebreanu), realism integral, "realism fundamental" (Radu Petrescu), "realism existențial" (Vasile Andru). (Ultimii doi autori citați oferă propuneri terminologice însoțite de încercări de a schița conceptualizarea lor.)<sup>12</sup> În raport cu primele definiții date în veacul trecut conceptului (să ne amintim numai pe a lui Baudelaire, "surprinderea realității exterioare"<sup>13</sup>), realismul și-a lărgit și adâncit mult sfera, nu încapă îndoială. Între cei mai "generoși" exegeți în acest sens, e de amintit Erich Auerbach, care echivalează realismul cu *mimesis*-ul<sup>14</sup> (principiul imitației) însuși - derogând de la accepția platonice a termenului, care era de imitație a metarealității, nu a realității, imitație a unei imitații, și, desigur, Roger Garaudy, cu faimoasa sa formulă, "*realisme sans rivages*".<sup>15</sup> În concepția comună, realismul continuă a fi "reprezentarea obiectivă a realității sociale contemporane", chiar dacă dorința de rigoare introduce precizarea că "această obiectivitate este rareori atinsă în practică" și că "nu considerăm realismul singura și suprema metodă artistică" (René Wellek).<sup>16</sup> La ora actuală, realismul poate părea unora chiar o idee muribundă, epuizată. Cred, totuși, că e mai înțelept să nu ne grăbim

---

<sup>12</sup> Dintre aceste (și altele neamintite aici) formule în circulație la noi (multe elaborate de scriitori, și nu de critici!), de interes aparte sunt cele care exprimă și o tentativă de teoretizare a unor căutări proprii ale unor romancieri. Esența ideii lui Radu Petrescu despre "realismul fundamental" o reprezintă proiectul unui om înzestrat cu "stare civilă" la modul balzacian, dar trăind simultan toate timpurile în timpul său, încât "realitatea personajului din roman se confundă cu aceea a universului"; "prezența autorului" în acest fel de roman e obiectivată: autorul "fără a fi exterior cărții, se exclude din ea" (*Un realism fundamental*, în *România literară*, nr.43, 1976). Înrudit sub unele aspecte e conținutul pe care-l dă Vasile Andru conceptului său de "experiment existențial" sau "integrat" sau "holistic", în care literatura "evoluează spre simplitate și spre numire obiectivă; ea elimină discursivitatea, teoriile, disertația superfluă, abstracțiunea. Numirea tinde spre propoziția eficientă, propoziția de tip 'fulger mental'."

<sup>13</sup> Charles Baudelaire, *Critică literară și muzicală*, E.L.U., București, 1968, p.48.

<sup>14</sup> Erich Auerbach, *op.cit.*

<sup>15</sup> Roger Garaudy, *Despre un realism nețărmat*, E.L.U., București, 1968.

<sup>16</sup> René Wellek, *Conceptele criticii*, Ed. Univers, București, 1970, p.250, 252.

cu semnarea actului de deces. Cum s-a putut vedea în capitolele primului volum, prin opera a nu puțini scriitori români contemporani, realismul este încă o metodă productivă, căutându-și noi resurse și argumente valabile. Mai mult, realismul interesează încă și teoretic, bibliografia sa critică întregindu-se cu noi titluri în zilele noastre, din perspectivă teoretică modernă. În fond, "avem o formă de *realism artistic* ori de câte ori artistul sau scriitorul *codifică un mesaj destinat*, pe o anume piață lingvistic-comunicativă, *pentru a fi decodificat* de către public ca reprezentativ pentru ideologia dominantă", scria, în 1972, italianul Rossi-Landi.<sup>17</sup> (Același criteriu, al "ideologiei dominante" sau al ideilor despre realitate specifice unui timp dat, îl adoptam și eu definind realismul ca "mod de a aborda realitatea în *spiritul realității*", într-un eseu publicat în același an.<sup>18</sup>)

În fiecare epocă, oamenii vor trăi într-o anumită realitate și o anumită metarealitate, care, inevitabil, își vor găsi formele cele mai adecvate de expresie artistică. Realismul și metarealismul au așadar în principiu șanse egale de a supraviețui, adaptându-și formulele artistice "ideologiei dominante" ("realității modale") și metarealității. Dealtfel, în practica literară, am mai spus, separarea ritoasă a realismului de metarealism e adesea imposibil de operat. Așa cum observa Roland Barthes, la un moment dat "nemaiputând să stăpânească realitatea istorică, literatura a trecut de la un sistem de reprezentare la un sistem de jocuri simbolice".<sup>19</sup> Alături de realismul clasic, metonimic, al reprezentării realității modale prin fragmente exemplificative (tipuri etc.), apare un realism metaforic sau figurativ, al cărui obiectiv e asemănarea nu neapărat cu realitatea modală, ci cu o realitate esențială, perenă. Unde sfârșește realismul și unde începe metarealismul? Trecerea de la mimetic la figurativ se produce uneori pe căi pe cât de "simple" pe atât de neașteptate în consecințe. Bunăoară, acea "dereglare a simțurilor", de care vorbea Rimbaud, sau acel "simț enorm, văz monstruos", al lui Caragiale. Realul cel mai banal poate fi potențat copleșitor, infuzându-i-se fantasticul, grotescul, absurdul: de la Caragiale la Kafka sau Eugen Ionescu nu e decât un pas. "Realitatea modală" e abordată de artă ca metarealitate, în locul legilor universului material (determinismul dialectic, cauzalitatea, cognoscibilitatea, unitatea) atribuindu-i-se legile metarealității: incontinența logică, discontinuitatea, aleatoriul absolut. Practica artistică, se știe, se întemeiază pe continua recodificare a codurilor

---

<sup>17</sup> Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, Ed. Univers, București, 1981, p.32.

<sup>18</sup> Anton Cosma, *Romanul tinerilor*, în *Vatra*, Târgu Mureș, nr.-ele 8,9/1972, 1/1973.

<sup>19</sup> Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, selecție și traducere de Adriana Babeți și Delia Sepeteanu-Vasiliu, Ed. Univers, București, 1987, p.333.

uzuale; "experiența estetică... sugerează că și codurile de la care se pleacă ar putea fi supuse unor segmentări" (recodificări), scrie Umberto Eco,<sup>20</sup> preluând, se pare, o sugestie a lui Hjelmslev. Expresia, limbajul însuși, tinde în fiecare clipă a deveni materie pentru un nou limbaj, mai intelectualizat, mai specializat.

Astfel, se poate spune că metarealismul se bazează pe două principii fundamentale, care, de altfel, aparțin unei sfere mai largi decât literatura, activității spirituale în general. Primul este acela *al trecerii continue de la limbaj la metalimbaj*, de la realitate la metarealitate. Este o tendință ce se manifestă în mod natural, prezentă s-ar părea dintotdeauna în activitatea umană. "Asemenea domnului Jourdain, eroul lui Molière, care făcea proză fără să știe, noi folosim metalimbajul fără a fi conștienți de caracterul metalingual al operațiilor noastre", observă Roman Jakobson.<sup>21</sup> Și, într-adevăr, vom întâlni, chiar în perioadele timpurii, "naive", ale literaturii nu numai introducerea metarealității în text, dar și transformarea codului estetic însuși în materie pentru un nou cod, cu alte cuvinte, ceea ce am numi astăzi *metapoezie*, *metaliteratură*. E cazul, de exemplu, al cântecelor despre cântec din folclorul românesc ("Doină, doină, cântec dulce,/ Când te-aud nu m-aș mai duce"... etc.). Nu din alt impuls iau naștere tradiționalismele și neotradiționalismele moderne. - Cel de-al doilea principiu al metarealismului, de care vorbeam, este *principiul stilizării culturale*, de asemenea cu caracter de inerență. Minteă umană lucrează, ne spun psihologii, cu *pattern*-uri, percepțiile noastre sunt influențate de reprezentările anterioare, de cultura noastră. Miticul, fabulosul, fantasticul sunt rezultate ale acestei *stilizări* inerente ale realului trecut prin filtrul unei culturi prevalent tradiționale. Înfașurarea concretă sub care se prezintă în cadrul procesului de producție literară această stilizare este ceea ce numim *intertextualitatea*, al cărei rol crește pe măsura îmbogățirii capitalului cultural al individului. Aceste două principii acționează îngemănat, împingând procesul producției de text dinspre realism spre metarealism.

În alți termeni, procesul pe care-l prezint aici a fost descris sugestiv de Roland Barthes, în legătură cu evoluția "modurilor de imaginare a semnului". Felul în care, în secolul nostru, se dezvoltă procesul producției de semne în spațiul artei și literaturii pune în evidență restructurări în cadrul conștiinței creatoare. De la o "*conștiință simbolică*", observă eseistul francez, care imaginează semnul ca simbol al conținutului, într-o relație semn-profunzime, se

---

<sup>20</sup> Umberto Eco, *Tratat de semiotică generală*, traducere de Anca Giurescu și Cezar Radu, Ed. Științifică, București, 1982, p.340.

<sup>21</sup> *Probleme de stilistică*, Ed. Științifică, București, 1964, p.92.

evoluează spre o "conștiință paradigmatică", a imaginii semnului ca relație cu semnele vecine, și apoi spre o "conștiință sintagmatică", care imaginează semnul în cadrul sistemului de relații instituit de discursul auctorial, conștiință "a constrângerilor, toleranțelor și libertăților de asociere ale semnului însuși". Ultimele două sunt ipostaze ale unei "conștiințe formale", care operează mai ales cu "formele", cu semnificanții, și mai puțin cu semnificații. "Conștiinței simbolice" îi corespund, notează Roland Barthes, "romanul realist sau retrospectiv, și, în general, artele și limbajele 'expresive', postulând un semnificat suveran, extras fie dintr-o interioritate, fie din poveste". La polul opus, "conștiința sintagmatică... renunță la semnificat" în favoarea spectacolului în sine al semnificantului, producând "operele al căror proces de fabricație constituie, prin înlănțuirea elementelor discontinui și mobile, spectacolul însuși".<sup>22</sup> Esențial mi se pare în înțelegerea acestui proces al imaginării semnului că el nu trebuie conceput ca univoc și unidirecțional, mecanic. Geneza formelor artistice, acea geneză perpetuă despre care vorbim astăzi, presupune ambele mișcări concomitent, cea a realismului către metarealism și cea a metarealismului către realism. Realismul instituie și susține, în acest proces, mereu și mereu, modelul realului, al "vieții", tot astfel cum metarealismul susține mereu modelul textului anterior, al semnului ca semn.

Este firesc ca, în unele momente istorice, să prevaleze în imaginarea semnului modelul realității, în altele, modelul metarealității. În funcție de predominanța unuia sau a celuilalt, vom putea vorbi de epoci sau momente prevalent realiste sau prevalent metarealiste. Bunăoară, secolul al XIX-lea poate fi caracterizat ca o epocă pregnant realistă, mai ales în a doua jumătate a lui. În schimb, Evul mediu, de pildă, scrie Maria Corti, este o epocă de cultură de un înalt nivel simbolic (metarealist, n.m.A.C.), sau, cum ar zice Erich Auerbach, "figurală"; - primul exemplu pentru aspectul frapant al fenomenului figural este cel al bestiariilor, unde animale existente, precum cocoșul, și cele absolut fantastice, ca unicornul, pot fi puse pe același plan, fără surpriza sau neplăcerea publicului, deoarece realitatea lor culturală este de mare rafinament semnic; în bestiarii, animalele simbolizează virtuți și vicii: că există în curtea domestică aceste animale sau că ele nu s-au văzut niciodată în lumea toată, e cu totul secundar pentru emițătorul mesajului, cât și pentru destinatar.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Pentru o teorie a textului, antologie "Tel-Quel" 1960-1971, introducere, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Șeșeteanu-Vasiliu, Ed. Univers, București, 1980, p.120 ș.u..

<sup>23</sup> Maria Corti, *op.cit.*, p.36.

(Caracterul metarealist al mentalității medievale a fost remarcat și de istorici ai mentalităților, care au relevat supremația *imaginarului* asupra realității sau utilității, vezi, de exemplu, R. Chartier.<sup>24</sup>)

În privirea istorică asupra romanului românesc postbelic, din primul volum al acestei cărți, am comentat ca epocă precumpănitor metarealistă, pe aceea a deceniului șase al veacului în curs, dominată de dogmă și utopie. În această perioadă, prin proletcultism, dar nu numai, fenomenul metarealizării realităților modale este extrem de vizibil.<sup>25</sup> Adevăruri științifice, aparținând sociologiei, istoriei, sunt preluate de ideologie, potențate disproporționat, și transformate astfel în metarealități propriu-zise prin dogmatizare. În literatură, de exemplu, este cu totul ilustrativ chipul în care schemele și poncifele cele mai precare trec acum drept autenticitate artistică (fără a fi vorba totdeauna de ipocrizia emitătorului sau a destinatarului), numai pentru că erau girate de dogmele pe care le travesteau cu infinită stângăcie. Chiar și în planul teoretic se manifestă efectul acestui metarealism rudimentar: se lansează și se susține cu fervoare "realismul socialist", care, cum se știe, proclama două principii disjuncte - reprezentarea realității prin aspectele ei *tipice* și idealizarea ei prin așa-numitul în epocă "*romantism revoluționar*".<sup>26</sup> Cât privește practica producției de

<sup>24</sup> În Alexandru Dușu, *Dimensiunea umană a istoriei. Direcții în istoria mentalităților*, Ed. Meridiane, București, 1986, p.253 ș.u..

<sup>25</sup> Ideile promovate sub numele de "cultura proletară" (de către Organizația cultural-educativă de pe lângă Comisariatul poporului pentru învățământ, Proletcultul, care a funcționat, în Rusia sovietică, din septembrie 1917 până în 1932, când a fost desființată oficial) au încercat un scurt reviriment după războiul al doilea, în U.R.S.S. și alte țări, în anii 1949-1950. Proletcultul absolutiza în chip metafizic valorile de clasă, făcând din *muncă, clasă, mândria proletară* adevărate mituri ale prezentului. "Până și fenomenele naturii sunt înzestrate de ei cu procesul muncii. Luna, cântecul privighetorii, stelele, soarele, cucul, totul îi face pe scriitorii proletcultiști să se gândească la procesul muncii", observa criticul și scriitorul N. Leășev (cf. Mihai Gafița, *Împotriva manifestărilor proletcultiste în literatură*, în *Viața Românească*, nr.5, mai 1951; articolul reprezintă una din cele mai importante reacții la noi împotriva exagerărilor proletcultiste, la scurt timp după ce, în februarie 1951, o Plenară a Uniunii scriitorilor sovietici demascase orientările proletcultiste în U.R.S.S.).

<sup>26</sup> După 1955, când în literatura vecină și prietenă a început o luptă hotărâtă împotriva "scolasticii și a dogmatismului în estetică", și la noi se pune cu o nouă vigoare problema *tipizării* și a *romantismului revoluționar*. Sunt combătute "părerile scolastice, eronate" despre tipic, "formule potrivit cărora tipicul se reduce la esența fenomenului social-istoric dat, fiind definit ca sfera principală de manifestare a spiritului de partid în arta realistă". Se arată că "nu descrierea empirică a unor fapte și fenomene din viață, ci selecționarea esențialului, a ceea ce exprimă tendința dezvoltării cu toate contradicțiile ei dă posibilitatea artistului să arate adevărul autentic al vieții (...). Redarea aspectelor esențiale ale vieții nu sub forma unor scheme, ci în imagini vigoeroase (...), iată în ce constă esența complicatului proces al tipizării artistice." (*Cu privire la problema tipicului în literatură și artă*, E.S.P.L.A., București, 1956, p.8, traducere a articolului cu același titlu din revista *Kommunist*, nr.18, 1955.) Tipicul exprimă astfel dezideratul observării

texte, emițătorul și destinatarul deopotrivă erau imuni la inadvertențe, fie datorită entuziasmului, fie din nepricepere sau ipocrizie. Confuzia de valori se transforma astfel cu ușurință în practică uzuală, deoarece absolutizarea dogmatică a ideilor ducea la egalizarea maniheiică a semnelor, după unicul criteriu ("cu noi sau împotriva noastră"), diferențierea calitativ-valorică fiind impracticabilă.

Corelativ firesc al dogmatizării și utopizării (care substituie în literatură prezentului real un conjecural viitor mirific), proliferază în aceste condiții și un cult al trecutului - în pozitiv sau negativ. Evitarea realității imediate și, în schimb, scormonirea în memorie - memoria personală, dar mai ales într-o memorie depersonalizată, într-o pseudomemorie generică cel mai adesea, construită ad-hoc, din clișee ("trecutul negru", "neagra țărănie", neomenia exploataților - și, la antipod, abnegația, imacularea, suferința exploataților), toate sunt aspecte ale predominanței absolute a metarealității în arta acestei perioade. Războiul și puterea socialistă au abolit brusc realitatea de până acum a acestei lumi. Între demolarea vechii realități și edificarea uneia noi rămâne un spațiu care trebuie populat. Înțelegem, deci, delicatetea extremă a problemei de a oferi oamenilor o nouă metarealitate *înainte* de a le oferi o realitate palpabilă, nouă. În practică, lucrurile s-au simplificat, cum se știe, prin reducerea varietății formelor metarealității la una singură: ideologia politică. Astfel că metarealitatea ce era oferită oamenilor pe atunci era de fapt exclusiv noua ideologie, în diferitele limbaje ale artelor și științelor. Scriitorii au avut de ales între a produce artă în cadrul acestei noi metarealități reductive sau a căuta un "compromis admisibil", conservând vechea metarealitate în măsura în care ea nu contravenea strident celei noi și putea conviețui cu aceasta. În cele mai multe cazuri, cum se știe, de pe prima poziție, rezultatul obținut a fost literatura schematică a vremii; numai câteva sunt cărțile care reușesc mai mult sau mai puțin să concilieze cele două metarealități, cea veche și cea nouă, în ficțiuni artistice semnificative: *Bietul Ioanide*, *Nicoară Potcoavă*, *Descult, Setea*, *Străinul*, *Glasul*.

Un scriitor care a încercat - practic, în romane, și teoretic - să-și limpezească problematica realității și a metarealității, a relației dintre acestea, este Marin Preda. Pomind de la materia faptică oferită de propria experiență de viață, elaborând pe baza acesteia ciclul

---

obiective a realității. Dimpotrivă, romantismul revoluționar este legat "de sesizarea direcției dezvoltării societății, de situarea scriitorului pe poziții partinice, militante, în aprecierea fenomenelor realității, este strâns legată, în ultima instanță, de concepția despre viață a scriitorului" (Silvian Iosifescu, *Romantismul eroului revoluționar*, ESPLA, București, 1956, p.34), cu alte cuvinte, de ideologia *aleasă* de creator, de sfera subiectivității și a metarealității.

moromețian, Marin Preda a intuit ceva esențial: că oamenii dispun de o realitate inexorabilă, care e "fatalitatea relației" (sociale) eu-lume, și de o metarealitate, care e "teritoriul absolut din ființa lor".<sup>27</sup> Eroul său este prins între *realitatea* istoriei prezente, care tinde să i-o ia înainte, și *metarealitatea* generată de vechile structuri, care tinde să rămână în urmă. Lumea "ultimilor țărani" ai lui Marin Preda este una pe care istoria a lipsit-o de realitatea ei, promițându-i o nouă realitate, în așteptarea căreia singurul reazim e metarealitatea. Iar "reproșul că trăiau practic într-o iluzie nu infirma adevărul că aveau dreptate în spirit".

Pe de altă parte, conștient că "romanul e legat de istorie și fără ea se asfixiază", Marin Preda sesizează o tendință din ce în ce mai manifestă a limbajelor (inclusiv a celui românesc) de a aluneca spre "atemporal" și spre gratuitate, spre "vaste experiențe livrești". E vorba însă, înțelege el, nu doar de un fenomen afectând literatura. "Scriitorul epocii noastre, împreună cu cititorul său, au asistat uluiți cum cu ajutorul cuvântului au fost create mituri colosale, primitive și barbare, care au produs tragedii nemaivăzute în lume... Torentele de minciuni s-au revărsat ani de zile în lume, la radio, prin presă și în cărți, dovedind prin efectele care au avut loc forța teribilă a cuvântului. Rămâne un miracol că scriitorii nu au apărut cu toții în acest secol ca niște tristi dezmoșteniți, așa cum mulți dintre ei au ajuns adevărați martiri, pierind în lagărele de concentrare sau în fața plutoanelor de execuție. Arta lor n-a rămas însă neatinsă. Prestigiul cuvântului s-a clătinat și generațiile actuale au de luptat cu restabilirea acestuia în proprii lor ochi și în ai cititorului." E sesizată astfel acea tendință a trecerii spre "condiția sintagmatică", care transforma literatura în spectacol, sau, cu expresia lui Marin Preda, în "jocuri de cuvinte care abia dacă mai exprimă un joc al imaginației, dar fără o relație solidă cu viața omului, așa cum o trăiește el în viața cea adevărată". Pierderi grave se produc astfel în planul realității și al metarealității, al "vieții"

---

<sup>27</sup> "Trebuie să atacăm problemele omului dintr-un punct de vedere inedit!!! Facem abstracție de *fatalitatea relației* și-l lăsăm pe erou să se uite în sine, să descopere, să vadă ce-i mai rămâne. Ei bine, nu e interesant de știut ce-i mai rămâne omului dacă face această abstracție? Și dacă-i rămâne ceva, n-ar fi un teritoriu al său, absolut liber, în timp ce teritoriul de relație e condiționat? Ei, chiar nu credeți că merită să explorăm acest teritoriu al libertății absolute? Și nu vă încălzește inima că trebuie să ne convingem prin scrupuloasă că acest teritoriu există, negând cu fiecare frază pe precedentă, iar dacă există, să-l cultivăm?" (Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, Cartea Românească, București, ed. a II-a revăzută și adăugită, p.19-20). E un pasaj semnificativ pentru concepția duală asupra realității umane a lui Marin Preda, care distinge între realitatea "relației" și metarealitatea "absolutului", ambele aparținând omului în egală măsură.

și al limbajelor, și "omul se simte amenințat", crede Marin Preda. Iar arta nu poate fi decât o cale de a răspunde acestei amenințări.<sup>28</sup>

*Moromeții I*, primul roman "total" al literaturii române postbelice, implică aceste intuiții, integrând realismului fecunde structuri metarealistice.

Substratul metarealist (în principal, retro și eseistic) al *Moromeților* ni se luminează cel mai bine prin textele din *Imposibila întoarcere* și, mai ales, prin *Viața ca o pradă*. "Ce s-a întâmplat cu lumea" istorică a copilăriei autorului (întrebare prezentă de altfel și în *Moromeții* într-o formă aproape identică) și îndemnul "scrie și caută să afli ce s-a întâmplat!" reprezintă cheia înțelegerii întregului ciclu moromețian. *Moromeții I* nu este o "reprezentare" a realului, ci o integrare a lui într-un sens preexistent, o *stilizare* a lui prin prisma unui principiu intelectual, cultural, a unui metasens: "și de aceea cruzimea, cât și josnicia... existente de altfel și în viața țăranilor, nu și-au mai găsit loc și în *lumea cea scaldată în lumina eternă a zilei de vară*. În realitate, în amintire îmi zac fapte de violență fără măsură și chipuri întunecoase, infernale, dar până acum nu le-am găsit un sens... Poate că nici nu-l au!" Ilie Moromete trăiește din plin această tragedie a de-realizării existenței sale. Reacția lui e cea binecunoscută, de apărare a realității și a metarealității vechi: unitatea gospodăriei și a familiei, proprietatea pământului, "parlamentul lui Iocan", colochiile ubuești cu Cocoșilă, comedia jucată cotidian, nu numai cu străinii și cu oficialii, dar și cu membrii familiei pentru propria plăcere și pentru a-și ocroti "teritoriul absolut din ființa lui". O stilizare culturală a trecutului așadar, și chiar mai mult, cum se va vedea, o experimentare a trecerii de la limbaj la metalimbaj, în registru cognitiv și existențial, aceasta este povestea *Moromeților* scrisă de Marin Preda.

*Moromeții* este astfel tragedia unei lumi care-și pierde realitatea. La început, personajele nu-și dau seama ce se petrece, ele cred că trăiesc ca și înainte, într-o lume "normală", cu realitatea și metarealitatea ei. Au doar sentimentul vag că realitatea lor țăărănească, tradițională nu le mai e suficientă: băieții vor să plece la oraș, Niculae să învețe, Caterina îl caută pe Dumnezeu. Prima situație în care Moromete are revelația *pierderii de realitate* este cea a tăierii falnicului salcâm ce-i străjuia gospodăria. Prăbușirea lui redimensionează spațiul din jur: "acum totul se făcuse mic. Grădina, caii, Moromete însuși arătau bicisnici. Cerul deschis și câmpia năpădeau împrejurimile." Situațiile și nucleeele epice care urmează readuc mereu, explicit sau discret, tema destrămării: dorința băieților de a pleca, ura Guicăi, lăcomia lui Bălosu, depărtarea Catrinei de Moromete, toate ascund un

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p.249, 218.



morb ce erodează statu-quo-ul. Lumea lui Moromete e antrenată într-o mișcare centrifugă care o golește de realitate. Un moment de vârf al acestei mișcări este acela al adunării din poiana lui Iocan, când, la un moment dat, dezbaterile "parlamentului" țăranilor sunt întrerupte de un eveniment "minor". Ei examinează mica statueta în care Din Vasilescu modelase în lut capul lui Moromete și o tulburare ciudată îi cuprinde pentru o clipă: "cu fruntea prea mare, care se uita parcă în jos", era el, Moromete, "așa de... așa de serios, și de... Da, el era, dar parcă era... Era așa cum îl cunoșteau ei, dar parcă era singur, fără familie, fără Iocan și Cocoșilă, fără Dumitru lui Nae și... fără parlament." Secvența o prefigurează simbolic pe aceea a singurătății lui Moromete pe piatra de hotar, când el are, în fine, conștiința deplinei sale de-realizări: "Dacă n-ar fi fost miriștea locurilor sau urmele roților de căruță, uscate adânc în pământul drumului, care arătau că pe-aici au fost oameni, s-ar fi zis că porumburile au crescut singure, că au fost părăsite, că nimeni n-o să mai calce vreodată pe aici și că doar el a rămas ca un martor al unei lumi ciudate care a pierit." Nimic din ceea ce a fost altădată adevăratul Moromete nu mai este acum: băietii i-au fugit cu caii și cu banii din casă, pământul va trebui să-l vândă pentru a scăpa de datorii, iar liniștea, seninătatea lui au dispărut pentru totdeauna. "Din Moromete cunoscut de ceilalți rămase doar capul lui de humă arsă, făcut odată de Din Vasilescu și care acum privea netulburat de pe polița fierăriei lui Iocan la adunările care încă mai aveau loc în poiană." Doar *semnul* vechii realități mai există. La începutul volumului al doilea, nu numai Moromete, ci și satul și-au pierdut vechea dimensiune ("oamenii se făcură parcă mai mici"), pierderea de realitate este generală, și la fel aceea de metarealitate, și scena e invadată de o umanitate mărunță, meschină, de calitate îndoielnică, debusolată, în căutarea unei noi realități și metarealități în locul celor pierdute. Moromete însuși e exemplarul ei cel mai semnificativ, redus la această realitate mizeră, rudimentară - foamea de "beneficiu", precaritatea spirituală și sufletească ("parcă îi zburase mintea din cap și, cu bună știință, făcuse schimb cu a unui alt țăran care vorbea cu tine așa cum vorbește cu un cal sau o vacă"). Abia la sfârșit, redobândindu-și ceva din vechea luciditate și liniște, el își face un bilanț mai exact: "Până în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el!" Desigur, însă, "rostul" (sensul) personajului e mai complex.

Dacă înțelegem prin "rostul" personajului "metarealitatea" lui, ne va apărea mai bine luminată natura acestui personaj unic în literatura română. Țăran de o subtilă intelectualitate nonlivrescă, Moromete este de fapt, s-a mai spus, un modern. În limitele condiției

sale social-spirituale, viața lui e un perpetuu *experiment intelectual*. El experimentează, testează în practică scenarii pe care tot el le-a elaborat, anterior sau ad-hoc, pentru a le verifica într-o perspectivă *estetică și cognitivă*. Iată-l, de pildă, în episodul comerțului cu porumb la munte, din primul volum, când oferta țărăncii, mai mică decât prețul estimat acasă de Bălosu, e respinsă pentru moment de Moromete, și e respinsă nu pentru alt motiv decât din curiozitate intelectuală cu privire la calitatea scenariului lui Bălosu: "Noi avem aici niște socoteli. Iese sau nu iese: asta e întrebarea. Nu-ți dau pentru că trebuie să vedem dacă iese." Nici în această secvență, nici pe ansamblul cărții, "experimentul" lui Moromete "nu iese", cum se știe, dar personajul rămâne definit prin acest fel de dedublare. Încât va trebui să distingem în Moromete doi oameni: unul care trăiește în metarealitatea sa, deasupra realității concret-istorice, și altul care, în cadrul acesteia din urmă, interpretează pretextul de scenariu elaborat de primul. Extrapolând puțin, cei doi Moromete sunt "filozoful" și "artistul creator". Episodul "parlamentului" din poiana lui Iocan, în care apare un al treilea termen al ecuației, "opera", este și sub acest aspect cheia de boltă a romanului, el concentrând *in nuce* esența și devenirea personajului. Această devenire s-ar formula astfel: de la Moromete, cel trăitor *în realitate* (într-o perioadă anterioară celei evocate în roman, pe care trebuie s-o subînțelegem), la Moromete trăind *în metarealitate*, așa cum ni-l prezintă romanul, și până la Moromete devenit *semn al unei metarealități* (statueta lui Din Vasilescu), supraviețuind atât realității cât și metarealității sale - aceasta este substanța personajului lui Marin Preda și totodată destinul lui.

O cale numai superficial diferită de a accede la metarealism e aceea ilustrată de Mircea Eliade. Autorul *Noptii de Sânziene* se apropie de literatură nu atât "dinspre viață", cât "dinspre cultură". El e în primul rând un savant, iar limba științei, internațională, e limbajul realității modale: obiectul său de studiu e însă tocmai un capitol al metarealității, credințele religioase. Astfel, Mircea Eliade trăiește într-o metarealitate planetară, cu atât mai mult cu cât, plecat, cum se știe, din țară dinainte de războiul al doilea mondial, a fost și în sensul cel mai direct rupt de acea realitate conferită individului de apartenența la o colectivitate națională. Amănuntul, bine cunoscut, că Eliade și-a scris toate operele literare în românește nu este decât cea mai palpabilă dovadă a nevoii sale de a suplini lipsa în existența sa a unei realități naționale cu o metarealitate națională. Altfel spus, în modul cel mai deplin, în cazul lui Eliade, limba română nu a fost doar un instrument artistic, ci un spațiu spiritual, o metarealitate. În acest context, problematica de bază a literaturii lui Mircea Eliade,

problematică exprimând un aspect esențial al existenței sale, ni se va releva firesc a fi tocmai relația individului cu realitatea și metarealitatea, tentativa lui de a găsi în metarealitate refugiul în fața presiunii unei realități (istorice) înstrăinate. E semnificativă comparația, chiar și în treacăt, a prozei lui Eliade de dinainte și de după război. În romanele și nuvelele antebelice, obiectivul estetic principal era *autenticitatea*, chiar dacă *originarul* (miticul, arhetipalul) intra și el în ideea sa de autenticitate; în operele de după război e evidentă însă inversarea raporturilor, pe primul plan al interesului trecând mitul și fantasticul, ca expresie a *originarului*. În *Noaptea de Sânziene*, *Pe strada Mântuleasa* ori *Nouăsprezece trandafiri*, textele asimilabile genului romanesc, eroii evoluează într-o realitate (aproximativ) istorică, dar aparțin definitiv, fără putință de scăpare, metarealității, pe care o simt ca adevărata lor condiție. Și adevăratul lor destin, într-adevăr, este, fiecare dată, decis nu de legile istoriei, ci de neguroase, misterioase hotărâri ale Întâmplării primordiale, ale arhetipului mitic pe care-l reiterează.

Pentru Mircea Eliade, metarealitatea este conștientizarea legăturii omului cu originarul, cu rădăcinile "sacre" ale spiritualității. "Concepția estetică a lui Mircea Eliade și în genere întreaga sa gândire nu pot fi înțelese fără această permanentă reîntoarcere la originar, la condiția primordială a fenomenelor spirituale și a formelor culturii", scrie Adrian Marino.<sup>29</sup> În ideea lui Mircea Eliade, arată criticul, "literatura își creează propriul său univers. Ea aduce, asemeni mitului, revelația unei alte lumi", a unui spațiu calitativ deosebit, pe care Eliade îl numește "sacru". E extrem de instructivă, pentru a înțelege corect ideea de "sacru" la scriitorul român, o secvență a confesiunilor din *L'épreuve du Labyrinthe*, aceea despre "camera verde" din casa părintească, interzisă copiilor, în care băiețelul de șase ani, încălcând consemnul și pătrunzând, a avut revelația unui spațiu care nu semăna cu nici o altă cameră, "fericit de lumina verde, un verde auriu", ca "într-un bob de strugure" (scenă împrumutată și biografiei personajului din *Noaptea de Sânziene*): "Ceea ce m-a impresionat", comentează autorul, "este atmosfera, o atmosferă paradisiacă, acest verde auriu. Și apoi liniștea, liniștea absolută. Iar eu am pătruns în aceasta zonă, în acest spațiu sacru. Spun 'sacru', întrucât acest spațiu era de o calitate cu totul deosebită; nu era profan, de toată ziua..."<sup>30</sup> Și: "Sacru nu

---

<sup>29</sup> Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Ed Dacia, Cluj, 1980, p.378.

<sup>30</sup> Din *L'Épreuve du Labyrinthe*, Belfond, Paris, 1979, au apărut fragmente traduse în limba română de Dan Ciachir, în *Suplimentul literar-artistic al Scânteii tineretului*, nr-ele 20, 21, 22, 1984. Scurte citate, și în Ion Lotreanu, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Ed. Minerva, București, 1980, passim.

implică credința în Dumnezeu, în zei sau în spirite. El e, repet, experiența unei realități și sursa conștiinței de a exista în lume." Cu alte cuvinte, "sacru" e spațiul creat de spirit prin experimentarea unei realități, în ultimă instanță un nume dat metarealității.

Înțelegem de ce proza scriitorului e preocupată până la obsesie de metarealitate, a cărei temelie e aflată în "originar" și în mit, adică în "sacru", și înțelegem de ce în mijlocul acestui spațiu privilegiat se plasează "geografia sacră" a locului natal, cum observa Eugen Simion, Bucureștiul, "centrul unei mitologii inepuizabile".<sup>31</sup>

În acest context ni se lămurește mai bine și natura specifică și locul pe care-l are *fantasticul* în proza lui Mircea Eliade. În genere, în termenii cărții de față, fantasticul poate fi definit drept aspectul senzațional al metarealității, cu alte cuvinte, trăirea de către individ cu maximă acuitate a metarealității pe o anumite zonă a ei. Ordinea realității și ordinea metarealității, a lumii concrete și a imaginilor noastre despre ea, au fiecare înfățișările proprii sub care ni se prezintă, semnele lor: prima, pe acelea senzoriale, a doua, simbolurile, convențiile prin care ne-o reprezentăm. Coincidențele, întâmplările bizare, falsele percepții pot da uneori insului impresia că trăiește nu realitatea, ci chiar metarealitatea, că realitatea verifică metarealitatea nu doar la modul analogic, ci chiar direct, în concretul lucrurilor și al situațiilor. În fața "misterului" astfel ivit, comportamentul nostru poate fi diferit. Dacă acordăm metarealității statutul de realitate și explicăm misterul prin existența reală a unor entități supranaturale, atunci vom vorbi despre miracole și despre genul literar al *miraculosului*. Dacă separăm net cele două nivele, realitatea și metarealitatea, vom clasifica faptul misterios și genul literar corespunzător drept *bizarerie* sau straniețate. Dacă însă reușim să ne menținem în ambiguitatea dintre miraculos și bizarerie, atunci ne vom instala în miezul *fantasticului*, ori cel puțin în arealul limitrof acestuia, în *fabulos*. Fantasticul presupune astfel, pe de o parte, congruența realității și a metarealității pe baza unei consubstanțialități esențiale a lor, iar pe de alta, incongruența și diferențierea semnelor lor, în pofida asemănării acestor semne. Regimul fantasticului este astfel, și la Mircea Eliade, unul al echivocului deplin: personajul care încearcă experiența fantasticului "iese din timp" (din realitate), dar abandonându-se total metarealității ("semnelor"), el păstrând un contact cu realitatea modală.

Se poate observa la Mircea Eliade o evoluție a fantasticului, și anume, în sensul spiritualizării acestuia, de-a lungul etapelor creației

---

<sup>31</sup> Mircea Eliade, *În curte la Dionis*, cu un cuvânt înainte al autorului, ediție și postfață de Eugen Simion, Cartea Românească, București, 1981, p.621.

sale, spiritualizare însoțită de o perfecționare a artei echivocului.<sup>32</sup> Asemănarea dintre semnele realității și cele ale metarealității devine mai subtilă în textele postbelice. Are loc o restrângere progresivă a senzaționalului în favoarea esențialului, a factologiei în favoarea ideii. Între *Domnișoara Christina* (1936), bunăoară, poate cel mai caracteristic roman fantastic dinainte de război al lui Mircea Eliade, cu dragostea dintre un om și o strigoaică, și *Noaptea de Sânziene* (1956), în care imixtiunea fantasticului rămâne discretă și profund echivocă, diferența este cea dintre un romanț - scris cu inteligență și subtilitate - și un roman-eseu modern despre marile probleme ale existenței omului contemporan în istorie.

După cum se poate vedea, într-un fel sau altul, metarealismul vorbește, în manieră specifică, tot despre om și problemele lui. Obiectul său nu e decât într-o primă instanță tradiția culturală sau autoscopia actului creației. Prin mijlocirea lor și dincolo de ele, pe baza stilizării culturale și prin transformarea limbajului în metalimbaj, scriitorul reflectează asupra sinelui său uman și asupra condiției lui contemporane.

Formele romanului metarealist se constituie în timp, pe parcursul istoriei genului în fiecare literatură, trecându-se treptat de la acel metarealism "natural" de care vorbeam la metarealismul modern. Ele se diversifică, probabil, și în funcție de condițiile specifice ale dezvoltării fiecărei literaturi. În deceniile șase-șapte, fără a fi reprezentat propriu-zis modele pentru alții, Mircea Eliade și Marin Preda pot fi considerați ca figurând cele două căi complementare ale metarealismului: valorificarea epică a tradiției culturale și valorificarea genezei textului. Sunt căile care cristalizează în cele două mari categorii ale metarealismului - metarealismul neotraditionalist și metarealismul neomodernist sau experimental (ultimul ducând, desigur, mult mai departe).

Neotraditionalismul corespunde, pe un anumit plan, principiului stilizării culturale, pe care l-am văzut la baza genezei metarealismului, iar pe un alt plan, funcției cognitive a limbajului în genere. Funcția de adresare către un destinatar, proprie oricărui fapt de limbaj, se exteriorizează, în cazul textului românesc, sub forma unei "bunăvoințe" a scriitorului de a veni în întâmpinarea cititorului său pe o platformă comună. Scriitura devine apel la un fond cultural

---

<sup>32</sup> Este o "degradare" a fantasticului în opera lui literară, ce corespunde ideii scriitorului despre "laicizarea" mitului și "degradarea progresivă a caracterului fantastic al istoriei mitice", care, observă Adrian Marino, prin "trecerea de la fixitatea atemporală a arhetipului la devenirea sa istorică", este la originea genezei literaturii însăși (*Hermeneutica...*, p.384-385).

comun, prezent la autor și la cititorul lui prezumtiv, moștenirea fiecărei epoci. Textul "reamintește" lectorului un imaginar pe care acela, după toate probabilitățile, îl posedă: mituri, tradiții, fapte și personaje istorice. Și, poate mai ales, îi invocă mentalități ale trecutului, o memorie a lumii "de odinioară", inevitabil prezentă în conștiința fiecărui cititor. Înțelegem astăzi că, sub un aspect, cititorul poate fi definit drept "orizont de așteptare", adică *memorie culturală*. "Vocativul" și "Imperativul", prin care exemplifica Roman Jakobson funcția conativă a limbajului, corespund, în roman, *invocării / provocării acestui fond al reminiscentelor cultural-literare* al conștiinței individuale. Iar formele acestei "provocări" sunt tipurile corecte de roman neotraditionalist, pe care le-am găsit în practica literară românească postbelică (și care, subliniez, nu sunt singurele posibile, chiar și la noi putând să existe și altele neidentificate de critică). În perspectiva pe care am schițat-o în prima parte a *Romanului românesc contemporan* (vol.I, 1989), vorbesc despre *romanul narativ-baroc, romanul retro și romanul cu formă fixă* (istoric, pentru copii, senzațional, polițist, științifico-fantastic). Fiecare dintre acestea răspunde exigențelor "orizontului de așteptare" în chip specific: mai simplu și mai direct romanul cu formă fixă, care, pe baza unei consecvențe practice, continuă a fi considerat adesea ca "roman popular", produs expres pentru consumul unei foarte largi categorii de cititori; mai subtil, cel narativ-baroc și cel retro, care însă, în maniere proprii, sunt și ele forme ale pactului încheiat de scriitor cu cititorul. Nu trebuie trecut cu vederea, pe de altă parte, că toate acestea sunt forme "ale cititorului" și prin caracterul lor adesea "orientat", adică educativ mai mult decât cognitiv, ele persuadând în sensul conservării și cultivării valorilor tradiționale.

Cealaltă categorie a metarealismului, neomodernismul sau experimentalismul este rezultatul exercitării funcției autoreferențiale a romanului ca fapt de limbaj și ea corespunde principiului trecerii de la limbaj la metalimbaj.<sup>33</sup> Scriitorul își întoarce atenția asupra propriului

---

<sup>33</sup> Observații utile în problema experimentului literar modern, în Adrian Marino, *Dictionar de idei literare, I*, Ed. Eminescu, București, 1973, p.641-654: "Literatura devenind tot mai mult o meditație asupra propriei sale condiții, iar creația o adevărată 'industrie', un produs calculat, lucid și previzibil, scriitorul tinde din ce în ce mai deschis, mai programatic, să îmbrățișeze punctul de vedere al experimentatorului (...). Acest creator n-ar avea în vedere nici o 'intenție', nici un 'proiect' artistic. El este 'disponibil' la toate sugestiile 'vieții' și ale 'inspirației', pe care doar le consemnează conștiințios în carne. Gidismul trădează tocmai o astfel de concepție 'experimentalistă'. (...) Orice nou exercițiu reprezintă de fapt o nouă operă, cu un coeficient mai mare sau mai mic de particularizare. Nici măcar lucrările 'permutaționale', pastişele sau parodiile nu sunt adevărate copii sau variante, ci

eu angajat în producerea literaturii, și transpune ca "ficțiune romanescă" chiar acest act al "creației" literare. În ce măsură acest proces are un caracter epic și în ce măsură mai poate fi aici vorba de ficțiune sunt întrebări care se pot pune. Cum însă romanul ne-a obișnuit de mult cu libertățile pe care și le ia față de epic și față de ficțiune, nici neepicitatea, nici nonfictivitatea nu pot excomunica acest fel de texte din genul romanului.

Formele metarealistice neomoderniste sau experimentale pe care le-am identificat în producția romanescă a ultimelor decenii sunt romanul indirect, romanul eseu și metaromanul - forme deja omologate de critica literară, cărora le-am adăugat o formă nouă (care nu știu să fi fost teoretizată) - hiperromanul. Sunt forme la frontierele genului, produse ale unei conștiințe literare moderne, de elevată intelectualitate, adesea cu un aspect experimental foarte pregnant. De aceea, cantitativ, ilustrările lor sunt relativ mai puține la număr, în comparație cu formele neotraditionalismului.

Formele neotraditionaliste, forme ale tradiției sau ale experienței culturale, se întemeiază decisiv pe ideea de Timp. Comunicarea cu cititorul e comunicarea cu un capital de memorie, adică de Timp, al umanității. Romanul narativ-baroc, bunăoară, ne raportează la o idee mitică asupra Timpului. Timpul mitic poate apărea ca *eternitate*, și atunci ficțiunea epică va păstra unele caractere ale basmului, cultivând fabulosul (Sadoveanu, de exemplu), sau ca *Timp originar*, "*sacru*", revelat prin "eterna reîntoarcere" a arhetipurilor, și prin atmosfera de mister și fantastic (cazul tipic, la noi, fiind Mircea Eliade). Atitudinea scriitorului e, în primul caz, fundamental estetică, în al doilea, cognitivă. În schimb, romanul retro vizează comunicarea cu un timp real-istoric revolut, cu un trecut ale cărui urme persistă încă, un trecut încorporat prezentului. Atitudinea scriitorului e contemplativă și *esențialmente* lirică. În romanul narativ-baroc, miticul are un loc central, determinant, nu doar în plan artistic, ci și în concepția asupra lumii a scriitorului (la care vom găsi adesea elemente de tip arhaic în viziunea despre existență); în romanul retro, viziunea asupra lumii fiind de factură istorică, mitul, mai precis, aici, tradiția, ritul, legenda având mai mult un rol stilistic, de cheie tonală pentru evocarea epică. În ce privește romanul cu formă fixă, el vizează Timpul paralel al imaginarului, timp îmblânzit al unei eternități și libertăți *umane*, mai accesibil cititorului mediu modern. Atitudinea scriitorului este domestică (în sensul etimologic al

---

producției semiautonome, suprapuse - nu însă până la identitate - peste structura textului anterior."

cuvântului), colocvială și propedeutică: scriitorul e un apropiat și un partener de dialog al cititorului.

În formele metarealismului neomodernist sau experimental, timpul are o importanță secundară. Ideea de devenire, ca și aceea de trecere sau aceea de durată sunt neînsemnate pentru romanul indirect, romanul eseu sau metaromanul. Timpul lor este prezentul, actul scrisului în desfășurare. Factorul pe baza căruia se diferențiază ele este spațiul, mai precis *spațiul interior*, al ideii, al scriiturii și al eului. În romanul indirect, spațiul interior este acela al eului auctorial și al impactului său cu realitatea și cu scriitura. În romanul eseu, spațiul este al metarealității extranee, al ideilor și al intertextului (la fel ca și în cazul hiperromanului, unde însă spațiul intertextual e suprapus celui al scriiturii). Metaromanul combină spațiul eului cu acela al scriiturii, prevalența aparținându-i acestuia din urmă. Scriitorul își definește poziția în raport nu cu cititorul său (respectiv, cu memoria umanității cu care se află în dialog), ci cu codul și cu codificarea mesajului său. Atitudinea sa se colorează existențial în cazul romanului indirect, în care experiența trăirii este pe un plan prioritar, și ia, în romanul eseu, un aspect cultural-sapiential, de înțelepciune a cărților, pentru ca în metaroman și hiperroman să se nuanteze artistic-tehnicist ori ludic-livresc.

Astfel, metarealismul neotraditionalist și cel neomodernist, experimental, conjugă, în cadrul producției literare, nu timpul și spațiul obiective, ci un meta-timp și un meta-spațiu, ale lumilor subiective. De prisos să subliniez că, totuși, timpul și spațiul realității sunt, cel mai adesea, prezente și ele în ficțiunea romanescă, cel puțin la modul aluziv. În majoritatea cazurilor, de altfel, cum am mai spus, formele realismului și cele ale metarealismului se găsesc în combinații al căror grad de noutate, subtilitate și expresivitate artistică devine astfel un indice al personalității scriitorului respectiv. Prevalența în text a formelor realiste sau a celor metarealiste nu conferă, bineînțeles, un plus sau un minus valoric, ci numai o marcă stilistică.



## 1. NEOTRADIȚIONALISMUL

"*Sentimental și estetic*, noi suntem altfel legați, și mult mai intim, de ceea ce este pentru noi vremea veche, decât sunt legați apusenii de vremea veche a lor. Pentru occidentali vremea veche e scufundată în straturi care au alunecat încet în trecut, vremea lor veche e *istorică*, pentru români vremea veche este *vie*."  
(Paul Zarifopol)

### a. Romanul narativ-baroc

Între formele neotradiționaliste mai frecvent întâlnite în romanul românesc contemporan, cea narativ-barocă este fără îndoială cea mai tipică și mai pregnantă cale a *stilizării tradiției*, pentru că ea preia în manieră mai directă niște modalități tradiționale "clasice": narativul străvechi, popular și cărturăresc, miticul și fantasticul. Cititorul regăsește în această formulă literară unele componente de bază ale memoriei lui culturale și deci ale ființei lui spirituale. Într-adevăr, în perioada actuală, lectorul real al romanului românesc este încă plin de amintirea patriarhalității, care i-a fost infiltrată de educația primită și de mediul cultural ambiant. Basmele copilăriei, cartea istoriei naționale, literatura și arta tradiționale i-au modelat spiritul, formându-i și consolidându-i anumite structuri ale subconștientului și ale conștientului. Astfel, raționalizarea empirică a lumii, pe criteriul succesiunii faptelor, ce stă la baza narațiunii arhaice, dispoziția mitică a spiritului și deschiderea lui spre fantasticul lumii sunt moduri ale relației spiritului cu realul în actul cunoașterii, inclusiv al celei artistice. Prozatorul modern le-a preluat și exploatat într-o perspectivă nouă, descoperind sursa unor efecte literare remarcabile. În cadrul literaturii române, aceste moduri au fost asociate adesea unei atitudini de tip baroc, mai precis, unui baroc balcanic, care colorează original cunoscutele coordonate ale barocului european (ostentația, metamorfoza, dedublarea etc.) cu un puternic gust al pitorescului și al spectacolului. Au luat naștere astfel câteva formule literare relativ înrudite, care în practică s-au combinat nu o dată, permițând unor artiști ai cuvântului performanțe deosebite sub raportul originalității și al valorii literare. Istoricii literari au studiat astfel serii literare profund

specifice literaturii române: precum: 1. proza *narativă*,<sup>34</sup> de sorginte populară și cărturărească veche, venind din folclor, prin Neculce, până la Creangă, Sadoveanu și Panait Istrati; 2. *barocul* balcanic,<sup>35</sup> cu începuturi în literatura medievală și continuări și modernizări în veacul trecut (Anton Pann, Ion Ghica, Nicolae Filimon) și mai aproape de noi (Mateiu I. Caragiale și același Sadoveanu, în unele opere), și 3. proza *fantastică*,<sup>36</sup> în continuitatea folclorului și a romantismului eminescian, cu ilustrații între cele două războaie mondiale în textele unor Mircea Eliade, Rebreanu, Arghezi, Gib I. Mihăescu. Sunt formule pe care, în mod firesc, le vom regăsi preluate și reinterpretate la scriitorii de după 1944, în variante care, nu o singură dată, vor egala și depăși aceste modele.

Sunt variante definite, în primul rând, de specificul ideii de timp cu care operează fiecare. Romanul *narativ și mitic* e individualizat, bunăoară, de prezența cronotopului mitic în poziție prevalentă sau în combinație cu cronotopul istoric. E o variantă care instituie timpul mitic (sau fabulos) în armonie cu timpul istoric: vezi romanele unor Mihail Sadoveanu, Zaharia Stancu, Mircea Ciobanu, Radu Tudoran. Romanul *baroc*, dominat copios de cronotopul spectacular (sau "teatral", cu termenul lui M. Bahtin), într-un timp anistoric - timpul mitic ferit însă de orice atingere a celui istoric, are reprezentanți ca Eugen Barbu, Ștefan Bănulescu, Ștefan Agopian. Romanul *fantastic* e predominant de asemenea de cronotopul mitic în

---

<sup>34</sup> Tradiția narativă autohtonă a făcut obiectul câtorva studii de referință, cel mai remarcabil fiind, fără îndoială, cel semnat de Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice* (1972), dar de menționat și cel al lui Eugen Negrici, restrâns la *Naratiunea în cronicile lui Gr. Ureche și Miron Costin* (1972), ca și acelea care prefătează antologii sau panorame ale genului, realizate de Cornel Regman, Nicolae Ciobanu, Alexandru George ș.a., care subliniază "vointa de conectare la surse de autentică tradiție" a povestitorilor români mai noi.

<sup>35</sup> Despre o linie barocă în proza românească modernă, linie având începutul în barocul secolului XVII, au referit, mai recent, Dan Horia Mazilu și Ion Istrate, autori ai unor monografii temeinice asupra barocului autohton de veac XVII, iar înaintea lor și lărgind perspectiva temporală Mircea Muthu, în *Literatura română și spiritul sud-est european* (1976) (despre balacanismul literar ca "o serie estetică specific românească" cu unele trăsături baroce, venind până în veacul nostru) și Edgar Papu, în *Barocul ca tip de existență*, vol.II (1977). Într-un fel, cadrele acestei direcții de cercetare sunt stabilite din 1973 de Adrian Marino, în eseuul său din *Dicționar de idei literare*, care ilustrează barocul românesc modern prin Macedonski, Bolintineanu, Arghezi, G. Călinescu "și mai ales Mateiu I. Caragiale".

<sup>36</sup> Despre fantasticul în literatura română vezi Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească* (1975), Ovidiu Ghidirmic, *Proza românească și vocatia originalității*, Scrisul Românesc (1988), Nicolae Ciobanu, *Între imaginar și fantastic în proza românească* (1987), *Masca. Proză fantastică românească*, antologie și prefată de Alexandru George (1982). De asemenea, desigur, eseuul sintetic din *Dicționar de idei literare* de A. Marino.

combinație cu cel istoric. Spre deosebire de romanul mitic, aici timpul arhetipal ("originar") e în relație antagonică celui istoric, așa cum se întâmplă la Mircea Eliade postbelic, Vasile Voiculescu, Fănuș Neagu.

Desigur, nu trebuie omis, în contextul de față, că acestor modele autohtone li s-au adăugat, în deceniile postbelice, unele străine (romanul "mitic" sau "realismul magic" al sud-americanilor), care au prins tocmai datorită tradițiilor substanțiale de care literatura română dispunea în gen.

Dar nu numai tradiția și sincronizarea se cuvin invocate pentru a găsi explicația prestigiului și a nivelului calitativ al formelor narativ-baroce în anii de după război, ci și unele împrejurări social-culturale specifice. De pildă, e greu să nu raportăm eflorescența acestor forme (ca și a altora - romanul retro, romanul istoric) la interesul larg de care s-a bucurat în genere tema "trecutului" în deceniul șase, când adevăratul prezent era, cum se știe, închis artei, iar "moștenirea culturală" obiectul unei susținute bătălii. Precum, nu se poate trece cu vederea prezența, în epoca de început a literaturii "noi", a unor personalități din generațiile mai vechi. Primul nume de amintit aici e, desigur, acela al lui Mihail Sadoveanu, care, având un prestigiu acum poate chiar mai mare decât înainte de război (mai ales în circuitul oficial), a înrâurit mult gustul generațiilor tinere. Ca și, nu mai puțin, exemplul lui Camil Petrescu, întorcându-se spre istoria națională. În etapa următoare, revelația prozei lui Vasile Voiculescu a fost, și ea, un fapt de referință, în anii 1966, ai apariției povestirilor.

În fine, nu trebuie trecut cu vederea că, în condițiile cunoscute, s-au ivit acum o serie de prozatori de mare talent, care, în deceniul șapte, vor spori prin cărțile lor, prestigiul acestor forme tradiționalizante. E vorba de Eugen Barbu, precum și, din generația următoare, de Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu, Mircea Ciobanu. Originari din sudul țării, povestitori de marcă, înzestrați cu spirit imaginativ și plasticitate a expresiei de excepție, ei au conferit prospețime nouă și funcționalitate adesea mai subtilă vechilor forme narrative. Resuscitarea, în textele lor, a structurilor mitului arhaic, a narativului de factură populară sau cărturărească, crearea atmosferei de mister și magie, a situațiilor stranie și fantastice, reprezintă utilizarea într-o perspectivă nouă a unor instrumente literare mândrite cu mare finețe. Dacă Sadoveanu și Vasile Voiculescu își continuă, în ceea ce dau mai bun, opera dinainte de război (ultimul trecând de la teatrul mitic-fantastic la proză), aceste prime generații postbelice sunt cele care afirmă posibilitatea unui

roman românesc modern care să valorifice organic tradiția autohtonă. Nota originală față de înaintași pe care o aducea această proză era, în primul rând, introducerea în mixajul rafinat al neotraditionalismului ei a semnelor acutei participări la dilemele și dramele prezentului. Atitudinea politică și etică față de contemporaneitate nu lipsește aproape niciodată din cărțile acestei perioade, chiar dacă ea nu se manifestă la modul direct, al romanului politic.

În deceniul opt alura politică se mai estompează, în schimb accentuându-se caracterul metarealist al acestei proze, în romane ale unor autori deja consacrați (Radu Tudoran), dar mai cu seamă în cele ale tinerilor: Ștefan Agopian, Ioan Dan Nicolescu, Tudor Dumitru Savu. Aceștia produc texte în care gratuitatea și jocul literar de rafinată subtilitate sunt aspecte distinctive, întâmplându-se ca fantasticul, misterul, mițul, inefabilul atmosferei de istorie medievală să devină uneori scop în sine.

### **Mihail Sadoveanu**

(1880-1961)

În 1946, în volumul *Caleidoscop*, Sadoveanu scria: "Într-o țară îndestulată, unii dintre noi și-au putut trăi viața fără să se preocupe de probleme grave. Au trăit-o cum au putut, umilindu-se într-o situație minoră. Dar după cataclism nu ne e îngăduit să nu vedem ce se întâmplă. După sărăcirea generală, după suferința prezentă ne așteaptă greutăți și mai mari. Datoria noastră este să ne întoarcem spre viitor luând atitudine... Ieri, poate am șovăit. N-am înțeles bine ori n-am înțeles tot. Astăzi ne-așteaptă faptele, și datoria nu ne mai iartă, căci în fapta noastră se cuprinde țara de mâine și viitorul urmașilor noștri." Asemenea declarații sunt caracteristice momentului și arată suficient de clar că, după războiul al doilea mondial, Sadoveanu s-a alăturat noului curs al istoriei, care părea, la început, a fi al democrației și al speranței. Cât de profundă și de autentică era această cecitate politică, câtă sinceritate și câtă continuitate reală față de trecut intra în această angajare a marelui scriitor sunt chestiuni de nuanță ce pot fi eventual discutate. Ceea ce interesează să remarcăm aici este schimbarea vizibilă suferită de literatura sa imediat după 1944.

Majoritatea cărților date de prozator între 1945-1960 poartă marca unui stil nou la el, mai mult sau mai puțin publicistic, gazetăresc chiar. O explicație ne-o poate da, desigur, înțelegerea în acest sens a "datoriei" despre care vorbește textul citat. E de crezut însă că și noul statut social-literar de care se bucură Sadoveanu în acești ani se reflectă, așa cum observă Cornel Ungureanu în *Proza românească de azi*, în producția scriitorului. "De mult Sadoveanu nu mai era nici tânăr, nici vârstnic, nici bătrân, figura lui masivă, împietrită într-un surâs blajin, era a unei statui care stă în mijlocul unui popor, zâmbind părințește generațiilor, mereu altele, neconținut actual, venind din trecut și pășind către viitor", sună caracterizarea pe care i-o face acum G. Călinescu.<sup>37</sup> Sadoveanu devine acum, pentru oficialitate și pentru mase, un simbol - al scriitorului legat de popor -, un material didactic viu pentru generațiile tinere, nu doar pentru elevii Școlii de literatură,<sup>38</sup> ci pentru masa căreia i se îmbia spre învățare un nou alfabet social-politic.

Iar dacă aceasta era situația lui Sadoveanu în epocă, aproape că nu mai conta valoarea reală, mediocră sau nulă, a majorității cărților scrise de el acum. *Modelul literar* sadovenian activ în planul cultural era oricum altul - cel oferit de reeditările capodoperelor sale. Așa se explică faptul că acest model a exercitat o influență reală în

---

<sup>37</sup> G. Călinescu, *Croniclele optimistului*, E.P.L., București, 1964, p.337.

<sup>38</sup> Cu privire la "Școala de literatură și critică literară", care a funcționat la București între 1950-1955, s-a scris încă destul de puțin, și mai ales pagini de memorialistică, contradictorii adesea, inițiativa cea mai notabilă în acest sens fiind a *Suplimentului literar-artistic al Scânteii tineretului*, care, în 1985, începând cu numărul 36, și în 1986, începând cu nr.1, a publicat, în cadrul unei anchete "Adevărul despre Școala de literatură", mărturii numeroase, de interes pentru istoricul literar. (Un studiu critic al fenomenului întreprinde, probabil pentru prima oară, Laurențiu Ulici, în revista *Vatra*, nr.9 ș.u. 1989.) Unii au invocat, pentru a caracteriza experimentul, butada aparținând, se pare, lui Mihail Sadoveanu ("profesor", împreună cu Tudor Vianu, Mihai Beniuc și alții): "din această școală vor ieși atâția scriitori câți au intrat". Dincolo de neseriozitatea ideii în sine, și dincolo de limitele epocii însăși ("elevii" puteau citi literatura și filozofia contemporană universală doar clandestin, marii autori fiind interziși), întreprinderea a avut, cert, și aspectele ei pozitive, și istoria literaturii române postbelice nu o poate trece sub tăcere. Bunul simț ne obligă să-i dăm dreptate unuia din "absolvenții" ei, Radu Cosașu: "ce e rău să studiezi construcția *Zodiei Cancerului*? Sadoveanu să țină o conferință despre florile și arborii și pășărelele României, musai să fie cunoscute de oricine vrea să scrie în această limbă? Ce era greșit în trei ore de seminar, cu conspect, la *Oblomov*? Și - fără grija zilei de mâine, tânăr fiind - să discuți poezie cu...? (...) Păstrează despre Școala de literatură - amestec de întuneric și lumină care caracterizează atâtea întreprinderi ale oamenilor bine intenționați - imaginea unui loc unde ne-am pus, odată cu primele iubiri literare, primele întrebări descuiate, nonconformiste, vitale și decisive privind compatibilul și incompatibilul într-o revoluție." (*Tribuna*, nr.53, 1981)

epocă, atât la nivelul gustului lectoratului, cât și la acela al producției literare noi, a scriitorilor tineri de atunci, azi numiți "generația '60". Chiar dacă s-ar confirma cu dovezi irefutabile că unele cărți ale sale de acum au fost doar semnate, nu și scrise de Sadoveanu, cum s-a spus,<sup>39</sup> faptul n-ar fi în măsură să știrbească valoarea adevărată a adevăratului Sadoveanu și nici rolul său în epoca de după 1945 a literaturii române.

Astfel că, într-o evaluare corectă a prozei sale postbelice, ar fi neavenită discutarea polemică a textelor minore publicate de scriitor acum. Unghiul sub care trebuie să abordăm această operă atât de dramatic disproporționată față de cea dintre războaie nu poate fi decât acela al semnificației și al eficienței modelului său literar în epocă, și, prin aceasta, al funcției de liant și punct de continuitate literară și culturală.

Și răspunsul la această întrebare este că o asemenea carte există, chiar dacă nu e vorba despre un pisc similar celor anterioare; este *Nicoară Potcoavă* (1952). Cu toate că *Nicoară Potcoavă* nu e, neîndoielnic, o capodoperă, prin acest roman se poate spune că Sadoveanu e încă Sadoveanu. În epocă, *Nicoară Potcoavă* a fost citit

---

<sup>39</sup> În legătură cu "cazul *Mitrea Cocor*", Paul Georgescu ne comunică "ipoteza lui Zaharia Stancu": "Acesta susținea - nu în public, desigur - că *Mitrea Cocor* n-ar fi scrisă de Mihail Sadoveanu; argumentul principal era că în năvelă se folosește mereu perfectul simplu. (...) Perfectul simplu, în opera lui Sadoveanu, însă, nu există... Stancu avea și o ipoteză în legătură cu numele autorului, ar fi fost poetul D. Ciurezu (...). Ciurezu era din Oltenia. Într-o vreme, imediat după război, destul de mulți scriitori nu au putut să publice. Sadoveanu i-a ajutat cu bani și în felul acesta, dându-le ceva de scris... Ar fi posibil deci ca Sadoveanu, având în față această comandă pentru o bibliotecă țărănească / *Albina*, n.n./, comandă aducătoare de mulți bani, să se fi gândit la bietul Ciurezu, cum se mai gândise și la bietul Bărgăuanu și la mulți alții, pe care îi ajuta substanțial și delicat. E de neimaginat ca Sadoveanu să scrie o carte întreagă în care să nu găsim un moment de zăbovire în fața naturii. Sadoveanu a scris în viața lui și cărți nereușite, dar toate cărțile acestea nereușite sunt scrise de Sadoveanu, au adică toate caracteristicile lui și sunt recognoscibile. Un alt argument: Sadoveanu devenea extrem de nervos când îi se vorbea despre *Mitrea Cocor* (...). Știi de la foști elevi ai Școlii de literatură că Sadoveanu, venind la ei să le vorbească despre literatură, le-a arătat cum nu trebuie să scrie, cum se face o carte proastă, exemplificând cu *Mitrea Cocor*." (F. Ungur, *Vârstele ratiunii. Convorbiri cu Paul Georgescu*, Cartea Românească, 1982, p.109 ș.u.) Cum se poate vedea, argumentele pentru ipoteza menționată nu sunt toate redutabile, unele sunt subiective sau bazate pe presupuneri. Pe baza lor nu se poate pune sub semnul întrebării paternitatea lui Sadoveanu în cazul *Mitrea Cocor*. Istoria literară obiectivă însă trebuie să consemneze o asemenea ipoteză și pentru valoarea ei de document al unei epoci literare, și pentru elocvența ei în chestiunea situației cu totul speciale a lui Mihail Sadoveanu în epoca sa, de scriitor-mit, în jurul căruia se țes legende, imagine propusă și de Cornel Ungureanu, în *Proza românească de azi* (1985).

ca un autentic Sadoveanu, servind, bunăoară, lui G. Călinescu ca referință, alături de operele interbelice, în discuția asupra romanului istoric sadovenian și asupra limbii povestitorului, "cea mai uimitoare izbândă a lui".<sup>40</sup> Deși nu aduce propriu-zis vreun câștig față de anterioarele din aceeași categorie, cartea prezintă interes aparte prin chiar condiția ei de *rescriere*: a romanului *Șoimii*, dar și a *textului* sadovenian în genere. Când G. Călinescu scria că "o particularitate a operei lui Mihail Sadoveanu este repetarea în variantă a temelor, de unde o anume încântătoare impresie de monotonie și hieratism, de un efect inegalat, înrudit cu caligrafia persană",<sup>41</sup> trimiterea era, cu siguranță, și la romanul din 1952. Prin *Nicoară Potcoavă*, cu hieratismul și manierismul său, cu "înfățișarea de mâhnire" a eroului principal pe fondul peisajului mirific al naturii, barocul sadovenian dobândește una din întruchipările sale tipice.

În ce privește substanța ideatică și stilul, romanul continuă opera dinainte, îngroșând uneori, epuizând alteori. Cum se știe, scriitorul a interpretat totdeauna realitatea umană din spațiul românesc prin prisma unui poet al naturii și al tradiției autohtone. Pământul natal, cuib de lumină mitică inalterabilă, este la Sadoveanu nu numai păstrătorul unui mod de viață arhaic, cum apăruse și altor, nu puțini, artiști români, ci și sursa de lumină care transfigurează mitic lumea reală. Legătura om-natură, pe care se întemeiază proza lui Mihail Sadoveanu, este arhetipală, e expresia unui model de gândire clasic, *ben kai pan*, "Unul și Totul", al unității nefisurate om-univers, cum observa Al. Paleologu (*Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*). Un sentiment al eternității lumii și, complementar, al anonimatului și efemeridei insului uman este principalul corolar al acestui postulat în textul sadovenian. Polifonia textului topește în acorduri inanalizabile elemente de sorginte populară autohtonă și cărturărească, veche orientală și modern-europeană. De la *Hanu-Ancuței* (1928) și de la *Baltagul, Creanga de aur* etc. ale anilor următori, până la *Nicoară Potcoavă*, o tendință de a stiliza, în linia baladicului întâi, apoi în linia miticului și a vechii cărți de înțelepciune este marca pregnantă a sadovenismului. Fibra mitic-folclorică și cea cărturărească se împletesc în ultimul roman. Nu fără teme, putem căuta aici "gnoza" și contemplarea treptelor universului, zâmbetul

---

<sup>40</sup> G. Călinescu, *Literatura nouă*, ediție întocmită și prefațată de Al. Piru, Ed. Scrisul Românesc, București, 1972, p.202.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p.200.

gândului celui mai adânc, marea cultură asimilatoare a miezului cărților Orientului și a ideilor occidentale (Al. Paleologu). Totuși, la lectură, semnele codului mitologic sunt mai vădite. Dacă în *Șoimii* ne aflăm în pur cronotop al aventurii, aici cronotopul predominant este cel mitic, cel al aventurii fiind secundar.

Geografia și istoria asimilează semnele mitului. Din primele pagini aflăm că eroii străbat locuri pe unde, "zice-se, a doborât Dragoș Vodă vaca sălbatică. Pe urmă a pus stăpânire pe moșia părinților săi." Tărâmul e miraculos: călăreții "au rupt păienjenișul de aur către luncile Moldovei, intrând ca într-un basm", căci "acea vale a Moldovei fusese pentru pământeni care se statomiciseră aici de veacuri un fel de rai al lumii, așa era de înflorit pământul și de luminat văzduhul". În acest spațiu, la rândul ei, viața omenească, în fiecare gest, cât de mărunț, al ei, este o reiterare a Începuturilor, posedând o dimensiune fundamentală. Focul scăpărat de amnar și cremene e "cel dintâi Dumnezeu al oamenilor", "minunea care bucură pe călătorii singuratici de mii și mii de ani", domesticii cocoși "dau mărturie de trecerea timpului și de împuținarea vieții noastre" etc.. Memoria modelelor mitice sau istorico-legendare e vie în oameni, în felul lor de a gândi lumea. Calul lui Nicoară, sunt încredințați oștenii săi, "înțelege că ce se petrece nu-i bine", iar femeile și copiii nu se îndoiesc că sfântul Ilie a pogorât în câmp, lângă sat. Presvitera Olimbiada - "vrăcița", văduva unui sftenic al bătrânului Ștefan Vodă, e păstrătoarea legăturii cu timpurile trecute. Ea cunoaște tainele firii și meșteșugul vindecării oamenilor, trăind înfrățită cu lumea elementară. Cei din preajmă o numesc sfânta Vineri și, înaintea ei, "simt în ființa lor roua evlaviei". Ea e păzită de "cățelușă cu dinții de fier și măselele de oțel" și știe rosti descântece, ba chiar, fără ca aceasta să mire pe cineva, știe ghici viitorul.

Schema acțiunii e aventuroasă. Nicoară (poreclit Potcoavă datorită extraordinarei sale forțe fizice, cu care îndoia potcoave), un frate al lui Ion Vodă cel Cumplit, însoțit de un mic grup de fideli, între care fratele mai mic, Alexandru, și bătrânul Petrea Gânj, tatăl tănuit al celor doi, vine în Moldova ca să răzbune moartea prin trădare a lui Ion Vodă. Nereușind prima oară, se retrage la cazacii de pe Nipru, apoi, cu oaste de moldoveni și cazaci, urcă pe tron, pedepsește pe boierii trădători, după care își pierde urmele în lume. O dragoste mistuitoare a celor doi frați pentru frumoasa Ilinca întregește acest cadru de aventură. Totuși, textul atenuază sau contrariază cronotopul



aventurii. Și anume, întâi printr-o abilă tactică a zăbavei și a temporizării, realizată nu atât prin descrieri de natură, ca în alte romane ale autorului, cât prin lărgirea faunei socio-umane ce reconstituie atmosfera istorică. Pe de altă parte, eroul se prezintă, în nu puține momente și aspecte, ca un antierou. El are o educație aleasă, care i-a oferit drept modele pe Alexandru Macedon și pe Ștefan cel Mare, dar și pe Teagene din romanul lui Heliodor. Totuși nu e propriu-zis un "om de acțiune", ci mai degrabă o conștiință morală suferindă: "Nu suntem vinovați, Făt-Frumos", îi spune el lui Alexandru, "dar să știi că înnoirea sufletului omenesc nu se face decât cu durere. Unii își trăiesc viața, alții o închină unui vis; unii rămân singuri și se vestejesc, alții înflori-vor iarăși din moarte cu frații lor de mâne." El își înăbușă iubirea, acceptându-și soarta de "prigonit de piază rea". E un înțelept care privește cu zâmbet "mâhnit" bucuriile amăgitoare ale acestei lumi, dispus mai degrabă să contemple "cu tristețe" lumea decât să acționeze. De altfel, acțiunea sa se limitează la strictul necesar pentru realizarea scopului său, atitudinea sa predilectă fiind cea contemplativă. Semnificativ e momentul în care, prezidând ca domn judecata boierilor trădători, în locul bucuriei victoriei, în minte îi nălucește "un gând de întristare": "Întâia putere statomică la domnia Moldovei e diacul, își zicea mânia-sa; iar a doua e gădea."

Lumea pe care o cunoaștem astfel, aureolată de mit și înțelepciune, nu este, firește, cea real-istorică a veacului al XVI-lea, ci una care aparține și celei actuale: prin valențele ei parabolice. Căci prin acest limbaj autorul tentează un fel de roman filozofic, în spirit popular-ecclesiastic autohton. Olimpiada, evreul Cubi Lubiș și Nicoară însuși ("Se cuvenea să fii un învățat pustiit de lume, nu să ții sabie!", îi spune Cubi Lubiș) se confruntă fiecare pe calea proprie cu ideea Ecclesiastului despre "zădărnicia" lucrurilor lumii. Din păcate acest plan al înțelepciunii de tip popular și al confruntării ei cu problema existenței insului conștient de sine prinde o mai slabă densitate în roman. Conștient că "totuși sunt bărbați care pot sta deasupra vieții și a morții, păstrându-și cumpăna inimii în urgii, pentru că au de îndeplinit aici pe pământ, în timpul lor scurt, o datorie", Nicoară va muri cu cugetul împăcat: "Făcutu-mi-am datoria ce aveam...; acum pot să mor". Dar între această "datorie" (răzbunarea fratelui său Ion Vodă) și o problematică existențială a confruntării cu fatalismul tradițional, racordul nu se face la tensiunea la care ne-am așteptat. Nicoară e mai mult un aventurier pasiv decât un înțelept activ, ca să

zic așa, un aventurier părăsit de ispita faptei dar nu stăpânit în schimb de pasiunea ideii. Ecoul ce rămâne să plutească după ce lectura cărții a luat sfârșit este mai degrabă acela al cuvintelor transcrise la începutul ei: "i-i dat țării aceștia și norodului din țara asta să aibă hodina vântului și tihna valurilor". Un destin supraistoric domnește asupra lumii și omului sadovenian și în acest roman.

Stilizarea mitică și folclorică din textul sadovenian va reprezenta izvor de rodnice sugestii pentru autorii generației viitoare, scrisul acestui "clasic în viață" contribuind din plin, cum se va vedea, la ascensiunea metarealismului în deceniile șapte-nouă. Nu întâmplător, una din cele mai interesante recitiri ale operei sadoveniene, modelatoare la rândul ei, aceea a lui Nicolae Manolescu, pune accentul tocmai pe "utopia cărții", pe aspectul de "rescriere" ce caracterizează această operă într-o însemnată parte a ei.<sup>42</sup>

Tendința spre metarealitate, spre o intertextualitate mitică și literară veche, spre un "livresc" sui-generis, este definitorie pentru Sadoveanu, și ea se afirmă deja prin anii '30. După faza începuturilor romantice, în care trecutul e evocat de predilecție prin cronotopul aventurii (*Soimii*, *Neamul Șoimăreștilor*, *Povestiri de război*), începând cu *Hanu-Ancuței*, *Baltagul*, *Noptile de Sânziene*, *Creanga de aur*, ideea despre literatură a lui Mihail Sadoveanu se modifică simțitor. "Nu sunt realități numai clădirile de piatră și petecele de hârtie; mitul păstrează eternității flamura sufletului generațiilor. Ceea ce au crezut bătrânii și ceea ce vor crede copiii noștri, desfățați de vis, e un adevăr pe care nu-l vor putea înlătura oamenii prea serioși", scrie povestitorul în *Viata lui Ștefan cel Mare* (1936). Literatura va fi, pentru el, mai puțin a realității obiective și mai mult a metarealității, a realității "de gradul doi", a semnelor despre realitate păstrate de memoria omenirii

---

<sup>42</sup> Nicolae Manolescu, *Sadoveanu sau utopia cărții*, Ed. Eminescu, București, 1976. Dacă însă Nicolae Manolescu este cel care mizează explicit pe aspectul metarealist al operei sadoveniene, și alți critici au relevat, în studii cu caracter monografic, această latură esențială a lui Sadoveanu, începând cu Savin Bratu (mai puțin în monografia *Mihail Sadoveanu - o biografie a operei*, 1963, cât în eseu *Introducere în limbajul emblematic al "Crengii de aur"*, 1970, într-un număr omagial Sadoveanu al *Viții Românești*), Zaharia Sângeorzan, *M. Sadoveanu, teme fundamentale* (1976), Pompiliu Marcea, *M. Sadoveanu, universul operei* (1976), Fănuș Băileșteanu, *Introducere în opera lui M. Sadoveanu* (1977), Mircea Tomus, *Mihail Sadoveanu* (1978), Alexandru Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu* (1978), Ion Vlad, *Cărțile lui Mihail Sadoveanu* (1981), Constantin Ciopraga, *Mihail Sadoveanu. Fascinația tiparelor originare* (1981), M. Spiridon, *Sadoveanu - divanul înțeleptului cu lumea* (1982).

(mit, istorie, literatură). Pe eroii din *Neamul Șoimăreștilor* scriitorul și-i simțea, la începuturile sale, apropiați, declarând că "bunicii mei sunt strănepoții acelor oameni": trecutul îi apărea atunci ca proximitate a prezentului. În *Nicoară Potcoavă*, dimpotrivă, eroii sunt îndepărtați și mai mult de prezent, împreună cu epoca lor, spre vremurile mitului. Ceva din ideile lui Mircea Eliade pare a se infiltra în acest roman târziu, în care istoria e adevărată și valoroasă pentru prezent în măsura în care ea verifică mitul etern. Metarealitatea e privită ca un ce mai apropiat de esența realității, iar cunoașterea artistică, literatura, chiar în maniera ei narativă tradițională proprie lui Sadoveanu, sunt ținute să i se devoteze. E o idee despre literatura ce se va limpezi, luând felurite chipuri variante în proza ce se va scrie în România deceniilor următoare.

### Zaharia Stancu (1902-1974)

Poet al asprimii și gingășiei concretului, publicist energic, tenace, înzestrat cu verb colorat și tăios, prozator de prolificitate puțin obișnuită (între 1949-1969 a publicat peste douăzeci de volume de proză), Zaharia Stancu este incontestabil unul dintre autorii reprezentativi ai deceniului șase dar nu numai. Deși a început ca poet (*Poeme simple*, 1927), opera sa de penetrație și de rezistență o constituie romanele, în primul rând ciclul lui Darie. Înrudit și temperamental și prin unele circumstanțe ale biografiei cu Panait Istrati, proza sa a fost alăturată firesc genului istratian, critica definindu-l pe autorul lui *Descult*, cu temei, drept "un scriitor din familia povestitorilor" (Paul Georgescu), având "poezia fabulosului" (Ion Vlad) și "o memorie fabuloasă" (Nicolae Manolescu).<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Paul Georgescu, *Părerii literare*, E.P.L., București, 1964, p.252; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, editia a doua revăzută și completată, Cartea Românească, București, 1978, p.369; Ion Vlad, *Șatra*, în *Steaua*, nr.6, 1969 (citată după *Zaharia Stancu interpretat de...*, selecția textelor de Z. Sângeorzan, Ed. Eminescu, 1972, p.324). Interpretări apropiate, sub acest aspect, întâlnim la Ovidiu Ghidirmic, care vorbește, în *Zaharia Stancu sau interogația nesfârșită* (1977), despre "autobiografie lirică", "tentația exoticului" și "pitorescul balcanic", la Sultana Craia, în *Aventura memoriei* (1983) sau la Mariana Ionescu, în *Introducere în opera lui Zaharia Stancu* (1985).

"M-am gândit că într-o zi va trebui să scriu o carte despre țărani de pe lungă, îngusta și săraca vale a Călmățuiului, carte în care să-i arăt pe țărani așa cum i-am văzut și cum i-am cunoscut." Gândul romanului despre "desculți" l-a preocupat, se pare, pe scriitor din 1937, când îl comunica într-un articol intitulat chiar *Desculții*. Acest gând avea să se concretizeze abia zece ani mai târziu, când, scriind "o carte" despre țărani, și-a dat seama că aceasta era adevărata lui temă și că va trebui să scrie mai multe cărți, un ciclu. Astfel a luat naștere "ciclul lui Darie", format din *Desculți* (1948), roman dezvoltat mai întâi într-o construcție în trei volume (*Clopote și struguri*, *Printre stele*, *Carul cu foc*, 1960), apoi, în deceniul următor, într-o nouă perspectivă, continuat cu *Jocul cu moartea* (1962), *Pădurea nebună* (1963), și încheiat cu *Ce mult te-am iubit* (1968). Un ciclu adiacent formează *Rădăcinile sunt amare* (5 volume, 1958-1959) și *Vântul și ploaia* (1969), de asemenea cu caracter memorialistic, dar nesemnificativ artistic. Separat tematic și chiar stilistic, dar nu rupt de acestea cu totul, este *Șatra* (1968), despre mutarea țiganilor în Transnistria în perioada lui Antonescu.

Înregimentat de la început în serviciul regimului comunist, răsplătit cu cele mai mari distincții și funcții de oficialitate vremii, președinte al Uniunii Scriitorilor timp de mulți ani, considerat reprezentant de frunte al "realismului socialist" și al culturii române "noi", Zaharia Stancu a fost ceea ce se numește un "om al regimului" totalitar. Meritul care i se descoperă uneori în perioada mai recentă este acela de a fi fost realmente devotat obștii scriitoricești și de a fi contribuit la apărarea unui anumit statut social și material al scriitorului în relație cu puterea politică a epocii, statut degradat mult într-adevăr în anii ceaușismului. Ceea ce interesează însă istoria literară este în primul rând valoarea operei lăsate de scriitor, iar sub acest aspect a respinge global proza și lirica sa ar fi evident o eroare.

Și adevărul ce se impune la relectura cărților sale este că, în cele mai bune dintre acestea, Zaharia Stancu e departe de a fi un "realist socialist". În ciclul *Desculți*, bunăoară, șabloanele ideologice și artistice ale epocii au un loc infim și în schimb recordul la tradiția românească și la contemporaneitatea literară universală poate fi surprinzător uneori. Oricum, multe pagini din acest ciclu rămân vii și azi, ele înscriind-se pe o linie majoră, autentică a literaturii române, care a continuat, în pofida condițiilor vitrege.

În *Descult*, primul roman al ciclului, Darie rămâne pe un plan secundar, suport concret al vocii naratoriale, în care se îmbină original, deși nu totdeauna fericit, luciditatea și ingenuitatea. În primul plan se află personajul colectiv al țăranilor din satul Omida. Faptele, gesturile, cuvintele sunt puse în text pe seama a numeroase personaje, dar ele sunt de fapt consubstanțiale, aparținând unui erou generic, pulverizat în o mie de înfățișări concrete. Principiul este același urmat de autorul anonim care-și imaginează pe muma zmeilor ivindu-se sub cele mai diferite chipuri. De altfel, întregul schematism al situațiilor și al personajelor este similar în mare măsură celui al basmului. Situațiile au o tentă paroxistică și, de multe ori, simbolică: mătușa Uche mănâncă pământ din vatra casei lui Tudor, dada Zvâca aruncă balegă în vinul cu care-i ispitea cârciumarul pe răsculați, Tiță Uie, născându-i nevasta pe câmp, își botează fetițele cu țărână, la culesul viei țăranilor li se pun botnițe ca vitelor, la inundație bărcile de salvare trimise sunt utilizate de notabilii satului pentru o plimbare de plăcere, logofătul Filip Pisicu e ucis de răsculați cu fierul plugului. Mecanismul societății bazate pe clase e descifrat cu o naivitate simplificatoare (care nu e însă schemă realist-socialistă!): mizeria e atât de mare încât pare că vine de dincolo de zarea istoriei reale, ca un blestem ancestral, iar ura împotriva exploatorilor e aproape o ură metafizică, tradiție trăită mai mult, decât cauză personală a fiecărui ins în parte. De aceea, conflictul nu progresează, nu se amplifică și nu se stinge, el rămâne egal din vremuri imemorabile, răscoala fiind doar o "răcorire" de moment. Avem de-a face cu o deformare a realului istoric care poate merge până la neverosimil. G. Călinescu a fost primul care a relevat specificul liric al acestei stilizări, în spiritul "amarului și al suavului, al teribilului și al grațiosului", vorbind despre imaginarul lui Zaharia Stancu ca despre un "infern" pictat cu "realism de pictor spaniol", "cu aceeași ironică poezie".<sup>44</sup> Lumea din *Descult* e o lume irevocabil închisă în cartea istoriei, o lume cu care prezentul nu mai poate comunica decât așa cum comunică, prin oglinda deformatoare a imaginației și memoriei colective, cu mitul.

*Jocul cu moartea* este oarecum deosebit ca factură, un roman picaresc modern, în care peripeția primează. Darie, împreună cu un original rezonant, Diplomatul, străbat medii și întâmplări în spațiul balcanic sud-dunărean, în vremea primului război mondial,

---

<sup>44</sup> G. Călinescu, *O carte vie*, în *Contemporanul*, nr.15, 1956 (citată după *Zaharia Stancu interpretat de...*, p.139 ș.u.).

cronotopul călătoriei înlesnind semnificații existențiale moderne. Reîntoarcerea în Bucureștiul abia ieșit din război echivalează cu o reîntoarcere din infern. Problematic, ca și prin structura epică - cronotopul călătoriei - cartea prezintă unele înrudiri cu *Satra*. Al treilea roman al ciclului, *Pădurea nebună*, îl urmărește pe Darie în Rușii-de-Vede, unde el se stabilește pentru a urma liceul. Tabloul vieții provinciale interbelice, mărunte și îmbâcsite, are aici ca pandant pictura în tonuri violente, puternic pigmentată, a lumii Urumei, frumoasa și misterioasa tătăroaică, primitivă și stranie ca și pădurea Deliormanului, "pădurea nebună". Se schițează prin acest spațiu un *topos* nou în literatura lui Zaharia Stancu, un gust pentru o "geografie mitică" mustind de arome exotice și arhaice, ce se va dezvolta în *Satra*.

Sunetul cel mai profund și mai plin al poeziei epice din ciclul lui Darie este obținut de scriitor în ultimul roman al ciclului, *Ce mult te-am iubit*. Arhetipalul se ordonează și se ritualizează aici, aliindu-se cu o rigoare clasică a compoziției și a limbajului, în cadrul oferit de abordarea unei teme clasice, "eterne". Personajul narator, numit aici Zăricută, revine după mulți ani în satul natal, la înmormântarea mamei sale. Locuind în București, departe de ai săi, el s-a trezit într-o noapte cu impresia puternică a unui miros de tămâie: era tocmai ora la care, va afla ulterior, mama lui se stingea. În relatarea sobră, simplă, bizazaria cazului de telepatie se estompează, faptul rămânând un simptom misterios și tulburător al tragediei ce va face subiectul romanului. Căci romanul nu e numai un "poem al înmormântării" sau un "bocet metafizic", cum l-a caracterizat critica (Dumitru Micu, Ov. S. Crohmălniceanu),<sup>45</sup> nu e doar o carte despre moarte și despre moartă, ci în egală măsură una despre viață și despre cei vii. Descrierea unei înmormântări rurale, cu momentele ei tradiționale - plânsul celor apropiați, natural sau ritualizat, veghea la căpătâiul moartei, slujba religioasă, drumul convoiului spre cimitir, îngropăciunea, cina mortului și noaptea pustie care urmează și în care totul e obsedat de absența celei dispărute - e realizată cu interes etnografic și sociologic, dar implicând și o dimensiune existențială,

---

<sup>45</sup> V. și N. Manolescu, *Poezia romanului*, în *Contemporanul*, nr.2, 1969; Mihai Ungheanu, *Ce mult te-am iubit*, în *Luceafărul*, nr.49, 1968 (citat după *Zaharia Stancu interpretat de...*, p.227, 209).

prin "insertia neantului" în datele vieții cotidiene (Ov. S. Crohmălniceanu).<sup>46</sup>

Pe primul plan al atenției autorului se află însă drama morală pe care o trăiesc câțiva dintre cei adunați la capul moartei. Șocul resimțit de personajul narator, ca și de tatăl și fratele său, și în mai mică măsură de surorile sale, este mai puternic și de altă natură decât al celorlalți participanți la înmormântare. Pentru aceștia din urmă, moartea Mariei este un eveniment tradițional, al cărui conținut uman a fost sublimat prin ritualizare, impersonalizat prin absorbirea de către tradiție, și ei îl trăiesc ca atare. De aici, izbitorul paralelism înmormântare-nuntă, asupra căruia insistă scriitorul. Pentru Zăricuță și pentru tatăl său, moartea mamei e mai mult decât durerea despărțirii și regretul celei pe care n-o vor mai vedea, e remușcarea, sentimentul unei vinovății obscure, pe care nu l-au avut până acum, și care urcă dintr-odată din adâncul sufletelor lor. Romanul lui Zaharia Stancu este, ai zice, varianta românească a unei tragedii antice grecești, este o *Orestie* modernă. În tragedia lui Eschil, Oreste își ucide mama și e urmărit de remușcări, eriniile, până ce e absolvit de vină de către areopagul instituit de zeita Athena. Mitul grec pe care-l descifrăm în infrastructura acestui roman nu e de loc un condiment livresc: el oferă autorului modalitatea de a face perceptibilă arhaicitatea remanentă a formelor de viață spirituală tradițională a românului.

În *Ce mult te-am iubit*, nimeni nu e responsabil de moartea mamei, și totuși sentimentul vinovăției este principala sursă a celor rămași în viață. Remușcărilor îi chinuie nu pentru răul pe care i l-ar fi făcut, ci pentru bucuriile pe care nu i le-au procurat cât a trăit. Neașteptata trezire a sentimentului vinovăției declanșează rememorări, descoperiri și reacții ciudate. Evanghelina își aminteste dorințele formulate cândva de mama și le îndeplinește cu sfințenie. Ștefan descoperă că nu aveau nici o fotografie a dispărutei, povestitorul își aminteste scene din copilărie, descoperind retrospectiv grija și dragostea mamei pentru ei, copiii, și își aminteste că mama a murit fără să vadă marea și munții. Iar Tudor, tatăl, repetă în neștire: "Mărio... Mărio... Ce mult te-am iubit eu pe tine! Mărio, Mărio!..." "Dacă ai iubit-o atât de mult pe mama, pentru ce atunci când trăia nu i-ai spus-o niciodată?" îl interpelează naratorul cu o brutalitate care e a propriei suferințe. "Da, tu ai dreptate. Cuvintele acestea ar fi trebuit să

---

<sup>46</sup> Ov. S. Crohmălniceanu, *Ce mult te-am iubit*, în *Viața Românească*, nr.2, 1969 (citat după *Zaharia Stancu interpretat de...*, p.216).

i le spun maică-ti pe când trăia. Ar fi făcut-o fericită. Ar fi bucurat-o", sună răspunsul tatălui și "în clipa asta toate lacrimile lumii s-au adunat în gâtul lui".

Ca fundal al acestei desfășurări tragice de grup este prezentarea celorlalte personaje, rubedeniile și ceilalți săteni, viața satului care-și urmează cursul. Având o funcție similară corului din tragedia antică, viața satului întruchipează principiul statomic, valorile stabile în raport cu care se măsoară fluctuația destinului individual. Rezolvarea dramei trăite de bărbatul și copiii moartei amintește și ea de *Eumenidele* lui Eschil, tragedia în care zeii și oamenii, Athena și înțelepții cetății, îl absolvă pe Oreste de vina sa predestinată. Pentru omul modern nu se poate constitui o asemenea instanță supremă, divină și umană, dar recursul se dovedește posibil totuși, forul care-l pronunță fiind viața, timpul, în ultima instanță înțelepciunea. Spre finalul cărții naratorul ajunge la limpezirea cauzelor remușcării sale: "Este adevărat că boala mamei era fără leac, dar pentru mine e limpede că dacă am fi avut cât de cât grijă de ea, *am fi izbutit să-i prelungim viața*"(subl. în text). Clarificarea vinei este primul pas spre înțelepciune, deci spre absolvire.

Înțelepciunea la care accedem în partea a treia a romanului este aceea străveche, a lui "morții cu morții, viii cu viii". Tema dominantă devine acum cea a *uitării morților* și a perpetuării vieții. Tudor constată că a uitat de mult pe mama lui (i-a uitat până și numele), și se pregătește acum s-o uite și pe aceea cu care a trăit o viață, începând prin a-și muta culcușul în altă odaie. Constandina insistă să i se dea papucii mamei, căci "papucii trebuie purtați, nu păstrați", rubedeniile beau și mănâncă până nu mai pot, atmosfera seamăna tot mai mult a atmosferă de spart al nunții: "A murit mama, am spalat-o, am gătit-o, am îngropat-o și acum am început s-o uităm." Satul, care își uită totdeauna morții, a început deja s-o uite, urmându-și viața lui, anodină și senzațională: un țăran fură caprele Evanghelinei, altul își ucide bunicul, pentru că, în ciuda bătrâneții, "mânca prea mult". "Mama a murit și noi trebuie s-o uităm", își repetă povestitorul, fără a înțelege deocamdată ce înseamnă uitarea, dar acceptându-i legea ca pe un verdict mântuitor. Mortul este asimilat de elementele naturii: abia așezată în sicriu, mama e năpădită de furnici, iar după ce toate momentele înmormântării s-au consumat, o ploaie de vară, torențială, e hărăzită parcă să spele totul și să dea universului puritatea și limpezimea lui *dinainte*, puritatea originară, în care viața



devine din nou posibilă. Înțelepciunea tradiției raționalizează și pietrifică suferința, impunând într-un asemenea moment un alt ritm decât cel obișnuit. Narațiunea lui Zaharia Stancu modelează însuși procesul transformării realității în metarealitate, a vieții în memorie, a prezentului în trecut, așa cum îl trăiește în forul interior fiecare individ. Prin moartea unui om, o *realitate* este înlocuită cu o *absență*, cu care cei apropiați trebuie mai întâi să se obișnuiască, pentru ca, pe fundalul ritualului înmormântării, să pregătească terenul pentru uitarea realității și asimilarea amintirii ca metarealitate, prin integrarea acestei amintiri ideii anonime și eterne de "om" (de "mamă", în cazul de față), idee ce va fi potențată cu substanța personală a indivizilor respectivi.

*Ce mult te-am iubit* este cartea unei filozofii de viață milenară, expusă într-un stil "bătrân", simplu, expurgat de patetisme și crudități, cu "banalități" de felul eternelor "banalități" ale anticilor și ale folclorului. Este capodopera lui Zaharia Stancu, cartea de vârf a unei opere inegale, și rezistente doar parțial, prin care autorul își răscumpără căderile și compromisurile.

## Eugen Barbu

(1924 [-1993])

Evoluția lui Eugen Barbu de-a lungul celor trei decenii pe care se întinde cariera sa literară este aceea a unui scriitor profesionist abil și conștient că, în condițiile istorico-sociale și culturale ale lumii moderne, valoarea trebuie să-și alieze o strategie și o tactică literară adecvate. Scriitorul stie să fie receptiv și la comanda social-politică, și la necesitățile unor categorii ale publicului real contemporan, încercând totodată să nu coboare ștacheta estetică.<sup>47</sup> Așa se explică,

---

<sup>47</sup> Primul aspect care a izbit pe comentatorii romanelor lui Eugen Barbu a fost realismul lui aspru, crud, "lipsit de idilism" (criticii străini au vorbit, în legătură cu *Groapa*, chiar de "neorealism", apropiindu-l de Pasolini). S-a vorbit însă și de "realism mitologic", iar Eugen Simion sau Nicolae Manolescu au relevat înrudirile, vizibile deja în *Groapa*, cu proza lui Arghezi, Mateiu Caragiale. Apoi, *Princepele* relevă cu deplină limpezime structura artistică proprie prozei barbiene. Se vorbește despre "un uriaș mozaic balcanic aromind de balcanism" (Al. Protopopescu) și despre asemănări cu "barocul postrenascentist al lui Bronzino și Pontomo" (Al. Piru) - cf. *Eugen Barbu interpretat de...*, introducere, selecția textelor, cronologie și bibliografie de Emil Manu, Ed. Eminescu, 1974. Eugen Simion rezervă lui Eugen Barbu un capitol special, *Romanul pitoresc și baroc* (în *Scriitori...*, I). O observație convergentă face și Laurențiu Ulici subliniind "ascensiunea mai întâi în ordinea intelectuală a literaturii" scriitorului, de

poate, varietatea nu numai tematică, ci și de formule, stiluri și calibre artistice a operei sale. În fiecare etapă, creația sa atinge vârfuri menite duratei literare îndelungate, neocolind nici coborâșurile. În deceniul șase, astfel, alături de *Unsprezece*, "primul roman sportiv din literatura română și prima atestare a începuturilor sportului de masă în condițiile socialismului" (Marian Popa), sau de *Soseaua Nordului*, el dă la iveală *Groapa* (1957). În deceniul șapte, *Facerea lumii* (1964), roman de observație socială, viguros pe porțiuni, este pus cu totul în umbră de *Princepele* (1969); iar în deceniul opt, la nivelul mediu e *Incognito*, I-IV (1975-1981), incomparabil surclasat de *Săptămâna nebunilor* (1981). În lumina acestei opere bogate în contraste și a prezentei publicistice neobosite în tot acest timp, Eugen Barbu apare ca un spirit balcanic, virulent și colorat, imaginativ și artizan, independent și conformist, frust și estetic, subiectiv și înzestrat cu putere de obiectivare (artistică) deosebită, entuziast și cinic (declarând deschis că nu-și alege mijloacele polemice), liberal și autoritarist, într-un cuvânt un spirit și un artist baroc, pentru care arta și frumosul sunt dincolo de bine și de rău, și totodată om al vremii lui, angajat în serviciul unor cauze foarte concrete, precum combaterea transfugilor politici, a "acialmalei poetice" etc.. Așa cum scriitorul însuși se recunoștea, într-un interviu, drept autorul a "două romane", literatura română are, până acum, certitudinea a două opere mari semnate de Eugen Barbu - *Groapa* și *Princepele*. Ambele sunt definitorii în egală măsură pentru profilul creativității și pentru specificul stilistic al personalității și operei lui Eugen Barbu.

Deja în *Groapa* seva barocă a acestui vitalism tâșnea din plin, contrariind, șocând (romanul a fost unul din "cazurile" deceniului său literar). Compoziția caleidoscopică - groapa Cuțarida e un Babel, metaforă specific barocă, un Babel întors, al coborârii -, alianța dintre elementar și absolut, între pitoresc și existențial, dramele personajelor împletind sublimul și grotescul, tragicul și derizoriul, contrastele violente luminos-sordid, candid-putred pe care textul le cumulează, sunt aspecte baroce. În genere, tot ce în acest roman apare ca semiorientalism crepuscular, ca ostentație a cruzimii și mizeriei în degradare, într-un cuvânt ca balcanism, poate fi considerat element baroc, balcanismul nostru literar fiind ceea ce s-ar numi varianta autohtonă a barocului european.

Era firesc ca, urmând această linie a personalității proprii și a tradiției românești, scriitorul să ajungă la principala ei sursă istorică - feudalitatea târzie fanariotă: în câteva scenarii de film mai întâi, apoi

---

la *Groapa* la *Princepele* (*Confort Prociust*, p.52). Pe aceeași linie merge Ada Brumariu, *Masca Princepelui. Eseu*. Ed. Eminescu, 1977.

în *Princepele* și *Săptămâna nebunilor* și în *Haiducul Amza* (ultimul, anunțat de *Caietele Prințepelui*).

În *Princepele*, conform unui procedeu caracteristic literaturii baroce, autorul ne previne de la început, printr-un *Avertisment*, asupra caracterului emblematic, aluziv al cărții. De altfel, aspectul baroc al romanului este izbitor. Textul cumulează detaliile disparate ale unui tablou amplu, pictat cu o paletă îmbelșugată, cu o virtuozitate a tehnicii clar-obscurului, un tablou bogat ornamentat, de fast impresionant, din ale cărui umbre ascunzătoare de energii misterioase sclipesc în lumina crudă luxul vestimentației și violența patimilor, pâlpâirea lumânărilor sub bolțile palatului domnesc, pitorescul unor datini străvechi, ca și sângele gâlgâind din trupul victimelor setei de putere. Este un tablou asimetric și dispersat, a cărui unitate se poate descifra doar într-un plan subaparent, într-o tensiune interioară care sporește, un tablou al unei epoci crepusculare în care contrastele s-au adunat, în care mâna ucigașului e încărcată de inele cu pietre scumpe, în care aspirațiile spre bine sau spre rău ating culmi paroxistice, nobila sete de cunoaștere se însoțește cu dezmățul erotic și criminal, totul colorat de un sentiment al zădărnicii împletit paradoxal cu vehementa demascării.

Romanul nu are o unitate de acțiune aparentă, nici o compoziție strâns conturată, încât legile gradării efectului artistic sunt dificil de recunoscut. S-ar putea vorbi cel mult de o situație centrală, de un miez epic (sau poate mai degrabă dramatic, textul construindu-se pe temeiul cronotopului spectacular) în jurul căruia gravitează, după reguli obscure, episoadele. "Principele", un domn fanariot apocrif, e prezentat într-o perioadă târzie a domniei sale somnolente, "sfâșiat de căinii melanholiei". "Melanholia" lui e de fapt sentimentul singurătății într-o țară străină lui, "la capătul pământului", precum și al zădărnicii *puterii* în absența unui scop. Ottaviano, venetic misterios și diabolic, "chiromant și cabalist", îi oferă un scop: însăși afirmarea puterii. "O putere care nu e dovedită față de sine însăși nu e putere." Ca atare, principele va iniția serbări fastuoase și orgii inimaginabile, acte justițiare demagogice, un șantier uriaș pentru a da Bucureștiului ieșire la mare (!!!, n.n.), academii și instituții de cultură a căror activitate principală va fi adulara domnitorului; iar paralel, va institui un climat de teroare care să susțină din umbră fațada magnanimă. Căci personajul e tipic baroc: pe de o parte, el își concepe existența în opoziție cu a *celorlalți*, exilat în "melanholia" lui, iar pe de alta, își trăiește această existență ca o mască sau o succesiune de măști (care ascund o esență ambiguă și indefinibilă), măști destinate în primul rând *celorlalți*. Formula care exprimă lapidar conținutul personajului și esența cărții este, de aceea, "principele sau ostentația puterii".

Princepele e omul hărăzit de soartă cu toate darurile la care poate aspira un individ, inclusiv puterea asupra oamenilor, lipsit însă de unul singur: generozitatea. Prizonier al egoismului său, setea sa de împlinire se mistuie în gol, în demonstrarea gratuită a puterii, în ultima instanță, a *prezenței* sale. Princepele e metafora barocă a Păunului, investită cu semnificații politice.

Așa cum nu are o compoziție și un subiect în sensul tradițional al acestor termeni (lipsindu-i un punct culminant, iar deznodământul - atât de căutat! - fiind un alt început), romanul nu are nici un conflict clasic, fie social, fie psihologic. Și totuși, precum aminteam, există în tablourile cărții o tensiune interioară puternică și constantă. Ea provine dintr-un anumit mod de a percepe realitatea, încadrată unui orizont conflictual, măcinată de contradicții ascunse, insesizabile. Viața personajelor, epoca tratată, ca și viața omenească în general apar scriitorului într-un echilibru precar, instabil, mereu gata să se surpe. De la începutul cărții, lumea Bucureștiului fanariot stă sub semnul prăbușirii totale și iremediabile, dar prăbușirea nu se produce, ba mai mult, finalul sugerează menținerea la infinit a acestei situații. Iar dacă vom căuta sursele concrete ale acestei tensiuni sumbre, le vom identifica în o serie de dihotomii specifice barocului. Astfel, personajele sunt animate de năzuința absolutului ("melanholia" princepelui, obsesia puterii la *messer*) și tulburate în același timp de sentimentul instabilității și al provizoratului acțiunilor lor. Pe de altă parte, personajele sunt supuse unui proces de dezagregare interioară, sfâșiate între tendințe divergente egal de puternice: aspirația spre desăvârșirea suflească, rafinamentul spiritual sunt asociate unor trupuri legate de practici scârbavnice, eroii având "puritatea marilor păcătoși", după expresia autorului din *Caietele*... Personajele poartă măști și sunt conștiente de aceasta, ele nu-și trăiesc viața, ci rolul pe care și l-au ales, și aceasta nu sub imperativul calității lor de oameni politici, ci în virtutea unor dedublări structurale, a unui cabotinism autodizolvant: "Istoria e o întâmplare cu târfe", spune princepele, iar Ottaviano răspunde: "Să fim târfele acestei întâmplări". În sfârșit, nu pe ultimul plan al importanței estetice, trebuie pomenită discordanța flagrantă dintre stilul încărcat, bogat, maiestuos, și transparența mesajului uman transmis, în mare măsură ambiguizat.

În ce privește mesajul cărții, nu trebuie căutată în acest text o filozofie a istoriei, cum ne-ar putea îndreptăți decorul ei "istoric" și aluziile învăluite. *Princepele*, de fapt, nu ambiționează așa ceva. E nepotrivit să căutăm în opoziția Ottaviano - Ioan Valahul (înțeleptul autohton) o antiteză fundamentală a romanului. O antiteză fundamentală nu există. Există doar o serie indefinită de opoziții la diferite nivele ale textului, menite a da tensiunea conflictuală de care

aminteam; opoziția în care a gândit Eugen Barbu cele două personaje are o funcție strict estetică. Romanul nu aduce o *meditație* profundă asupra istoriei, ci, cel mult, o sumă de reflecții mai mult tulburătoare decât adânci, *concelli*, gânduri ispititoare, dar care nu se sudează într-un tot, într-o viziune unitară asupra istoriei sau asupra esenței omului. *Caietele Prințepelui* confirmă o atare interpretare care exclude intenția unei filozofii a istoriei: însemnările cu caracter filozofic, generalizator sunt extrem de rare, copleșite cu totul de detalii de informație, imagini, aforisme etc.. Ca artist baroc, scriitorul rămâne permanent constient că el face numai literatură, literatură *obiecte, oameni și filozofie*", după propria-i expresie. Finalul cărții, de care am amintit, cu ideea desfășurării ciclice a istoriei (prințepelul este ucis de trimisul sultanului, iar în București intră un alt domn, în aceeași manieră ca și prințepelul altădată), nu poate fi socotit nici el purtătorul unei filozofii istorice, tocmai pentru că el este expresia unui *topos* baroc, cu rol estetic, vizând o anume recuperare a asimetriei construcției, dar și un nou șoc pentru cititor, o nouă răsturnare de perspectivă. Ceea ce realizează însă romanul, dovadă și discuțiile purtate în jurul lui, este comunicarea unei *dispoziții* de a medita asupra istoriei și asupra prezentului ca istorie în curs, pomind de la elementele sumare și vagi furnizate de ficțiunea romanescă.

*Săptămâna nebunilor* ne reține tot în Bucureștii fanarioti de la începutul veacului trecut. Hrisant Hrisoscelu se întoarce din Veneția sărăcit, doar cu amintirea Herulei Lucrezia Vimercatti. Bancherii străini au refuzat să-l mai crediteze și singura lui problemă e să salveze aparenta opulenței. Dintre boieroaicele orașului alege pentru asta pe Neranțula Mavrodin, căreia îi dă o piatră prețioasă (autentică) și-i arată o multime de alte pietre (false). Zvonul se împrăștie rapid că Hrisant s-a întors putred de bogat și că va organiza, după moda apuseană, "săptămâna nebunilor" (înaintea Paștilor) la palatul său, cu un lux nemaivăzut. În ciuda sărăciei crunte din țară, boierii își vând moșiile ca să-și cumpere "carozze" și berline din Viena, cum avea Hrisant, iar femeile lor asaltează poarta acestuia, fără succes, căci el s-a zăvorât. Timpul trece, el nu iese și nu primește, amână, "săptămâna nebunilor" trece fără s-o țină. Hrisant e cuprins de o "melanholie" ciudată, nu se poate decide nici să se prezinte domnului, la "heretisire" (felicitare). Paralel, este memorat felul cum și-a cheltuit Hrisant banii în Veneția. A pus ochii pe Lucrezia și, prin vărul acesteia, a început campania de cucerire: a închiriat un palat, l-a reparat, l-a mobilat luxos, a invitat lume la petreceri, l-a cunoscut pe soțul Lucreziei, a "pierdut" la cărți cu el și, în fine, i-a devenit "cicisbeu". Va afla ulterior, de la vărul Lucreziei, că ea a lucrat împreună cu soțul ei pentru a-l storce de bani, dar patima a pus stăpânire pe amândoi, încât el nu se mai poate

opri până la capăt. Asistăm la scene de plictis și de pasiune, suferință și voluptate, cu o Lucrezia ce se dăruie plăcerilor cu frenezie și disperare, în decorul unei lumi putrede. Hrisant plătește datoriile lui Vimercatti, care în schimb îi împrumută nevasta. Practica e curentă în această lume, și una dintre secvențele ilustrative este și aceea a loteriei femeilor, care sunt trase seara la sorți de către participanții la escapadă. Lucrezia îl menajează mințind, iar Hrisant nu dorește decât să creadă tot ce i se spune. Când vărul ei îl informează că cei 40.000 de ducați pe care i-i ceruse ea pentru a-și "salva cavoul familiei de creditor" erau de fapt bani pierduți la cărți de Attilio Vimercatti, soțul, Hrisant nu are tăria să se despartă și acceptă să fie în continuare mințit și furat. El însuși nu pune nici o limită în risipă: când, la sugestia ei, organizează o petrecere care să le întrecă pe toate de dinainte, la care însă invitații nu vin, Hrisant aduce la masă o trupă de circ, cu animale cu tot. Urmează un tablou sardanapalic-grotesc, cu maimuțele care, îmbătându-se cu șampanie din cea mai scumpă, sparg și distrug vasele prețioase, mobilierul etc..

Reîntors acasă și căzut pradă "melanholiei" sale, timpul trece peste el și îl cufundă tot mai adânc în abulie. Află că domnitorul s-a schimbat între timp, dar nu iese nici acum să se prezinte noului domn, boierii care s-au ruinat pregătindu-se de "săptămâna nebunilor" îl blestemă, creditorii încep să-i dea târcoale. După aceea, ultimele rezerve de bani lichizi se istovesc, servitorii îl părăsesc, cu excepția lui Iusufache. Noul principe l-a șters dintre boierii mari, unii dintre boierii ce străluciseră odinioară dispar, cât despre Hrisant "abia dacă îi mai știe cineva numele", cum îl informează Iusufache, privindu-l cu milă când stăpânul îi mai cere să vândă ceva. Înțelegem treptat care era misterul "melanholiei" lui Hrisant. El fusese membru al Eteriei și banii cu care petrecuse în Venetia erau bani furati. Acum, acasă, el se află tot timpul sub apăsarea unui gând: așteptarea Trimisului care-i va aduce pedeapsa binemeritată. Trimisul întârziind din motive necunoscute, Hrisant se lasă cotropit de starea tulbure a așteptării, până când începe să dea semne de rătăcire și să-l creadă pe Iusufache însuși drept Trimisul așteptat. În final, îl vedem pradă halucinațiilor provocate de slăbiciune, boală și foame, retrăind sau imaginându-și scene erotice cu Herula Lucrezia, alternate cu treziri "pline de spaime", în mirosul vechi de haine putrezite și de sărăcie, apoi iar halucinații, în care se visează în Bizanț, judecat și condamnat de ipsilotați, și iar scene cu Herula, servindu-l în cârciumi, "cu gura plină de muște". Drama lui Hrisant Hrisoscelu este, așadar, aceea a unui ins mediocru, incapabil să suporte idealul (în tinerețe, el a crezut cu sinceritate în lozinca *Tha elithi to romaico*, a renașterii vechiului imperiu bizantino-grecesc; chiar după ce trădase Mișcarea, el a fost multă vreme încă

stăpânit de idealul "patridei", al Bizanționului). Dar incapabil de ideal, Hrisant este la fel de slab în "răzvrătirea" sa. El a găsit destulă putere să fure banii Eteriei și să-i risipească într-o dezlănțuire nebunească a simțurilor alături de Herula Lucrezia, pe urmă însă, scurta "libertate" obținută astfel sfârșindu-se, așteptarea Trimisului îl paralizează total. El așteaptă nevolnic pedeapsa pe care știe că o merită, căreia știe că n-are cum să i se sustragă, dar care întârzie, și el va muri de așteptare.

Romanul e un tipic text baroc, verificând perfect formula "Circe și păunul", prin care J. Rousset definea barocul. "Circe", principiul metamorfozei (respectiv, aici, în egală măsură, al duplicității) e întruchipat în personajul central cu involuția lui spectaculoasă și cu duplicitatea lui funciară. "Păunul", principiul ostentației, e ilustrat la tot pasul de stilul autorului. Scene șocante, menite să biciuiască închipuirea cititorului, sunt frecvente, și e destul să citez una dintre cele de dragoste cu Herula Lucrezia: "nebunia ei când se dezlănțuia, când intra în cada în care aruncase mai înainte trandafiri galbeni de Isfahan, cu țepii cărora își sfâșia sânii cu o voluptate turbată, tot trupul ei fiind repede umplut de râulețe de sânge roșu pe care Hrisant îl sorbea ca și când ar fi vrut să-i ia puțină viață, câtă mai era în acele clipe de voluptate, când nu mai știau cine sunt, doi îndrăgostiți pierduți în acest oraș, uitat pe lagună, și Herula îi striga în urechea însângerată: 'Fos mu, acum aș dori să mor! Sinfono! Sinfono!' spunea el." La acestea se adaugă descrierea unor acte din sfera dizgrațiosului (cum e amorul fecal al Bellei Cantacuzen, bunăoară), precum și expresiile fără perdea, care concură a sugera vulgaritatea groasă, deșantată, ascunsă sub ighemoniconul "lumii bune". Tot de un specific baroc autohton ține folosirea cu delicioasă a cuvintelor de epocă, adesea necunoscute cititorului: *bauta, gnaghe, madonier, cenda, tombak, hypatosi, cabioleuri, patachesuri, cherofilima, ipolipsis, bifore, ipsilotați, acemați, mirador, pixide*. În caracterizarea personajelor se îmbină aceleași tehnici cu intelectualismul care nu lipsește uneori. Neranțula Mavrodin e portretizată astfel: "Femeia, deși de neam mare, avea niște buze țigănești, probabil că vreo bunică se înghesuisese cu vreun făurar prin vreun grajd și le spurcase sângele. O ținea o foame de lup, mușca cu dinții aceia de iapă din pepelele acrit și-l stropea /pe Hrisant/ pe trupul gol, lingându-l." În schimb, Hrisant, blond, binefăcut, "cu ochi asimetrici, în care scliffea un grăunte de nebunie", este definit undeva astfel: "un grec care gândește ca Aristotel sau ca un sfânt". Excelentă pagină este și finalul, imagine barocă a crepusculului civilizației: "Paoni și flori în locul spinilor; parfume în locul mirosului de sânge, pietrei și deșertului îi luaseră locul grădinile trufașe, carnavalurile în care se juca Răstignirea cu actori beți; encomiaștii emfatici, argintul și

trufia, imnografii fără rușine, poezii liturgici ce se îmbătau în altare; patriarșii Răsăritului alături de împărați doripurtați în carul triumfal, cântând: 'Doamne, da nobis abundanciam!' Adorna, cursele de cai, hippomachia, cei aruncați în rheuma, cei scurtați de limbă ca să nu spuie adevărul; găuitii de sub arcadele Augusteonului, luptătorii suiți pe măgari, cu fața spre coada asinilor; Origene ruinând Bizanțul cu predicile sale, toată melopeea dulceagă a Răsăritului care vroia să mute Roma la Constantinopole, o mie de ani de curgere a sângelui în spatele Răstignitului; Magna ura, Hebdomul, Blachema, clădite pe sârăcia lui Hristos... Unde greșiseră învățătorii lui, ce-l împinsese să trădeze, să risipească banii Eteriei, să trăiască cu spaima ucigașă de Trimis, care tot nu sosise, și căruia avea să-i scape, pentru că avea să moară, murise, murise..."

Drama eroului principal (exprimată atât de explicit numai în această ultimă pagină) este intenționat împinsă în umbră, copleșită de fastuosul spectacol al instinctualității primare și al degradării spiritului. Autorul pune în paranteză cu bună știință implicațiile etice și filozofice ale ficțiunii sale, lăsând în seama cititorului să le extragă eventual. Mai mult decât în *Groapa* sau în *Princepele*, în acest roman e vizibilă disproporția între semn și sens, între semnificant și semnificat. Pe cât de luxuriant e tabloul literar al regresiei protagonistului și a lumii lui istorice, pe atât de sumar e sugerată semnificația omenească și contemporană a acestui tablou. Pe linia barocului său structural, Eugen Barbu explicitează explicitul și implică (maschează) mai bine implicitul. Numai că, lăsând prea multă libertate de interpretare cititorului, apare riscul ca acesta, obișnuit să fie *educat* prin literatura pe care o citește, să-și pună întrebarea brutal: care e legătura dintre acest personaj sau această lume crepusculară și lumea în care trăim azi? Desigur, ar fi simplist să vedem doar amoralitatea acolo unde e poate o capacitate unică în proza noastră contemporană a unui autor, de a trăi sub regimul esteticului absolut. Eugen Barbu e atras cu predilecție vizibilă de dialectica degradării lumii și știe să comunice inegalabil exaltația putridă a agoniei materiei și spiritului. Într-o epocă de sfârșit-început de lume, localizarea imaginației scriitorului asupra primului aspect al acestei dialectici a istoriei este legitimă. Delimitându-ne de personalitatea morală a autorului, neputând, desigur, iubi lumea cărților sale, trebuie să admirăm un mare artist al cuvântului, în tradiție munteană, din stirpea arghezeană.

*Săptămâna nebunilor* e parabola sumbră a unei încercări eșuate de evadare din realitate în metarealitate, mai precis a unei triple încercări eșuate. După ce s-a descoperit incapabil de ideal, personajul repetă tentativa de a accede la absolut prin excesul de real în explozia senzualității, iar după nereușită, prin declanșarea măcar, la



modul poltron-balcanic, a unui spectacol succedaneu. Trei încercări care sunt trei ipostaze și trei confruntări cu sine ale *omului baroc*, nici una, firește, neputându-i furniza sentimentul împlinirii.

Totuși, dincolo de toate acestea, mai este în *Săptămâna nebunilor* ceva, ce n-a fost, mi se pare, sesizat la apariția cărții: o *fabulă* despre epoca modernă, duplicitară și anonimizantă (la a cărei semnificație se va fi referit poate autorul artunci când și-a exprimat credința că romanul său va vorbi cititorului din anul 2050 mai mult decât celui prezent!). Căci subiectul poate fi narat și astfel: într-o lume în care individul e înlănțuit de Forțe supraindividuale fără chip, un ins oarecare a încercat să se răzvrătească, spre a se bucura, măcar sub teroarea așteptatei răzbunări, de o clipă de fericire a *lui*; clipa consumată, răzbunarea nu mai vine, dar nici nu e nevoie de ea: "răzvrătitul" își poartă pedeapsa în suflet - e propria lui Frică, de care nu s-a eliberat nici un moment, propria nimicnicie, împotriva căreia insul a omis să se revolte... E o fabulă prea sumbră, și e explicabilă (nu și justificată) disimularea autorului, care-și atrage lectorul pe piste secundare. Dar aceasta nu repară dezechilibrul dintre semnificat și semnificant, despre care pomeneam, ci, cel mult, în spiritul barocului modern accentuează anemia semnificatului. În *Săptămâna nebunilor* metarealismul românesc contemporan își află o întrupare caracteristică și sub acest aspect baroc al tendinței sale de dizolvare a sensului estetic-uman. Și ceea ce se poate reproșa autorului e tocmai ezitarea sau refuzul său de a adânci această parabolă a condiției individului în lumea contemporană, oricât de amară ar fi ea. Suntem obișnuiți să cerem unei cărți cu adevărat mari să nu ne menajeze, ci să ne prilejuiască o revelație profundă asupra existenței noastre istorice și transistorice. Or Eugen Barbu, rămânând același mare artist în planul expresiei, renunță și de această dată să dea operei sale ponderea reflexivă necesară, vătându-i puterea de cunoaștere a realului și încifrându-i mesajul spre a-l rezerva cititorului dintr-un veac viitor.

Eugen Barbu e un scriitor care a stârnit multe animozități, iar poziția lui morală într-o împrejurare sau alta a putut fi discutată. Criticul e însă dator să respecte acel principiu deontologic al profesiei invocat și de Eugen Barbu într-un interviu: "a nu confunda omul, detestabil, poate, cu opera, care poate fi magnifică".<sup>48</sup> Opera sa nu e, în ansamblu, "magnifică", ci foarte inegală, dar prin *Săptămâna nebunilor*, *Groapa* și *Princepele*, ea oferă literaturii române un brelan de asi, un triptic de romane care vor rezista timpului.

---

<sup>48</sup> V. *Revista noastră* a elevilor liceului "Unirea", Focșani, nr.100, ian.-mart. 1984.

**Vasile Voiculescu**  
(1884-1963)

Reprezentant dintre cei mai importanți ai tradiționalismului interbelic, Vasile Voiculescu a evoluat de la formula romantismului autohton de veac XIX - patriotic și ruralist - la expresionismul ortodoxist de marcă personală, valorificând, în poezie și în piesele de teatru, miturile folclorice străvechi. El descoperă în lumea prezentului semne ale unei protoistorii îndărătnice, care deschide imaginarul spre perspective vaste. Spre deosebire de Panait Istrati și chiar de Sadoveanu, la Vasile Voiculescu nota livrescă și manieristă e mult mai accentuată, poetul și dramaturgul, ca și prozatorul mai târziu, făcând prin excelență o artă metarealistă. După război, în anii 1946-1960, talentul scriitorului cunoaște o "vară de noiembrie" extrem de rodnică. *Ultimele sonete închipuite ale lui W. Shakespeare în traducere imaginată* și proza - povestirile și romanul - , toate apărute postum, sunt, fără îndoială, partea cea mai valoroasă a creației sale, cu rol însemnat în evoluția literaturii noastre în deceniile opt-nouă.

S-a discutat destul de mult dacă *Zabei Orbul* (1970) este un roman sau numai o povestire amplă. Răspunsul la această întrebare îl poate da numai textul însuși. Deși continuitatea față de povestiri e vizibilă, ca și liniaritatea care aproape că exclude preocuparea de construcție (dar nu o exclude cu totul!), volumul este un roman, cum și l-a subintitulat autorul, și anume un roman narativ. Nu numai prin întindere, ci mai ales prin chiar continuitatea (replica) la povestiri. Căci suita de întâmplări pitorești, crude, senzaționale prin care trece herculeanul orb Zahei se supune, totuși, unui sens mai înalt estetic, este un fel de "căutare degradată", cu termenul lui Lucien Goldmann, chiar dacă nu e vorba doar de "așteptarea mistică" ori "căutarea luminii", despre care s-a vorbit uneori. O sugestie fertilă aduce exegeza voiculesciană vorbind despre "naturalitatea" lumii romanului, despre "lezarea naturalității" (prin orbirea eroului) și aspirația spre o "echivalare" a carentei și spre "re-integrarea" în naturalitate.<sup>49</sup> Adevărul este că, în raport cu universul povestirilor din *Capul de zimbri* și *Ultimul Berevoi* (vol. I și II din *Povestiri*, 1966), romanul se deschide spre o altă fază a umanității, spre faza istorică și nu spre cea mitică. Istoria este aceea care, în ultimă instanță, anihilează strădaniile

---

<sup>49</sup> Mircea Braga, *V. Voiculescu în orizontul tradiționalismului*, Ed. Minerva, București, 1984, p.166-179. Aspecte ale neotradiționalismului voiculescian sunt evocate și în Elena Zaharia-Filipaș, *Introducere în opera lui V. Voiculescu*, Ed. Minerva, 1980, Ion Apetroaie, *Vasile Voiculescu*, 1975.

lui Zahei și-i spulberă nădejtile, - istoria și substratul ei, Timpul, cu "săgeata" lui, entropia.

Povestirile scriitorului păstrau legătura cu originea arhaică a genului, cu eposul străvechi, expresie a apartenenței individului la altă structură și durată a speței umane, aceea eternă, la fluxul cosmic infinit. Actul narațiunii nu e decât ritualul prin care se revelează mitul, personajul e un *erou*, care nu "trăiește", ci *retrăiește* o situație arhetipală, raporturile lui cu realitatea nemaifiind individuale, ci generice și atemporale. Acest om e parte integrantă de natură, comunicând intim cu celelalte forme ale acesteia, "cuprinzând și înțelegând pe lup" sau "având în toată făptura lui ceva de amfibie", ca luparul din *În mijlocul lupilor* sau ca pescarul Amin din povestirea omonimă.

Zahei e înrudit cu aceste personaje. Uriașul înzestrat cu o forță fizică supraomenească și cu o puritate sufletească angelică e o figură familiară prozei romantice din veacul trecut (să amintesc numai pe Ion cel Tare, moțul din romanul lui Jokai Mór, sau pe eroul lui Sienkiewicz din *Cavalerii teutoni*). Dar personajul lui Vasile Voiculescu nu e doar o variantă a tipului romantic, nici a prototipului mitologic grec, Ciclopul odiseic. El are datele initiale ale eroului din povestiri, fiind legat de "mama lui, Dunărea" ca pescarul Amin ("apele credincioase nu-l uitaseră: îl primesc bucuroase ca pe fătul lor bun"), având, ca și părintele Evtichie, energii interioare imense, manifestate, de exemplu, în momentele când se ruga (și când eroul comunica parcă de la egal la egal cu divinitatea: "Zbucnea atunci din orb ceva aprig, străin, fioros, de care își spuneau toți că și Dumnezeu ar trebui să țină seama"). Dar, spre deosebire de eroul povestirilor, care comunica *in actu*, și anume dacă nu prin practica magică, cel puțin prin actul suprem al morții, cu acea natură a sa, arhaică, mitică, Zahei își întemeiază viața pe o eroare tragică. El nu știe că Dumnezeu e mort, că o alterare și o falsificare insesizabile s-au produs în existența și în devenirea speței umane, și că viața sa nu mai e *natură*, ci *naturalitate*, istorie. Nesiind acestea, el acționează cu seninătatea eroului mitic, dar actele sale sunt o suită de inadecvări, comice sau înduioșătoare întâi, tragice apoi. Romanul nu e decât această suită de inadecvări, care poartă pe Zahei, pas cu pas, până în pragul conștiinței de sine, al revelației acestei inadecvări existențiale anihilante. Zahei e un Don Quijote dunărean, tragic - un Don Quijote al mitului, însă nu al cărților.

La un anumit nivel al textului, romanul este unul parabolic. Tânărul Zahei, înzestrat cu toate calitățile, este însă orb (în urma unui accident banal, consumul de alcool contrafăcut). Prima serie de semnificații deschisă de acest *initium* este aceea a parabolei morale:

Zahei va fi manevrat de toți, fără ca el să-și dea seama. Mai întâi Panteră, starostele cerșetorilor, îl pune să cerșească, să prindă lipitori sau să învârtă roata "comédie" la un bâlci, apoi arendașul Legradora îl folosește ca mână de lucru ieftină, apoi nevasta acestuia, ca amant viguros, apoi iar Legradora, care-l pune să ispășească în locul său uciderea femeii necredincioase. Experiența crudă, grotescă, infemală a ocnei deschide o nouă serie semnificantă, a parabolei existențiale. El își împlinește vechiul vis de a ajunge la Dervent, dar crucea făcătoare de minuni fusese dărâmată de trecerea războiului (întâi mondial), îl caută pe Stavrache, cârciumarul care îl orbise, ca să se răzbune, dar războiul trecuse și pe acolo, răvășind totul; nu-l găsește nici pe Legradora, ucis de țărani în răscoala din 1907. În fine, ducând în cârcă un preot olog (parabola clasică), ajunge *În satul Cervoiiului* (partea a IV-a), unde însă biserica "miracolelor" e părăsită, pustie și potopită de sihla biruitoare, astfel că ultima speranță îi e spulberată. Ambiguu, scena finală, cu botezul unui copil pe moarte și cu stingerea preotului, ne lasă imaginea orbului încremenit "într-o metanie năruită". Lumea arhaică, a miturilor și miracolelor, nu mai e, a pierit definitiv, iar Zahei a descoperit că reîntoarcerea nu mai e posibilă.

### Dumitru Radu Popescu

(n. 1935)

Un realism cu asimilare masivă de elemente mitice și fantastice este la originea metarealismului lui Dumitru Radu Popescu. Romanele sale, mai ales începând cu ciclul *F*, oferă o imagine epeică a unei perioade de răscruce istorică, "epopeea unei lumi fără Dumnezeu", pentru a prelua o definiție celebră dată genului de G. Lukács,<sup>50</sup> a unei lumi în derută, care și-a pierdut certitudinea fundamentală, miezul greu care-i asigură echilibrul. Universul lui D.R. Popescu e un univers în care polii și-au schimbat nu doar locul, ci chiar natura, pierzându-și stabilitatea, un univers cu axă mișcătoare, alcătuit din fragmente căutându-și o unitate iremediabil compromisă.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Georg Lukács, *Teoria romanului. O încercare istorico-filozofică privitoare la domeniile marii literaturi epice*, în românește de Viorica Nișcov, Ed. Univers, 1977, p.93.

<sup>51</sup> Aspectul, pregnant modern, de roman "aleatoric" (în ciclul *F*, zice autorul, "ar fi vorba de o structură ce ține de 'aleatoric'"), a constituit un reper principal al exegezei lui Dumitru Radu Popescu, alături de subtila întretesere a istoriei și mitului: Valentin

Aparent, romanul lui D.R. Popescu nu propune o viziune filozofică asupra lumii, ci numai o imagine artistică. Lumea reală e stilizată, dar stilizată doar cu intenții expresive, nu interpretative, metarealismul său e unul artistic. Deși abordând cu precădere lumea satului, se poate spune că tematica rurală e "întâmplătoare" la el, nu organică, fiind o tematică *aleasă* și nu o obsesie. Totuși, a-l caracteriza doar ca prozator artist sau baroc ar însemna a simplifica excesiv lucrurile. Arta, povestirea sunt pentru D.R. Popescu nu un mod de a fi, ca pentru Marin Preda, dar sunt o utopie practică, la îndemâna insului creator. "Căci tu știi că aceste povești se bazează pe niște fapte întâmplare, dar nu sigure, și sunt mai mult rodul fanteziei tale legăturile care dau miez și cursivitate dramei acestui sat, deci creația ta sunt cumva aceste povești ce vor să salveze, eternizând, materia care s-a destrămat." Această frază desprinsă din romanul *F* caracterizează foarte apropiat estetica și filozofia implicită scrisului acestui autor. Povestirea, suverană în textele sale, are menirea și puterea, crede scriitorul, de a perpetua dacă nu faptele vieții, adevărul și omenescul intrinsec, acela care poate trece în simbol și în cuvânt. Este jalonat astfel teritoriul artistic și uman ce-l interesează pe romancier, teritoriul dintre quasigratuitatea barocă și moralismul clasic.

Stilizarea mitologică asigură nu numai unitatea exterioară, formală, a romanelor, ci și pe aceea substanțială, dialectica interioară a sistemului semnificativ, pe care-l constituie părțile ciclului (*F*, 1968, *Vânătoarea regală*, 1973, *Cei doi din dreptul Tebei*, 1973, *O bere pentru calul meu*, 1974, *Ploile de dincolo de vreme*, 1976 și *Împăratul norilor*, 1976).

În această perspectivă, *F*, primul roman al ciclului, apare și ca o meditație asupra necesității și imposibilității unei mitologii pentru omul modern. Sugerând haosul primar al unei etape de geneză, romanul este o sociologie epică a lumii noi. Prima parte a volumului, prin fantastismul ei ostentativ, e o respingere a vieții în favoarea mitologiei, partea a doua aduce construcția propriu-zisă a unei mitologii (mitologie integrată istoriei, sau istorie mitologizată), iar partea a treia, împlinind o triadă hegeliană, le neagă pe celelalte, afirmând imposibilitatea, ineficiența și nocivitatea chiar a mitologiei pentru omul modern. Relativizarea faptelor, obținută prin redarea lor în diferitele variante ale diferitelor personaje, este echilibrată prin raportarea lor la un observator unic, Tică Dunărințu, cel care ascultă în prima parte confesiunea antrenorului de fotbal, asistă direct la faptele pe care le cunoaștem în partea a doua, și își rememorează

---

Țașcu, *Dincoace și dincolo de F*, Ed. Dacia, 1981, Mirela Roznoveanu, *Dumitru Radu Popescu*, Ed. Albatros, 1981; v. și *Dumitru Radu Popescu interpretat de ...*, antologie de A. Vlădescu-Lupu, Ed. Eminescu, 1987.

întâmplări trăite ori ascultă noi mărturisiri în partea a treia, în rolul de procuror, anchetând cazul Nicolae.

Partea întâi, *Ninge la Ierusalim*, este, sub forma povestirii de groază în stilul senzational-tenebros, fantastic și oniric, o introducere a cititorului în lumea autorului. Cititorul ia cunoștință de codul autorului, pentru care visul face parte integrantă din realitate, ca și mitul. Între realitatea concret-istorică, palpabilă, și fantastic, imaginar, ireal nu există distanță. Fatalitatea misterioasă, oarbă stăpânește, ea dispune de un număr de șabloane în care existența individului intră imprevizibil, la diferitele ei nivele - realitate în spațiu și în diferite timpuri, pe principiul "eternei reînțoarceri": antrenorul omoară o babă cu mașina *la fel* ca un alt personaj cândva, care, la rândul lui, o îngropa în grădina *la fel* cu criminalul din cartea citită de fetița lui. Miturile vechi pier, și locul lor e ocupat de altele noi, în virtutea teoriei pascalienne a vidului, pe care o expune personajul, fotbalul fiind, după el, "noua religie a secolului nostru".

În partea a doua, *Boul și vaca*, suntem introduși în realitatea rurală a unui trecut apropiat dintr-un sat românesc. E tabloul unei lumi muribunde, care agonizează lung și *nu poate să moară*. E straniu câte personaje "nu pot muri"! Bătrânii își comandă cruci de piatră lui Noe și nu mai mor; mătușa Măria e în ceasul morții, dar ceasul acesta se prelungeste indefinit; Celce trimite mereu după preot, dar acesta era deja obișnuit cu "neputința lui Celce de a muri" (personajul "începuse să putrezească de viu", dar "nu putea să moară"). Nicolae e terorizat de perspectiva aceleiași neputințe: "cel mai tare mi-e frică că n-o să mor", și declară că l-a ucis pe Moise pentru a obține șansa de a muri. Această lume ciudată, în care viața se înfrățește cu moartea, e plină de atrocități și sublimități, excesele depășind adesea măsura umanului și amintind mitul. Stilizarea mitologică este necesară pentru a reda paroxismul acestei lumi, de sfârșit-început de eră. Prăbușirea vechilor rânduieli este de măreție mitică, este o prăbușire a miturilor însele, iar în vidul astfel apărut se ridică în pripă noi altare, se consacră noi mituri. Demolându-și idolii, oamenii își asumă ei absolutul și divinul. Dimie, fost paznic de noapte, cu biografie sumbră, se stabilește într-un plop, observând cu binoclul satul, în chip de Argus comunal, divinitate justițiară atoatevăzătoare, convins că, știindu-se permanent vizati, vinovații se vor autodemasca. Noe e un Dumnezeu vindecător, Celce un Dumnezeu al posesiunii, iar Moise, directorul școlii, un Dumnezeu al Răului - Satana modern, care face răul gratuit, dându-i justificare imanentă: "Materia universală se alterează... Această disoluție a omului, disoluție a caracterului său este de fapt noua treaptă a existenței noastre." Iar toți acești "zei" sunt dominați de forța întunecată a destinului - moartea mătușii Măria, care

polarizează existențele individuale. Căci toate faptele evocate s-au petrecut cândva în trecut, singurul prezent real este acela al morții bătrânei.

În partea a treia, *Cele șapte ferestre ale labirintului*, misterul nu dispare, dar el se desacralizează, se laicizează, își pierde aureola fantastică. Aici romanul devine unul polițist: misterul e numai dificultatea de a ajunge cu datele incomplete de care dispun personajele, la o cunoaștere autentică a faptelor. Mitul "mântuitorului umanității", tratat mitologic înainte, prin Noe, cel care avea în grădină o corabie pregătită în așteptarea noului diluviu, devine acum un banal caz de psihopatologie. Nicolae, care ne apăruse ca un nou Crist rătăcit într-o lume suficientă siesi, se relevă similar, ca un naiv infantil care speră că poate influența lumea reală prin fabulația minții sale.

În romanele următoare, discret și treptat, accentul se deplasează spre etic, cunoașterea devenind mai puțin un act existențial-magic, cât unul moral-politic. Pe plan central se situează ancheta lui Tică Dunărințu, aflat în căutarea adevărului, cu o mai pronunțată tentă intelectuală: "Sigur că eu acum caut adevărul și în burta cailor morți și poate că în această căutare a mea dau adesea de lucruri murdare, de putregai și de ce nici nu-ți trece prin cap, dar asta nu înseamnă că ele mă vor opri să scormonesc (uite ce verb tâmpit) până ce voi găsi ce caut, cum nu înseamnă că eu cred că aceste murdării înseamnă altceva decât niște murdării ale unora ca Moise - și eu nu confund pe Moise cu o revoluție, el nu definește o lume și o revoluție, el e doar o excrescență a unui proces complex care a fost revoluția."

Trecutul se depărtează, vrând-nevrând, amintirea suferințelor se voalează, lumea s-a așezat într-o lume nouă, stabilă și certă. Crimele de odinioară ale lui Moise și ale altora și-au pierdut din acuitatea presantă, pe măsură ce au devenit cazuri particulare ale ideii de Crimă și Eroare, pe măsură ce efectele lor asupra persoanelor se estompează, iar sechelele sociale ale lor dispar. "Patimile nu trăiesc mult, toate intră în albia lor și numai *echilibrul* are viață lungă", sună o frază din *Împăratul norilor*. Vârtejul de patimi din primele romane s-a potolit, personajele care tot timpul n-au dorit altceva decât să se elibereze de trecut par a reuși în fine, prezentul pare a-și lua locul ce i se cuvine în viața oamenilor, lucrurile își recapătă, la lumina zilei, dimensiunile lor normale. Universul lui Dumitru Radu Popescu se demitologizează. Straniul și fantasticul apar mai rar, și, mai ales, nu mai sunt acum impermeabile la orice explicare logică, teribilul, terifiantul, tensiunile tragice se rezolvă calm, uneori chiar grotesc, în stil de mic balcanism - vezi, de exemplu, tentativa lui Moise de a o ucide pe Lilica, soldată cu căsătoria lor, în *Ploile de dincolo de vreme*.

Cititorul e silit să se distanțeze la modul brechtian, prin intermediul parafrazelor la motivele folclorice sau biblice introduse în text. Mai mult decât orice însă caracteristică acestor ultime romane ale ciclului e tendința de a transforma tot fluxul epic într-o dezbateră morală asupra vinovăției celor de teapa lui Moise, dezbateră al cărei rezultat final e verdictul implicit: dogmatismul vremii a dezumanizat pe indivizi, erodându-le conștiința morală. D.R. Popescu evoluează spre o linie mai clasică. Marcând dipticul pe care-l alcătuiesc ultimele două romane ale ciclului, *Ploile de dincolo de vreme* începe, iar *Împăratul norilor* sfârșește cu imaginea lui Dinache, stând pe tronul său de pământ și așteptând "timpul să vină și să se ducă". Ca și pe Dinache, îl simțim pe autor înălțându-se deasupra lumii pe care a creat-o, apreciind-o și sancționând-o: în lumea în care e posibil ca adevărurile vieții să se transforme în dogme rigide, dogmele devin în mod necesar monștri. Ciclul *F* constituie mitologia sau eposul sumbru, crud și grotesc al acestei lumi a dogmelor.

Prin *Iepurele schiop* (1980), scriitorul începe un nou ciclu (*Viata și opera lui Tiron B.*), în care ceea ce vizează este, cum aflăm din postfață, normalitatea reintrată în drepturile ei: "Tot ce e normal, până când să tot trebuiască să fie justificat?", în care firescul și nefirescul să nu mai fie interschimbate, iar autorul să nu-și mai "vătuiască" vorbele, "să scrie cu glas tare". Prezentul și trecutul se întâlnesc și se amestecă aici, într-un vast tablou al umanității confruntate cu istoria. Ca în viață, personajele trăiesc, unele marginal, obscur, lipsite de conștiința istoriei care le marchează, altele având din plin această conștiință (cum sunt, desigur, comuniștii ilegaliști care apar), unele căutând integrarea în istorie (preotul Regman), altele vrând să fugă din realitatea istorică (Rozina, evreica, dorind sincer să-l iubească pe ofițerul neamț care a salvat-o). Cartea pare o reîntoarcere spre realismul tradițional, căutând tipicul, deși neignorând nici *exemplarul și parabolicul*; ceea ce primează e intenționalitatea realistă a tabloului socio-moral al unei lumi crepusculare. Așa se explică reușita unor portrete: Papil Buduru, agentul sigurantei, devenit amantul soției celui pe care-l supraveghea, Velisarie Procopiu, universitarul găunos și laș, care se defulează politic în brațele amantei, Pop Traian Decebal, un fel de Nae Gheorghidiu, vulgar și cinic, fără scrupule morale, disprețuit chiar și de ucigașul pe care-l plătește. Extraordinar personaj este ucigașul plătit Stroe Papavă, un "mălai-mare", cu corpul "putred și împutit" și cu sufletul îndoit între abjecție și candoare, un "fătălău" arghezian, pozând în haiduc și rapsod popular, emoționându-se sincer de baladele pe care le cântă în localuri și visând să ridice, din banii adunați prin crime, o biserică în



satul natal (!): în totul o savuroasă și crudă caricatură a stilului de viață și a mentalității kitsch.

În volumul al doilea al frescei, *Podul de gheață* (1982), se limpezește mai bine intenția eseistică principală, de a prospecta în trecutul apropiat rădăcinile prezentului lumii românești actuale. Perioada "acoperită" de volumul al doilea vine de la război până în 1970, cititorului fiindu-i furnizate, în stilul colocvial-aluziv, amănunte inedite privind culisele istoriei recente (despre Antonescu și regele Mihai, despre anii '50, când Ana Pauker a cerut judecarea lui Iuliu Maniu drept criminal, deși el îi luase cândva apărarea, despre uciderea lui Lucrețiu Pătrășcanu). "Eroul principal este timpul", se spune undeva, și afirmația e valabilă pentru întregul ciclu romanesc. O imensă erudiție anecdotică e textuată cu abilitate, încât lectura e incitantă. Înmulțirea naratorilor face ca lumea povestită să dobândească impresia palpabilă a varietății nesfârșite a celei reale. Numărul mare de subiectivități reflectoare, completându-se și anihilându-se reciproc, echivalează cu o generalizare a obiectivității. Un fel de totalism al orizontalității, sugerând ireductibila diversitate a faptelor și conștiințelor individuale, apropie în efectul artistic această tehnică de aceea (aplicată realității eului) a unui dostoevskianism sui-generis. Este aceeași "structura ce ține de aleatoric", pe care scriitorul a umărit-o programatic în toate romanele sale, experimentată aici, mai explicit, în direcția surprinderii *totalității* entropice a realului. Normalitatea (literară) practică de Dumitru Radu Popescu este astfel înrudită, paradoxal, cu mitizarea din opera anterioară, ea fiind aceea a absorbirii în ficțiune și în text a ilimitării realității: de la cotidian la istorie și de la istorie la mit, realitate și metarealitate. Spre deosebire însă de ciclul *F*, aici mitul funcționează numai ca semn cultural, ca simbol intelectual, prin care (mitul *Tineretii fără bătrânețe*, în primul roman, și cel mioritic, în al doilea) se recuperează în plan cognitiv, nu și în plan artistic, unitatea acestui univers romanesc discontinuu.

O regăsire a metarealismului specific acestui prozator este și *Orașul îngerilor* (1985), în care spațiul-timpul nu e cel istoric (războiul al doilea, în Transilvania ocupată), ci unul metaistoric, "locul unde războiul amestecase granițele, ca și viscolul, ștergându-le urmele, unde istoria murise, rămânând vie doar în amintirile noastre". Romanul e "un joc pe care-l mai folosiseră și alții, în scris", care "plecau de la o înscenare, de la un nume, de la un document, și construiau pe lângă istorie o altă istorie...". Metarealismul lui Dumitru Radu Popescu absoarbe - temperând excesele - experiențele textualismului și tradiția literară, metaproza și proza ludică, integrându-le modalității colocviale. Referințele la realitatea istorică verificabilă sunt împletite cu cele la metarealitatea culturii: mituri,

legende populare românești, istoria antică, literatura chiar (Apostol Bologna e invocat ca ființă reală). Rezultă acea perspectivă vastă asupra lumii, stilizată artistic, prin îngemănarea realității cu metarealitatea, de-structurată în moduli recombinati apoi liber, "aleatoric", în cadrul formulei colocviale specifice prozatorului.

## Fănuș Neagu

(n.1932)

La finele deceniului al șaptelea, după câteva volume de povestiri și nuvele, despre câmpia brăileană, narațiuni colorate și pitorești, pline de parfumuri tari și de sugestii implicite spre o misterioasă dimensiune arhetipală a umanului, Fănuș Neagu și-a surprins cititorii cu un roman, *Îngerul a strigat* (1968). Tiranica plăcere de a povesti a autorului, hrănită dintr-o tradiție ce venea de la Sadoveanu și Panait Istrati până la Vasile Voiculescu, se străduia să se disciplineze într-o construcție epică ambițioasă și strădania se dovedea numai parțial încununată de succes, încât n-au lipsit vocile care să taxeze scrierea drept o "halima brăileană și bărgăneană" (Cornel Regman).<sup>52</sup> În ciuda evidentelor vicii subliniate de comentatori - compoziția stufoasă și laxă, cu numeroase episoade parazite, personajele mult prea sumar caracterizate - *Îngerul a strigat* rămâne totuși unul dintre romanele substanțiale ale literaturii noastre postbelice. El ne prezintă o umanitate privită prin perspectiva arhetipală, o umanitate în legătură directă cu primordialul, cu natura, cu arhaicitatea, o lume la marginea istoriei și pe punctul de a fi expulzată cu totul de aceasta, o lume care însă nu e mai puțin lumea reală contemporană într-o anumită ipostază a ei.

Căci, la un anumit nivel, romanul este unitar, el relatează un destin individual și un destin al unei societăți tradiționale ajunse la răscruce. Un țăran dintr-un sat brăilean pleacă, împreună cu fiul său, spre Dobrogea, unde primise pământ în schimbul celui din sat, râvnit de latifundiar. Pe drum, Neculai Mohreanu e acuzat, pe nedrept, de furt, arestat și, fiindcă încearcă să fugă, împușcat. Abia după câțiva ani fiul său, Ion, află cine era hoțul din vina căruia pierise părintele său. Îl găsește la Brăila, în ziua aruncării crucii în apă, dar oprit de datini să-l

---

<sup>52</sup> Cornel Regman, *Îngerul a strigat - criticii s-au predat*, în *Tomis*, nr.7, 1969 (citat după *Bibliografia literară română ilustrată 1944-1970*, ediție îngrijită de Eugenia Oprea, Ed. Eminescu, 1971, p.278).

omoare în aceste condiții, îl urmărește la București, dar, la hipodrom, individul moare sub ochii lui, într-un atac de cord, înainte ca Ion să-și pună planul în aplicare. "Și a fost întâia strigare", - adică întâia înfrângere a lui Ion Mohreanu de către destin. Urmărim în continuare tribulațiile personajului în căutarea unui rost, într-o vreme tulbură (anii războiului al doilea mondial). Angajat la un țăran se îndrăgostește de fata acestuia, dar ea se mărită cu altul, apoi Ion se asociază cu alții pentru jaf și tâlhărie. La ferma unde îl prinde anul 1947, se îndrăgostește de Oli, fostă pensionară a unei case de toleranță, dar aceasta îl preferă pe șeful fermei, făcându-l încă o dată pe Ion să se simtă frustrat. Între timp, în satul natal al personajului, vechile rânduieli s-au sfărâmat, oamenii trăiesc în confuzie și teamă, căci e "o putere care umblă noaptea...", care nu-ți dă voie să pui întrebări". Ion lucrează un timp ca marinar pe Dunăre, încercând să uite dragostea pentru Oli, apoi e arestat și condamnat (în edițiile mai noi ale romanului se comunica și motivul - "acuzat de a fi înlesnit evadarea a zece deținuți"). "Și a fost a doua strigare", marchează naratorul. Într-un *Epilog, 1954*, îl reîntâlnim pe Ion Mohreanu ținând o cârciumă într-un colț de câmpie a Dunării, într-un cătun dominat de "câmpia scitică" din jur și ferma de porci din perimetrul său: într-o colonie de condamnați politici. E o atmosferă beckettiană, de *fin de partie*, oamenii sunt obosiți de lupta cu viața, Ion însuși își târăște existența într-o stare de apatie și "greață". Unul dintre coloniști e ridicat "pentru ce a vorbit" într-o noapte, ceilalți îl bănuiesc pe Ion de a-i fi vândut și-l împușcă, fără să-i dea timp să se apere: "Și a fost atunci a treia strigare, vestind nașterea."

Omul lui Fănuș Neagu este astfel proiecția unui transcendent involutiv, parte a unei umanități mitice în agonie. Un destin neîndurător și orb i-a decis înfrângerea încă înainte de a se naște și singura șansă ce i se permite e să-și conștientizeze treptat condiția. Ion are de la început semnul destinului său, "fața de înecat", dar nu știe sau refuză să îl citească. Trei experiențe încearcă personajul în vederea realizării sale și toate trei eșuează: mai întâi, răzburarea părintelui său, apoi dragostea - pentru cele două fete, în fine, tentativa de integrare în societatea nouă care se naștea, tentativă bazată pe o eroare tragică: Ion Mohreanu este un arhaic și el nici nu încearcă să se adapteze și sufletește. Artisticeste, această eroare se înfățișează, în perspectiva arhetipală a autorului, ca obliterare a cauzalității istorice și psihologice, ceea ce instaurează sugestia prezentei misterioase a unui *destin*. După ispășirea condamnării, stabilit cu domiciliu forțat în câmpia dunăreană, Ion se simte cu totul strivit de acest destin și renunță la orice încercare de autodeterminare, la orice velleitate de demnitate umană. Ar dori să i se uite și să-și uite chiar numele, care-i

amintește de calitatea la care a renunțat: "De ce continuați să-mi spuneți Ioane? Mai bine mi-ați zice: Gândace." E voluptatea masochistă a reificării absolute atinse de erou.

Este destinul lui Ion Mohreanu un destin tragic? Se poate vorbi în legătură cu umanitatea din această carte de o conștiință tragică? Cred că ne-am apropia mai mult de adevăr dacă i-am spune *conștiință pre-tragică* sau *conștiință arhaică*. Conștiința tragică apare abia când rațiunea umană dobândește ideea supremației omului în universul material în care e plasat. Conștiința omului arhaic nu avea această idee, pentru ea omul era la discreția forțelor oarbe care-l transcend. Crezând în puterea absolută a fatalității, acest om poate suferi și se poate chiar revolta împotriva ei, dar revolta lui va fi numai o revoltă "în genunchi", atâta timp cât el nu abrogă însăși ideea de fatalitate în existența sa. Ion Mohreanu *se știe* stigmatizat de destin, e profund afectat de aceasta, o amărăciune și o mânie mocnită îl apasă, dar el n-are forța - pe care i-ar putea-o da numai certitudinea valorii sale umane - de a deveni un erou tragic. El e o conștiință pre-tragică, arhaică, la fel ca și prietenul său, Che Andrei, a cărui filozofie de viață e rezumată de fratele lui astfel: "El zice că nu trebuie să te gândești la ce-i de făcut. Asta, zice, trebuiau s-o faci ai dinaintea noastră, ba chiar ai de demult." Omul nu e liber să decidă asupra comportamentului său, acest comportament a fost hotărât în vremuri imemorabile și e prescris în arhetipuri. Fatalismul personajelor, supunerea fără cârtire la "pedeapsa scrisă în ei" vine din modul mitic de gândire care le este propriu. Ei nu trăiesc viețile lor, ci repetă situații străvechi, date prin tradiție, iar demersurile lor ne reamintesc mituri cunoscute: mitul pământului făgăduinței, ori mitul lui Iona, cel care a încercat să ocolească voia divină. Chiar și sentimentul naturii ei îl trăiesc mitic, astfel că asfintitul soarelui este pentru ei "ceasul când în om coboară liniștea amestecată cu spaimă". Prin acest om arhetipal însă, Fănuș Neagu ne dă una din cele mai adânci pătrunderi a sensurilor istoriei contemporane, a despărțirii societății românești de patriarhalitate.

După această carte de superioară artă literară și de mare adevăr omenesc, al doilea roman semnat de autor, *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* (1976) înseamnă, din păcate, o cădere. Lipsit de fiorul profunzimii și ornamentat artificial cu floricele stilistice, romanul este o povestire lungă despre boema (artistică și nu numai) a zilelor noastre. Personajele sunt trei "crai" de veac nou, umbre inconsistente ale unor ilustre modele literare - "craii de Curtea veche" ai lui Mateiu I. Caragiale. Ei se numesc Radu Zăvoianu, actor, Ed Valdara, fotbalist, și Ramințki, scriitor, și sunt trei picanți picaro ai petrecerilor și ai chefurilor estivale și hibernale, diurne sau nocturne, citadine sau rurale, cu femei sau fără. Lozinca lor este "Munca îl înobilează pe

om, dar nici lenea n-a ucis pe nimeni", iar ocupația favorită - "a da iama în barurile de noapte". Ei se gratulează reciproc cu epitetele cele mai gingașe, ca "tenor castrat", "fotbalist bou", "porc solitar", iar Radu, singurul care a avut năstrușnica idee să se însoare (e drept, cu o femeie încă nedivorțată de primul bărbat!), o alintă pe aceasta cu "târfă". Aventurile "crailor", numiți de autor cu simpatie "nebuni", pot fi sub un anumit aspect amuzante; ei aniversază pe Ramințki printr-o orgie la care Asta, iubita lui Radu, "preluată" de scriitor, calcă în picioare tortul aniversar, organizează, prin zăpadă, o cursă călări pe vaci sau, noaptea, în București, fură un tramvai ca să se plimbe. Printre acestea, Ramințki găsește timp să scrie o nuvelă, *Tipăt oxidat*, al cărei stil e parodiarea (voluntară sau involuntară?) a celui al lui Fănuș Neagu.

Peste tot însă, alături de ironie, se simte și o francă simpatie a naratorului față de tot ceea ce ne aduce înaintea și mai ales o simplă plăcere de a îmbrăca în cuvinte și în imagini realitatea. În episoadele - puține de altfel - unde un sens grav amenință să se închege, cum e acela despre copiii palmuiți spre a plânge la moartea "Marelui Învățător", ideea (într-adevăr, extraordinară!) e repede abandonată, în același iureș al vorbelor și imaginilor care curg neobosit. Finalul romanului, plimbarea cu sania împodobită ca o "biseriță de gheață", plimbare întreruptă de o patrule care le rechiziționează caii pentru dezăpezire, e și el un episod excelent, de o strălucire barocă amintind de bune pasaje similare din *Îngerul a strigat* sau din *Princepele*.

Undeva, autorul cărții aduce, e drept, o sugestie de lectură în registrul grav, încercarea de a descoperi retroactiv faptele narate o morală valabilă, care ar fi aceea de a ne arăta cum, aici, "la marginea Orientului, ne drogăm cu himere". Pe alocuri, vom putea descoperi în text, într-adevăr, vagi, extrem de estomate note de amărăciune și sarcasm, în spiritul aceluia balcanic "râsu-plânsu" al poetului Nichita Stănescu. Dar construcția epică lipsind, textul rămâne mai degrabă un amplu poem în proză, "fals tratat despre iubire", cum și-l subintitulează autorul, o aproximativă stare lirică ambiguă, encomiastică și iconoclastă, năbădăioasă și șuceată, care, sub soarele unui hedonism estetic pur, renunță a căuta rigoarea structurării epice. *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* rămâne o lectură agreabilă pentru "cititorul de cuvinte", mai puțin însă pentru acela "de înțelesuri", care caută într-un roman problemele reale ale existenței: o carte de vacanță a unui autor valoros.

Un reprezentant al stilului narativ sudic este și Radu Tudoran, a cărui plăcere de a povesti se păstrează de-a lungul timpului proaspătă și nevestejită. Mare parte din literatura lui gravitează în jurul a doi poli tematici: erotismul nuvelor și romanelor de început (anii '40) și avântul generos al sufletului adolescent. În *Flăcări* (1945), apare pentru prima oară intenția de frescă (realistă, aici, a lumii petroliștilor), cu deschidere parabolică, intenție împlinită, în alt registru, prin ciclul târziu *Cronică la sfârșitul mileniului*.

Din prima perioadă de creație, cartea al cărei destin este de-acum indubitabil este *Toate pânzele sus!* (1954), prin care Radu Tudoran este creatorul romanului românesc de aventură pentru tineret. Cartea e un imn înălțat prieteniei și, în genere, vârstei tinere. Cronotopul aventurii e combinat cu acela al călătoriei exotice și pigmentat cu elemente de decor familiare cititorului român, iar personajele sunt recoltate din geografia autohtonă a anilor 1881. Aventurile sunt și ele cele tipice: furtuna, pirății de coastă ai lui Spănu, rechinii, pirății de larg, setea pe oceanul canicular, găsirea și apoi pierderea nisipului aurifer. Tipologia e și ea cea recomandată de gen: eroul (Anton Lupan), îndrăzneț, inteligent, atoatecunoscător, sincer și cinstit, prietenii luzi cu însușiri complementare: Gherasim, lupul de mare, Irimia, țintașul fără greș, Ismail, turcul naiv dar inimos și fidel, Haralamb, donjuanul incurabil, dar om de nădejde la o adică, băietandru Mihai, "erou" în formare. Și, inevitabilă, frumoasa și misterioasa Adnana, iubirea protagonistului. O trainică prietenie îi leagă pe toți, bazată pe încredere, respect reciproc și... chemarea aventurii. Ideea de a pleca în Țara de Foc în căutarea prietenului lui Lupan îi încântă pe toți din prima clipă, căci toți sunt niște copii mari, buni și curăți. Naratorul însuși adoptă mentalitatea copilului și relatează povestea călătoriei cu uimirea și bucuria cu care micul lector va citi minunatele peripeții. Rezultă un text superb, plin de poezia vârstei fragede, cu eterna ei curiozitate în fața necuprinsului lumii.

*Casa domnului Alcibiade* (1978), primul roman din ciclul amintit, începe în același ton: "De când mă știu am fost înconjurat de miracole; e drept că toate s-au dezlegat, dar când s-au dezlegat unele, s-au născut altele. Toți suntem înconjurați de miracole." O carte despre lumea ca miracol este romanul întreg. Iar a povesti această lume este a se juca. Este modul de a se juca al unui ins care, neavând jucării la vârsta copilăriei, a hrănit o viață nevoia de a-și face una, "cea mai îndrăzneată dintre ele": "să scriu o poveste". Sub semnul

miracolului permanent al lumii și totodată sub acela al nevoii imperioase de *a povesti* (și nu de "a scrie") se încheagă textul din *Casa domnului Alcibiade*.

Înainte de a aduce în scenă personajele principale, autorul narează, ca deschidere tonală, povestea Sihastrului, bizar "sfânt" cu nimb și tată a două duzini de copii, adevărat Priap, care, chiar și în clipa morții, e stăpânit de o intensă excitație erotică. Misterul, fantasticul și bizareria dobândesc astfel statutul de parte integrantă a realității. În această atmosferă, întâlnirea de către naratorul copil a domnului Alcibiade trimite gândul cititorului la relația clasică de mister și ispită ce se leagă între copil și "bătrânul aventurier" (vezi *Comoara din insulă*, *Marile speranțe* etc.). Domnul Alcibiade a luptat în tinerețe, la începutul veacului, în Transvaal, apoi, reîntors, a încercat să pună pe picioare o afacere auriferă. Sunt detalii suficiente pentru imaginația copilului. De fapt, "domnul Alcibiade a fost un poet și n-a știut și nici n-ar fi putut crede". El a rămas sărac, în timp ce partenerul său de afaceri s-a îmbogățit. Lumea în care trăiește domnul Alcibiade pare o lume a frumuseților și a minunilor. Cei din preajmă-i sunt oameni neobișnuiți: soția lui cânta la harpă și totul părea că în jurul ei "cântă", sticlele de lampă, pe care le ștergea înaintea ochilor uimiți ai copilului, "iar mai târziu, când se aprindeau lămpile, lumina lor părea și ea un cântec", pe care însă îți trebuia "credință" ca să-l auzi. Și ceilalți membri ai familiei Alcibiade aveau, fiecare, misterul și poezia lui, depășind măsura umană obișnuită. Unul dintre fii scrie câte un caiet în fiecare zi, apoi se oferă pentru un experiment în care să vadă cum e "dincolo de moarte". Altul e de o răutate și o inteligență diabolice. Altul bea singur o moștenire de o mie de lire într-o jumătate de an. Este o lume în care faptele excesive și chiar "miraculoase" sunt la ordinea zilei, iar miraculosul trece în prozaic (și invers) fără nici o dificultate. Fata primarului dintr-un sat naște, și oamenii își amintesc de porumbelul alb ce s-a lăsat asupra ei în urmă cu nouă luni; la leagănul pruncului vin trei străini, care-i dau o trompetută din care el suflă; apoi primarul îi alungă, repetând situația biblică a "fugii din Egipt"; zadarnic însă noul "Iosif", fierarul Isaia, așteaptă ca pruncul să facă minuni - el se dovedește slab de minte și fierarul o bate pe mamă. Nici atunci când restriștea se abate asupra acestei lumi, nota de "sacralitate" adânc omenească nu dispăre. În timpul ocupației germane în București, în primul război, domnul Alcibiade amenajează în pivniță o încăpere secretă pentru a o proteja de nemți pe frumoasa Maria, care este însuși simbolul purității și frumuseții. Văzută într-o noapte de trei nemți, ea este găsită în zori moartă, la fel ca și cei trei. Sunt scene simbolice care dau cărții un fond liric. Partea ultimă a romanului, despre războiul care a ucis

miracolul vieții acestei lumi blânde, este mult mai palidă. Textul tinde a se transforma în memorialistică propriu-zisă, aglutinând fapte, imagini, gânduri, în care adesea autenticitatea autobiografică e identificabilă, dar ea nu devine autenticitate artistică. Nici evocarea sfârșitului războiului, cu procesele celor acuzați de trădare (între care Stere, Slavici, Arghezi), nu poate complini prin adevărul documentar pe care-l conține deficitul de adevăr artistic: prima parte a romanului rămâne cea definitorie pentru arta lui Radu Tudoran.

Povestirea lui este irizată de o ironie fină, care e în egală măsură autoironie. Autorul dă cuvântul naratorului (copil născut odată cu veacul) dar dedesubtul seriozității naive a naratorului simțim zâmbetul cald, amical al autorului. Lumea pe care o învie povestirea sa este o lume iubită fără rezerve de acesta. De aceea, textul devine, nu o dată, efuziune lirică, elogiu direct al valorilor în care crede autorul. Cum e acest pasaj de slăvire a frumuseții imaculatei Maria: "Ce era frumusețea acelei femei pe care o chema Maria? Fruntea, ochii, obrazul, gura, bărbia? Dar cine poate să spună? Câte nu se împletesc și câte nu se suprapun, fără să aibă un nume, peste ceea ce se vede la întâia privire, și abia izbutesc să dea un suport anatomic? Fără vibrație și fără culoare. Frumusețea e dincolo de anatomie, o stare, o devenire, un flux, o neodihnă." (Din acest citat se vede și ușoara alunecare spre sentimentalism, care nu lipsește din textul lui Radu Tudoran.)

*Cronica sfârșitului de mileniu* continuă cu volumele *Retragerea fără torțe* (1982), *Ieșirea la mare* (1984), *Victoria neînăripată* (1985) și *Privighetoarea de ziuă* (1986), în care același narator, adolescent acum, relatează împrejurări de după primul război mondial, până aproape de zilele noastre.

Digresiunea e suverană în toate volumele ciclului. Ea e mijlocul prin care povestirea aspiră să cuprindă spațiul de dincolo de curgerea faptelor - liricul, fantasticul, trecutul. Autorul e interesat precumpănitor de evenimente, nu de tipologia socială sau morală, dar evenimentele sunt filtrate prin memoria afectivă, puternic subiectivizată. Realul este tentat mereu să treacă în fantastic, ceea ce înlesnește trecerea fiind tocmai subiectivitatea pregnantă. Lumea fictivă ce se întruchipează astfel este purtătoarea unui mesaj de iubire față de oameni și față de istoria trăită, care, redimensionată prin povestire, este absorbită de umbrele trecutului și ale mitului.



S-a observat de către mulți comentatori faptul că primul roman al lui Șt. Bănuțescu continuă atât stilistic, cât și tematic literatura sa anterioară, în special nuvelele din *Iarna bărbaților* (1965). *Cartea de la Metopolis* (1977) este primul volum dintr-un ciclu amplu, intitulat *Cartea Milionarului*, care va cuprinde încă trei părți: *Cartea Dicomesiei*, *Sfarsit la Metopolis* și *Epilog în orașul Mavrocordat*. Problematika specifică lui Șt. Bănuțescu (n nuvele, poezii și roman) prelungește linia tradiționalismului interbelic, spre restituirea către lumea prezentului nostru a dimensiunii ei autohtone, și anume nu în pitorescul acesteia, ci în fundamentele spiritualitatii sale. Această problematică se ipostaziază într-un epos narativ, de factură modernă fără stridente.

*Cartea de la Metopolis* apare astfel ca o însumare a artei și meditației autorului în direcția exploatării unor valențe noi ale tradiției și, pe această cale, a formulării unor întrebări asupra relației istorice și existențiale dintre tradiție și modernitate. Romanul a fost pus de către unii în legătură cu proza sud-americană, și, fără îndoială, nici de Urmuz nu suntem prea departe, cum s-a observat. La fel de bine s-ar putea ilustra apropierea de unele încercări moderne ale literaturii fantastico-burlești (Robert Pinget cu *Graal Pirat*, de exemplu, sub raportul, bunăoară, al proliferării libere a fabulației în spațiu cuvântului și al mitului). *Cartea de la Metopolis* frapează prin felul original în care aparenta cea mai superficială (care e de roman tradițional) este anihilată de substanța pe care o ascunde. Într-adevăr, există în carte un personaj povestitor care face o cronică despre oamenii și întâmplările dintr-o anume parte de lume, imaginea acestei parti de lume pare chiar a se nchegea, în mișcarea ei specifică, dar de fapt, simultan și în aceeași măsură, ea se destramă, se volatilizează, lăsând în cele din urmă cititorului doar un abur, o "ceată" de cronică.

Originalitatea ținutului imaginar pe care-l creează Șt. Bănuțescu în comparație cu alte Yocknawpatophe românești ale deceniului opt este girata de caracterul mitic românesc al geografiei, istoriei și demografiei sale. Lumea romanului lui Șt. Bănuțescu are în centru orașul Metopolis, așezat nu departe de "marele fluviu", ale cărei brațe scaldă *Insula Cailor* și dincolo de care se întinde câmpia Dicomesiei, la marginea căreia sunt orașele Cetatea de Lână și *Mavrocordat*. Undeva, spre nord, este Transilvania, cu *Marmatia*. Din acest ultim oraș sosește, în primele pagini ale romanului, în Metopolis, Glad, omul cu roata. Roata pe care o rostogolește el înainte sa și pe

care o va transforma apoi într-o mașină a fabricii sale de lumânări de seu, este un simbol al istoriei, al prefacerii lumii, de care nu scapă nici Metopolisul. Glad are un rol secundar în primul volum, dar ne putem aștepta ca acest Rastignac pomit de la cea mai umilă condiție (fost pușcăriaș eliberat, sărac lipit), ambițios, harnic și întrepid, cariind tot subsolul orașului cu galeriile săpate în căutarea "comorii" - marmura roșie, să devină un personaj important în volumele următoare. El este hărăzit de Milionar (care nu numai consemnează, ci creează istoria) unei porecle nobile, Generalu, și, probabil, unui destin pe măsură, așa cum, în finalul acestui volum, Havaet, cel eliminat din liceu pentru cretinism, ia locul Umilitului, savant bizantinolog de renume mondial. Deocamdată, în acest volum, în centrul atenției sunt Generalul cel adevărat, Marosin, stăpânul orașului, care invită din când în când în Pavilionul său pe Milionar, pe preotul Parol și pe alte fețe marcante ale orașului, dar nu și pe Iapa Roșie, hangița administratoare a Bodegii Armeanului, cu o biografie dubioasă. Alte personaje importante ale romanului sunt Gora Serafis și fiica ei, Fibula Serafis, iubita din tinerețe a Generalului Marosin, Filip Lăscăreanu-Umilitul Teologul, savant bizantinolog plecat din copilărie în apus, Constantin Pierdutul Întâiul, băiețandru analfabet, matematician de geniu, Bazacopol, inițiatorul păgubos de societăți comerciale și industriale, croitorul Polider, care ia măsura clienților dintr-o singură privire, sau Havaet, cel eliminat din liceu pentru cretinism și care va lua porecla și, poate, locul bizantinologului Umilitul. Fiecare personaj are povestea lui, romanul fiind de fapt înlănțuirea acestor povești și nu punerea în relație a personajelor între ele. Astfel, platforma pe care existentele individuale se leagă, alcătuind o lume, este mai degrabă povestirea, cuvântul, și nu ficțiunea epică propriu-zisă.

Imaginarul lui Șt. Bănulescu se constituie din: relații sociale de tip capitalist + mentalitate mitică apocrifă + stil balcanic / bizantin / fanariot, toate pe fondul unei istorii și al unei geografii mitizate, fabuloase. Metopolisul e o lume crepusculară. El se agată de tradițiile bizantine "nobile", "pietrificate de cultură", deși tradițiile sale autentice sunt cele dicomesiene, pe care însă le disprețuiește. În stil bizantin, Metopolisul organizează serbări fastuoase și costisitoare (în cadrul cărora se aprobă înscenarea unui spectacol "supraproducție", numai cu condiția ca eroului său, un general bizantin, să i se atribuie originea metopoliseană!). Dar "a fi interbalcanic e o condiție naturală pentru oricine se mișcă prin Metopolis, Cetatea de Lână, prin orașul Mavrocordat sau prin Dicomesia", ne spune Milionarul. Totuși, adevăratul substrat etnic al acestei lumi pare a fi cel dicomesian. Dicomesienii au o cultură străveche, rămasă la stadiul rural, au un folclor arhaic, cu motive naturiste, în centrul căruia stau savuroasele

legende și proverbe despre cai, iar creștinismul lor e pigmentat de numeroase reminiscențe ancestrale: "Serbările dicomesiene pot întrece în barbarie și rit păgân pe cele metopolisiene, dar ele rămân în urmă nu numai în ce privește ceremoniile fastuoase", ci și prin îmbinarea pitorescului cu utilitarismul. În timp ce dicomesienii "prelungesc trecutul spre prezent", metopolisienii creează o mitologie "modernă", burgheză: mitul "comorii" dedesubtul orașului (marmora roșie), sau practica "negoțului cu ani" (bătrânele își "vând" ultimii ani de viață, negustorul asigurându-le întreținerea până la moarte, urmând ca apoi să intre în stăpânirea avutului lor). E vorba așadar de stiluri de viață diferite: "dicomesienii își văd de caii lor, iar metopolisienii de pietrele lor". Dar mai este vorba, ne sugerează naratorul, și de apartenența lor la timpuri diferite. Omogenizarea acestor timpuri se produce, ne spune Milionarul, doar în cronică sa, în practica scrisului.

Într-o literatură în care "istoria ieroglică" e o formă atât de frecvent întrebuințată, se poate pune întrebarea: este *Cartea de la Metopolis* o "istorie secretă"? Unele pasaje par într-adevăr aluzive: "Dintre mavrocordați pot ieși repede figuri luminate. Pot constitui în întregimea lor un climat bun pentru o idee, pentru o acțiune nouă și rapidă. Dar nu pot constitui singuri o osatură. Cu aceeași repeziciune cu care dau oameni excelenți unui moment sau altul, cu aceeași repeziciune nasc havaeți în serie sau, și mai rău, acel gen de oameni numiți 'ai istoriei în curs', care își schimbă opiniile după cum se schimbă opresorul, cu sentimentul că ei merg înainte și în pas cu istoria." Nu de "istorie secretă" trebuie să vorbim în acest caz, ci mai degrabă de un fel de "geografie secretă". E. Simion a încercat o localizare în zona Călărași - bălțile Dunării.<sup>53</sup> "Geografia" lui Șt. Bănulescu este însă desigur una spirituală și morală. Ceea ce face scriitorul prin *Cartea de la Metopolis* (urmând a continua prin celelalte volume) este o sinteză a spațiului spiritual muntean, și anume întreprinsă cu mijloacele specifice chiar acestui spirit: fabulația, ironia, narația și disimularea. Ironia, de exemplu, e prezentă, în mod evident în roman, dar ea nu se exercită asupra personajelor ca atare. E o ironizare (din interior, fără maliție) a spiritului muntean însuși: o ironie a sim-patiei. Fabulația, și ea, merge nu în direcție opusă realității (stilistice) a spiritului muntean, ci, dimpotrivă, spre o potențare a miezului acestei realități. Din Cuvânt, spre interiorul lumii Cuvântului: ca și Filip Umilitul, autorul caută "oul de sub cuvânt", spre a-l da cititorului să-l "clocească". Narația, ca poftă de a povesti a personajelor, este, de asemenea, esențializare a plăcerii munteanului de a vorbi. Esențializare, în sensul că această poftă se alimentează nu

---

<sup>53</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, ed.cit., p.612.

din întâmplările realității, ci tot din cuvânt. Narațiile vin totdeauna spre a umple de sens un cuvânt, un nume de persoană cel mai adesea, dar nu numai (v. de ex., "Biserica pe roate", Dealul lui Ismail, Justiniana Byzantina, cu legendele lor). Narația fiind totodată un spectacol al spunerii, esențializarea merge până acolo încât duce la indeterminarea dintre stilul narațiunii și numele naratorului (există narații care pot fi spuse de un General și altele, numai de un plutonier!). Tot ca efect al acestei absolutizări a narațiunii poate fi considerată discrepanța netă ce se constată adesea între povestire și obiectul ei, realitatea povestită: se relatează pe larg și la modul ceremonios, aproape solemn, despre fapte derizorii și absolut ne semnificative în economia cărții. În fine, disimularea, duplicitatea nu e a personajelor sau a personajului narator, ci a lumii, generalizată: totul *pare*, dar nimic nu este cu certitudine ceea ce pare. Totul este interschimbabil, povestirile nu doar se succed, ci se anihilează și se înlocuiesc reciproc. Ceea ce povestește Generalul Marosin modifică de multe ori până la anulare cele povestite anterior de Milionar. De aici mesajul ambiguu, dar totuși dens, plurivoc, - simpatia și repulsia, admirația și disprețul, sentimentul de familiar, de "al nostru" și, totodată, acela de străin, bizar, pe care le sugerează romanul.

*Cartea de la Metopolis* este, fără îndoială, între încercările destul de numeroase din această categorie, cea mai originală și mai substanțială, ea figurând una din liniile posibile pentru romanul nostru viitor. Nu e meta-roman, căci pretextul scriitorului care scrie romanul e pur pretext literar; nu felul cum se naște textul e problema autorului, nu spectacolul transformării lumii în text este ceea ce-l fascinează pe autor, ci însăși lumea în esența ei eternă, gândită la modul pseudo-arhaic. *Cartea de la Metopolis* e un roman mitic, specie extrem de rară la noi. Este mai degrabă un studiu realizat cu mijloacele rafinate ale spiritului modern asupra unui anumit tip de umanitate românească, - un studiu general psiho-socio-istoric și etnografic.

### **Mircea Ciobanu**

(1940 [-1996])

Poet, eseist și prozator, Mircea Ciobanu e o personalitate multiplu semnificativă pentru metarealismul românesc de azi. Intelectualismul e nota principală a scrisului său, dar originalitatea lui e de găsit probabil în substanța egal diacronică și sincronică a acestui

intelectualism. S-a observat că scrisul lui Mircea Ciobanu e "plin de semnele lumii vechi" și că, de fapt, "scriitorul nu face trimiteri, el *rescrie* povestea lui Iov".<sup>54</sup> Nu e vorba însă de prezența *arhaicului* de tip sadovenian, ca elementaritate anteculturală, sau a *originarului* ca la Mircea Eliade, ci de intuirea esențelor eterne, la un mod apropiat mai degrabă de cel eminescian. Nu "eterna reîntoarcere" a Începuturilor în existența actuală îl tulbură pe scriitor, ci caracterul emblematic (deși criptic) al acestei existențe, sesizarea unicului îndărătul infinitelor ipostazieri particulare, a unui Unic inaccesibil însă. Concepția sa despre literatură pare dominată de o idee centrală, platonice și barocă totodată, a *eutopiei*, a perfecțiunii absolute: "Dacă n-aș avea convingerea că există un 'loc al desăvârșirii', aș abandona scrisul", declară scriitorul într-un interviu.<sup>55</sup> Și într-adevăr, atât poezia sa, cât și prozele sale scurte și romanele sunt expresia unui eu și proiecția unor personaje, "ființe dezlegate de îndatoririle față de lume", judecând lumea de pe înălțimea și libertatea Ideii.

Primele scrieri în proză, romanul *Martorii* (1968) și prozele din *Epistole I* (1969), *Armura lui Thomas și alte epistole* (1971), *Tăietorul de lemne* (1974) sunt eseistice și cerebrale la extrem, dar pline de o rară tensiune a ideilor. Romanul, revăzut în 1973, e un experiment asupra ambiguității textului literar, încadrabil metaromanului. Ceea ce comunică el nu e imaginea existenței Domnului... sau a Scriitorului..., personajele principale, ci intuiția coplesitoare a unui *potențial* uman, a virtualității umane închise în întrupările individuale, a omenescului atemporal și impalpabil, intangibil. Al doilea roman, *Cartea fiilor* (1970), reia, cu obiective înrudite, schema unei narațiuni din *1001 de nopți*, cu cadavrul transportat din poartă în poartă, fiecare vrând să scape de el, edificând pe această tramă o atmosferă densă de fantastic și terifiant. Scriitor baroc de elevație, totul e emblemă la Mircea Ciobanu. Personajele sale sunt ambiguitate totdeauna, prin informațiile despre ele și prin textuarea acestora, dar și prin nume (simboluri culturale, biblice ori simple inițiale sau puncte de suspensie). Oamenii sunt entități simbolice mișcându-se printre alte entități simbolice-lucrurile (s-a observat semnificația ezoterică a unor obiecte în această proză). Barocul său e un baroc al umbrelor și opacităților, nu al exteriorităților și explicitărilor, ca la alți autori munteni. Și nu unul pur livresc, ci trimitând la antropologic.

---

<sup>54</sup> Cornel Ungureanu, în: Mircea Ciobanu, *Martorii. Epistole. Tăietorul de lemne*, Ed. Minerva, Rucurești 1988, prefață de Cornel Ungureanu, p.IX.

<sup>55</sup> *Romanul românesc în interviuri*. Antologie, sinteze bibliografice și indice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol.I, p.II, Ed. Minerva, București 1985, p.632.

Părăsind numai superficial această linie, *Istori* (I, 1977, II, 1978, III, 1981, IV, 1983, V, 1986) își ia materia din istoria societății românești moderne, evocând, prin intermediul unor personaje numeroase și al unei arhitectonici complicate, devenirea acestei istorii dinspre absurdul și pitorescul trecut spre prezentul limpid, demitizat. Desigur, această evoluție nu presupune cătuși de puțin trecerea autorului la mijloacele unui realism explicit, tradițional. Și aici, dominantă e pornirea ambiguizantă, întemeiată pe convingerea că istoria, ca și viața omenească, sau ca și "mișcarea" în general, "e destinată ascunderii adevărului" și nu explicitării lui, lectura rămânând a se constitui ca un act inițiativ, de deciptare, niciodată până la capăt, a jocului imponderabilelor textului.

Prima impresie la lectura romanului lui Mircea Ciobanu este aceea a unei literaturi născute ca degustare barocă a senzorialității lumii, între *deliciu* și *dezgust*. În realitate, sub raportul acesta, scriitura sa este tot ce poate fi mai diferit de a lui Eugen Barbu, de exemplu, autorul nefiind un "amator de pitoresc". Atmosfera de spart al petrecerii, ca și chiolhanurile și nu mai puțin balcanicele zăbave la taclale ale personajelor au o cu totul altă semnificație în romanul său. Savoarea crepusculară a picturii Bucureștiului anilor 1920 (adesea invocat în episoadele celor cinci volume, purtând, în mod semnificativ, în roman o atât de pregnantă amprentă a veacului trecut), amestecul icoanelor tradiționale cu secvențele irepresibilei sete de viață a unei societăți tinere sunt suportul ficțional care susține o rețea infinitezimală de idei și simboluri care rămân adesea de nedescifrat. Romanul demarează într-un moment cronologic apropiat de zilele noastre, "în cea dintâi dimineață a anului o mie nouă sute cinci zeci și nouă", și-l are în centru pe inginerul constructor Gheorghe Palada. Palada este un puternic, un "stăpân", care nu e iubit de nimeni, dar e temut de mulți, inclusiv de soția sa, Maria, de fiica și fiul său. "Marele Palada" își îngăduie însă o dată pe an, de Anul nou, să coboare de la înălțimea puterii sale și invită un număr de oaspeți, mereu aceiași, oferindu-le o masă. E modul lui de a marca acceptarea unice subordonări pe care și-o admite - aceea față de ordinea *sacralui*. În această ambianță a nopții de sărbătoare are loc un incident - congestia cerebrală a unui bătrân invitat, speriat de o intervenție autoritară a lui Palada. Incidentul declanșează un coșmar, în care Palada se vede provocând moartea bătrânului și primind avertismentul că visează, dar la sfârșitul visului va muri el însuși. De aci, intrarea personajului într-o stare sufletească deosebită, prielnică rememorării trecutului. Alături de acest prim-plan al cărții, noaptea și ospățul de Anul nou, cu mimarea sacralității (autosacralizarea eroului), se deschide astfel un al doilea plan, al trecutului lui (anii 1946), spre

o comunicare reală cu misterul adânc al existenței, cu "sacrul", care-i va revela în cele din urmă lui Palada adevărul "că nici puterea nu-i aparține de fapt". Căci rememorarea trecutului reconstituie felul cum a luat naștere mitul *puterii* lui Palada și cum s-a prăbușit apoi acest mit, lăsându-i în suflet doar cenușa și melancolia înfrângerii.

În tinerețe, Palada a cunoscut ispita păcii și a seninătății: în casa Mavrichi, adevărată enclavă de bunăvoință mutuală, prietenie și sinceritate. A fost un moment "de slăbiciune", așa cum și episodul dragostei depline, frenetice, cu Maria, va fi, după aceea, apreciat de el ca unul în care "se dovedise om slab" (și pentru a-și afirma tăria, distruge din temelii casa unde se consumase episodul). Momentul cel mai puternic și mai ilustrativ este poate cel din finalul volumului al doilea. În ambianța marii secete de după războiul al doilea mondial, evocarea ritmului impetuos al construcțiilor se colorează mitic, dobândind o dimensiune diabolică. Imaginația îmbolnăvită de foame și de arșită a oamenilor produce legende stranii despre cărămidarii țigani, care ar fi "legat" ploile pentru a-și crea condiții optime de muncă și de câștig, lor și zidarilor, constructorilor. Astfel legătura se face firesc în mintea atâtată a oamenilor: "cărămidarii n-ar fi legat ploaia, dacă Palada...". Puterea lui Palada capătă aureola unui mit în care va crede curând el însuși, încât, la un moment dat, chiar la masa de Anul nou, îl vedem gândind despre bătrânul Filipescu: "Un Dumnezeu ca mine i-ar trebui". Un Dumnezeu se consideră Palada în raport cu cei din jur, un Dumnezeu care însă își trage puterea absolută din identificarea sa cu sensul mișcării istoriei sociale. Căci într-un fel, Palada este un prototip al Constructorului, întruchipare a destinului secret al lumii moderne, un Meșter Manole orb, "tutelat" de materie, cum îl caracterizează autorul într-un interviu, propulsat de legile materiei mai mult decât de legile umanului. Această ordine ascunsă a materiei, "sacrul", este cea care-l girează pe Palada. În momentul când ea se clatină în mentalitatea oamenilor, puterea lui Palada se prăbușește. La un Crăciun, în anii '50, Palada cere oamenilor să lucreze și în timpul zilelor de sărbătoare și oamenii se supun cu neașteptată docilitate: cauza este că zvonul despre noua măsură precedase cu câteva zile dispoziția lui Palada, iar oamenii înțeleg că Palada este numai un *intermediar* și că Puterea este impersonală, deasupra lor și a lui. Prin Palada astfel, autorul meditează asupra Puterii, dar și a destinului societății și omului modern.

Alături de povestea lui Palada, romanul cuprinde, la fel, fragmentate și amestecate, povestea Mariei Palada, a Logofetesei, bunica Mariei, a lui Iancu Dudescu, tatăl Mariei, a Sisei Dudescu, mama ei, a sobarului Martin Cunt. Acestea și altele alcătuiesc

panorama retro, vie și pestriță, a spațiului social-spiritual balcanodunărean de odinioară, prin care trecutul curge spre noi și alimentează prezentul nostru. Lumea veche, a negustorilor, hangiiilor, misiților, cămătarilor etc. prelungește spre noi un filon de istorie semiorientală cu note de pitoresc specific. Logofeteasa este în centrul acestui filon al romanului, o figură plină de parfumul original al tradiției istorice muntene. Bătrâna moașă, rămasă din celălalt veac, depozitară a unor comori de știință populară și obiceiuri străvechi, posesoare a unor taine tulburătoare prin relația ei directă cu viața, cu însăși nașterea vieții, este un personaj extrem de viu și plin de sevă autentică, încadrabil în seria care începe cu Mara și vine, prin Vitoria Lipan, Olimbiada, Ana din *Setea*, până la eroinele din romanele deceniului opt ale unor Mircea Oprită, Sorin Titel, Ion Brad. Simbolică și prin longevitate, ea va muri la adânci bătrâneți, figurând stingerea lentă a tradiției vechi. Căci ea deține nu numai tainele vieții, ci și pe cele ale morții. Unul din cele mai tulburătoare episoade ale romanului este cel în care Logofeteasa povestește despre "spălătorii de hoituri", "mijlocitorii mortii", care trăiesc "în devălmășie" cu moartea, având știința de a ajuta pe agonicii care nu pot muri. Maria, soția lui Palada, este într-un fel moștenitoarea Logofetesei (care a dus-o cu ea, să învețe știința moșitului). Ea are energia răbdătoare și răzbătătoare a Logofetesei. Ea nu are sărbători, nu are nevoie de ele, căci este totdeauna *în ea*, puternică și singură.

Prin fascinația aparte a povestirii, strălucirea blândă și izurile pregnante ale decorului și faunei levantine, prin irizările mitice și magice ale unor pagini, precum și prin "reflecția morală" (predominantă, s-a observat, în ultimele volume), *Istoriile* lui Mircea Ciobanu reprezintă una din cărțile de înțelesuri grave și profunde ale existenței sub dublul imperativ al istoriei și tradiției eterne.

### Dumitru M. Ion

(n.1948)

Poetul rămâne un liric și un imaginativ și în romanele și nuvelele pe care le scrie, proza fiind pentru el o formă de mai mare libertate a spiritului ispitit de joc. Și, poate, o formă a acelei logofilii rafinate, de sorginte asiatică, din care se revendică și alți prozatori sudici. *Paștele cailor* (1970), primul roman, este o narațiune picaresc-fantezistă și totodată un roman al inițierii erotice și existențiale în care însă totul se întâmplă de o manieră senzațional-lejeră, expurgată de



grava necesitate și de nemiloasa cauzalitate. Sub imperiul purei gratuități stă și *Povestea minunatelor călătorii* (1973), roman pentru copii, în care ingenuitatea uimirii în fața universului mirific este a poetului care se joacă pe lunecoasa punte dintre ludic și existențial.

*Scribul și închipuirea* (1984) este un "joc" mai complex. Masivitatea și structurarea complicată, pe capitole și "cărți", creează toate aparențele romanului "serios". El are un personaj central, naratorul, scribul Ioan din cetatea Bucuriei, care se confruntă cu târâmurile realității și, mai ales, cu ale închipuirii. Eul narator îmbracă pe rând diverse identități, iar povestirile ce rezultă sunt asamblate foarte liber, deși, în primele capitole, autorul ne furnizează o schemă compozițională (sau mai exact aparența unei asemenea scheme), pe care nu o va respecta, frustrând așteptarea cititorului familiarizat cu "coincidențele" metaromanesti. Întâmplări și personaje ciudate, cu alură de basm și parabolă sunt convocate într-un topos vag balcanic (Vanesia, Karadrakia, Melissa, Micul Pustiu, Norio), pentru a expune / ascunde povestea inițierii scribului Ioan Maria Babiloni în inefabilele adevăruri. Căci, află eroul, "două au fost, dintotdeauna, căile umblate de cei vii: a visului și a realității. Cine bate calea visului... adeseori cade în păcatul de a nu mai putea desluși chipul realității...", dar "și visul omului e parte din realitatea aceluia om". "Visul e ba o frântură din viitor, ba din prezent, ba de odinioară, pe când realitatea se clădește pe fapte sau pe idei ale trecutului, țintește spre viitor dar se petrece numai în prezent. Și în această putere de a osebi visul de realitate stă măreția dar și mărginirea noastră; și noi, atunci când vorbim sau scriem, amestecăm epoci, pomenim, laolaltă, oamenii vii și oameni morți; mai mult, invocăm pe cei nenăscuți; dar de făcut nu putem decât în prezent, și la faptele noastre nu iau parte nici cei morți, nici cei nenăscuți. Noi suntem șoarecii prezentului și uite, acestea fiind spuse, ce-mi rămâne decât să te întreb și eu, precum cei înțelepți: de cine trebuie să se teamă șoarecele realității mai tare? De inteligenta pisicii sau de pisica inteligentei?"

## **Ioan Dan Nicolescu**

(n.1947)

Prin primele romane publicate, Ioan Dan Nicolescu se anunță un tipic prozator "sudic", la confluența tradiției narative muntene cu experimentul și jocul literar modern. Imaginativ, lovace, fără complexe, cu cămărilor memoriei burdușite de literatură, subtil și mai

puțin profund, dar ispitit de simbolistica și misterul gestului uman, scriitorul a fost salutat cu entuziasm de critica literară.

În *Rana statuiilor* (1977), în centrul atenției e istoria neamului Melkiewiczilor, întemeiat de un haiduc sârb stabilit într-un sat prahovean, familie dominată de un destin terific, cu morți violente și nebunie. Povestea recuperării lui Sam ajutat de activistul Ropodată este împletită într-o țesătură barocă de varietate luxuriantă, despre care s-a spus cu perfectă îndreptățire că e o adevărată enciclopedie a temelor, motivelor și procedeelelor prozei noastre contemporane.

Și mai pregnant se văd însușirile prozatorului în *Sărbători martiale* (1979). În prima parte, cartea epigonizează în temele și stilul lui Gala Galaction și Vasile Voiculescu - construind atmosfera unui sat bântuit de "semne" și erotism hipertrofiat, care duc pe unii la nebunie. Oamenii pleacă în bejenie sau sunt conduși de un Gaston la un "izvor", până la care trebuie să urce o golgotă. Alții călătoresc cu un tren fantomă, pustiu, fără mecanic. Simbolurile cețoase abundă, ca și pasajele pur ludice în maniera textualismului actual (autorul i se adresează lui Gaston: "Ți-ai fi putut da vreodată seama că și tu ești o simplă imagine a capriciului meu de Autor?"). Gaston și prietenii lui au edificat orașul Osa, un adevărat paradis, care însă, după un timp, decade, amenințat de o invazie a *sării*, apoi de alte fapte misterioase (apare un uriaș, ca în Mircea Eliade). Ca și în *Rana statuiilor*, fantezia prodigioasă a autorului zămislește nesfârșit de multe personaje, care însă rămân fantomatice. Apoi Osa dispare în neant și oamenii se reîntorc în istorie, dar o istorie cu cronologia amestecată haotic, și, în fine, înapoi în satul mitic inițial.

## Platon Pardău

(n.1934)

După ce, în deceniul șapte, a încercat genul liric, prin volume de versuri ce n-au atras atenția în mod deosebit, în deceniul următor Platon Pardău devine aproape brusc unul din cei mai productivi romancierii de astăzi. De la poezia crescută din geografia sentimentală a Țării de Sus natale, care integra antagonisme moderne (natură - civilizație, istorie - legendă) și viziuni stranii în linia unui expresionism blagian cu actualizări, trecerea la epică a fost o mișcare surprinzătoare, cu atât mai mult cu cât primul roman, *Ore de dimineată* (1972), era un roman social-politic, de realism direct, reportericesc, cu miză pe capacitatea de a semnifica a înseși faptelor realității. Romanul aborda

cu naturalețe și verosimilitate tematica vieții și muncii activiștilor de partid. Se încerca evitarea poncifelor și se puneau în discuție erorile unei perioade din trecutul proximal, pe care, arăta autorul, căutam în zilele noastre să le depășim, năzuind spre umanizarea acțiunii politice. Un mănunchi de destine erau reconstituite, pornind de la pretextul convențional al unei dimineți de audiențe la primul secretar al unui județ. Rememorările unor împrejurări din anii 1950-1958 oferă substanța și cadrul unui conflict principal, pe tema eticii activistului de partid și a disocierii între două tipuri de "revoluționari", "revoluționarul accidental" și "revoluționarul autentic", uman înainte de toate! *Ore de dimineață* este prin excelență un roman politic, un roman-dezbatere pe o temă politică mereu actuală. Întrebarea pe care o pune, prin biografiile pe care le reconstituie, poate fi formulată astfel: întrucât acțiunea politică își justifică mijloacele prin scopul proclamat? Pentru politicianul "clasic", "scopul scuza mijloacele", dar oare deviza machiavellică mai poate fi acceptată și pentru "revoluționarul" comunist? Dezbaterea politică se desfășoară într-adevăr într-o manieră care menține interesul cititorului, dar reducția la politic are drept consecință o sărăcire a conținutului omenesc al cărții, care, după apariția și a altor romane ce abordează o problemă similară, a devenit mai vizibilă.

Situații "luate din viață", mai mult simbolice decât "tipice" însă, alese pentru înlesnirea demonstrației, stau și la baza romanelor următoare: *Aproapele nostru aproape* (1973), unde pretextul ce ocaziona reconstituirea e al unui tren surprins de inundații, ori *Ciudata mișcare a inimii în aprilie* (1974) și *Mergând prin zăpadă* (1975), acestea din urmă cu insistență sporită pe observarea psihologilor. Sunt cărți care, problematic și stilistic, stau încă evident sub regimul aceluiași moment '65, al Adevărului.

Abia începând cu *Minunata poveste de dragoste a preafericților regi Ulise și Penelopa* (1978), Platon Pardău se află într-o nouă etapă a carierei sale romanciere și în noul moment în care intrase romanul românesc, Momentul Romanului. Virajul său spre o formulă nouă, transant diferită de a realismului social anterior, este din nou brusc, și sufragiile criticii sunt din nou reunite. Noua formulă are darul însă de a restabili contactul cu o dimensiune a metarealității, prin mitul și geografia mitică, pe care le explorase inițial în lirica sa. Reluând schema mitului odiseic, firește dintr-o perspectivă modernă, demitizantă, sceptică, ironică, romanul dezvăluie, sub faldul de grandoare al legendei, mizeria egoismului și a setei de putere, a micilor ambiții umane. Întârzierea lui Ulise prelungindu-se (de fapt, croul nu întârzie numai în țările depărtate pe care le-a cutreierat, ci și revenit acasă, nedivulgându-și identitatea, spre a *verifica*), înțelegem

că Penelopa nu-l mai așteaptă de mult: Ulise a ieșit din timpul Itacăi și, reîntorcându-se, nu va putea lega din nou acest timp. Penelopa organizează așteptarea războiului, ținând țara într-o permanentă tensiune. Mai mult însă, în absența adevăratului rege, în absența *adevărului*, ea întreține în Itaca o mitomanie politică generală. Supraviețuitorii războiului troian sunt vânați, în schimb războiul, trecutul în genere, a fost *refăcut*. Conducând prin interpuși, Penelopa vrea să mențină *status-quo*-ul politic, și pentru aceasta folosește teroarea belicoasă, a pericolului extern și a mitului dreptății interne. Călăul este chemat, în ultima parte a cărții, și Ulise, care între timp s-a deconspirat, pretinzându-și drepturile, va fi prima victimă. Depășind libera fantezie a subiectului heladic, al aventurii pure, scriitorul obține un discurs al ambiguității percutante, cu trimiteri spre actualitatea lectorului.

În continuare, *Scrisorile imperiale* (1979), *Omul coborât din turn* (1980) și *Diavolul de duminică* (1981) formează un ciclu în care fantezia se organizează în parabolă politică cu localizare autohtonă mult mai pregnantă. Romanele creează o lume imaginară, "ținutul Dorunei", transcendere mitologică și istorică a spațiului sufletesc al Bucovinei. Cel mai semnificativ între aceste romane este *Omul coborât din turn*, în care promisiunea magnanimă a utopiei de a readuce edenul pe pământ este disecată de bisturiul lucidității moderne, denunțându-i-se antiumanismul funciar. George Biruitorul, "omul coborât din turn", care s-a insinuat, firec și totodată diabolic, în pașnicul ținut al Dorunei, se dedică transformării acestuia într-un eden terestru, și anume, pe calea izolării absolute a țării de restul lumii. Personajul se erijează într-un demiurg, și reface în Doruna o "suită a zilelor creației", mitul unei noi geneze, care va pretinde, în cele din urmă, anihilarea memoriei și chiar reducerea la neant a umanității. Finalul, cu imaginea unei țări întregi ascunse literalmente sub pământ, vorbește tulburător cititorului modern înzestrat cu conștiința istoriei.

Cu *Limită de vârstă* (1982) se pare că romancierul părăsește ambiguitatea barocă a parabolei și, într-o măsură, chiar acuitatea politică a investigației, orientându-se din nou spre o literatură realistă, în maniera verificată de tradiție.

Mircea Săndulescu a irumpt prodigios în romanul românesc, în 1977, prin *Victorie clandestină*, carte care a reprezentat o "victorie" instantaneu și aproape unanim legitimată de critica literară. Recunoscându-i-se "calități de prozator cu totul neobișnuite" (L. Petrescu), scriitorul a fost apreciat ca "probabil singurul romancier de mare anvergură apărut în ultimii șapte-opt ani" (N. Manolescu). Aprecierile, justificate, vor fi confirmate prin romanul următor, *Tratat despre oaspeți* (1979), și, mai puțin, prin *Placebo* (1983) și *Intermediarul* (1983), în care suflul epic și vigoarea ideatică, remarcabilă în primele, se anemiează.

În primul roman întâlnim un personaj de tradiție la noi, abulicul, care, într-un anumit context, nu-și poate găsi resursele de voință și ambiție ca să se mobilizeze pentru lupta vieții. Linia de evoluție a personajului principal, tânărul Mihai Vancu - în ciuda frumoaselor posibilități de care dispunea în plan spiritual și social - este una stagnantă și regresivă. El amână înscrierea la doctorat, nu reușește să se stabilizeze sentimental alegându-și o parteneră pentru viață, într-un cuvânt, se abandonează unui provizorat incert și inert. Analog e destinul judecătorului Vancu, tatăl lui Mihai, pe care lupta pentru a-și dovedi nevinovăția îl va obosi și-l va epuiza. Meritul autorului este că știe să inculce acestei oboseli a personajelor sale un substrat misterios, care nu se reduce deloc la climatul social ori la psihologia individuală. Este o oboseală de a exista cu rădăcini adânci, dincolo de biografia personajelor, și Liviu Petrescu a observat foarte întemeiat că axul profund al cărții, "polaritatea centrală", este raportul *sacru-profan*.

Mai puternic și mai livresc e exprimată această polaritate sacru-profan în romanul al doilea, cel mai substanțial al autorului. *Tratat despre oaspeți* este, cum sugerează și titlul, structurat pe o temă eseistică, sau, poate mai bine spus, e un eseu transpus în roman. Termenii în care se pune problema sunt ai confruntării fundamentale dintre natură și civilizație, arhaicitate și modernitate. Iar scena confruntării e o localitate recent înfiripată în jurul unui șantier din bălțile Brăilei. În orașel se adună fel de fel de oameni, în genere activi și intrepizi, gospodari puși pe chiverniseală. În apropiere, o zonă nedesecată din considerent de echilibru ecologic, numită "Rezervația", păstrează intacte sălbăticia, fecunditatea și misterul ancestrale. Un urs uriaș, se pare, băntuie, ucigând animalele oamenilor și terorizându-i pe aceștia. Romanul începe și se termină sub semnul vânătorii marelui

urs: uciderea lui ar avea un sens magic, figurând, evident, victoria noii lumi asupra celei străvechi, prin luarea în stăpânire metafizică a locului și alungarea duhului vechimii, de către noii veniți, "oaspeții", cei provizoriu stabiliți aici.

Personajele se împart și ele în raport cu funcționalitatea ce le revine în acest scenariu mitic. Cele mai multe dintre ele intră în categoria "oaspeților", fiind și rămânând străini spiritului locului, veniți aici ca să fure și să nimicească, impunând locului legile lor, imprimându-le propria ființă. Unii o fac brutal, ca fostul prim secretar care vine aici ca să împuște fantasticul urs, alții, precum e tânărul student Victor Crăișăleanu, o fac subtil, așezându-se aici ispitiți de misterul locului, încercând să se inițieze în acest mister, și până la urmă, poate, să i se integreze. Cealaltă categorie este aceea a apărătorilor geniului local. Miron, fost șofer al prim secretarului, participant la vânătoarea de la începutul romanului, devenit apoi paznicul "Casei de oaspeți" din "Rezervație", dar mai ales tânărul și frumosul țigan Chertaș, filozof sui-generis și apărător în maniera și cu mijloacele lui al vietii sălbatice, primitive din "Rezervație" împotriva asaltului civilizației, împotriva dorinței de îmbogățire a străinilor aciuati în orașel, sunt doi inși legați prin fire tainice de lumea arhaicității. Țiganul Chertaș, îndeosebi, este un intermediar între cele două timpuri și lumi. Funcționalitatea lui în scenariul ascuns al romanului este similară celei a ursului din spectacolul cu Harap Alb, pregătit de el cu niște elevi, unde ursul e cel care împiedică pe fiii împăratului să plece. Precum și, în alt plan, e aceeași cu a ursului fabulos din "Rezervație", întruchipare a duhului ordinii arhaice. Vânătoarea din final, a mulțimii atâțate, și moartea lui Chertaș în incendiul de la "Casa de oaspeți", în vreme ce marele urs rămâne de negăsit, creează o atmosferă de ambiguitate tulburătoare (poate că chiar Chertaș e ursul!...). Ambiguitatea, programatică de altfel, vizează toate personajele ("efemere încercări de a ne apropia de niște oameni pe care nici noi n-am putut să-i cunoaștem foarte bine și străpungerile noastre prin pâcla personajelor poate că nu trec prin centrul lor..."). Un timid joc al autorului cu scrisul său e încercat, amintind de acela al textualismului, dar nu numai de acela, ci, cum s-a observat, și de maniera stilistică a lui Nicolae Breban. Oricum, cititorul e solicitat în actul lecturii, ceea ce e spre binele productivității textului, sporind potența acestuia. În ciuda impresiei, puternice pe alocuri, de déjà vu (critica a pronunțat chiar vorbele "pastașă stilistică"), în ciuda scăderii densității și pertinentei textului în romanele următoare, scrisul lui Mircea Săndulescu este vrednic de interes. Voi sublinia originalitatea supratemei sale: atât abuliciei din primul roman, cât și "oaspeții" din al doilea, motivul "placebo"-ului din al treilea și "intermediarul" din al

patrulea sunt figuri ale unei realități substanțiale a omului contemporan: viețuirea lui în "interval", spre a folosi conceptul lui Andrei Pleșu, condiția iremediabil provizorie și fragmentară a existenței noastre aici și acum. Este o supratemă care conferă gravitate și intelectualitate textului lui Mircea Săndulescu.

### **Valentin Berbecaru**

(n.1927)

Primele romane, circumscrise realismului de observație social-morală, dovedesc oarecare abilitate profesională: *Banchetul* (1967), *Suplinitor* (1971) și *Șah etern* (1971). Deși nu superioare în meșteșugul literar, *Războiul lui Vasile Vodă Cannano* (1978) și *Serdarul podinilor* (1982) descoperă vâna pitorească și picant-balcanică a narațiunii muntene tradiționale. Lectura *Princepelui* este vizibilă și recitim variante ale unor cunoscute secvențe din textul barbian. Spre deosebire de maestru însă, care infiltra putridității fanariote trimiteri parabolice, Valentin Berbecaru pare a se dezinteresa de ele. Vodă Cannano e un aventurier pe jumătate român, cu vagi bune intenții, nefinalizate. Mai interesant este, ca personaj, povestitorul - un vlăstar "nevolnic și cam într-o parte", devenit "boier Numără Ouă", reușită caricatură a sinecurismului, care transformă masca ipocriziei în natură intimă. O lume nevolnică printr-un povestitor nevolnic: formula ar aminti de cea faulkneriană, nu însă și profunzimea umană a textului.

### **Dan Mutașcu**

(n.1944)

Se află și el în conul de penumbră al lui Eugen Barbu, în câteva romane de marcată tentă barocă, pe teme diverse. În *Bunul cetățean Arhimede*, întâiul roman (1975), ambianța cetății elenistice este pictată în tonuri mai apropiate de realismul psihologic. În *Dans sub spânzurătoare* (1978) însă, evocarea domniei lui Despot vodă aduce triumful spectaculosului, împletind pitorescul medieval sud-est european, rafinamentul cultural bizantin, contrastele șocante, și neocolind unele tehnici moderne de ambiguizare a imaginii și sensului.

## **Grid Modorcea**

(n.1944)

Publicist și eseist pe teme de cinematografie și arta filmului, scriitorul arată în proză bune însușiri în plasticizarea și ritmarea narațiunii. *Derută în paradis* (1978) și *Paznic la Turnul Babel* (1981), primele romane, aduc un topos unitar, de pregnantă specificitate și o voce narativă individualizată. Naratorul este tânărul capabil să se uimească înaintea lumii și s-o comenteze pitoresc și vivace, iar toposul este oferit de geografia reală a bălților dunărene (zona Galaților natali), cu o umanitate frustră și colorată, încă nedesprinsă deplin din stadiul patriarhalității în care ne-o înfățișase Panait Istrati. Este un "paradis" intrat în derută, solicitat irezistibil de noile vremuri: extinderea Șantierului și demolarea caselor "de paie", mutarea oamenilor la bloc imprimă acestei lumi o direcție limpede, în care se încadrează - în spiritul unui optimism quasi-idilic - destinele individuale și destinul adolescentului narator. Aceeași geografie, în *Paznic la Turnul Babel*, ne oferă spectacolul ruralității cu stereotipii ancestrale, în care sezonul ploilor a fost transformat de tradiție într-un sezon al nebuniei, cu spaime mistice și cu abolirea legilor moralei cutumiare, ruralitate care, însă, în noile condiții, firește, va fi antrenată și ea în civilizația recuperatoare.

## **Apostol Gurău**

· (n.1940)

Merge și el, în primul său roman, *Defonia* (1981), pe drumul deschis de ciclul *F* al lui Dumitru Radu Popescu. În satul moldovean cu acest nume, mitul este, în anii 1950, încă viu, parte din viața oamenilor: aceștia trec parcă, pe neașteptate și fără a avea timp să se dezmeticească, dintr-un basm senin, al existenței patriarhale, într-unul terific. Sefa colectărilor e poreclită Mărțarea, căci ea e duhul rău venit în sat, dar și alții abuzează mișelește de puterea ce le-a fost încredințată ("foștii" satului sunt batjocoriți, siliți să urce în copaci și să strige "cucu" etc.).



## Mircea Constantinescu

(n.1945)

Subintitulat *Cronica unei familii*, romanul *Amurgul levantinelor* (vol.I, 1977, vol.II, 1980) mărturisește de la primele pagini, prin stilul său, intenția autorului de a valorifica modern frazarea epică a cronicarilor de odinioară. În cele peste 900 de pagini, defilează înaintea cititorului sute de personaje, scopul artistic fiind de a sugera mișcarea vie a societății românești pe parcursul uneia din cele mai dinamice perioade ale transformării ei moderne. Reconstituirea devine, în volumul I, un fel de arhondologie a familiilor venetice, de la cele pripășite "alături de și odată cu fanarioții", până la cele aciuete în țară după revoluția de la 1848. Din ultima categorie își alege autorul eroii, urmărind descendenții unor Dobroescu, Mincu, Steriade, Miltiade ș.a., burghezi respectabili, unii îmbogățiți, cu toții activi, tenace, întrepizi, răzbitători, făcându-și și întreținându-și "relații", avântându-se în afaceri, în politică, doborâți uneori de circumstanțe defavorabile, ridicându-se iarăși. Ca și cronicarii, autorul nu-și îngăduie să zăbovească prea mult asupra vreunui personaj. Suntem conduși, în goană, cu afectată obiectivitate științifică, de la 1877 până la primul război mondial și, în volumul doi, până aproape de vremea noastră (1948). Ambiguizarea minimală a imaginii generale e obținută prin, bunăoară, introducerea unor personaje literare cunoscute (Chir Costea Chioru, căpitan în poliția capitalei, Răsturnica lui Ion Barbu, Felix Barla, cofetarul din *Tainele inimii* de Kogălniceanu), procedeu de hiperproză, ca și prin manipularea inteligentă a citatului după documente (autentice sau apocrife). Ideea autorului, interesantă, e subminată însă chiar de obstinția aplicării formulei, care duce în cele din urmă la redundanță. Partea a doua e un roman de observație social-morală. /.../

## Paul Tutungiu

(n.1941)

Marcat, în volumele de versuri, ca și în proză, de pasiunea pentru etnologia românească, scriitorul se dorește un spirit blagian de nuanță sud-carpatică. În *Drumul Hoților* (vol.I, 1979), sunt puse în paralelă peste timp trei momente istorice: actualitatea noastră, deceniul șase și domnia lui Matei Basarab, legate prin unicul element

al spațiului geografic comun: "Dor-Măruntul" bărgănean. Frământările și decăderea boierimii, narate de un scriitor străin din veacul al șaptesprezecelea și satira grotescă din episodul "obsedantului deceniu" sunt părțile reușite ale cărții.

## Ștefan Agopian

(n.1947)

Debutul lui Ștefan Agopian, în 1979, cu micul roman *Ziua mâniei*, anunța un prozator familiar cu mijloacele prozei moderne dar și o voce hotărâtă să-și caute și purifice timbrul personal, care promitea o acută originalitate. Cartea era un roman pseudo-istoric, cu acțiunea plasată la începutul veacului, cum arată titlurile capitolelor: "Capitolul unu: 15 mai 1915", "Capitolul doi: a doua zi" etc.. De fapt însă, obiectivul autorului era dinamitarea ideii de timp istoric. Totul e ambiguu, și ne aflăm aci în ajunul întâiului război mondial, aci în preajma celui de-al doilea. Eroii sunt din lumea "bună", mai ales cu rădăcini greco-fanariote. Efecte șocante sunt obținute din alăturarea unor nume istorice (Ghica) cu anonime hilare (Cacabăi), autorul fiind și un iubitor al muzicii cuvintelor.

Formula și performanța stilistică a autorului se precizează în *Tache de catifea* (1981). Decorul levantin, realizat cu rafinament și vigoare picturală, se subsumează unei concepții ludice despre epic. Modalitatea artistică e dedusă din cea narativă tradițională, genul Panait Istrati - Voiculescu. Un picaresc dunărean pigmentat din belșug cu culoare istorică 1800, pus în text cu deplină siguranță a scriiturii și cu desăvârșită știință de a exploata resursele sugestive ale vocabularului neaș și modern, acumulează întâmplări și figuri insolite, șocante pentru lectorul actual: cruzimi feudale, întâlniri erotice bizare, mistere și elucidări - totul în jurul originalului personaj numit în titlu, levantin parvenit, om al veacului. În final, mărturisirea naratorului - surprinzătoare și nu foarte: "am mintit, așa cum mințim întotdeauna, fiindcă adevărul nu are cuvinte să-l rostesti".

O propunere similară de joc de-a imaginația și de-a lectura este și *Tobit* (1983), spiritual joc cu adevărul și ficțiunea, ușor dezabuzat, ludic, dar lipsit, paradoxal, de veselie, mai degrabă melancolic. Romanul e un soi de basm modern, amintind de *Princepele* și de *Săptămâna nebunilor*, de care se deosebește prin absența violentelor stilistice și mai ales prin poezia stranie, heterofonică a textului, prin subtilitățile adesea gratuite, la limita

sofismului pur, ale unui spirit șlefuit în exces. În Oltenia ocupată de austrieci a anului 1718, uriașul Tobit, fiul unui mercenar levantin naturalizat, este un aventurier ciudat. Austriecii l-au jefuit și i-au scos un ochi, apoi, descoperind că Tobit fusese făcut baron de către împărat, îi dau gradul de colonel, deși nu au încredere în el și îl spionează prin cerșetorul Luca. El nu se alătură boierilor naționali complotiști, dar se lasă finanțat de cămătarul evreu Nabal să-lucidă pe "inchizitorul" trimis de împărat. Tot cu banii evreului își înarmează un detașament, cu ajutorul căruia își reia moșia părintească și încearcă acolo un soi de Utopie agrară (Campanella e invocată), în care să atragă pe foștii soldați la viața pașnică și pe țăranii ascunși în pădure să revină în sat. Și acesta este însă numai un început ce nu va fi continuat, căci jocul autorului vizează și parodiarea unor forme literare tradiționale (picarescul, aventura senzatională). Ocupă o mânăstire, așteptând un atac (din partea austriecilor?), care însă nu va mai veni.

Relațiile dintre personaje sunt supuse aceluiași regim ("N-o să știm niciodată cine nu e trădător în toată povestea asta"), ca și destinele personajelor: ni se prevestește moartea lui Tobit, ni se anunță că Anita Bengescu, vecina de moșie a lui Tobit, "va juca un rol important în povestea aceasta" etc., lucruri ce nu se vor întâmpla. Bizareria, oniricul, absurdul nu lipsesc. Un fatidic Rafail străbate cartea: la început este așteptat de tânărul Tobit, apoi purtat de el în cârcă (sub chipul unui călugăr olog), iar în final e descoperit în calitate de stareț al mânăstirii și ucis de Tobit, totul cu o cetoasă simbolistică ezoterică. S-ar putea părea că (pseudo)narațiunea are doar scopul de a realiza atmosfera (pregnantă, într-adevăr) de ev mediu crepuscular european-balcanic, dar intenția artistică e mai complexă. Fatalismul oriental și jocul literar modern, ai cărui termeni sunt ficțiunea (scriitura) și realitatea, se suprapun, iar personajele își cred viața "scrisă" într-o "carte", în care ele însele se consideră a fi doar personaje. Demarcația între roman și metaroman devine evanescentă, limita dintre "realitate", "vis" ("Toate acestea ar putea fi un vis, visul lui Tobit", ni se spune) și literatură e imposibil de păstrat. Scopul auctorial, al ambiguității totale, e atins, și tocmai de aici provine riscul cărții și al scrisului lui Ștefan Agopian. Sub rafinementul artistic de excepție, sensul de profunzime, pe care cititorul să-l raporteze la propria umanitate, e destul de dificil de citit: "nici unul dintre ei nu știa cum se va sfârși cartea aceasta în care sunt cuprinși și pentru care, o simțeau deplin, nu au nici o dorință, sunt împinși de la spate într-un destin neprielnic, sfârșitul". Echivocul atotstăpânitor egalizează sensul mare al cărții, pierzându-l între celelalte, secundare, asupra cărora, ne-a prevenit autorul, "cei care

citesc cartea se vor certa între ei la nesfârșit". Totuși, sensul obiectiv, și anume unul ironic, nu lipsește, și el ne e sugerat de pasaje precum: "Dacă e adevărat că suntem într-o carte, așa cum se aude, și nu vād de ce n-am fi, nu trebuie să ne pese prea mult de tot ce o să se întâmple". Ori: "Și totuși, indiferent în ce lume ne trezim într-o dimineață, se poate spune că suntem liberi". În paginile lui Ștefan Agopian, marile teme ale literaturii moderne, condiția individului între structurile supraindividuale, libertatea și apărarea umanității insului prind un chip artistic de netăgăduită originalitate și modernitate.

### **Tudor Dumitru Savu**

(n. 1949)

O proză livrescă în tradiția fantasticului muntean scrie Tudor Dumitru Savu, deși cronotopul prezent în primele sale cărți nu e propriu-zis cel muntean tradițional. Influențele din Dumitru Radu Popescu, Dino Buzzati, proza sud-americană contemporană se adaugă tradiției românești, ca și la Ioan Dan Nicolescu și alții.

Mottoul din Dino Buzzati așezat în fata primei cărți, *Marginea imperiului* (1981) - "Îmi place să povestesc. De câte ori scriu o istorie la care țin o transpun în supranatural. Fantasticul îi dă putere, îi dă valoare de simbol. E puterea pe care o au și basmele." - caracterizează perfect aspirațiile acestui autor. Volumul de debut e o culegere de povestiri legate prin pretextul compozițional al unei anchete. "Marginea imperiului" de care ne vorbește autorul e un spațiu localizabil aproximativ în Banatul sudic, imponderabil însă, desigur, topos al confluenței imperiilor de altădată: cel vestic (european) și cel sudic (asiatic). Întâmplări bizare, stranii sau pitorești, la care iau parte personaje "sucite" sau de-a binelea trăznite, cu nume adesea neobișnuite.

Ultima povestire din volum, intitulată *Trezeici și trei*, e dezvoltată într-un roman aparte (apărut în 1982). În mediul mirific, iradiat de orientul celor *O mie și una de nopți*, al Deltei de odinioară, e plasată o poveste fantastică, plină de simboluri misterioase, de nedeslușit (cu elemente care însă, nu o dată, sunt reluări ale unor modele cunoscute): o turcoaică naște un copil care va deveni un uriaș, Sosipatru are doi gemeni care s-au născut lipiți spate în spate și, când unul din ei îl ucide pe celălalt, îi poartă cadavrul putrezit în spate până când putrezește și el; la acestea adăugându-se nu mai puțin neobișnuite povestiri pescărești și vânătoarești. Personajele sunt

asemenea: unul, Profesorul, studiază cauza unei înfricoșătoare proliferări a brădișului de Deltă, altul e un "negustor de povești", o Rada are fascinație de sirenă asupra trecătorilor...

## Marius Tupan (n.1945)

De la realismul evidențelor, din *Crisalide* (1978), roman despre șantierul hidrocentralei de la Porțile de Fier, Marius Tupan trece la o tentativă (mai ambițioasă decât cea din volumul de debut, *Mezareea*, 1974) de proză parabolică, în *Coroana Izabelei* (1982). Modelul realismului sud-american e vizibil aici în integrarea fabulosului și a miticului, puse în serviciul construirii unei parabole a puterii într-un stat modern de tip totalitar ("autorul a avut în minte influența nefastă exercitată de Germania hitleristă asupra României și asupra altor țări în anii '42", ne previne scriitorul într-o autoprezentare pe coperta a patra).

Deși intenționalitatea de bază a textului este narațiunea însăși, care proliferază liber, urmărirea unui "subiect" nu e foarte ușoară, căci o inconsistentă onirică grevează legea cauzalității. Asupra colectivității tradiționale, care a trăit după legi proprii străvechi, Marele cârmuitor de departe trimite o seminție de stârpituri de cea mai joasă speță. Un proces de alterare rapidă a vieții social-morale se declanșează, pofta de putere, lăcomia, imoralitatea și mai ales violența gregară și frica pun stăpânire pe oameni. Cei demni au fost înlăturați (Nicolae Șarpe, bărbatul Izabelei, închis), iar noua generație se anunță bicisnică, speranțele Izabelei în nașterea unui conducător și izbăvitor al obștei se spulberă. "Marele Bâlci" tradițional și-a pierdut inocența de altădată, iar căutarea Clopotului ritual (simbol al vechimii colectivității) devine o formă de înrobire și alienare a oamenilor. "Lumea asta se afundă tot mai rău", constată Izabela, personaj reprezentând omenia și bunul-simț nepieritoare. Chiar fiul lui Șarpe se lasă atras pe calea pierzaniei, punându-se în fruntea unei cete de haimanale dornice de putere și desfrâu. Finalul aduce totuși o (neasteptată) reșezare a lucrurilor în matca firescului. Densitatea, inegală dar remarcabilă pe porțiuni, a cărții, capacitatea de a sugera semnificații, învăluindu-le și ambiguizându-le totodată, sunt promisiuni ale unui autor viguros.

## Ion Anghel Mănăstire

Se relevă, în romanul de debut, *Talanii* (1982), un povestitor din stirpea lui Marin Preda, cu parfum sudic, vervă și momente de umor savuros, personajul său reamintindu-l și pe Năiță Lucean.

Cioalcă este un "țaran chiabur", care, în anii '50, refuză să predea caii, aceștia fiindu-i luați în absența sa și duși la tăiere împreună cu ceilalți ai satului. Cioalcă este un "nelămurit": i s-a propus să "vină la noi", să intre adică în colectivă și în partid, dar el nu. Alte chipuri pitorești sunt Pistolea, zis Felceru, un țăran imaginativ, grandoman, care se visează ba ziarist, ba doctor (pe baza numeroaselor sale spitalizări), Stan casapul, care ajunge să dușmănească animalele pe care e obligat, împotriva voinței sale, să le taie, Vasile, tembelul care, delegat la Brașov, după tractoare, le trimite în sat prin "chefere", el rămânând acolo. Influența predistă e vizibilă în ironia piezișă, ca și în frazare: "N-am. S-a terminat, și făcu un gest a neputință, adică el ar fi vrut să-l servească, dar vezi? nu se poate". Pagini de emisie lirico-teoretizantă dau o tentă parabolică. Realitatea social-politică ia dimensiuni misterioase. O activistă, Tarsa, e o prezentă quasi-magică, ea "fermecându-i" pe oameni să se "dea cu ăștia", iar Dicen e "spaima nevestelor" și ispita flăcăilor din sat. Un teritoriu mitic, numit Men, împărăție tenebroasă a irealității, fascinează satul.

În cele din urmă însă, sensurile grave ce păreau a se anunța se estompează, Cioalcă își salvează caii, sugerându-ni-se că totul ar fi fost un abuz al forurilor locale. Finalul e convențional-melancolic: zadarnică victoria lui Cioalcă, lumea de odinioară, cu minunatele mituri despre Men și Dicen, a apus iremediabil, ca și tineretea eroului etc..

O viziune mai realistă asupra realității aceleiași epoci caracterizează romanul următor, *Noaptea nu se împușcă* (1985).

## Marian Popa

(n. 1938)

Publicându-și primul roman, *Doina Doicescu și Nelu Georgescu* (1977), criticul Marian Popa surprindea lumea literară românească prin acuitatea observației satirice aplicate asupra mediului orașenesc, cu mentalitatea simili-kitsch.

În al doilea roman, *Podul aerian* (1981), criticul abordează, cu aceeași dexteritate, un gen mai pretențios, al satirei politice. Obiectul său este acum Utopia, ca mod al omului de a se automobiliza cu ajutorul proiectării himerice a aspirațiilor sale. Lumea acestei cărți - alcătuită "după chipul și asemănarea ei", cum ne previne, mucalit, autorul într-un motto-avertisment - este construită pe convenția: să ne imaginăm o lume în care toate visele și năzuințele oamenilor ar deveni realități. Raiul din *Minunile Sfântului Sisoe* al lui Topârceanu a coborât pe pământ, în România dinaintea revoluției din 1989. Mitul românesc al "blajinilor" e invocat de autor ca sugestie localizantă, dar, desigur, și cu scopul de a dejuca vigilența cenzurii.

Pretextul epic al romanului este construirea "podului aerian". Acțiunea însăilează situații de comic absurd: proiectul măreței construcții este dus spre șantier printr-o ștafetă a devotamentului. Predat de un călător altuia cunoscut întâmplător în tren, care-l lasă altuia etc. (utopia încrederii absolute în om), ajungându-se la situația ca milițienii să părăsească urmărirea unui bănuț pentru a transmite mai departe proiectul, care ajunge, în fine, la șantier, prin mijlocirea babei Anica, primită cu aclamații unanime. Firește, "o mulțime de oameni se adună spontan și aplaudă. Pe șantier, lucrările începuseră de mult și se desfășurau în ritm susținut" (devansând proiectul: mitul productivității socialiste!). În această lume paradisiacă, până și teama de moarte a dispărut, sfârșitul e întâmpinat de oamenii muncii cu seninătate, cu sentimentul datoriei împlinite. Toți oamenii sunt dornici să muncească, numai că nu toți pot aduce societății servicii de aceeași importantă, ba există și unii care, în ciuda râvnei lor, ar putea, aflăm, aduce deservicii. Planificarea socialistă a rezolvat și problema lor, înființând, alături de șantierul propriu-zis, un "șantier aparent", unde dorința de muncă a acelora să se poată satisface fără prejudicii (fără a divulga taina, pentru a menaja susceptibilitatea respectivilor).

Dragostea este și ea, firește, într-o asemenea lume, idilică, bucolică, plină de flori și poezie. Ședința de analiză, în care fiecare își face examenul de conștiință în fața tovarășilor, este o clipă de adevărată sărbătoare, fiecare luând pe rând cuvântul și declarând: "Eu sunt mai bun decât șeful nostru!", după care întreg colectivul plânge de bucurie că "există printre noi atâția tovarăși buni". Conștiința morală a oamenilor este extrem de ridicată: "Toată lumea știa că podul aerian nu era posibil de obținut imediat, dar nimeni nu ignora faptul că orice mișcare a fiecăruia contribuia la edificarea grandiosului proiect, pe care poate că nu aveau să-l apuce terminat; dar era sigur că alții îl vor apuca". Și, într-adevăr, fiindcă romanul este, cum am spus, o ironie a Utopiei absolute - în speță a Utopiei comuniste - finalul ne anunță că, da, "construcția podului aerian fusese dusă la

bun sfârșit, era gata, datorită eforturilor unite, exemplare, ale tuturor". O inventivitate onomastică de sfera grotescului și derizoriului completează mijloacele satirei: Ciubăr, Chiftescu, Budoii, Tuțcan, Cărăpcescu, Ciordan, Ciocescu, Ceaunescu(!), Clătescu, Paul Delabuda etc. sunt numele pe care le poartă eroii.

Satira lui Marian Popa este acidă, dar oarecum limitată de însăși directetea ei. Ea se apropie mai degrabă de parodie, ale cărei mijloace le folosește autorul cu precădere. O anumită uniformizare pândeste, de aceea, comicul textului, subminându-l. Situația amintește de un pasaj dintr-un text teoretic al criticului, din *Comicologia*, a cărui ilustrare neintenționată pare a fi: "Dacă se acceptă imaginea utopică a unei organizări ultime fără in justiții, perfect egalitare, atunci comicul va dispărea prin lipsă de obiect, fiind înlocuit, așa cum visa Schlegel, de 'încântător', a cărui durată va fi veșnică (...) Istoria ar fi o imensă glumă terminată în neant, printr-un râs final care nu s-ar deosebi de un urlet sau de un geamăt. După care ar urma nimicul."



## b. Romanul retro

Legătura "sentimentală și estetică" a românului cu "vremea veche", despre care vorbea Paul Zarifopol,<sup>56</sup> apare deja în timpurile premoderne ale literaturii române, prin "poezia ruinurilor" și chiar mai înainte, în câte-o secvență nostalgică a cronicarilor. În veacul al XIX-lea, paginile de tip retro se înmulțesc. Le întâlnim la pașoptiști - cununația o reprezintă *Cântarea României* de Alecu Russo -, la Ion Codru Drăgușanu, Odobescu, Hașdeu, Ion Ghica. Excesele paseiste sunt sancționate de Alecsandri în *Sandu Napoila*, *ultraretrogradul*, apoi de Caragiale, care și ei, primul în versuri și în teatru, al doilea în evocarea *Peste 50 de ani*, au frecventat formula. Ultima parte a veacului trecut, prin *Amintirile* lui Creangă, nuvelele lui Slavici și Nicu Gane, lirica și proza macedonskiană, aduce specializări și rafinamente în acest tărâm. Eminescu, "cu obsesiile lui paseist-voievodale" (caracterizarea e a lui Constantin Noica),<sup>57</sup> descoperă relativitatea timpului și a spațiului: "Unde este timpul? Când întorci binoclul, lucrurile ți se par într-o abnormă depărtare... Unde este spațiul?" (*Archaeus*) (Eminescianitatea - cu idealizarea medievalității și a patriarhalității autohtone, cu antiteza romantică trecut-prezent și cu căutarea "archaeului", a "eternității" omului - își va pune pecetea pe numeroase manifestări ale literaturii române ulterioare.) Macedonski scrie primele "nuvele fără oameni" sau "naturi moarte" literare, între care *Casa cu nr. 10* este o tipică proză retro, în ea trăind poezia desuetudinii și pitorescului unei locuințe semirustice de odinioară. Specia aceasta, cultivată și de alții la începutul secolului nostru, va contribui la șlefuirea unei arte a evocării plastice și poematice a lucrurilor vetuste, fructificată în romanul de mai târziu - de la *Cartea nuntii* sau *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, până la *Dejunul pe iarbă* de Sorin Titel sau *Matei Iliescu* de Radu Petrescu.

În romanul dintre cele două războaie mondiale, atitudinea retro are o funcționalitate relativ limitată, totuși. Prezintă uneori în subsidiar în texte de factură evocatoare (*Adela* de G. Ibrăileanu, *Romanul lui Eminescu* de Cezar Petrescu), ea e productivă mai ales în teatru (Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Ion Luca, Victor Ion Popa) și în lirică (Ion Pillat, Adrian Maniu, Vasile Voiculescu și alți traditionalisti-ortodocși). Textele cele mai reprezentative în maniera

---

<sup>56</sup> Paul Zarifopol, *Din istoria poeziei române*, în: *Pentru arta literară*, Ed. Minerva, București 1971, vol.II, p.598.

<sup>57</sup> Gabriel Liiceanu, *Jurnalul de la Păltinș. Un model paideic în cultura umanistă*, Ed. Minerva, București 1983, p.202.

retro aparțin, în proză, lui Mihail Sadoveanu, maestru al liniei narativ-baroce, care e și autorul unei retrovizioni de subtilă intuiție a temporalității revoluate, în *Vremuri de bejenie*, dar și în *Hanu-Ancuței*, *Zodia Cancerului* sau *Creanga de aur*.

După război, începând chiar din deceniul cinci - etapă pregnant epigonică - și continuând în deceniul șase, relația sufletească a scriitorului român cu trecutul se consolidează din nou, intensiv. Primele texte retro cât de cât semnificative apar înainte de perioada dogmatismului, în anii 1945-1946, semnate de Eusebiu Camilar și alții, dar, cum am văzut (în capitolul introductiv *Evoluția romanului românesc între 1945-1985*), întreaga perioadă dogmatică va produce, oarecum în mod paradoxal, romane cu caracter retro, mai mult sau mai puțin manifest, expresie a acelei reîntoarceri lucid-sentimentale spre trecut constatate în epocă: *Nada florilor* (1950), *Un om între oameni* (1953), *Glasul* (1955). Dar notele retro nu lipsesc nici în *Nicoară Potcoavă*, *Moromeții*, *Groapa*, *Setea*, *Bietul Ioanide*, *Scrinul negru*.

Deosebit de semnificativă pentru psihologia scriitorului epocii, în contextul dat, este apropierea de formula retro a lui Camil Petrescu, nu numai în roman, ci și în nuvelă (interesant, ce aer retro dobândesc textele ce reiau "după douăzeci de ani" lumea din romanele interbelice!) și în teatru.

Deceniile șapte-opt aduc o accentuare a preocupării în această direcție, generațiile tinere descoperind noi posibilități pentru o formulă încă, totuși, destul de labilă și puțin cristalizată teoretic. Tendința naturală de transformare a limbajului în metalimbaj și de stilizare culturală a trecutului e de-acum limpezită. Tinerii și mai puțin tinerii prozatori de după 1970, care au cunoscut între timp și "noul roman" francez și pe William Faulkner, sunt acum mai conștienți de ceea ce vor să obțină prin "evocarea" timpurilor de altădată. Sorin Titel apare, mai întâi, în primele cărți, puternic marcat de experimentul occidental al "romanului privirii", precizându-și însă după 1972-1974 o manieră personală, în care geografia spirituală locală, perspectiva estetică obiectuală și tradiția narativă autohtonă alcătuiesc un aliaj de reală originalitate. Mircea Oprită, cu un interesant experiment în gen, *Pasărea de lut* (1974), asimilând formulei retro ideea S.F. a "tunelului timpului" și aceea modernistă a "fotografiilor mișcate", Vasile Sălăjan, valorificând modern mitul și legendarul, Radu Ciobanu, Adriana Iliescu sau Gheorghe Schwartz, folosind tehnici variate, sau mai tinerii Tudor Vlad, Aurel Maria Baros și alții aduc contribuții interesante în gen. Nu voi omite, în această sumară înșiruire, numele a doi virtuozii ai prozei române de azi, Eugen Uricaru și Gabriela Adameșteanu, preocupați în romanele lor

de relația istorie-utopie, realitate-metarealitate, societate-imaginea despre sine a societății. Inteligența artistică, luciditatea participativă în abordarea/trăirea tradiției și a trecutului ca substanță a prezentului, înțelegerea faptului de bun-simț elementar (și, totuși, cât de adesea ignorat!) că "revendicarea dintr-un trecut nu trebuie să ducă la narcisism și megalomanie intelectuală" (V. Râpeanu),<sup>58</sup> ci numai la o mai autentică și profundă cunoaștere și trăire a ființei prezente ca *ființă alhurionară*, dau acestui roman dimensiunea lui existențială.

### **Eusebiu Camilar**

(1910-1965)

După un nesemnificativ debut cu versuri antebelice, publică în deceniul cinci volume de povestiri și romane care sadovenizează pe teme ale patriarhalității crepusculare, într-un stil ce aglutinează realismul aspru, baladescul și fabulosul folcloric de tonalitate sumbră: *Cordun* (1942), evocare autobiografică a unei ruralități crude cu mentalitate arhaică, *Prăpădul Solobodei* (1942), *Aviziuha* (1945), *Turmele* (1946), *Valea hoților* (1948), ultimul fiind pur roman haiducesc.

Cel mai caracteristic este *Turmele*, reînviere a modului de viață patriarhal, pe alocuri nelipsit de vigoare. Pe un ton abrupt-poematic, prin secvențe alcătuite mai ales prin transcrierea replicilor croului colectiv și prin sumare notații narrative, suntem făcuți martorii exodului unei obști ciobănești din Maramureș, la 1727, spre Moldova. Ciobanii și-au părăsit locurile natale fugind de cătanele împăratului și de legea "papistașă", cumpărându-și de la domnul Moldovei altă moșie. Organizarea obștii pentru necesitățile călătoriei și ale luptei de apărare împotriva soldaților împărătești și împotriva pericolelor întâmpinate pe drum, respectul păstrat "legii" străvechi în toate împrejurările, statura mândră a acestor oameni (vornicul Ironim Buhosu, caligraful Șperlă, bătrânul Roman Pop) sunt succint sugerate, căutând chiar o dimensiune simbolică. În ochii moldovenilor ei apar ca "un fel de împărați în opinci", cu turme "la un loc", din care-și "împart parte sfântă... E ca o lume nouă...".

În 1949, Eusebiu Camilar părăsește brusc această cale, dând în *Negura* cel dintâi roman despre războiul al doilea, scris de pe noile

---

<sup>58</sup> Valeriu Râpeanu, *Memoria și fețele timpului*, Ed. Cartea Românească, București 1983, p.200.

poziții ideologice. Reușind parțial în evocarea atmosferei de infern a frontului antisovietic, cartea păcătuiește prin schematismul personajelor (țărani omenoși și înțelepți în roluri de soldați, și bestii în cele de ofițeri). Prin *Temelia* (1951), scriitorul deschide o altă serie, a romanelor despre colectivizare, dar cartea e lipsită de valoare literară.

## Camil Petrescu

(1894-1957)

Camil Petrescu cel de după războiul al doilea mondial este, incontestabil, sensibil diferit de cel de dinainte, al romanelor devenite clasice, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Prociust* sau al pieselor de teatru (ne jucate atunci) *Jocul ielelor*, *Act venetian*, *Danton*.<sup>59</sup> Nu e vorba, desigur, de o metamorfoză radicală peste noapte a unui scriitor care și-ar schimba circumstanțial concepția cu una mai profitabilă, și primul lucru care trebuie stabilit într-o discuție asupra noului Camil Petrescu este îndepărtarea de la bănuielile de compromis conjunctural. Critica literară a formulat o propoziție de reală frumusețe despre el, scriind: "Camil Petrescu este cel mai pur sacrificat al deceniului unu al literaturii noastre 'noi'." (Cornel Ungureanu),<sup>60</sup> propoziție care e însă, cred, numai pe jumătate adevărată. Scriitorul a rămas, fără îndoială, și în noile condiții, un entuziast al ideii, el s-a pus conștient și hotărât în serviciul noii istorii a țării și literaturii noastre. A vedea însă în orientarea nouă a creației sale numai expresia entuziasmului (respectiv, a unui "fanatism") e greșit, iar a-i explica insuficiențele operei noi exclusiv sau mai ales prin plasarea sa în postură de "victimă" a împrejurărilor mi se pare a simplifica prea mult lucrurile.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> În perioada postbelică, situarea lui Camil Petrescu în scara de valori active a momentelor literare succesive a confirmat profeția lui G. Călinescu, din *Istoria literaturii române de la origini...* ("prin el romancierii de mâine vor medita asupra tehnicii romanului"). Acum, Camil Petrescu este, într-adevăr, un model extrem de fertil pentru scriitorii noilor generații. Semnificativ e și interesul criticii și istoriei literare pentru opera sa: B. Elvin, *Camil Petrescu*, 1962, Aurel Petrescu, *Opera lui Camil Petrescu*, 1972, I. Sîrbu, *Camil Petrescu*, 1973, Ovidiu Ghidirmic, *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, 1975, Liviu Călin, *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, 1976, Irina Petraș, *Proza românească de azi*, ed. cit..

<sup>60</sup> Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, ed. cit..

<sup>61</sup> V. și Mihai Zamfir, *Ultimul Camil Petrescu*, în: *România literară*, nr.9 / 1984.

În realitate, evoluția cunoscută a scriitorului după 1944 nu e rezultatul unor modelări exterioare, conjuncturale, decât atâta cât e firesc, la orice artist și în orice epocă literară, ca arta să fie determinată de contextul social-ideologic. Recitind textele cu caracter teoretic și publicistic ale scriitorului din deceniile patru-șase constatăm că în felul său de a gândi condiția literaturii și a scriitorului s-au produs, în timp, nuanțări și mici restructurări parțiale ale vechilor poziții în măsură să explice modificările de perspectivă survenite în deceniul șase. Nu este vorba despre o evoluție pe baze endogene sau ineiste, firește, dar se poate spune că edificarea interioară a gândirii camilpetresciene a colaborat armonios în

/... lipsă 1 pagină, n.ed./

prin ignoranță". Iar în 1956, în textul amintit mai sus, precizarea vine ca o limpezire teoretică și practică a scriitorului: "Numai atunci când o operă de artă dă impresia evidentă că este o reflectare a realității adânci, că răsfărânge lumea cât mai mult, *pe toate dimensiunile ei*, așa cum este ea, numai atunci noi o numim autentică" (s.m.). Faptul că în limbajul scriitorului au intrat unele noțiuni la modă în epocă ("reflectare") nu trebuie să ne inducă în eroare, nu e vorba la Camil Petrescu de binecunoscutul limbaj al epocii dogmatismului. Scriitorul a făcut, fără îndoială, și el unele concesii, și anume, mai ales la capitolul limbaj (îl vom vedea, de exemplu, adoptând cu convingere notiunea de "realism", după ce, numai cu zece ani înainte, o repudia, în articolul *Despre realism*). Dincolo însă de aceste minore concesii, trebuie să vedem consecvența cu sine a scriitorului, a cărui concepție era profund personală, deși nu tocmai aceea din anii antebelici. În planul gândirii filozofice, meditănd asupra teoriei *substanței*, Camil Petrescu a făcut în deceniile patru-cinci un serios efort de a asimila într-o teorie unitară viziunea sa veche, de descendență husserliană, asupra existentei și o idee de realitate concret-istorică furnizată de științele moderne. În mod cert, în cadrul sintezei pe care o căuta el, după cum se poate vedea nu numai din *Filozofia substanței*, ci și din unele articole publicate în anii de după 1940, accentul principal se pune pe depășirea fenomenologiei într-o direcție orientată de spiritul științific. O anume degajare de doctrina ideilor absolute este, cu alte cuvinte, caracteristica principală a evoluției gândirii lui Camil Petrescu în perioada mai nouă, o ieșire din umbra lui Platon și a urmașilor săi, din momentul în care a dobândit conștiința că "doctrina lui avea să ducă omenirea într-un subiectivism steril" (*Puncte de reper*).

În mod corespunzător, în operă, Camil Petrescu evoluează spre o concepție obiectivă, a unui realism cu pregnante elemente metarealiste, presupunând "teza despre existența obiectivă a realității

exterioare în fața conștiinței", dar și o "eroică înfrângere a subiectivității".

Desigur, într-un sens, o luptă împotriva subiectivității a fost întreaga operă a lui Camil Petrescu, căci ce altceva era trecerea de la formula monologului introspectiv, din primul roman, la aceea a "dosarului de existențe", din al doilea? Pentru scriitor, problema principală pe care o pune ficțiunea epică este "încadrarea unei lumi *voit limitate* (citește "stilizate", n.m. A.C.) prin intrigă, personaje și în genere condițiile de spațiu și timp în fluxul cel mare al concretului" (*Despre romanul istoric*). Această formulare, "fluxul cel mare al concretului", prin care înțelegem perspectiva "Substanței", la care ajunge acum scriitorul, nu este, în esență, decât tot vechiul obiectiv al autenticității, mereu adâncit. "În romanele anterioare", adaugă romancierul în același text, "modalitatea era aceeași, numai condițiile erau altele. Acolo prezența concretă era integrată fluxului interior al naratorului." În realitate, precizarea e valabilă numai pentru *Ultima noapte*.... În *Patul lui Procust*, este deja de recunoscut noua formulă: "o lume *voit limitată*" introdusă în "fluxul cel mare al concretului", a "tainei lui Fred Vasilescu... în cea Universală", a unor povești în Textul (perspectiva) autorului. Analog stau lucrurile într-un roman "istoric", unde unghiul de vedere sincron ic trebuie dublat cu unghiul postcronic, al vremii autorului. "Substanța este nu numai creația omului sub formă de cultură, ci și creația noosului latent, istoric, ca să transforme necesitatea în formele corpului substanțial, deci tot ce e viu în istorie, viu și actual" (*Doctrina substanței*, I). Această perspectivă esențial culturală conferă timbrul nou nuvelor și romanului de după război, mai puțin frenetic, mai calm și înalt-evocator. E vorba de nuvelele scrise în deceniul cinci și publicate în *Cei care plătesc cu viața* (1949) și *Turnul de fildes* (1950), reluări ale materiei romanelor anterioare în manieră nouă, obiectiv-evocatoare, cu deschidere spre "eternitatea" clipei (inclusiv spre peisajul natural, cu totul absent înainte). Și, de asemenea, și mai ales, e vorba de romanul *Un om între oameni*. În aceste proze (ca și în unele piese de teatru noi), girul autenticității nu-l mai dă filtrul subiectiv al percepției și al exprimării realului, ci criteriul "realității adânci", care exprimă lumea "pe toate dimensiunile ei", în mod "substanțial", în sensul în care "numai știința modernă și arta sunt structuri substanțiale" (*Doctrina substanței*, I).

Care este, în această lumină, locul ultimului roman al lui Camil Petrescu în creația autorului și în literatura noastră? Merită el să fie ținut în conul de umbră al primelor sale romane și al epocii dogmatismului în care a apărut? Sau, dimpotrivă, trebuie să-l considerăm o "extraordinară scriere", "o capodoperă", cum a fost

calificat de unii critici? Pentru cine a citit cartea fără idei preconcepute este limpede că ambele poziții sunt excesive. *Un om între oameni* (apărut în trei volume, primul 1953, ultimul postum, 1957) nu este, probabil, o capodoperă a literaturii noastre, dar este, fără îndoială, un Camil Petrescu reprezentând cea mai proeminentă întruchipare a noii platforme estetice a scriitorului.

Privind cartea ca roman istoric, cum a fost considerată și de autorul ei,<sup>62</sup> criticii au vorbit despre înnoirea acestui gen de către Camil Petrescu. Formula romanescă din *Un om între oameni* este, într-adevăr, modernă în comparație cu aceea sadoveniană, predominantă la noi înainte (deși, în raport cu evoluția modernă a literaturii istorice europene, ea apare mai degrabă "cuminte"). Scriitorul găsește de fapt, prin îmbinarea celor două perspective, o soluție de a moderniza fără a rupe cu tradiția, dar, în practica realizării textului său, soluția se vedește a nu fi întotdeauna cea mai fericită, ea implicând ambiguitatea criteriilor. Citind prima frază a romanului, "Suntem în 1821, pe la începutul lui februarie", lectorul înțelege că i se propune să se instaleze într-un timp dublu, pact pe care autorul îl reînnoiește mereu (deși nu destul de sistematic). De fapt, ceea ce tinde să instaureze această formulă e dedublarea cititorului în actul lecturii și o "stare de grație" la nivelul acestei dedublări, nu la nivelul cronotopului istoric propus. Un asemenea text nu mai este un roman istoric propriu-zis, reconstituirea istorică devenind aici secundară. "*Un om între oameni* a fost cu puțință numai pentru că se bizuie pe o anumite concepție a limbii în literatură și viața socială", declara scriitorul într-

---

<sup>62</sup> "Cartea *Un om între oameni* a fost cu puțință numai fiindcă se bizuie pe o anumite concepție a limbii în literatură și viața socială. Eu socot că este un decalaj între limba vorbită și cea scrisă, nu numai cu privire la 'limba literară', și cea 'vorbită' în genere, așa cum se știe, ci că acest decalaj este real chiar la același individ, între eul care scrie și eul care vorbește. Și ceea ce e mai caracteristic punctului meu de vedere este că limba vorbită și nu cea scrisă este limba operei de artă. (...) Ce vrea să spună această teorie pe care am formulat-o? Anume că poporul român n-a vorbit în trecut așa cum se crede în general, adică n-a vorbit nici limba bisericească, nici limba cronicilor, nici limba scriitorilor contemporani epocii respective. El a vorbit și în 1500 limba pe care o vorbește azi, mai puțin termenii noi introduși. Cei care au scris așa cum știm, de pildă cronicarii, vorbeau ei înșiși altfel decât scriau, și de aceea trebuie să fie limba personajelor în realismul istoric. Limba scrisă a fost și e un tribuie în care cel ce scrie scria în mod voit, din considerente estetice, altfel decât vorbea." (Camil Petrescu, *Opinii și atitudini*, antologie și prefață de Marin Bucur, E.P.L., București 1962, p.270-271). "Ipoteza" scriitorului e, desigur, mai greu de susținut științificește (limba evoluează și ea, între altele, și prin intercondiționarea mutuală cu cea scrisă), dar această ipoteză are, indubitabil, valabilitate estetică. - Este oare o tendință a romanului istoric de a trece în roman retro? Într-adevăr, tradiționalul roman istoric tinde, parcă, în perioada contemporană, a se transforma, prin diferite grade ale prelucrării spirituale a metarealității istorice, în roman retro, în roman eseu sau în metaroman (exemple ilustre sunt cărțile unor Marguerite Yourcenar, Umberto Eco, Stephan Heym).

un interviu în 1954. Limba *vorbită* în țările române, crede el, a fost, în ultimele sute de ani aceeași, numai cea *scrisă*, "cultă", s-a modificat vizibil. Implicite, subînțelegem, felul de a trăi, gândi, simți al oamenilor nu a cunoscut transformări mari. Se poate stabili deci o comunicare firească cu trecutul prin *limba vorbită*, prin însăși vorbirea noastră, care conservă, neștiut, vremea de odinioară. Prin asemenea idei literare Camil Petrescu pregătește terenul pentru adepții din deceniul opt ai romanului "retro" propriu-zis.

În ce privește "ambiguizarea criteriilor" de care vorbeam, ea e rezultatul inconsecvenței autorului cu sine. E evident că partea reușită a romanului este aceea în care rămânem în perimetrul limbii vorbite (criticii au elogiat prezentarea lumii rurale și a celei bucureștene), în vreme ce tablourile dedicate revoluției propriu-zise sunt cariate de documentarism, de strădania autorului de a fi fidel adevărului istoric exterior, limbajului și gesticulației retorice proprii momentului (Rosetti, botezându-și fetița Libertate, Bălcescu, rupând din catifeaua tronului un colț, suvenir pentru Alecsandri, citatele din documentele vremii - toate sunt fapte atestate istoric, dar aici "false", aparținând stilului romantic, cult, astăzi caduc).

Partea vie a cărții este fresca evocatoare a unei lumi aflate la un moment de răscruce a istoriei ei de milenii, a unei lumi care aproape brusc intră în plină istorie, trezindu-se pătrunsă de ideile unei noi mentalități, activiste, viitoriste. Satul românesc tradițional (reconstituit prin intermediul citatului țărănesc: cântecul popular, paremiologia, vorbirea însăși) și mahalaua bucureșteană, cu pitorescul și mizeria ei (reconstituite pe baza vestigiilor concrete, încă pregnante în cartierele capitalei, în 1950, la data scrierii romanului, și pe baza vorbirii vii a omului simplu), prilejuiesc romancierului multe pagini de frumusețe artistică și adevăr omenesc ce nu pot fi tăgăduite. Romanul rural pune în mișcare zeci de personaje pline de culoare și viață, oarecum surprinzătoare la un scriitor atât de "citadin" cum fusese Camil Petrescu. Sultana, eroina centrală a acestui spațiu rural, rămâne unul din personajele feminine cele mai frumoase ale lui Camil Petrescu, un adevărat pandant în lumea satului al marilor săi obsedați ai absolutului, prin puterea ei de a iubi, prin puritatea și noblețea ei sufletească nealterate. Ea și celelalte personaje, Mihai, donjuanul incorigibil, dârzul și iubitorul de libertate Toma, omenosul popa Gheorghe, meschinul și răzbunătorul logofăt Bească etc. ne restituie un univers uman într-o lumină pașnică și discretă, aproape patriarhală, lumina tradiției eterne, fără stridente tradiționalizante însă. Idila nu e "idilică", drama nu e patetică, tot așa cum, în universul paralel, al mahalalei vremii, pitorescul și izurile tari sunt estompate, îmblânzite ca de un filtru al amintirii. "Marele flux al concretului" în care se varsă



destinele individuale, tragediile și comediile mari și mici ale satului, orașului, curții, ale țăranilor, tăbăcarilor, boierilor, în perioada 1821-1848, reconstituie într-adevăr tabloul amplu al mișcării istoriei social-politice a Țării Românești, cutremurul ei în pregătirea și desfășurarea revoluției. Nu însă senzația unei istorii revoluate evocate narativ prevalează la lectură, ci mai degrabă aceea a împingerii prezentului auctorial înapoi, a extinderii lui spre trecut, spre un trecut consubstanțial prezentului și nu doar asemănător lui. E semnificativ că, deși punctul de plecare în scrierea romanului a fost, fără îndoială, afinitatea cu eroul revoluției, Bălcescu, Camil Petrescu nu simte nevoia să dea în text ponderea necesară aceluia Bălcescu posedat de idei de la care pornise. Numai în puține momente romanul devine propriu-zis un roman al lui Bălcescu, pentru că numai prea arareori scriitorul recurge la introspecție. Prezentarea personajului cu precădere din perspectiva obiectivă exterioară îl anonimizează, îl face realmente "un om între oameni", trăind ceea ce trăiau și ceilalți, doar că la un grad de intensitate superior. În fapt, cartea nu e romanul lui Bălcescu, e evocarea unei lumi - cea reală - în care insul dominat de idei, de utopii, va fi mereu o prezență necesară, a unei lumi care însă își va urma curgerea superior indiferentă la ideile care o străbat și, uneori, o modelează.

Citind astfel *Un om între oameni*, nu ca pe un roman istoric, ci ca pe o aproximare a romanului retro, cartea ne apare ca încă un experiment al aceluiași Camil Petrescu, spirit neliniștit, mereu în căutare de noi forme și orizonturi ale umanului și ale autenticității. E un experiment poate nu într-un tot izbutit, nefinalizat în orice caz (mai ales volumul trei, postum, e în mare parte eboșă), un experiment în care realismul se dezvoltă spre metarealism, în aceeași măsură în care autorul redescoperă continuitatea și consubstanțialitatea prezentului cu trecutul. În mod explicabil, aspectul retro e mai pregnant în prima parte și aproape inexistent în ultima, simplă însăilare factologică a subiectului, care n-a mai apucat să fie prelucrată artistic de scriitor. Parafrazându-l însă pe G. Călinescu despre *Patul lui Procust*, se poate spune că prin *Un om între oameni* romancierii etapei următoare au putut medita asupra tehnicii formulei retro.

## Julian Vesper

(n. 1908)

Poetul Julian Vesper (Teodor C. Grosu) a debutat în deceniul al patrulea cu versuri de factură modernă, chiar avangardistă, pe teme și motive de inspirație mitologică locală, în cadrul grupului ortodoxist al "iconarilor". Folclorul bucovinean, mixat cu elemente de metafizică și fantastic livresc autohton și european, constituie substanța liricii sale și această substanță va trece și în proza sa. Primul roman e *Primăvara în Tara fagilor* (1938), cronică poetică a vieții unei familii țărănești din Bucovina, în care descrierea tradițiilor și obiceiurilor are un loc important.

Formula stilistică rămâne aproape neschimbată după 1944. Rodul acestei consecvențe cu sine este romanul *Glasiul* (1956), unul dintre textele ce se ridică îndubitabil deasupra mediei (mediocrității) deceniului șase. Cartea se înfățișează ca o cronică, și ea, a drumului în viață al unei familii de țărani sau, poate mai potrivit spus, a trecerii vremii (o jumătate de veac) peste existența acesteia. Vocea narativă aparține Aspaziei Ciobanu, personajul principal, fapt care permite unitatea nefisurată între ficțiune și discurs, la un mod similitrăditiional. Relatarea începe cu întâmplări din primii ani ai secolului, înșirate succint, aproape telegrafic, într-o limbă populară fără stridentțe. Pigmentul folcloric e estompat, frazarea și vocabularul evită orice exces și abia dacă, pe parcursul întregului roman, putem colecta câteva exemple de regionalisme, necesare pentru o minimă notă locală și mai ales pentru pitorescul muzical: "barabule", "popușoi", "poponet" (suzetă de cârpă!), "bulihee" (probabil vrejuri de cartofi), sau forme arhaice pline de savoare ("Lucreția s-a fost dires o fată înaltă", adică "devenise" o fată înaltă). Asemenea elemente însă sunt, cum am spus, discret structurate în text și nu au altă funcționalitate decât să dea acestuia poezia arhaică specifică. La începutul cărții, Aspazia e copilă încă, îndurând cu tărie asprimea și duritatea vieții. Familia e săracă, mama are de îngrijit încă doi copii mai mici și Aspazia este ajutorul tatălui în câmp, la arat, la pădure. Duritatea muncii se răsfrânge în relațiile dintre părinți și copii. Tatăl este un om închis, violent când copilul nu i se supune fără crâcnire - o violență *trăditiională*, sub care se ascunde în fapt dragostea, care, manifestată, ar fi cotate "slăbiciune". Totul este prins în tipare din care nu se putea iese: "A mai trecut o vreme și pe urmă am strâns ovăzul. Am cărat grâul și secara. L-a fost învățat pe Vasilică să cosească. Apoi am cărat fânul. Încărcam căruța cu Vasilică." La 14 ani, tatăl o mărită. Are noroc de un bărbat bun, în noua familie o iubesc toți până când află că tatăl

nu vrea să le mai dea locul promis. În fine, după primul copil, tatăl se împacă, le dă pământul, dar fetița moare, apoi izbucnește războiul. Momentul e crucial în curgerea acestei existențe, însemnând primul contact cu Lumea și cu istoria, care agresează brutal ritmurile străvechi. E remarcabilă finețea cu care sugerează scriitorul ingenuitatea țăranului pus astfel în fața Evenimentului, a necunoscutului. Scena merită citată în întregime: "Ștefan (bărbatul Aspaziei, n.m.) mergea înainte. Deodată ne-am întâlnit cu poștarul. Poștarul ne-a arătat o gazetă. Ștefan a citit cum a fost omorât Frant Ferdinand. Era și portretul în gazetă. Ne-am uitat. Am văzut că era un domn destul de tânăr. Aducea puțin cu Nechifor a Ioanii. Ștefan spune că-i mare cumpănă pentru bieții oameni. Poștarul a spus că războiul e gata început. S-o și mirat că nu știam. I-am spus că am fost la socri și nu știam de asta." Omul tradițional raportează totul la lumea sa, satul, iar informațiile noi nu le poate recepta decât *acasă*. Apoi Ștefan e mobilizat, Vasilică, fratele, la fel, femeia o duce greu cu doi copii mici, frontul trece și prin sat. În fine, războiul se încheie, Ștefan se reîntoarce, copiii cresc. Unul e ucis pentru activitate revoluționară, celălalt hăituit. Anii trec și ajungem la cel de-al doilea război mondial, perioadă evocată foarte sumar, ca și evenimentele de după 1944. Pare că autorul și-a epuizat și mesajul și pofta de a povesti, grăbindu-se să ajungă la prezentul său, când zărilor întunecate încep să se lumineze de speranța viitorului, băiatul mort e cinstit ca un erou, totul merge spre bine.

În afara părții finale, ușor convenționale, romanul se citește cu interes pentru existența unei umanități închise în cadrele ei ancestrale. Viața curge într-o monotonie care e a anonimatului deplin, totul e impregnat de o subtilă arhaicitate. Etnograficul și miticul propriu-zis sunt aproape inexistente, sugestia o realizează doar periodicitatea muncilor agricole și câte o aluzie în treacăt la practici rituale sau la superstitii. Impresia de arhaicitate e dată mai ales de mentalitatea oamenilor care trăiesc într-un orizont spiritual-moral închis și supus unor legi rigide. Un fel de fatalitate își impune voia de fier, prin chiar rânduielele tradiționale. Insul trăiește *în familie*, sub autoritatea absolută a tatălui, apoi, când vine vremea să se desprindă de familie pentru a întemeia altă familie, tot tradiția e cea care-i trasează drumul, lăsând prea puțin loc libertății de alegere.

Deși poetizarea lipsește cu desăvârșire, monotonia și prozaismul voite ale textului sugerează o subtextuală poezie a timpului arhaic și a vârstei mitice alunecând spre extincție până în preajma prezentului nostru.

**Tudor Teodorescu-Braniște**  
(1899-1969)

Ziarist și romancier, autor, între războaie, de romane social-etice cu note senzaționale, dintre care cel mai notabil e *Printul* (1944) - despre ultimul vlăstar al unei familii boierești -, Tudor Teodorescu-Braniște a publicat după 1944 un singur roman, *Primăvara apele vin mari* (1960). Cartea e inegală, vrednică de atenție fiind partea întâi, care urmărește ascensiunea lui Dionisie Nedelcu, original tip de arivist. Fiu de țărani, ambițios, tenace și fără scrupule morale, personajul folosește rețete clasice pentru a parveni (căsătoria din interes, cămătăria, ajungând în cele din urmă arendaș și proprietar de moșii). Numai că noua clasă în care pătrunde astfel îl respinge și-l disprețuiește, tot așa cum îl disprețuiește propriul său fiu - folosindu-se de banii lui. Partea a doua, ambiționând reconstituirea realistă a răscoadelor de la 1888, este mult mai palidă și mai schematică.

**Georgeta Mircea-Cancicov**  
(1899-1987)

Ca și în romanele dinainte de război, în *Amurg* (1967) citim evocarea molcom-pitorească, în stil moldovenesc tradițional, a boierimii de țară de altădată. Narațiunea, suculentă și alertă, e excelentă mai ales în prima parte, unde se reînvie atmosfera și locatarii conacului de la Domnești - casa năpădită de natură și animalele gospodăriei, cu un stejar crescut prin tavan, și cu proprietarul, crâncenul boier, poreclit Mazurul, ucigaș cândva al socrului său și schingiuitor al soției, acum cu ifose ridicole de om superior și cugetător elevat. În continuare însă, evocarea se lăbărtează, se convoacă personaje numeroase - inclusiv cu existență istorică reală (Enescu, Tonitza, Débussey, Djaghilev) - înaintea primului război mondial, în jurul unei vagi intrigi sentimentale.

**Ion Vinea**  
(1895-1964)

Cunoscutul poet avangardist de la *Contemporanul* anilor '30 a constituit în peisajul literaturii interbelice o figură aparte și prin excentricitatea de a nu-și fi strâns într-un volum versurile, de la debutul din 1912 până în 1964, când se editează prima selecție intitulată *Ora fântânilor*. În schimb poetul apare în 1925 și 1930 cu două volume de proză scurtă de un modernism care ezită între suprarealism, psihologism și proza poematică neoromantică. Nuvela erotico-onirică *Paradisul suspinelor* prezintă în acest stil un personaj abulic, prins între eros și propriile-i himere și obsesii, care poate fi eventual considerat drept punct de pornire pentru personajul central al romanelor pe care - în chip surprinzător - le va scrie Ion Vinea în ultimii ani de viață.

Cele două romane pe care ni le-a lăsat poetul sunt *Venin de mai* (rămas neterminat) și *Lunatecii*, ambele apărute postum. La primul autorul a început să scrie înainte de război, publicând fragmente în 1939. Conceput ca o confesiune a unui "eu" confruntat cu o epistolă regăsită, romanul reconstituie o lume apusă, lumea "bună" a saloanelor aristocratice și burgheze de odinioară din București, lume în molatică alunecare spre destrămare. Asemănarea cu imaginarul prozei lui Mateiu I. Caragiale este lesne de sesizat, în atmosfera crepusculară, cu contraste de tip baroc între rafinament și degradare. Un personaj al unei ample scrisori, Andrei Mile, apare aproape ca o încercare în vederea protagonistului din romanul următor, *Lunatecii*.

Acest din urmă roman, apărut în 1965, pare a fi fost elaborat în continuarea primului, față de care prezintă unele elemente de continuitate, în atmosferă, problematică și chiar personaje. Semnificativă e ezitarea autorului în privința titlului, între *Totul e permis* și *Sub pavăza lunii* (preconizate), ultimul amintind străveziu pe Mateiu I. Caragiale. Metafora "lunaticilor" vizează, probabil, dislocarea existențială între lumea evocată în roman și istoria reală în care era ea plasată. Căci romanul configurează tabloul unei societăți plutind într-un timp al ei, anacronic, desprins cu totul de timpul real al istoriei. Într-adevăr, destul de puține referiri la istoria reală, la evenimentele ei binecunoscute din veacul nostru, apar în roman. Nu timpul istoric, ci o atmosferă și o problematică moral-istorică îl rețin pe scriitor.

În primul plan ne e prezentat Lucu Silion, variantă autohtonă, de nuanță mateină, a "omului de prisos" din proza clasică rusă. Mai

precis, personajul e abulic și un epicureu-pasiv. Lucu Silion este ultimul reprezentant al unei familii de boieri aflate în pragul ruinei totale, căreia nu i-a mai rămas decât să-și consume ultimele resurse, fără iluzia că ar mai putea și produce ceva. Deși recunoaște că, din punct de vedere social, este o ființă inutilă, se mângâie că are tot dreptul la viața care-i place. El e consilier la un institut, unde, de fapt, slujba lui e o sinecură, dar refuză cu oroare chiar și aparentele condiții de salariat. El e boier, se simte de-a dreptul jignit și persecutat când conducătorul institutului îi cere să respecte, de ochii lumii, un program. O uriașă indolență balcanică se aliază la el cu o timiditate și cu o lipsă de agresivitate rareori întâlnite. Impertinent cu șeful său, e un timid și un neajutorat cu alții și mai ales cu femeile. Labilitatea erotică și slăbiciunea mai mult decât un hedonism propriu-zis îl livrează mai multor relații sentimentale simultan. Dar și verișoara Tzoulufa, și Matilda, ca și Ana, apoi, îl domină cu autoritate, iar Laura, iubirea pură, năzuința lui spre absolut, îl robește prin blândețea și încrederea ei deplină. Totuși, o certitudine neclintită îl însoțește, personajul având deplină încredere în superioritatea lui și simțindu-se, în pofida tuturor împrejurărilor, un om superior, trăindu-și (sau iluzionându-se că trăiește) o dramă a însăși "superiorității" lui într-un mediu inferior. Scopul său existențial este de a-și menține o "stare de echilibru indiferent", starea de "mort născut", trăindu-și viața "în virtutea inerției". Un "trântor dublat de un șantajist", îl califică un personaj, și fără îndoială pe bună dreptate: căci, într-adevăr, amenințat să fie dat afară din slujbă, se arată gata să recurgă și la santaj pentru a se apăra. În partea a doua însă, romanul intră într-un melodramatism destul de comun. Între iubirea purei și fidelei Laura, care va avea un copil de la el, și aceea a pasionatei Ana Ulmu, gata să se sinucidă pentru el, el o alege întâi pe prima, pentru ca atunci când a doua e pe punctul de a se căsători cu altul, s-o ... răpească literalmente noului logodnic, care-l va împușca. Vindecat de pe urma rănii, dar și sărăcit cu totul în urma unui împrumut, contractat pentru a plăti spitalizarea Anei, acceptă escrocheria "științifică" propusă de cămătarul Giuseppe: să gireze cu numele său o Arhondologie a României, pretext de a tupa de bani pe îmbogățitii dornici de un "arbore genealogic". În finalul cărții îl părăsim pe Lucu Silion abandonat definitiv unei vieți decăzute, de crailâc și petreceri.

În afara personajului principal, trăiesc cu vigoare și altele, alcătuind breviarul unei lumi balcanice, în putrefacție dar încă iluzionându-se că rezistă: Adam Gună, cavalerul de industrie, bogat și magnanim, oferind de două ori pe săptămână "praznicul calicilor" pentru intelectualii lefteri și pentru aristocrații decavați, personaj în care comentatorii au recunoscut un model real în epocă (Bogdan

Pitești), Fane Chiriac, un ambițios pus pe fapte mari (îmbogățirea pentru a deveni... patriarhul țării!), Giuseppe, avarul, și femeile din casa lui, care, seara, crezându-l pe Silion adormit, scot din sobă jăratul pentru a-l duce în camera lor.

## Viorel Știrbu

(n.1940)

Diversitatea problematică și a mijloacelor artistice este primul aspect care ne întâmpină în proza lui Viorel Știrbu. Scriitorul trece cu dezinvoltură de la o temă la alta și de la o formulă literară la alta, părănd, la prima privire, a nu-și găsi formula și substanța proprie. În realitate, căutarea sa nu este pur și simplu ezitare, ea explicându-se, nu în ultimul rând, printr-un nivel de profesionalitate modernă atins încă de la primele cărți. Nota ironică și sentimentală, pendulând între tușa grotescă sau absurdă și emoția surdinizată, în evocarea ambiantei provinciale din primele volume, ori în romanul *Cortegiul* (1969), este și rezultat al strădaniei de a se înscrie în mișcarea de înnoire a prozei noastre în anii de după 1965, unele din modelele autorului fiind poate de găsit în prozatorii austrieci ai veacului XX. În *Oameni singuri* (1968) sau în *Canionul* (1976), autorul își încearcă, de asemenea fără complexe, pătrunderea analitică în sondarea unor situații psihologice tulburi, iar în *Însemnările agentului Adam* (1968) abordează, în scop și manieră înrudite, schema polițistă.

În toate aceste scrieri, personajele sunt ființe obscure, anonimizate de structuri social-morale benign opresive, cufundate în propria lor mediocritate, din care evadează doar prin devierea psihică, precum funcționarul din *Cortegiul*. De aceea, apariția scriitorului cu un masiv roman istoric, *Marele sigiliu* (vol.I, 1976, vol.II, 1978, vol.III, 1980), a fost înregistrată de critică drept neașteptată. Și ceea ce e de natură să surprindă într-adevăr este nu atât schimbarea temei, cât schimbarea obiectivului și a mijloacelor artistice. Nimic mai departe de umanitatea prozei anterioare decât figura lui Bălcescu și lumea românească a anului 1848 și, mai ales, nimic mai departe decât seriozitatea și tenacitatea (modern-științifică sau, cine știe, tradițional-ardelenească) cu care scriitorul pornește nu la o evocare istorică oarecare, ci la o reconstituire-corectare a imaginii uneia din cele mai fascinante și totodată mai discutate epoci ale istoriei noastre.

Într-adevăr, este ușor de constatat intenția scriitorului de a lua cât se poate de în serios aspectul de reconstituire istorică și problema

adevărului istoric prin ficțiunea sa romanescă. O notă eseistică nu lipsește astfel romanului. Corectând anume imagini mai vechi, în romanul lui Viorel Știrbu, Bălcescu nu apare marginalizat de aripa moderată, el rămâne în poziția centrală care i-a adus, în realitatea desfășurării revoluției, încredințarea, în guvernul provizoriu, a funcției de secretar de stat, păstrător al "Marelui sigiliu" al țării. Tot astfel, se retușează imaginea "moderaților" înșiși: mitropolitul Neofit nu e trădător, Eliade nu e oportunist, Rosetti nu e demagog etc..

În raport cu proza istorică tradițională, inclusiv *Un om între oameni* (deplasat, cum am văzut, spre stilul retro), în romanul lui Viorel Știrbu orice tendință de romanțare lipsește. Nu există nici o preocupare pentru culoarea locală sau de epocă, viața oamenilor, ca și vorbirea lor, sunt aproape aïdoma celor moderne, vocabularul autorului și al personajelor sale este neologistic modern, suculența istorico-etnografică socotită un postulat al genului a dispărut cu totul. În schimb, personajul central trăiește, așa cum ni l-a prezentat literatura mai veche, într-o tensiune explozivă perpetuă. Nu feroarea quasifantastică și vizionară este însă la baza acestei tensiuni. Scriitorul ne înfățișează un Bălcescu om politic lucid, de o mare inteligență teoretică, dar și cu o admirabilă abilitate practică. Pe de o parte, urmărim cum se formează și se limpezesc ideile lui Bălcescu, pe de alta, contemplăm un spirit elevat și posedat de aceste idei, dar care nu e mai puțin capabil să prindă în fiecare moment pulsul exact al realității concrete în desfășurare. Trăirile lui sunt complexe pentru că fiecare situație e conștientizată concomitent ca situație personală, situație a revoluției și situație a "cauzei", a ideii supreme, ideea națională (căci dimensiunea națională e principala dimensiune a personajului și a ideologiei sale).

În ciuda "uscăciunii" rebrenene a stilului, *Marele sigiliu* reprezintă un text realmente interesant și revelator al romanului nostru istoric actual.

### **Ioana Postelnicu (Eugenia Banu)**

(n.1910)

Formată în ambianta cenaclului Iovinescian și a cercului literar de la Sibiu, scriitoarea a pendulat în proza scrisă de-a lungul celor aproape cinci decenii de activitate, între modernism și tradiționalism, respectiv între psihologismul liricizant și evocarea epeică. Prima linie reunește *Bogdana* (1939), roman de debut, cu romanele de



adolescență de după 1944 - *Orașul minunilor* (1957), *Serfi* (1958) și *Adolescenții* (1962), a doua, dezvoltând sugestii din povestirile volumului *Pădurea Poenari* (1953), se împlinește prin ciclul *Vlașinilor*, proiectat ca o trilogie, din care cunoaștem până acum *Plecarea Vlașinilor* (1965) și *Întoarcerea Vlașinilor* (1979).

*Plecarea Vlașinilor* deschide o construcție epică amplă, în care criticii au întrevăzut o posibilă epopee păstorească a literaturii române. Urmașă a păstorilor din Mărginimea Sibiului, autoarea își propune să evoce viața seculară a obștii rurale submontane, confruntată cu asalturile istoriei moderne. În intenție, ciclul s-ar înfățișa într-adevăr ca o frescă grandioasă și pitorească a unei societăți arhaice care refuză să accepte verdictul nedrept al unei istorii alienante și luptă din toate puterile să supraviețuiască. Fundalul real-istoric îl oferă îndureratul și generosul veac al XVIII-lea transilvan, cu lupta românilor pentru eliberarea socială și pentru apărarea ființei naționale. Obștea ciobanilor liberi și dârji refuză să se supună politicii duse de autoritățile nemeșesti și burgheze săsești, de catolicizare și iobăgire a satelor românești. Conflictul dintre societatea tradițională și structurile social-istorice moderne, privit aposteriori de autoarea care nu-si poate reprimă simpatia pentru cei dintâi, trebuie citit și ca un conflict între utopia patriarhalității ireversibile și neputința adaptării la o istorie modernă, cu norme morale individualiste, inautentice. Platforma realității de la care pornește scriitoarea suportă semnificații metaforice aprofundate, complexe, și ciclul *Vlașinilor* are scheletul unei posibile capodopere a romanului modern.

Formula romanescă aleasă însă, bazată pe narațiunea sfătoasă de tip tradițional, cu accentul pe factologie, pitoresc și senzational reduce mult din șansele operei de a se constitui într-o tragedie optimistă a morții structurilor istorice tradiționale. Stilizarea patriarhală nu face decât să îndulcească și să minimalizeze o realitate atât de plină de sensuri grave a istoriei noastre.

După ce primul volum, *Plecarea Vlașinilor*, era povestea răzvrătirii satelor sibiene împotriva stăpânirii care le luase abuziv munții și care-i obliga la "unație", a bejeniei unei părți din oameni și a capturării prin trădare a conducătorului lor, judele Alexa, volumul al doilea, intitulat antitetic, *Întoarcerea Vlașinilor*, pare, la o primă privire, a fi numai o continuare a subiectului aceluia, cu ascensiunea și pedepsirea trădătorului. De fapt, însă, autoarea a gândit mai profund și mai complex temeurile acestei cărți, deși persistă în eroarea stilistică amintită.

*Întoarcerea Vlașinilor* este conflictul dintre cele două lumi, tradițională și modernă, mutat acum în planul luptei dintre colectivitatea conservatoare patriarhală și individul ispitit de scara de

valori a burgheziei, încercând a se desprinde de prima. Nicolae Branga, cel care l-a trădat pe Alexa pentru a-i lua locul în fruntea obștii, este nu doar un ambițios din marea familie a lui Julien Sorel. Prin acest personaj, în cadrul ordinii tradiționale își face încercarea mitul individualismului burghez. Branga simte lumea păstorească prea strâmtă pentru el, se simte "împins să iasă din șirul oamenilor", din condiția anonimatului arhaic, în alt orizont. Această pornire obscură îl stimulează în toate actele sale. El începe să facă negoț de vite, în cărdășie cu negustorii din Sibiu și cu ispravnicul Țațos din Țara Românească, dornic să se îmbogățească rapid. Setea de bani nu e însă motivată doar de lăcomia de aur, ci și de o aspirație spre demnitate personală și chiar de o mândrie națională, care se asociază într-un original aliaj al personalității sale. El ar vrea să fie bogat și pentru a se ridica în fruntea alor săi, dar și pentru a putea înfrunța trufia asupritorilor străini. Personajul este realmente interesant și autentic atâta timp cât autoarea îi urmărește această complexitate a sufletului, sfâșiat între remușcările pentru trădarea obștii, iubirea pentru Istina (pe care o readuce la viață, prin devotamentul său, după ce o dusesse aproape de moarte prin trădarea sa), precum și aspirația confuză de a-și depăși condiția, cu orice chip, contrapusă unui la fel de confuz și dens sentiment al apartenenței la lumea sa. Când, în partea a doua a romanului, el e redus la unica dimensiune a dorinței sale de parvenire, el devine un personaj de serie, banal și convențional: insuficient de consecvent, unicitatea și profunzimea sa sunt compromise de recuzita romanului senzațional și a pastoralului autohton idilizant de care autoarea abuzează aici. Finalul e și el, conform convenției adoptate, "adus din condei": Branga e doborât, păstorii bejenți revin în sat, pătrund noaptea în primărie și dau foc cadastrelor cu datoriile obștii; când împăratul Iosif al doilea trece prin părțile locului, ei vor fi întăriți în proprietatea și în libertățile lor de semnătura augustă.

Furată de un talent real de povestitoare, scriitoarea uită premisele majore ale cărții sale și, din ceea ce ar fi putut fi o operă fundamentală a tradiției românești, a realizat un roman agreabil și pitoresc, care poate face încântarea cititorului mediu.

Înainte de războiul al doilea mondial este autoarea unor volume de proză (debut - romanul *Tinerete*, 1936) care construiesc conflicte erotice, cu note lirice sau senzationale, într-un spațiu citadin vag modern, provincial uneori. După 1944 este un dramaturg fecund, dând, cu începere din 1945, piese numeroase și scrise cu meșteșug, despre problemele satului în anii revoluției socialiste sau despre transformarea intelectualității în noile condiții. Paralel, continuă să publice volume de nuvele și romane, unele inspirate din realitățile sociale postbelice, sancționând etic moravuri și situații marcate de spiritul mic-burghez (romanul *Ultima Tauber*, 1956, despre individualismul abulic al doctorului Tauber, care ratează șansa fericirii alături de femeia care-i împărtășea dragostea).

Prin *Lumea începe cu mine* (1968), scriitoarea descoperă un teritoriu nou pentru sine și o tonalitate nouă la acea dată în romanul nostru: evocarea cu înțelegere umană a ultimei faze a istoriei clasei noastre boieresti. Romanul istoriseste prăbușirea și stingerea neamului Melinte-Luncești, "cel coborât din protopopi și moșieri, neam de oameni cu carte și generoși", cu vederi largi, umaniste și democratice, spulberat însă necrutător de istoria nouă.

Acceasi problematică și tipologie sunt reluate și dezvoltate în ciclul *Triptic*, la dimensiunile unei cronici a familiei Movilă, de descendentă domnească, din partea a doua a secolului trecut până la marele prag al războiului al doilea și al instaurării noii forme social-politice în România. Trecutul i se înfățișează autoarei prin "*Oglinzile aburite*" (titlul întâiului volum, din 1981, al ciclului) ale timpului. Ispita idealizării nu e, în aceste condiții, refuzată cu totul, căci ideea prin prisma careia e abordată lumea respectivă este ideea (de bun simț în fond) că tot ce a fost mai bun în vechile clase istorice sublimează în spirit și în contribuția la supraviețuirea spirituală a neamului. Astfel e înfățișat bătrânul Iorgu Movilă, urmaș al vestitei familii voievodale, boier cărturar, colecționar și traducător de hrisoave vechi, slavonesti, nefericit însă în căsnicia cu Zenovia, femeie aprigă și lacomă, care-i e necredincioasă, gata să-și nenorocească fetele pentru a-și satisface patima. Biografiile interesante și semnificative în același sens major al reinterpretării trecutului sunt și acelea ale băieților lui Iorgu. Leonida toacă banii părintești și apoi moșiile lăsate de Iorgu, la Paris, cu femei ușoare și jocuri de noroc. Georges însă este fiul care regăsește calea bună: îndrăgostit de o englezoaică, încearcă să-și lepede năravurile balcanice, învățând și muncind la ferma părinților

acesteia, dar își dă în petic și e alungat, revine în țară, se înrolează voluntar la 1877, comportându-se eroic pe front, apoi pleacă departe, în Indii, pentru a-și găsi echilibrul într-o viață demnă, închinată studiului. Polarizarea între vrednici și nevrednici se menține și se limpezește în volumul al doilea (*Portretele au coborât din rame*, 1983) și în al treilea (*Ultimul vlăstar*, 1984). Urmașii fetelor lui Iorgu sunt intelectuali, Laurenția e istoric, scrie cărți, Ionică, medic, moare la datorie în retragerea din Moldova la 1917, în schimb fiul lui Leonida (nelegitim, crescut de o țărăncă) e un arivist snob, plin de fumuri boierești, și se va "înăita" cu legionarii, denunțându-și nepotul securității antonesciene. Ultimii descendenți ai familiei ajung astfel să se confrunte cu o istorie care-i va obliga la opțiuni tranșante, definitive, unii dintre ei alăturându-se luptei comuniștilor. În ciuda acestei ambiții de a aduce neapărat "la zi" cronica sa, în ciuda unor aspecte convenționale și schematice ale tipologiei, romanul nu e lipsit de calitate, iar încercarea Luciei Demetrius de a contempla mai nuanțat istoria unei clase ce aparține pentru totdeauna trecutului e vrednică de interes.

### Ioana Petrescu

Scriitoarea și-a început activitatea literară cu romane de descripție a mediului burghez interbelic, cu intrigă sentimentală-erotică, fără pretenție de adâncime socială, întemeiate pe analiza psihologică a trăirilor comune (*Fapt divers*, 1937, și *Joc de oglinzi*, 1943). După 1944 s-a dedicat, o perioadă de timp, literaturii pentru tineret. Povestirile științifico-fantastice din *Minuni la Mărgărit* (1963) au naivitățile vârstei de început a genului la noi, mai reușite fiind biografiile romanțate dedicate lui Mikluho-Maklai, Toussaint Louverture, Vasco da Gama.

Romanul istoric *Măgura vulpii* (1968) aparține, stilistic, aceleiași perioade a activității scriitoarei. Epoca lui Cuza, cu eforturile tânărului stat român îndreptate spre afirmarea independenței reale și spre propășirea culturală și economică, este numai un cadru, cu care subiectul propriu-zis nu fuzionează decât parțial. În prim planul romanului stau peripețiile iubirii dintre un tânăr proaspăt absolvent al facultății de medicină, tocmai reîntors în țară, pe nume Neagu Vulpeș, și frumoasa Casandra, tânăra și nefericita soție a unui negustor greco-italian. Un fir al intrigii e fumizat de afacerile oneroase ale acestuia și

ale egumenului Gherman, care scot ilicit din țară odoare bisericești și obiecte prețioase. Fără a fi pur și simplu un roman senzational, cartea înglobează numeroase șabloane ale genului - trădări, urmăriri, atacuri misterioase nocturne, răpirea din mănăstire a frumoasei ascunse acolo, în final, inclusiv, binevenita moarte a negustorului cel rău și căsătoria fericită a tinerilor protagoniști.

Un salt calitativ aproape surprinzător realizează Ioana Petrescu în deceniul opt, prin *Soarele târziu* (1975). Părănd, pentru o clipă, continuarea romanului dinainte, prin localizarea acțiunii la Măgura Vulpii, localitatea de baștină a lui Neagu Vulpeș, și prin reluarea personajului (Neagu, acum octogenar), în realitate cartea e total diferită sub raportul stilului și al problematicii. Șaizeci de ani după avatarurile de tinerețe consemnate în *Măgura vulpii*, bătrânul medic Neagu luptă pentru a apăra ținutul și pădurile lui împotriva asaltului capitalismului modern. Bătrânul e singur în această luptă. Nepoata sa, Mândra, e căsătorită cu un muzician plecat la Paris, nu se simte legată de locurile părintești și nu are sentimentul datoriei față de ele. Bătrânul se atașează de tânărul Valentin Albotă, trimisul consortiului bancar pentru a obține concesiunea terenurilor. Valentin Albotă e urmașul unui boier pustuit prin depărtările orientului; e un om onest și patriot, și aceste calități îl recomandă lui Neagu drept ajutorul de care avea nevoie. Tânărul, suflet nobil și sensibil, poet nemărturisit, e, de altfel, câștigat cu totul de lupta bătrânului și e decis s-o continue. Bătrânul Neagu moare împăcat. Dar cursul evenimentelor e potrivit și, cu toate bunele intenții ale lui Albotă, pădurile vor fi jertfite. Afacerismul apatrid a câștigat încă o bătălie.

Scriitura este modernă, naivitățile și desuetudinile au dispărut complet, evocarea are intelectualitatea și coeficientul de ambiguitate necesar. Perspectiva narativă e suficient de subtilă, Albotă povestind la persoana întâi și reconstituind faptele după jurnalul lăsat de bătrânul Neagu, din care textul încorporează fragmente. Spre deosebire de lucrările anterioare, se poate vorbi aici de un autentic mesaj estetic, finalul aducând, prin moartea bătrânului, plecarea nepoatei la Paris și, apoi, vânzarea și spulberarea moșiei, un sentiment tragic al înfrângerii inexorabile a lumii "de altădată" de către o istorie dură, insensibilă la scara umană a valorilor.

Afirmat în deceniul al șaselea, Alecu Ivan Ghilia se relevă de-a lungul carierei literare mai deschis decât alți colegi de generație spre experimente narrative moderne, dar rămâne totuși, prin tematică și nivelul de tratare, marcat de epoca respectivă. Tematic, el va ezita între evocarea ambianței rurale tradiționale și reconstituirea "apocalipsului" - războiul ultim mondial. Romanul *Cuscriti*, primit la apariție, în 1958, cu entuziasm de critică, are pagini de forță rebriană despre succesiunea generațiilor în lumea satului și împletirea motivațiilor erotice și sociale în ascensiunea celei tinere, dar obiectivul principal, înțelegerea și integrarea epică a procesului istoric contemporan parcurs de țărănime este ratat prin idilizare. Cu *Iesirea din apocalips* (1960) începe un radical efort de depășire a limitărilor dogmatismului. În cărțile publicate în deceniile șapte-opt, romancierul vehiculează cu suficientă siguranță recuzita modernă - halourile subconștientului, stările obsesive, interferența visului cu realitatea, supratensionarea de tip expresionist a realului. Alături de tema războiului (asociată celei a luptei ilegalistilor, în *Recviem pentru vii*, 1972, sau *Vremea demonilor*, 1974), interesul pentru analiza sufletului feminin, prezent și în cărțile anilor '60, se concretizează în două romane notabile: *Noaptea Negostinei* (1976) și *Dragostea câinelui de pază* (1978). Prima reia ideea unei povestiri mai vechi (*Negostina*, probabil cel mai reusit text al autorului), despre puterea sufletească a unei femei de a-și apăra puritatea iubirii împotriva tuturor adversităților, așteptându-și bărbatul iubit și rămânându-i credincioasă dincolo de glasul instinctelor și al rațiunii.

*Dragostea câinelui de pază* (1978) confirmă disponibilitatea scriitorului pentru o relativ largă gamă tematică. Tema erotică și sondarea psihologiei feminine revin aici într-o manieră și un context problematic diferite. Dacă în cărțile precedente eroinele erau femei simple, de la țară de regulă, cu viață sufletească nesofisticată, dar intensă, capabile de sentimente profunde și statomice, în *Dragostea câinelui de pază* personajul narator este o intelectuală cu veleități de scriitoare. Ana Halunga este urmașă de boieri după tată și de țărani după mamă, boieri și țărani care, de-a lungul istoriei mai recente, s-au confruntat nu o dată. Reconstituind "cronica împăraților desculți" (țărani de la 1907) și "arhiva familiei Halunga", Ana are revelația unui conflict de clasă ce venea de departe, vărsându-se în propria ei viață. Eroina e măritată cu Oscar, magistrat în capitală, care, făcându-și datoria de judecător, condamnă pe Paul, fratele Anei, la moarte

pentru vina de a fi comunist (suntem în 1944, înainte de Insurecție). Ana, plictisită de mult de căsnicia cu Oscar, îl părăsește, reîntorcându-se în casa mamei sale. Romanul vrea să fie unul și despre viața de alcov, obosită și putredă, dusă de "acea lume larvară trăindu-și ultimele zile ale Pompeiului". Venirea acasă este pentru Ana un moment de evadare din obișnuit și monotonie. Cu acest prilej descoperă ea documentele familiei din care, prin ample capitole, avem posibilitatea să vedem filmul istoriei celor două ramuri ale familiei sale, care a dat, la 1907, și ofițeri puși să tragă în țărani și țărani hăituiți și vânați de primii. Mama și celălalt frate o conving pe Ana să se împace cu Oscar, pentru a-l convinge să-l salveze pe Paul. De fapt, Oscar va fi cel care-l va ajuta pe acesta să evadeze, dar nu atât de dragul soției, cât pentru a obține, după iminenta prăbușire a regimului, clemența comunistilor. Paul însă este intransigent și-l amenință cu judecata "dreaptă". Când se anunță la radio arestarea lui Antonescu și întoarcerea amelor, Oscar se sinucide.

Romanul este vrednic de interes în primul rând prin ineditul aspect de tradiție istorică a boierimii române, prea puțin cercetat de literatură până acum, al reîntoarcerii unei părți a acesteia în clasa de temelie a poporului român, țărănimea, ca formă de autentică integrare în adevăratul sens al tradiției.

### **Sorin Titel**

(1935-1984)

Prin vârstă, perioada afirmării și caracteristicului aliaj între lirism și percepția frustă a faptului obișnuit din volumele de început, Sorin Titel aparține generației ivite exploziv în jurul lui 1960, în proza scurtă. Preocupat în povestirile primelor volume de analiza sufletului adolescentin și a stărilor psihice specifice vârstei, a psihologiilor labile, cețoase, cu permeabilitate maximă între afectiv și intelectual, percepție și imaginație, realitate și vis, prozatorul evoluează, în mod aproape firesc, în preajma lui 1970, spre valorificarea originală, pe plan autohton, a experiențelor literare moderne, de felul "noului roman" (*Dejunul pe iarbă*, 1968, *Noaptea inocenților*, 1970, *Lunga călătorie a prizonierului*, 1971). Până spre mijlocul deceniului opt, Sorin Titel continuă explorarea acestor modalități moderne, care-l interesează prin gradul lor de literaritate mai mult decât prin eficiența lor în exprimarea artistică a unor realități umane specifice. Chiar în *Țara îndepărtată* (1974), scriitorul, se poate spune, reia lumea prozei sale

de până acum, cu mijloacele și tehnicile moderne pe care le stăpânește perfect. Dacă am vrea să subsumăm întreaga literatură a lui Sorin Titel, din aceste două momente ale evoluției ei, unui unic principiu creator, ar trebui să identificăm acest principiu în *dezorganizarea epicului* tradițional. Proza lui se înscrie în ofensiva largă pe care o desfășoară literatura modernă împotriva epicului.

Dislocarea epicului rămâne și în etapa a doua a activității scriitorului un mobil interior al experimentului său, dar ponderea principală se mută pe semnificația umană a ficțiunii românești. O umanitate marginală, umanitatea provinciei bănățene de odinioară, e evocată cu discretă emoție retro în romanele de după 1974. În *Țara îndepărtată, Pasărea și umbra* (1977), *Clipa cea repede* (1979) și *Femeie, iată fiul tău* (1983), viața omenească pare a fi privită, ca și în cărțile anterioare, dintr-o perspectivă *obiectuală*, din care umanul apare nu ca istorie socială și nici ca eternitate arhetipală, nici ca mișcare impetuoasă a subiectivității, ci pur și simplu ca o prezență ce se oferă contemplației, în mod direct sau indirect (prin rememorare). De fapt însă aici scopul romanesc e mai complex decât înainte, reluând motive și intenții estetice prefigurate în scrierile anterioare, de fapt scriitorul descifrează emoționat miracolul însuși al existenței omenești, care are, dincolo de semnificațiile social-politice și filozofice, o etică a sa intrinsecă, solicitând participarea prin însăși calitatea umană imanentă. Dizolvând epicul și anihilând impresia de *istorie* propriu-zisă a oamenilor, textul degajă în schimb sugestia unei *înțelepciuni a istoriei*.

*Pasărea și umbra* este a doua carte din această nouă serie a lui Sorin Titel și discutarea ei va releva aspectele principale ale unei noi viziuni a autorului despre roman, de fapt ale unei viziuni autentice românești și originale la care ajunge scriitorul acum. Romanul reunește o serie de "voci" care se amestecă, se suprapun, se întretaie, dând naștere unui fel de *zumzet existențial*, o imagine mai mult auditivă a vieții omenești ca existență comunicantă, vrednică de interes prin însuși acest aspect înainte de orice semnificație comunicată. "Să-ți povestesc cum s-a întâmplat", propoziția cu care debutează romanul este un leit-motiv reluat de zeci de ori, obsedant. Cititorul *aude* fragmentele de conversație, de povestire, ale unui mare număr de personaje-naratori. În două secvențe apare înaintea noastră și autorul pentru a ne atrage atenția că în afara planului naratorilor mai există și planul auctorial, dar declarațiile acestea sunt uitate, prezența autorului rămânând mai tot timpul implicită. Există un *personaj-ascultător*, Andrei, care oferă pretextul narațiunilor. Prin memoria bătrânei Maria aflăm, astfel, despre moartea, în tinerețe, a soțului ei, Ion, despre călătoria ei atunci (puțin după 1900) până la



Lugoj, despre întâmplările perfect banale, firește, ale acestei călătorii inutile la spital cu bolnavul care nu mai putea fi salvat, despre două ungueroaice prietene ale Mariei și bărbatului ei, despre croitorul vecin de curte cu acestea la Lugoj, despre cele două domnișoare bătrâne care înnebunesc și se duc singure să se interneze la Casa Galbenă, despre o preoteasă cunoscută de Maria în tren și despre viața acesteia și a popii, în amicitie cu familia notarului ungar din sat, despre un șef de gară însurat cu o domnișoară din "lumea bună", despre doctorul Tisu, din satul Mariei, părăsit de nevastă pentru un ofițer, apoi părăsit și de fiică; apoi, pornind de la acest ultim personaj, suntem conduși în mediul "intelighenției" bănățene a anilor 1900, ba chiar în acela al burgheziei austro-germane, împreună cu două nemțoaice pe care le însoțim de la Viena la castelul lor de pe Rin, transformat în fermă de păsări, sau, în fine, în lumea artistică, prin Honoriu Dorel, prieten al lui Tisu, care-și descoperă vocația de pictor modern, pictând un cocoș uriaș. În ultima parte a cărții, ne reîntâlnim cu Andrei, acum asistent sanitar într-un spital unde are ocazia să cunoască pe viu suferința omenească și cruzimea destinului. Începând și sfârșind sub semnul fatalității morții, romanul lui Sorin Titel este o mărturie de discret patetism asupra fragilei și îndărătnicei vieți a omului.

Dacă în cea mai întinsă parte a cărții ni se oferă un mozaic bănățean 1900, în ultima parte (capitolul III) suntem aduși, urmărindu-l pe același Andrei, devenit acum personaj-martor, într-o perioadă mult mai recentă, aceea a deceniilor cinci-șase. Între aceste momente se sugerează, firește, o continuitate, asupra căreia însă autorul nu insistă deloc. Durata temporală conținută de roman nu este decât în ultimă instanță Istoria, mai mult ca o percepție lirică a acesteia de către un autor interesat de altceva, de Omul transistoric. Ideea de succesiune/cauzalitate istorică lipsește cu totul. Sau poate, mai bine spus, pentru Sorin Titel istoria se prezintă nu ca o devenire perpetuă, ci ca o durată egală sieși în fiecare moment al ei. Îmbrăcate în haina anonimizatoare a vocilor molcome, monotone care povestesc, întâmplările omenești își pierd din acuitate și culoare, devenind în cele din urmă aproape indiferente în sine, dar acest fel de a le relata obține surprinzătoare efecte de altă natură: cartea se încheagă într-un fel de caleidoscop cinematic și sonor în care viața omenească mișună, fojgăie neostoită, un tablou brownian al mișcării necurmte și haotice, după legi care în fiecare clipă se pierd sau se contrazic, tablou al Marii existențe umane, alcătuite din infinitatea de destine particulare, asemănătoare și totuși neînsumabile. Iar înțelepciunea istoriei, despre care vorbeam la început, se iscă din sentimentul rezistenței îndărătnice a acestei existente la eroziunea Timpului, pe care-l degajă lectura cărții. Viața, pare a ne spune

autorul, este un prezent continuu, în care fiecare din noi are o șansă supremă prin însăși întâmplarea de a exista.

Într-adevăr, în această carte totul este *prezent*, totul există în prezent, adus aici prin amintire, imaginație și povestire. Nu numai Andrei, care trăiește în zilele noastre, ne este contemporan, ci și Maria și tinerețea ei, petrecută în deceniul doi, este, prin amintirea lui Andrei, prezentă astăzi, și nu mai puțin tinerețea (la 1876) a celor două domnișoare bătrâne, transferată memoriei Mariei și de aici celei a lui Andrei. Astfel, vrea să spună autorul, noi trăim nu doar clipa, ci și un întreg trecut aluvionar vărsat în noi. Sorin Titel excelează cu deosebire în tehnicile de realizare a acestei prezenteizări. Totul e dat în text ca memorie, dar în egală măsură și ca joc intelectual, imaginație și deductie, încât pe alocuri procedeul se apropie de acela al "fotografiilor mișcate", dintr-un alt roman interesant al acelor ani, *Pasărea de lut* de Mircea Oprită. În armonie cu specificul întregii lui opere, la Sorin Titel tehnica aceasta este o expresie a intensei artificializări a imaginii epice. Totul este "citit", nu pur și simplu văzut, citit în semnele oferite simțurilor - văz, auz, miros. (Căci memoria mirosurilor este adusă și ea să depună mărturie: "Miroase a salcâm și a urină de cal", "cojocul avea și el un miros tare scârbos, de piele argăsită" etc..) Reducerea timpurilor la un prezent continuu este însoțită de o dilatare invers proporțională a spațiului geografic și uman observat, spațiul bănățean completându-se cu cel austro-german și chiar polonez, iar mediul țărănesc cu cele burgheze, autohton și străin. Sugestiile lui Sorin Titel se dirijează astfel într-o direcție similară cu aceea în care Radu Petrescu caută reprezentarea în literatură a unui om "total", prin aducerea acestei "totalități" în prezentul percepției și al meditației. Ca și la autorul *Oceanului întors*, la Sorin Titel sugestia acestei totalități a omului se realizează prin simbioza epicului (detronat însă din poziția sa privilegiată în roman) și a liricului ca atitudine fundamentală, de substrat. Simbolicul are și el un rol important la Sorin Titel: bunăoară, *pasărea*, ca și *umbra* sunt, precum se sugerează într-o secvență (la pagina 74), embleme ale inefabilului clipei care trece lăsând un gol, ale conștiinței efemerului care stimulează aspirația spre durabilitatea prezentului.

"Epilogul" romanului - surprinzător la prima vedere, căci ce epilog poate necesita o carte fără subiect? - se dovedește a fi și el un artificiu menit să sublinieze (poate excesiv de apăsător) concepția prezenteistă a autorului. Toate personajele romanului sunt aduse în fața noastră într-un colaj de replici disparate, care nu se leagă într-o semnificație oarecare, ci au scopul doar de a face încă o dată personajele *auzite* de cititor, de a ne reaminti încă o dată niște

prezențe umane, considerate fascinante nu prin destinele particulare pe care le figurează ci prin forța de a figura însăși *viata* omenească.

În mod asemănător, în *Clipa cea repede* și în *Femeie, iată fiul tău*, perspectiva obiectuală asupra omului, egalizatoare și micșorătoare, e convertită cu discret lirism în rafinată tehnică de stilizare modernă a unei tradiții spirituale românești: mica umanitate provincială a Banatului de odinioară este reînviată printr-o rețea densă de fire narative, care anonimizează și aureolează totul în acea simpatie reținută, specifică lui Sorin Titel, simpatie nu față de un personaj sau față de o idee oarecare, ci față de simpla și funciara calitate omenească.

### Adriana Iliescu

(n.1938)

Autoare a unor monografii de reviste și a unor studii de istorie literară (menționabilă, în acest context, cu deosebire sinteza despre *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea*), Adriana Iliescu rămâne credincioasă și prozei de ficțiune, în cadrele povestirii sau ale romanului. După un volum de proze scurte, intitulat *Trecuta vârstă a Julietei* (1969), sentimental-destinse, evocatoare sau fanteziste, în 1970 ea își publică primul roman.

*Domnișoara cu miozotis* merită, ca roman retro, mai multă atenție decât i s-a acordat la vremea apariției, când contextul epocii era dominat de nevoia de adevăr politic și, pe de altă parte, de experimentul literar modernist. Nu numai titlul, inspirat din *Cum iubim* al lui Traian Demetrescu, nu numai motto-ul preluat din același, dar și practica destul de largă a citatului literar și a trimiterii culturale, precum și alte tehnici metarealistice (între altele, este preluarea unui personaj celebru, Pârgu, al lui M.I. Caragiale, devenit Ugrip, animatorul Bârfei din oraș), sunt de natură să recomande cartea ca un experiment interesant, deși efectuat cu prea multă discreție. Mijloacele prozei tradiționale sunt folosite (cu o ironie aproape acoperită de simpatia față de ele) în conturarea lumii de sfârșit de secol XIX, scăldate în lumina pașnică, blândă a unui crepuscul ce abia se anunță. Sub spectrul (îndepărtat totuși) al pericolului holerei, tânăra inteligenție și lumea bună își petrec zilele în dulcea împăcare și în idilă perpetuă: saloane, cluburi, vizite, conversație. Totul - saturat de poezie (Depărățeanu, Nicoleanu, Eminescu), de filozofie (Schopenhauer), muzică. În centru pare a sta o poveste de dragoste -

pură și suavă, firește - a lui Virgil Marinescu, proaspăt licențiat universitar și poet, care e "beat de soare, de parfum și de amor" pentru fiica unui bogat moșier craiovean. Eroina e frumoasă și-i face plăcere să fie adorată, eroul e plin de vise și de nobile convingeri, el are și un prieten, Filip, care-i împărtășește idealurile (atâta doar că e sărac, dar ce importă sărăcia într-o dragoste sinceră?), toți sunt de familie, toți sunt "frumoși, senini", părinții fetei par a privi cu simpatie la tânărul Virgil - într-un cuvânt seninătate peste tot. Aproape brusc însă, spre finele cărții, atmosfera se tulbură și apoi, vertiginos, butaforia idilică se prăbușește. Filip se dovedește o lichea, moșierul cel binevoitor, un politician veros și dur, care nici nu se gândește să și-l facă pe Virgil ginere, ci numai salahor la ziarul de partid pe care-l va scoate. Tânărul înțelege că a fost acceptat în preajma Veronicăi doar ca "profesor de conversație", însoțitor al fetei până la alegerea "partidei", și că, acum, perspectivele sale de viitor au devenit cu totul sumbre. În ciuda nerenunțării la mijloacele tradiționale ("subiect", narator omniscient), semnificațiile de subtext sunt moderne și complexe.

Într-o manieră similară, cel de-al doilea roman al Adrianei Iliescu, *Orașul* (1978), rescrie dulcea viață patriarhală a orașului din câmpia sudică (aceeași Craiovă), din anii '20 ai veacului nostru. Stilul este de epos calm, sentimental-ironic, cu poezia delicată a trecerii timpului și cu derizoriul vieții burgheze de toate zilele. Respectabilul domn Marinescu, directorul Băncii, soția sa, Dochia, tânărul doctor Tudor Mitran, setos de parvenire, ziaristul Constantin și celelalte personaje, cu micile și marile lor drame, ambiții și idealuri, primate la modul retro, în oglinda micșorătoare, capătă un parfum desuet, sugerat și de scriitura cizelată, purtând patina vremii. O discretă egalizare se realizează între mica umanitate provincială, prăfuită de timp, a tabloului imaginar al trecutului și poziția naratorului care, și aici, refuză detașarea netă față de lumea ficțiunii sale.

## **Radu Ciobanu**

(n.1935)

O tonalitate retro pregnantă are deja primul roman al lui Radu Ciobanu, *Crepuscil* (1971), în continuarea povestirilor din volumul de debut, *După-amiaza bătrânului domn* (1970). Deși viața "bătrânului domn" Sever Moldovanu este amărâtă până în anii de după 1944, romanul este în primul rând unul despre trecut. Suflătește, bătrânul

doctor "advocat" trăiește tot *illo tempore*, într-un "atunci", când era om cu faimă, cu avere și cu poziție socială solidă în orașelul din Transilvania, unde era salutat reverențios în plimbările sale bătrânești pe strada principală, de nenumărați cunoscuți și necunoscuți, iar el socotea aceasta drept "lucru firesc care i se cuvenea de drept". Spre deosebire de alți scriitori care abordaseră anterior tema "foștilor", Radu Ciobanu nu cedează ispitei ironiei, ci își privește personajul pur și simplu ca om aflat în crepusculul vieții. Desigur, acest drept la clemență umană Sever Moldovanu îl primește doar după ce schimbările sociale postbelice îl deposedează nu numai de averea și puterea socială de odinioară, dar chiar și de strictul necesar, material și moral; îl vedem renunțând chiar la ceea ce credea că e demnitatea lui și precupețindu-și lucrurile la talcioc. Anonimatul social, din care se înălțase cândva prin osârdie personală, precum majoritatea "intelighenției" ardelene, îl înghite din nou, de data aceasta fără a-i mai lăsa vreo șansă de salvare. El se vede din ce în ce mai singur și, mai ales, inutil celorlalți, dispărând treptat în neștiut. Moartea lui, singur, în câmp, într-o simbolică încercare de a fugi, de a evada din propria-i condiție, e o pagină de reală frumusețe artistică: "Îi vâjâiau urechile și-i transpirase fruntea. Își scoase pălăria, punând-o alături, pe iarbă. Îi va prinde bine odihna asta. Iată, să mai treacă dealul și va ajunge la tren. Și atunci se vor rezolva toate, după ce va ajunge la tren ... He-he! El era doar doctor Sever Moldovanu... Simți o durere cumplită în cap, ca și cum ceva căzut de sus i-ar fi despicat țeasta. Se trase înapoi încovoiat de durere și rămase îndoit de mijloc, cu spatele rezemat de trunchi, cu cotul stâng sprijinit de marginea geamantanului. Ochii pe jumătate închiși priveau spre pălăria neagră din iarbă, cu o expresie uimită, îndurerată. Lanurile foșniră și mai adânc. O furnică îi trecu de pe geamantan pe mână și începu apoi să urce pe mâneacă. În iarbă căzu o nucă, pocnind sec. Alte și alte furnici porniră să i se cațere pe mână și apoi pe mâneacă în sus. Prima străbătu cu greu desişul bărbii și, când ajunse pe pielea slabă și zbârcită a obrazului, se îndreptă spre ochiul mare care, pe jumătate deschis, o aștepta trist și uimit." Un tablou plin de semnele unei vârste arcadice apuse pentru totdeauna.

În *Arhipelagul* (1987), tonalitatea retro și tehnicile specifice câștigă în proprietate și adecvare. Rememorarea trăirilor unui copil crescut între adulți în anii '40 este pretext și oglindă reflectantă pentru o a doua temă, a Orașului de altădată, geografie sentimentală cu deschidere spre nostalgiile și meditația naratorului, la vârsta mult mai târzie. Copilăria e un mit interior, la fel de real ca și realitatea vie. Naratorul notează despre Autor: "Ori de câte ori își amintește asemenea episoade, își descoperă nebănuite disponibilități de a se

copilări... Însăși rememorarea tainică pe care și-o face sieși dobândește acea aură de naivitate a poveștilor". Dar, alături de amintirile despre trecutul trăit, "arhipelagul" memoriei cuprinde și amintirile despre cărțile citite. Literatura "i se pare mai importantă", zice naratorul, citându-l pe Borges, "*prin amintirea pe care o lasă decât prin impresia din timpul lecturii*". Iar scrisul nu e, din această perspectivă, decât cucerirea unui teritoriu necunoscut (al memoriei). Acest fel de cărți, retro, "se scriu singure": "Căci curenții care ne tot poartă în rătăcirea noastră prin Arhipelag, departe a fi niște unelte ale hazardului, sunt de fapt logica internă a cărții". Episoadele autobiografice înrămate astfel devin metarealitate, "eternitate", paradigme ale altui ev, deși aparțin vieții autorului. Finalul accentuează această blândă lumină retro, prin care revenim în prezent ca dintr-o poveste.

În romanele istorice, trecutul e evocat cu o sfătoșenie surdinizată, popular-savantă, și cu preocupare pentru culoarea locală, încât autorul a fost așezat de critici în descendența fie a lui Sadoveanu, fie a lui Eugen Barbu. Ca și la Sadoveanu, trecutul e idilizat discret, poetizat la modul romantic. În dipticul format din *Nemuritorul albastru* (1976) și *Vămile nopții* (1980) atmosfera e sadoveniană și prin opțiunea autorului pentru spațiul Moldovei medievale (în relație, desigur, cu cel transilvănean, natal, al autorului). Suntem în vremea domniei lui Petru Rareș, voievod urmărit de modelul intangibil al părintelui său, Marele Ștefan. În primul plan al volumului *Nemuritorul albastru* stă însă nu Rareș, ci zugravul Toma, pictor și constructor de mare talent, figură renașcentistă, cu studii în Italia, de unde s-a întors cu conștiința valorii personale și cu gustul pentru disputa de idei. În *Vămile nopții*, Rareș, retras, în anii săi ultimi, la mănăstirea Probota, înconjurat de o mână de curteni apropiați, trăiește zile mohorâte și monotone, bătrân și bolnav, apăsător de gânduri și melancolice amintiri. Invocarea basmului *Tinerete fără bătrânețe* în textul cărții încearcă introducerea - foarte timidă - a unor subînțeleșuri mitice, vizând realizarea unei atmosfere retro.

### Mircea Micu

(n.1937)

Poet, prozator și dramaturg, Mircea Micu s-a făcut cunoscut mai ales prin volumele de parodii și amintiri vesele despre scriitorii contemporani.

Romanul *Patima* (1972) a fost primit cu elogii unanime la apariție și ignorat aproape total la republicarea, împreună cu o urmare, sub titlul *Semnul șarpelui*, trei ani mai târziu, de o critică grăbită, dispusă să-l citească mai ales ca tradiție slaviciană. De fapt, romanul este, chiar fără intenția limpezită a autorului, un text interesant al metarealismului actual. Aceasta cu condiția să nu căutăm în el istoria unei "patimi", ci numai o suită de "întâmplări" ușor senzaționale, învăluite în aburul amintirii din copilărie, care evocă o umanitate în același timp familiară și impenetrabilă, apropiată nouă și pierdută în depărtarea mitului: acea zonă de frontieră între istoria / mitologia colectivă și biografia unui ins oarecare. Un prolog și un epilog înrămează ficțiunea, dându-ne-o drept o amintire, peste care însă, abia sesizabil, se suprapune amintirea culturală (Slavici, dar și R.L. Stevenson, westernurile etc.). Într-un sat de graniță, în anii 1946-1947, un contrabandist rău se îmbogățește încasând sume enorme de la transfugii pe care se oferă să-i treacă granița dar îi împușcă asociat cu șeful de post. O doamnă Handrabur, "Bătrâna", se răzbună cu ajutorul contrabandistului bun, Alimandru, iubitul văduvelor din sat. Narațiunea se mărginește să reînvie întâmplările romantice, pitorești, dramatice uneori, fără a insista, fără a le diferenția valoric și fără a le explica, fără a le căuta sensuri mai adânci: rațiunea întâmplărilor stă în însăși desfășurarea lor. Lumea înfățișată astfel nu e propriu-zis lumea rurală autohtonă a epocii, ci o lume convențională, incertă, lumea de frontieră, cunoscută de fiecare din lecturile copilăriei, utopie a confruntării între bine și rău și, totodată, esențializare naivă a unei istorii a societății moderne, istoria "degradării" patriarhalității, a trecerii ei spre modernitate.

**/Vasile Sălăjan**  
(n. 1947)/

/N.ed.: Din medalionul consacrat de Anton Cosma lui Vasile Sălăjan, nu s-au păstrat decât fragmentele de mai jos, pe care le redăm ca atare. Trimitem însă pe cititorul interesat la prezentarea acestui scriitor ardelean în : Mircea Iorgulescu, *Scriitori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, București 1978, p.240-241; Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Ed. Cartea Românească, București 1987, p.327-329; *SLAST*, nr.39 (29 septembrie) 1985, p.5; - precum și la Bibliografia finală, care conține romanele publicate de Vasile Sălăjan./

/.../ Transilvaniei epocii austro-ungare prin acea geometrie a istoriei politice care plasa pe românul de aici pe o orbită multicentrată. Stăpânii locali, pașalâcul de la Buda, imperiul de la Viena, occidentul european, și, bineînțeles, mai presus de toate, centrul sufletesc care era propria naționalitate și propriul popor încă neadunat într-un singur hotar, acestea erau centrele de gravitație care n-au putut să nu înrâurească cristalizarea umanității transilvane.

*Rodeo* (1983), roman și el stufos și teoretizant, focalizează privirea asupra momentului proeminent al istoriei Transilvaniei, revoluția de la 1848, nu însă pentru a "reînvia" un trecut venerabil, ci pentru a decupa un stil de a exista în istorie propriu unui popor. /.../

## **Gheorghe Suciu**

(n.1939)

Ardelean legat de tradiția literară a provinciei natale, Gheorghe Suciu încearcă în *Lucrări și zile din viața lui Nick* (1972) un drum personal. Cartea e un mic roman alcătuit prin alăturarea unor povestiri având în centru pe tânărul cu acest nume, picaro al candorii într-o lume de tranziție. E o cale de descoperire, la un mod diferit de al lui Marin Preda, a literaturii autentice în biografia cu rădăcini rurale a autorului. Din păcate, drumul e părăsit. *Botează-mă cu pământ* (1974), primă parte a unui ciclu intitulat frumos, *Adio, domnilor țărani*, preconizează o frescă pe ipoteza eronată că "țărănimea este pregătită, în spiritualitatea ei, pentru primenirile revoluționare care au venit". Reușit artisticeste este însă în carte numai personajul lui Nicolae Picu, țăran vrednic, figură originală de emigrant în America, reîntors la glia natală. Autenticitatea romanului e cariată de ispita literaturizării (umbra lui Lampedusa stăruie în paginile lui) ori de teoretizarea istoriei în linie predistă: "Mor țărani, asta-i veacul morții lor!" În *De-ar fi pușca iarbă verde* (1976) și *Război și dragoste* (1982), lărgindu-se tabloul transilvan până la primul război mondial, nu se câștigă în densitate umană ori în pregnanță artistică.



## Ion Marin Almăjan

(n.1940)

Aparținător prin biografie și prin operă provinciei bănățene, Ion Marin Almăjan ambiționează depășirea spiritului provincial, prin adâncirea observației asupra unor categorii și timpuri marginale.

În *Neîmpăcați în mânie* (1974) stilul e un realism rural în cadrul căruia socialul e restituit prin filtrul psihologiilor rudimentare. Dând cuvântul pe rând personajelor sale, care monologhează eliptic și discontinuu, autorul porcede tradițional la reconstituirea satului bănățean din deceniile cinci-șase ale veacului în curs, cu incursiuni antebelice sau în vremea Dictatului de la Viena. O umanitate primară, aspră, dură, colcăind de instincte confuze, cu o conștiință de sine cu totul nelimpezită, conducându-se după legi etice arhaice, în care răzburarea și hoția sunt la mare cinste, o lume de un pitoresc violent, mirosind a sălbăticiune, palpită înaintea ochilor noștri. Nu există o acțiune unitară, intenția este de caleidoscop al mediului. Personaje, configurate mai ales ca prezențe, sunt Pan, țăranul înrăit de viața care nu l-a cruțat, betiv, brutal, barbar, "bolnav de răutate", cum se califică el însuși, sau Urmoacăru, oropsitul de istorie și de oameni, trăind la marginea satului ca un proscris, căci e venetic, pe care obștea refuză să-l accepte pe baza aceluiași legi întunecate moștenite. În ultima parte (în care viața satului intră pe noul făgaș postbelic, obiectivitatea autorului scapătă, Pan, ales președinte al colectivei se transformă, devenind un activist intransigent), textul alunecă spre schematicism. Ideea cărții ar fi că oamenii au adunat "mânie" de-a lungul unor vremuri sumbre pe care le-au trăit, iar în timpurile "noi" ei ies din starea de mânie, se înseninează, umanizându-se! Problematică similară găsim și în *Tornada* (1980), frescă a orașului bănățean prins în vârtoarea istoriei veacului nostru.

## Gheorghe Schwartz

(n.1945)

O intensă voință de originalitate (destul de frecventă dealtminteri în această perioadă) străbate scrisul lui Gheorghe Schwartz. *Martorul* (1972), primul său roman, era un exercițiu de proză parabolică, cețos-ironică, în jurul unui personaj fără alt statut decât acela numit în titlu, revelator al unei lumi stranie, vag

comunicantă cu istoria reală a societății veacului nostru. În proza scurtă (*Ucenicul vrăjitor*, 1976) încearcă și valențele fantasticului, fără a depăși totdeauna o anumită ariditate livrescă.

Aceleași trăsături (modernismul obstinat, fantasticul și interesul livresc pentru istorie) se regăsesc în romanele următoare: *Pietrele* (1978), *A treia zi* (1980), *Spitalul* (1981), *Om și lege* (1987), subsumate ideii de ciclu, cu unitate de spațiu-timp și tehnică artistică, ambiționând o cronică fantastică-parabolică a Lugojului de-a lungul ultimului veac. Pomind de la ideea că ar exista o "ciclicitate în sentimente a diferiților indivizi de pe un trunchi familial", unul din personajele din *Pietrele* își dedică întreaga viață studierii genealogiei familiilor urbei, pe care urmașul său le va "compila" într-o narațiune. Această narațiune, rezultat al jocului liber al naratorului cu timpul, locurile și identitatea personajelor, își extrage doza de fantastic din numita teorie a "ciclicității sentimentelor". Se creează impresia că unul și același personaj ar trăi și la 1869 și la 1925. Ideea a mai fost vehiculată - între altele, într-un faimos roman al lui G. García Márquez. Naratorul nu dorește reconstituirea istoriei; "dacă mergi la muzeu sau la arhive, vei putea reconstitui istoria publică a unui oraș. Dar eu vreau să-i cunosc sufletul." Acest "suflet al orașului" apare la Gh. Schwartz destul de sumar colorat etnic și geografic. Orașul lui e un *locum* vag european, vag medieval, vag bănățean. Un orașel al cărui suflet vechi, ca și unul din personajele cărții, nu poate muri, iar cel nou e încă nelimepzit. Autorul se arată preocupat mai ales de implicațiile moral-sociale, și partea cea mai rezistentă a romanului e fauna umană insolită. În centrul ciclului se află Lazăr, fiul unui moșier sărăcit și ucis, s-ar bănuie, chiar de Lazăr. Acesta, ins întrepid, lansat în afaceri cu chereștea, e singurul personaj ce trăiește și epic. Alte prezente sunt Luca, Stein, Rusan, mărunți burghezi din același aluat, sau indivizi bizari ca Vancu cel Roșu ori Fitacek-Bufnița.

Mai rotund și mai strâns e *Spitalul*, parabolă vizând semnificații politice contemporane. În anii deceniului patru, Lazăr se internează în spital pentru a scăpa de urmările unui conflict cu legionarii. Spitalul se transformă însă curând într-o mică lume aidoma celei de afară, căci pacienții se organizează, preiau conducerea, sechestrând pe medici, și instituind regimul terorii. Afacerismul, furtul și escrocheria iau amploare și cel mai rapace produs al acestui sistem este tocmai noul conducător al spitalului, Luca. *Spitalul* e cartea cea mai substanțială și mai bine scrisă a lui Gh. Schwartz. Între calitățile care o recomandă în acest sens e de menționat imaginația epică și capacitatea autorului de a lega situațiile într-o strânsă legătură causală, edificând domnia unei legi implacabile ca și istoria însăși. O tensiune de roman captivant, nuanțată însă coșmaresc, e construită cu

pricepere și economie a mijloacelor. În final, Lazăr, care a încercat să reziste absorbirii sale în teribilul mecanism, reușește să evadeze, devenind astfel disponibil pentru continuarea ciclului.

Cum se vede însă, în *Spitalul*, ideea de geografie imaginară lugojeană se pierde cu totul, autorul mutându-se într-un spațiu kafkian, sumbru, terifiant, absurd, alegorie a universului concentraționar și a statului totalitar modern. Nefiind o obsesie existențială, ci numai o temă artistică, geografia imaginară a provinciei cedează cu ușurință pasul unei problematice și unui stil mai potrivite cu luciditatea și intelectualismul livresc ale autorului.

Pe aceeași linie merge *Efectul P* (1983), reluând personajul din *Martorul*.

## Eugen Uricaru

(n.1946)

Primul lucru care impresionează la scriitorii generației mai tinere este rapida profesionalizare (în sensul bun al termenului). Un autor reprezentativ pentru această categorie, la care pregătirea literară și voința de literatură sunt decisive, este și Eugen Uricaru. Provenit de la școala *Echinoxului* clujean, primele sale volume sunt încercări ale uneltelor, dar, totodată, experimente literare care au atras atenția prin originalitatea și rafinamentul lor. *Despre purpură* (1974) și *Antonia* (1978) conțin asemenea proze experimentale ce utilizează la modul virtuos tehnicile de ambiguitate și convențiile moderne ale ficțiunii și ale scriiturii, la un nivel de deplină maturitate și cunoaștere a "secretelor meseriei". Tot ca un experiment inedit a fost recepționat *Rug și flacără* (1977), în sfera romanului istoric. Cu acesta, scriitorul dă prima din cărțile care-l vor impune. Vor urma *Mierea* (1978), *Așteptându-i pe învingători* (1981), *Vladia* (1982), *Memoria* (1983), *1784, vreme în schimbare* (1984), *Stăpânire de sine* (1986), *Glorie* (1987). Intențiile scriitorului se pot distinge cu destulă limpezime. Întrezărim proiectul unui ciclu amplu, în volumele cărui doi termeni principali polarizează și se leagă printr-o rețea subtilă de indeterminații: realitatea (istoria) și imaginarul (utopia, mitul, fantasticul). Polul imaginarului este reprezentat de geografia fabuloasă a Vladiei, care domină în romanul cu același titlu, precum și în *Așteptându-i pe învingători*, *Memoria* și *Stăpânire de sine*. Istoria românească de după primul război mondial reprezintă în acest ciclu de romane nivelul realității (din care se poate evada în utopia

"Vladiei"), dar nu e mai puțin, la rândul ei, o metarealitate, oferind elementele unei parabole a "adevăratei" realități. Această cea mai "adevărată" realitate, polul realului, este chiar prezentul scriitorului și al cititorului, prezent abordat de autor în *Mierea* și în *Glorie*, care încep probabil alt ciclu romanesc. Astfel, la Eugen Uricaru realul trece în imaginar iar acesta se "degradează" în real după principiul "inelului lui Möbius", invocat undeva de scriitor. Romanul său retro își subordonează o clară intenționalitate eseistică. Mediul în care se înfăptuiește această perpetuă translație este *memoria*, adevărata supratemă a romancierului: romanul retro al lui Eugen Uricaru invocă trecutul pentru a lumina prezentul. Trecutul - memoria individului, istoria, mitul, literatura însăși - nu face decât să teaurizeze *semne* pentru prezent: "Ce altceva este o pagină de carte dacă nu un loc plin de semne spre a aminti?" Întrebarea e ce și cât poate memoria confruntată cu realitatea prezentului?

În *Mierea*, cel mai "realist" dintre romanele lui Eugen Uricaru, un scriitor, Nichifor Goreac, descoperă brusc că literatura și viața sa erau false și revine în orașul tinereții pentru a identifica punctul inițial al falsificării de sine. El decide să scrie despre respectivul moment (plasat în anii '50) o carte prin care să redevină el însuși. Dar lucrurile nu vor decurge atât de simplu și adevărata chestiune ce se pune personajelor și lectorului este dacă trecutul trebuie scommonit sau trebuie uitat. Nimeni nu pare a avea nevoie de trecut. Bătrâna Frieda, care l-a îngrijit în copilărie, trăiește acum "în afara timpului", chirașul ei, bizarul pensionar Tavi Jurj îl consiliază fără echivoc să renunțe la planul său. Dar, mai ales, tema e ilustrată de situația centrală a cărții. Aflăm că "atunci" unul din prieteni, Ilie, a fost condamnat la închisoare pe baza delațiunii altui membru al grupului, Hângănuș, iar Goreac a dat bir cu fugiții, temându-se, părăsind-o și pe Uliana. După reabilitare însă, Ilie a avut nevoie de protecția lui Hângănuș, ajuns între timp în funcție politică de răspundere și care, căsătorit acum cu Uliana, singura din grup care nu l-a trădat atunci, nu mai dorește acum decât să uite trecutul. În momentul în care Goreac începe acțiunea sa, foștii prieteni sunt iar "prieteni" la cataramă, ascunzându-si cu grijă breșa dintre ei, luptând pentru apărarea unei "armonii" profitabile. Tentativa lui Goreac e percepută ca agresiunea unui intrus. Trecutul este *inutil*, afirmă Ilie: "Ce crezi tu, că dacă o să scrii o carte în care Hângănuș e vinovat de faptul că am trecut pe la pușcărie, ai îndreptat ceva?" Singur Hângănuș este, un timp, neliniștit, în așteptarea confruntării cu fostul prieten, erijat acum în judecător. Dar confruntarea se amână, apoi Nichifor renunță cu totul la ea, iar Hângănuș vede, în mod firesc, în asta confirmarea adevărului *său* și îndreptățirea oportunistului său (mascat atât de abil în convingere

politică încât el însuși nu și-l poate nici măcar bănuși). Eliberat de mica teroare sub care a trăit câteva zile, el exultă, ridiculizând demersul lui Goreac: "Nichifor Goreac! Un histrion, nici măcar un bufon. Un măscărici, toată viața n-a făcut decât să-și închipuie. Atâta tot, să-și închipuie." Este o verificare a trăinicieii realității în fața "închipuirii". Hângănuș se simte puternic căci se consideră omul realității, al prezentului concret, și, în final, îl vedem, într-adevăr, desfășurând o netrucată prestanță de conducător al mulțimii în lupta cu natura dezlănțuită. Goreac, în schimb, este omul închipuirii și al memoriei ("voi /scriitorii/ sunteți singurii indivizi care lucrați cu memoria", îi spune un personaj), mereu descoperindu-se slab în fața realității: el o părăsește, în final, pe Castalia, vechea lui iubire, și dispăre anunțând că se va dedica... apiculturii.

Dacă însă, în genere, orice prezent are trecutul pe care-l merită, autorul crede totuși că "memoria devine uneori o mașină infernală a cărei explozie nu poate fi prevăzută" (*Memoria*). În ciclul *Vladiei*, marea forță aparține memoriei, ficțiunii și utopiei. *Așteptându-i pe învingători* ne introduce, prin mijlocirea tânărului Emil Stroescu, provincial adus de unchiul său la București, în atmosfera capitalei sub ocupația germană din 1917-1918 (celelalte romane ale seriei se localizează: *Memoria*, în 1918, *Stăpânire de sine*, în 1924, *Vladia*, 1947). Colonelul Hentsch vrea să pună în practică utopia unei deznaționalizări subtile, prin manipularea (falsificarea) culturii și a istoriei: "Cea mai bună ocupație este aceea când un popor se ocupă singur. Noi punem la dispoziție planul și supravegherea. Voi sunteți cei care vă autoutopizați. Veți descoperi încetul cu încetul chiar bucuria, satisfacția, plăcerea de a vă constrânge", îi spune el lui Tănase Berzea, ciudatul "colaboraționist". Supremul rafinament malefic este falsificarea memoriei colectivității și a individului. Este o temă care va reveni în cărțile următoare, la fel ca și tema rezistenței, marcată în acest prim roman al ciclului prin episoadele luptei de guerilă a unei mici unități române. Reîntâlnim în cărțile ciclului polarizarea personajelor. Tănase Berzea, prefect al capitalei sub ocupație și director de ziar după alungarea nemților, este omul realității imediate, în vreme ce prințul Șorban Pangratty viețuiește sub semnul utopiei. El se consideră nobil autentic, dintre aceia care "vin în întâmpinarea viitorului", și ca atare este un simpatizant socialist, convins că socialismului îi aparține viitorul în România (modelul probabil fiind Scarlat Calimachi, "prințul roșu"). În *Stăpânire de sine* îl vom vedea retras în *Vladia* pentru a aștepta clarificarea politică a epocii și dedându-se unui joc bizar, de provocare a destinului (prin care ni-l amintește pe Antipa din *Lumea în două zile* de G. Bălăiță).

Cartea cea mai semnificativă pentru romanul retro pe care-l scrie Eugen Uricaru este poate *Vladia*, istorie a agoniei și sfârșitului unei utopii. Vladia e un târgușor undeva la marginea lumii locuite (în spatele ei se întinde pustiul de lut galben), adevărat dar al vitei de vie, singura care crește pe acest sol, și al prințului Pangratty, care cumpărând și refăcând vila Katerina a impulsionat cândva o viață economică somnolentă. Acum, după războiul al doilea, Vladia e o lume amortică, care înghite existențele umane, adevărată întruchipare a ideii de provincie patriarhală. La data sosirii lui Vicol Antim, repartizat ca profesor aici, Vladia era o utopie organizată după modelul satrapiei eterne. Ea avea un nou stăpân (inginerul Bașaliga, directorul cramei, unica întreprindere din localitate), înconjurat de ministrul său de poliție și dușmanul său, locotenentul Copaciu, și de camarila sa, cu care chefuliește la cârciumă, precum și cu nesupusul care "sfidează" noua ordine statomicită (bătrânul Adam cu fetele sale); bătrâna K.F. reprezintă "vechiul regim", redus la o putere spirituală: ea stăpânește memoria și închipuirea celor din Vladia prin acea "plasă invizibilă țesută cu răbdare" din fantezmele "minunatei ei iubiri" de odinioară cu prințul Pangratty. De aici înverșunarea lui Bașaliga de a-i afla, în corespondență, "secretul", proba inexistenței acestui trecut. Vladia e în așa măsură o lume stinsă, încât atunci când prietenul lui Vicol Antim, Gelu Ravac, primește scrisoarea acestuia de aici el o simte literalmente venind "de undeva din trecut". Aparent, ceea ce Bașaliga, omul realității, încearcă să opună lui K.F. și mitului trecutului ar fi prezentul, realitatea vie. În fapt însă el nu oferă Vladiei decât *utopia prezentului*, utopia unei lumi în care aparența e suverană. El organizează "transporturi" fantomă cu produsele Vladiei, izolează pe bătrânul Adam, prezentându-l oamenilor ca pe un dușman (dar îl sprijină în ascuns, pentru că Vladia are nevoie de producția lui "individualistă") - totul pentru a acredita ideea *necesității* directorului Bașaliga în Vladia, ideea că, prin el, "Aici, în Vladia, toată lumea e fericită". În realitate Vladia e o utopie agonizantă, toți au venit aici cu gândul s-o părăsească, dar singur Vicol Antim va avea energia s-o facă, pentru că el are personalitate, e un *erou*. El rezistă și ispitei erosului (Antuza, strania fiică a lui Adam) și presiunii puterii (acuzându-l pe Bașaliga de a fi provocat moartea lui K.F.). Vladia e o contrautopie, un coșmar al utopiei, și autorul simte nevoia să ne mai aducă, după plecarea lui Antim, încă o mărturie, decisivă; aceea a lui Gelu Ravac. Acesta e omul din afara utopiei, omul realității. Prin el, scriitorul introduce în text mitul tibetan despre omul inautentic, omul "tulpa", "invenția" altuia, creația unei închipuiri. Pentru Ravac, Bașaliga și ai săi sunt "tulpa". El ne revelează adevăratul pericol pe care-l prezintă utopiile: ele transformă oamenii în "tulpa", în marionete,

ficțiuni ale conjuncturii. Ca și Bașaliga, care "joacă retro pe limba babomitei" pentru a-i smulge taina, Eugen Uricaru "joacă retro pe limba" utopiei, denunțând-o în beneficiul prezentului, pentru care scrie de fapt.

## Florin Bănescu

(n.1939)

Primele volume ale lui Florin Bănescu cuprind proze de factură impresionistă, impregnate de lirism difuz, ambiguizând și intelectualizând teme din vecinătatea cotidianului (inclusiv primul roman). *Semintele diminutii* (1976), al doilea roman, calificat de critică "simbolic", aproximează o metaforă a idealului eroic moștenit din trecute vremi. Tot un roman "poematic" sau "baladesc" este *Ierni peste tei* (1978), mai apropiat de formula retro. Titlul rezumă exact situația epică a cărții, care, în același stil, vorbește despre trecerea timpurilor peste teiul-martor și peste viața oamenilor din satul bănățean, care-i oferă autorului toposul predilect.

*Tangaj* (1980) este, deocamdată, romanul ce-l exprimă mai apropiat pe autor și modul său de a face roman retro. Reluând un pretext din volumul de debut, textul pune sub semnul *memoriei* viața personajului narator, structurând "retro" materia unui bildungsroman. Instrumentul specific de realizare a atmosferei este, și aici, motivul liric prea cunoscut al *ninsorii* ("les neiges d'antan"). "Totul se datorește ninsorii", își spune Nicolae, "cea de acum a chemat-o pe cea trecută și odată cu ea au venit amintirile". Rama prezentului e oferită de o călătorie a eroului cu o mașină, iarna, în căutarea unor prieteni de studenție, de fapt în căutarea de sine. Personajul principal este medicul Nicolae Banu, prezent în roman în trei ipostaze: Nicolae-cel-de-acum, Nicolae-cel-de-atunci și naratorul. "Tangajul" pe apele memoriei amestecă secvențele trecutului îndepărtat, ale trecutului apropiat și ale prezentului, solicitând efortul lectorului. Trecutul este al său și al generației sale (care este, desigur, a autorului însuși), dar perspectiva în urmă se deschide fulgurant și spre vremi mai depărtate. Nicolae e fiul lui Marcu Banu, dintr-un sat de pe valea Timișului, care, înainte vreme, visând medicina și neavând mijloace să-și realizeze visul, s-a făcut preot și a avut ulterior, în cunoscutul "deceniu", de dat "explicații", explicații ce i s-au cerut și fiului, de altfel. Naratorul evocă, la persoana a doua, discontinuu și fără o ordine oarecare, episoadele din adolescența, apoi din studenția lui Nicolae, când e

părăsit de iubită ca "prea tânăr", din apostolatul tânărului medic la țară, idealist și luptător împotriva indolenței și incorectitudinii. Înramate sofisticat și relativizate prin tipul de scriitură adoptat, asemenea detalii își estompează semnificația socială imediată. Definiția dată generației respective este, în cele din urmă, și ea suficient de teoretică: "Am fost prea tânăr la admitere, la fel când m-a părăsit Ana și când m-am însurat cu Ioana. Și când am terminat facultatea și m-am îmbarcat. Și... Oho, câți de 'și' ar trebui să umeze. Poate că nu eram numai eu așa, ci întreaga mea generație. Cea ivită când o lume se transformă în alta. Prea cruzi ca s-o înțelegem pe cea veche, prea necopti ca să participăm și noi la începutul revoluției. /.../ Știu că exagerez, nu-mi plâng generația, a făcut destule, dar putea face mai mult. Acum se uită cu admirație și respect la cea nouă... Oho, unde am putut ajunge și de unde am pomit!"

Autorul încearcă un experiment interesant în sine (cu eficiență estetică încă relativă) de asociere a două serii ce pot părea disjuncte prin natura lor: pe de o parte, prospectarea trecutului (al său, al generației sale și al generației precedente) într-o autocunoaștere, pe de altă parte, valorificarea unor tehnici moderne de ambiguitate și relativizare a imaginii epice și a însăși cunoașterii obținute, care e pusă sub semnul ipoteticului ("Nici nu are importanță dacă a fost așa sau nu"). Aleatoriul și jocul lunecos al semnificațiilor sunt suverane în textul lui Florin Bănescu.

Prin *Drumul gugulanilor* (1987), el începe un ciclu în care intențiile și tematica, secvențele bănățene din anul Unirii și unele motive reluate relevă continuitate față de opera anterioară, doar cu un loc mai mare acordat temei *scriitorului* și sugestiilor textualiste.

## Gabriela Adameșteanu

(n.1942)

În romanul de debut al Gabrielei Adameșteanu, *Drumul egal al fiecărei zile* (1975), critica a văzut, pe bună dreptate, promisiunea unui destin scriitoricesc aparte, promisiune pe care cărțile ulterioare (*Dăruiește-ți o zi de vacanță*, nuvele, 1979, și, mai ales, romanul *Dimineată pierdută*, 1983) au confirmat-o din plin.

Prozatoare în descendența Hortensiei Papadat-Bengescu, autoarea are o capacitate de a se obiectiva fără efort și o pătrundere analitică deosebită, harul de a descifra și transpune în text, cu alura cea mai firească, la modul epic sau eseistic, acel neobișnuit al



obișnuitului. Ca și prozatorul clasic, ea știe să dispară complet îndărătul personajului pe care-l creează, prin filtrul căruia percepe și povestește lumea. De aici, o pregnantă impresie de autenticitate literară, absența căderilor de tonus și a dispneelor stilistice: stilul său e egal, supravegheat și îngrijit, expresie a unui respect clasic nutrit cititorului.

Preocupată să descrie omenescul privit din interiorul său, Gabriela Adameșteanu se apropie, în aceste prime romane, cu precădere de subiectivitatea vârstelor "dificile", a adolescenței și, respectiv, a bătrâneții. În *Drumul egal al fiecărei zile*, citim rememorarea calmă, analitică de către personajul principal, Letiția Branea, a perioadei adolescenței și a primei tinereți. Familia fetei e una de "foști", iar perioada, aceea a carteiilor de pâine și îmbrăcăminte. Letiția a crescut într-o odaie modestă, de mahala, împreună cu mama sa și cu unchiul Ion, având lectura drept refugiu înaintea promiscuității vieții. Cititul intensiv a determinat, cu timpul, o "falsificare" a trăirilor personajului. Astfel, se confesează eroina, când ieșea "în natură" cu familia, "așteptam și eu să mă cuprindă extazul și în gând mă îboldeam cu cuvinte", iar când, studentă, i se anunță moartea mamei, o vedem într-o situație semnificativă: sub ochii compătimitori ai colegilor "m-am desprins de mine și am urcat în rolul așteptat, cu bănuiala sau începutul unei dureri o urmăream singură, silindu-mă s-o duc așa cum trebuie, cum citisem, cum văzusem lumea la cinema". Este, desigur, situația insului modern înstrăinat prin educația livrescă, descrisă de Sartre în *Cuvintele*, dar e și fireasca tendință a cului adolescentin, limitat încă în trăire la nivelul tropismelor, de a accede la nivelul conștiinței existențiale pe care o dobândește prin lectură.

Apartinând prin naștere unei categorii sociale deposedate de istoria nouă nu doar de bunurile materiale, dar și de conținuturile specifice existenței ei, tânăra e nu o inadapată, ci o dezadaptată. Modelul existențial găsit în familie și cel furnizat de lectură nu-și găsesc puncte de sprijin în realitatea socială ambiantă și ea se vede obligată la o readaptare. De aceea, Letiția are senzația că "drumul egal al fiecărei zile purta în el semnele nereușitei" și că "suferința unchiului a trecut în mine cumva abstractă și poate chiar mai mare decât fusese vreodată". Absența tatălui ("reținut pentru cercetări câțiva ani") este și ea un fapt ce împieteează asupra unei normale evoluții a crizei adolescente, imprimând asupra vieții familiei pecetea așteptării nedefinite. E nevoie să survină moartea unchiului Ion, eliberarea tatălui și, mai ales, descoperirea erosului, pentru ca în existența Letiției prezentul real, al ei și al vremii ei, să intre cu drepturi depline. Autoarea analizează cu fină intuiție psihologică stările psiho-

fiziologice ale diferitelor faze prin care trece eroina sa, de la pubertate până la vârsta maturizării, traiul strâmtorat al familiei, primele revelații asupra vieții și oamenilor, ambianta căminului studentesc, cu preocuparea erotică a vârstei și cu avansurile și glumele deochete ale colegilor, care-o oripilează. Dragostea, descoperită în persoana unui profesor de la universitate, va fi aceea care va normaliza un destin ce părușe strâmtat de circumstanțele social-istorice.

Un pas decis spre metarealism face scriitoarea în romanul următor. Dacă *Drumul egal al fiecărei zile* se dorea "o carte a generației mele, atât cât putusem eu s-o cunosc, și a intrării ei în viață", *Dimineață pierdută*, unul din cele mai subtile și adânc umane texte ale romanului românesc contemporan, este o îngemănare a realismului și metarealismului. Cartea e o construcție de simplitate clasică și totodată de autentică modernitate, un roman retro, în care se confruntă două planuri multise semnificante: prezent-trecut, realitate-metarealitate, elementaritate-spirit. Retrospecția e realizată printr-un reflector inedit, o bătrână mahalagioaică, Vica Delcă, personaj caragialesc, considerat aici însă nu în derizoriul categoriei, ci în substanța individuală, de devotament și toleranță față de semenii. Mișcarea estetică este de la banal spre esențial. Vica pomeste de dimineață spre locuința Ivonei, fiica, bătrână acum, a răposatei ei protectoare, spre a-și primi mica sumă de bani oferită lunar în amintirea aceleia. Plecând de la acest pretext, prima parte e o excepțional de fină, artistic și psihologic, explorare a universului omului "simplu". În partea a doua, reflectorul se schimbă și înaintea noastră reînvie trecutul, cel păstrat în mintea Ivonei dar și cel perpetuat de o tradiție spirituală și o memorie colectivă. E vremea copilăriei Ivonei, în Bucureștiul din preajma primului război mondial. Ambianța salonului bătrânului filolog Mironescu, tatăl Ivonei, lumea politică și intelectuală a vremii, împrejurările dramatice ale ajunului de război, culisele mizere ale unei grandori de mucava constituie schelăria pe care se edifică un eseu românesc de superioară demnitate etică și intelectuală despre spiritualitatea autohtonă și despre "sufletul românesc" în manifestarea lui burgheză modernă. Un patriotism cinstit se afirmă prin curajul adevărului și, uneori, prin amărăciunea înaintea ignominiei unei burghezii prea lacome, moștenitoare și a tarelor medievalității. Metafora titlului vizează și sensul propășirii naționale marcate, chiar în faza ei aurorală, de sechele morale și de circumstanțe vitrege ale istoriei. Prin partea a treia, în care revenim în prezent, aflând despre moartea Ivonei și despre internarea Vicăi în spital, în așteptarea poate a sfârșitului și ea, metafora "diminției pierdute" primește noi semnificații, existențiale, prin raportarea destinului individuale la istoria care trece indiferentă peste ele.

Romanul retro propriu-zis (partea a doua a cărții, "roman de analiză și conversație de început de secol, solemn și încetinit dintr-o dată, ceremonios și calofil") este rezultatul unei anchete metarealistice. Autoarea a cercetat "evenimente, mentalități, elemente de psihologie națională, stranii repetări de situații, detalii despre familii, instituții, oameni, case, viața cotidiană. Majoritatea existaseră cândva în memoria colectivă, fuseseră smulse din ea și pierdute."<sup>63</sup> Rezultatul anchetei e o contragere a timpului, sentimentul că "istoria se apropiase amețitor", reducându-se la câteva generații, că de fapt "istoria" e trecutul imediat, ba chiar prezentul însuși, privit dintr-un anumit unghi. Poate că la nici un alt scriitor român de azi sentimentul că trecutul este chiar o ipostază a prezentului nu e atât de pregnant. Romanul retro pe care-l scrie Gabriela Adameșteanu este o arheologie a prezentului, o consemnare a *prezentului ca trecut remanent*. Căci evocarea cuprinde nu doar pe "odinioară" din spațiile memoriei (și ale culturii), ci și pe celălalt "odinioară", care supraviețuiește la periferia sau în substratul prezentului, mereu mai ascuns, dar continuând să facă parte din acesta. Așa cum Sadoveanu sau Panait Istrati descoperiseră arhaicitatea autohtonă în zonele marginale ale lumii moderne românești, Gabriela Adameșteanu descifrează trecutul prin sechelele lui în prezent. De aceea, "fiziologia" realistă din prima și ultima parte este și un roman retro, iar romanul retro din partea a doua este și un roman realist, un "roman politic", în accepția pe care am dat-o termenului în această carte. Mahalagioaica îndărătnicindu-se a-și încasa mărunta sumă din partea "cucoanei" care acum nu o duce mai bine decât ea este prizoniera unui *stil* defunct, modelată definitiv de acel stil, la fel ca și cucoana. La rândul ei, conversația de salon, de început de veac, e perfect actuală prin meditația asupra condiției burgheziei autohtone, cu balcanismul pe care l-a moștenit și transmis mai departe: "Cel ce va umbla peste ani prin gazete, prin memoriile noastre, riscă a fi asurzit de un îngrozitor vacarm: zeflemele și acuze neîncetate!... Un furnicar de siluete grotești, ce nu par, ca păpușile de bâlci, a fi mișcate decât de sforile ambiției și lăcomiei!", acea "inteligență pasivă românească - discreditând lucrul fiecăruia, mai înainte ca acela să fi reușit să-l ducă până la capăt". Sunt întrebări de un patetism grav: "De ce atât de puțină generozitate? Atât de puțină solidaritate și elegantă?"; "Din atâta pragmatism și din atâta ironie nu-ți pare, dragul meu, că se nasc mai greu iluziile naționale? sau dacă totuși se nasc, nu-i de așteptat să le pierdem destul de ușor, la cea

---

<sup>64</sup> Gabriela Adameșteanu, *Cartea "Dimineată pierdută"*, în: Programul-afiș *Dimineată pierdută*, dramatizare de Cătălina Buzoianu după romanul Gabrielei Adameșteanu, Teatrul Bulandra, 1987.

dintâi încercare grea...?". Desigur, istoria românească modernă nu e doar "o frumoasă dimineată compromisă... pierdută", cum cugetă amar profesorul Mironescu, dar un sens umbrit se insinuează subteran: oare entropia istorică, acel "complex adamic", să fie fatalități ale devenirii în acest spațiu?

Într-un atare mod de a concepe romanul retro, un rol decisiv revine lucrurilor. Notația de interior și exterior, portretul, detaliul de costumație omează textul până la limita fastuosului uneori, păstrând totuși totdeauna densitatea semnificației umane și lirice. Personajele sunt și ele obiecte înzestrate cu memorie și înțelegere (Ivona), caracterizate nu prin acțiune, ci prin tenacitatea ierbii sau, mai bine, a apei curgătoare, însoțite de șopotul ei neostoit (monologul, care e forma de conștiință rudimentară a Vicăi). În perspectiva obiectuală în care privește scriitoarea lumea sa și în care romanul retro apare ca dezvoltare și animare a unei "naturi moarte" (a fotografiei de familie evocate în finalul capitolului V), e de explicat tonalitatea detașată, implicit-participativă și vag ironică a textului. Față de metarealitatea conținută de realitate, față de trecutul remanent în oameni și lucruri, scriitoarea păstrează "o distanță": "Pentru mine scenele 'retro' se aflau la jumătatea drumului între recuperarea nostalgică și ironie". Scriitura rafinată, preocupată nu de suprafețe ci de adâncimi, se întemeiază pe o idee similară celei camilpetresciene despre rolul esențial al limbajului-liant între trecut-prezent: abia "limbajul întesat de franțuzisme" al epocii i-a furnizat perspectiva unificantă: "Era sunetul scenelor retro pe care am început să le scriu", va mărturisi autoarea. - *Dimineată pierdută* rămâne un text exemplar pentru categoria sa.

### **Alexandru Voitin**

(n.1915)

După ce a publicat înainte de război versuri insignifiante, s-a afirmat în deceniile șase-șapte ca dramaturg de inspirație istorică și revoluționară. Târziu, încearcă și mijloacele prozei, mai întâi prin memorialistică (*Însemnările unui ucenic politic de odinioară*, 1975).

Romanul *Cinema Splendid* (vol.I, 1978, vol.II, 1981) își propune, pomind tot de la experiența autobiografică, să reînvie, într-un tablou de amploare, deși nu foarte dens, imaginea lumii românești a acestui veac. Structurat în două planuri paralele, trecut-prezent, cu personaje numeroase, fără ambiția de a problematiza, textul restituie lumii acestui timp o seninătate care este a împăcării cu viața și cu

istoria. Dumitru Busuioc, fost judecător, pensionat în 1967, om pașnic și optimist (bucuros de a învăța dulgheria la bătrânețe, pentru a repara casa veche a soției a doua) e vizitat de un magistrat în legătură cu niște arme găsite în podul cinematografului Splendid, proprietate cândva a tatălui primei sale soții. Întâmplarea îi declanșează pensionarului amintirile și dorința de a și le încredința hârtiei. Tatăl său, pădurar pe moșia unui prinț, preferat de iubita prințului, și-a găsit moartea de mână acestuia, și copilul a rămas să fie crescut în casa prințesei văduve, care l-a îndrăgit pentru istețimea și bunăpurtarea lui. Copilăria lui Dumitraș, prietenia sa cu bătrânul vizitativ și, de altă parte, cu un bătrân baron cumsecade oploșit în casa prințesei, apoi anii de liceu, în perioada interbelică, împotrivirea față de primele manifestări fasciste, apoi intrarea în viața sa a cinematografului cu pricina sunt evocate cu sentimentalism temperat. Lumina blândă a unui *fugit irreparabile tempus* scaldă întâmplările și oamenii. În final, decretul de amnistie îi aduce iertarea pentru vina sa (penală, nu și morală), consfințind împăcarea înțeleaptă cu trecutul.

### Mircea Vaida

(n.1941)

Poet, eseist și istoric literar, Mircea Vaida e preocupat, în roman, de problema ancorării spiritului modern în niște rădăcini istorice trainice, cu alte cuvinte de continuitatea peste timp a unor tradiții spirituale naționale. Primul său roman, *Soarele de la miezul nopții* (1978), trasează, prin *flash-back*-uri trimise din prezentul nostru înapoi, spre trecut, linia evoluției peste veac a unei familii nobile românești din Munții Apuseni, începând din vremea răscoalei lui Horea până în anii postbelici. Rememorarea, uneori prin pagini de finețe, a istoriei își adaugă aluviunile la sugestia infiltrației acestei istorii în destinele contemporanilor noștri.

Aceeași familie, Corinda, e evocată de unul din urmași în *Zile în cuibul păsării* (1980), prin inserarea și a unor scrisori și fragmente de jurnal ale ultimilor reprezentanți ai vredniciei de altădată. Inocențiu Corinda, zis Leul, și vărul lui, Ion Corinda, zis Lupul, fruntași politici ai românilor ardeleni după Unire, sunt patrioți și democrați, neocolind gesturile spectaculoase pentru a-și pune în evidență convingerile. De pildă, primul îl înfruntă pe un episcop: "Mai întâi națiunea și apoi biserica!" (!), iar al doilea cântă *Deșteaptă-te, române* în piața unui oraș din zona răpită prin Dictatul de la Viena și e maltratată de șovini

unguri. Cel care întocmește cronică familia este Dionis, fiul lui Ion, fire ezitantă, temătoare, înfricoșat căci se simțea urmărit de siguranța antonesciană și obsedat de sentimentul lașității lui. Jurnalul său e redat împreună cu însemnările însoțitoare ale ofițerului de siguranță care-l urmărea. Prin Dionis, în carte pătrunde și un element de senzational, căci urmăritul caută să scape internându-se într-un sanatoriu psihiatric, supraviețuiește unui atac legionar, se îndrăgostește de o femeie enigmatică, "Pasărea" (o comunistă în misiune!), după care dispare fără urme. În final, în 1950, Ion Corinda și maiorul de siguranță sunt arestați, firește.

Al treilea roman al ciclului e *Vânătoare de vrăjitori* (1986).

### **Paul Eugen Banciu**

(n.1943)

Între tinerii prozatori bănățeni, Paul Eugen Banciu se particularizează prin nota "nobilă" a tradiționalismului său. "Noblețea" (literară, firește) e conferită scrisului său de arhaicitatea somptuoasă a ruralismului și de clar-obscurul tensionant al psihologilor pe care le analizează. Un sadovensim ardelenizat, trecut prin Slavici, aceasta ar fi poate formula care sintetizează specificul primelor sale romane: *Casa Ursei Mari* (1978), *Reciful* (1979), *Sărbătorile* (1981) și, într-o mai mică măsură, *Zigguratul* (1982).

Primul evocă o umanitate primară, frustă și aspră păstrată până în zilele noastre în sălbăticia munților, în mediul forestierilor și al muncitorilor de la barajul hidrocentralei: temă sadoveniană, a vestigiului arhaic în periferia civilizației moderne, în care dramele individuale au o nuanță aparte, mai sumbră și mai dură, potențată de remanente străni ale anecdotelor. Povestea e relatată cu bună stăpânire a mijloacelor: o femeie, țărăncă de neverosimilă primitivitate, pleacă din sat și-si caută un rost în viață în mediul montan; își află aici "omul", un artificier la exploatarea din munte, soi de "desperado" carpatin, urmărit de trecutul său (lăcomia primei neveste, părăsite); în bună tradiție a romanțului, eroii se despart datorită unui *malentendu*, apoi ea își "răscumpără" bărbatul de la cealaltă și se regăsesc, spre a începe o viață nouă. Un element de decor principal e cabana (reiterare a "morii cu noroc" din nuvela slaviciană), figurația e pestră ca și acolo.

*Sărbătorile* e o cronică a satului etern, atemporal, stilul amintește de Sorin Titel în realizarea atmosferei de durată

supraistorică, de tradiționalitate luminoasă și impenetrabilă. Cotidianul prozaic, ritul ancestral, conflictul social, psihologia oamenilor aflați sub regim quasimitic, împreună cu îndemânarea autorului de a ambigua prin "Vama numelui" (titlul părții a doua a romanului e și o cheie de cod: povestirea, retopind realitatea, o modifică) fac din carte o reușită stilizare modernă a tradiției.

### **Tudor Vlad**

(n. 1959)

Cu un roman foarte bine scris, vădind o temeinică stăpânire a mijloacelor prozei moderne și asimilarea profundă a tradiției majore a prozei ardelenе, debutează Tudor Vlad. *Al cincisprezecelea* (1981) e cronică unuia sat, plasat într-o imponderabilă geografie submontană, vag transilvană. Satul Corbea e izolat de restul lumii printr-o "trecătoare, altădată misterioasă și temută". "Văzut de pe munte, satul pare un mușuroi împrăștiat de căderea unei cruci..." Fraza de început este sugestivă nu numai în direcția precizării topografiei, ci și pentru stilul cărții, prin trimiterea implicită la romanul rebrian și prin distanțarea privitorului de tabloul satului. Perspectiva narativă, indiferent de naratorul căruia autorul îi dă cuvântul, presupune distanța interioară care estompează semantica umană a lucrurilor. Ochiul înregistrează aparentele, semnificații rămânând misterioase, ca în noul roman francez, oamenii sunt *priviți* și *ascultați*, nu înțeleși (unul din naratori e un Pictor, un personaj reia tipul voyeurului, un Dimic al lui D.R. Popescu: o femeie care află totul despre sat privind pe fereastra casei).

În acest stil realist-simbolic, ambiguu semnificativ, romanul consemnează procesul modificării unei civilizații de tip arhaic. În satul claustrat pătrunde mai întâi un străin, numit de săteni Constantin, refuzat cu îndărătnicie tipică de obște, apoi năvălește impetuos războiul. Oamenii își aleg un conducător în Ion Aldea, un țăran vrednic, orgolios și ambițios, conviețuiesc cu soldații veniți (în mentalitatea arhetipală a satului beligeranții sunt "ăia" și "ceilalți", agenți ai unei istorii care încă le e străină), după război, copiii sunt trimiși la școală, unii pleacă "cu soldații": un nou sens al vieții, istoric, inundă satul. Ion Aldea, conducătorul, înnebunește având revelația destinului implacabil care, obscur pentru ceilalți, pândeste umanitatea: "ne e sortit nouă, celui de-al paisprezecelea neam, să îngropăm

lumea". Titlul figurează, în această perspectivă, necesarul corectiv al utopiei sau al dialecticii istorice: ideea de *viitor*.

În cel de-al doilea roman, *Ascensiune nocturnă* (1984), apar elemente metaromanești. Toposul geografic-social al umanității retardată de la marginea civilizației (podisul Pobreni și orașul de la capătul lui) este aici numai un decor-fundal, locul unde se deschide șantierul ramificației unei mari conducte. Se întâmplă că, abia după sudarea conductei în lungime de un kilometru, să se constate că se omisese trecerea prin ea a unui cablu (de altfel cu rost neclar pentru constructori). Soluția este de a introduce în conductă un voluntar care să se târască trăgând după el cablul până la capătul opus. "Poate că tocmai în asta stă culmea devotamentului: să întreprinzi ceva fără a cunoaște toate rațiunile superioare care dictează acțiunea respectivă. Asemenea oameni ne trebuie (îmbucurător faptul că numărul lor sporește mereu) și e indicat ca pana cronicarilor să consemneze și să constate reușitele lor." Ca atare, ne anunță naratorul, textul cronicii se vrea cronică acestei epepei cotidiene, a eroismului muncitorului Ion Stănilă "în lupta cu conducta". *Ascensiune nocturnă* nu este însă un roman parodic, cum 'a părut uneori comentatorilor. Textul conține și colocviul autorului cu lectorul său - în variile calități ale acestuia: de cititor, pur și simplu, de critic și interpret, de cenzor etc.. E un mod de a textua, prin discutarea sensului și a modalităților redactării "cronicii", tensiuni social-umane ale existenței contemporane. "Tot așa cum eu, gândindu-mă la tine, simțindu-te alături și întrebându-mă ce părere ai despre pixul Flaro Super 12", se adresează autorul cititorului, "și dumneata la rândul dumitale te vei strădui să descoperi la lectură ce a fost în imaginația autorului...". Cititorul, într-adevăr, devine personaj-actant în unele pasaje, cum este, de pildă, acel bibliotecar, "om de litere", care, întemeiat pe faptul că "opera se rupe de autorul ei în clipa intrării în tipografie și noi devenim atunci posesorii ei atotputernici", "citea neobosit toate cărțile de beletristică pregătite pentru a intra în depozit, adăuga pagini, schimba ordinea capitolelor, făcea sublinieri sau note", totul pentru "a ușura misiunea cititorului" - cu inocenta demagogie ce maschează atrofierea respectului elementar pentru omul ca individ.



## Horia Bădescu

(n.1943)

Poetul Horia Bădescu, autor de caligrafii delicate pe motive moderne și tradiționale, debutează în roman cu *Joia patimilor* (1981), un text ce surprinde plăcut prin densitate și unitate. Este reconstituirea unui moment din istoria modernă a Transilvaniei, zilele imediat următoare proclamării Unirii din decembrie 1918, cu emoția și nădejdirile renăscute ale celor îndelung oprimați și, pe de altă parte, cu răbufnirile trufiei rănite a foștilor oprimați.

Autorul a asimilat lecția rebreaneană din *Răscoala* și construcția sa e aproape fără cusur. Debutul percutant (discuția dintre avocatul Titus Ciortea și prefectul Szecsok) ne implică direct în problematica romanului - drepturile românești în fine împlinite și datoria morală de a asigura conviețuirea în spiritul demnității naționale și umane a naționalităților. În orașul Târgu Lăpuș e o atmosferă tensionată, un număr de fanatici ai vechii ordini pregătesc transformarea zilei într-o sărbătoare a sângelui. Fruntașii români locali află la timp, dar dintr-un scrupul poate excesiv ("Nu vom păta cu nici o picătură de sânge Unirea!") ocolesc soluția violentă (capturarea printr-o ambuscadă a honvezilor chemați de iredentiștii locali), preferând, deliberat, riscul unei masacrări a populației pașnice. Și într-adevăr, mitingul pașnic e transformat de bezmeticii șovini în masacru. Intervenția unor oameni simpli maghiari este salvatoare pentru câțiva fruntași români, dar mulți înroșesc cu sângele lor piața orașelului.

Cu mijloace ale realismului, alternând cu simț al echilibrului notația concentrată și incizia psihologică, Horia Bădescu creionează o imagine plină de mișcare și de noblețe tragică, nu doar a unei clipe, ci a sensului îndurerat al unei istorii zbuciumate și a sufletului unui popor care știe să-și trăiască și suferința și bucuria cu o mare stăpânire de sine, cu demnitate și adâncă omenie. Asumarea sacrificiului în planul realității pentru salvarea unor valori ideale luminează încă o dată substanța mioritică a existenței românești.

## **Ovidiu Bârlea**

(1917-1990)

Cunoscutul specialist în folclorul și etnografia românească, autor a numeroase studii de prestigiu științific, nu se poate desprinde, firește, atunci când își încearcă talentul în roman, de universul preocupărilor sale de o viață. *Steampuri fără apă* (1979) este o adevărată monografie a civilizației materiale și spirituale a unei zone specifice: lumea "băieșilor" din Munții Apuseni ai Transilvaniei de odinioară. Culoarea locală, descripția atentă a obiceiurilor dau, împreună cu observația relațiilor sociale și economice în cadrul unei drame colective, interes epic cărții.

## **Pavel Bellu**

(1920-1988)

Bănățean, legat deci puternic de o idee a geografiei locale, grefată pe un devotament tradițional față de istoria neamului, Pavel Bellu reînvie spațiul-timpul revolut al provinciei sale într-o proză de factură poetică, în continuitatea liricii lui antebelice. Romanul *Focul rece* (1982) se prezintă ca un fel de cronică reconstituită prin colajul cinematografic al unor secvențe scurte și foarte scurte, adesea vizualizări ale unei singure scene, discontinui, în care personajele atestate documentar se amestecă cu cele fictive, pentru a sugera atmosfera de veac XIX bănățean.

## **Ștefan Damian**

(n.1949)

După debutul cu nuvele și povestiri, Ștefan Damian realizează prin *Nunta* (1980) un mic *curriculum* al satului bănățean din veacul al XX-lea. Pretextul e simplu. Un bătrân țăran, rămas singur, își așteaptă împăcat sfârșitul. Acesta însă întârzie și spațiul creat astfel se umple cu amintirile: tinerețea lui Irimie, cu dragostea Silviei și apoi a Grației, cu "frontul" în primul război mondial, cu împrejurările care au urmat, între care scurta învolburare a legionarilor, apoi, după al doilea

război, cu anii colectivizării, și în fine, cu ultimii ani, petrecuți în satul depopulat și îmbătrânit, părăsit și de fiica stabilită la oraș. Decizia de a se recăsători are în vedere și să... impulsioneze o reîntinerire a satului, dar tentativa eșuează. Însemnările naratorului, bărbierul satului, încheie romanul sub semnul imprescriptibilei datorii a letopisetierului de a transforma viața în text. Fără a aprofunda și a potenta epic, *Nunta* reușește o tonalitate de discretă melancolie a curgerii eterne a timpului.

**Mircea Tomuș**  
(n.1934)

Apreciat critic și istoric literar de la Sibiu se dezvoltă prin întâiul roman, *Întoarcerea* (1983), ca un prozator interesant și original. Într-un ritm egal tensionat și pe un ton ponderat, înfruntând cu tenacitate ardelenescă riscul posibilei redundanțe, cartea vorbește despre legătura intimă a intelectualului modern cu tradiția autohtonă. O "întoarcere" ocazională a naratorului la locurile copilăriei declanșează fluxul amintirilor. Sunt amintiri afective, mai mult decât faptele: muntii din zona Sibiului, râul, câmpia dintre munți și Olt, dealurile, stihiiile naturii (grozavele furtuni ale copilăriei), apoi satul cu secvențe ale existenței patriarhale, tradițional-ritualizate sau domestice, icoane ale copilăriei "de altădată" la țară - totul evocat calm, descriptiv, ușor poetic. Stilizarea imaginarului rural e vag sărbătorească și solemn-sentimentală ("țărani aceștia, luminoși și greoi", bunica tolerantă și milostivă, unchiul Mihai). Legătura dintre episoade e realizată prin fraze de genul: "Intrat în acea lume, cufundat în acel univers, vedea - sau crea? - curtea și casa părintească", sau: "Dar puterea emoției face să tremure tabloul, îi tulbură contururile", "În schimb, ceilalți nu mai pot fi evocați"... Sunt aspecte ale unui discret experimentalism modern.

Originalitatea textului lui Mircea Tomuș este de a încerca un roman pur evocativ, un fel de poem în proză sau "natură moartă" de amploare romanescă, un roman fără personaje și fără subiect, fără cazuistică metafizică, susținându-se exclusiv prin tensiunea memoriei afective sedimentate în străfundurile conștiinței intelectuale moderne a autorului și a cititorului.

## **Aurel Maria Baros**

(n. 1955)

Romanul său de debut, *Pământul ne rabdă pe toți* (1986), se prezintă ca o reconstituire colorată a satului muntean interbelic. Toate procedeele romanului tradițional rural sunt convocate - de la oralitatea limbajului, până la reproducerea documentelor (acte de proprietate, genealogia familiei Zuvelcatu) și, nu mai puțin, toate motivele și temele (cumpărarea / vânzarea pământului, munca lui, tradițiile și obiceiurile, răpirea fetei de către pețitorul respins de părinți). Idilismul și seninătatea patriarhală fără pată sunt însă așezate sub semnul ambiguității de fond prin cumularea în text, cu inteligență, a citatelor și parafraselor stilistice la "clasicii" prozei rurale românești: Marin Preda, Zaharia Stancu, Liviu Rebreanu etc..

## **Ovidiu Moceanu**

Căile de integrare a tradiției în experimentul neomodernist îl interesează și pe Ovidiu Moceanu, în primul său roman, *Fii bineveniți, călătorule* (1986). Visul *locului* ideal - satul Colina, cu legende și amintiri, spațiu aureolat al prieteniei și al posibilei iubiri, iar pe de altă parte, promiscuitatea lumii într-o vreme de tranziție - aceștia sunt cei doi poli între care evoluează sensibilitatea labilă și fabulatoare a personajului narator (un tânăr aflat între un insucces la "admitere" și o eventuală viitoare carieră scriitoricească). Personaje "ca în realitate" și personaje care "privesc lucrurile prin amintirea despre ele", care-și "plasează viața între descriere și iluzie", precum amestecul planurilor evocării, ambiguizează textul, uneori artificial.

## **Stelian Tăbăraș**

(n.1939)

Stelian Tăbăraș obține un timbru personal îmbinând formula narativ-barocului cu aceea retro, plăcerea povestirii cu emoția evocării. Platforma de pomire a scriitorului e un fel de etnoarheologie românească în contextul căreia viața oamenilor și a naturii dobândesc

contururi prelungi, misterioase. În primul roman, *Zilele cele scurte* (1981), ni se istorisește, simplu, curat, incitant, povestea sfârșitului unei familii boierești din Muscel. La moartea bătrânului Amărășteanu, feciorul său, Radu, se întoarce din apus, stabilindu-se la moșie, spre a trăi ca și înaintașii săi. Reface castelul după gusturile tinerei soții (câteva capitole constituie descrierea castelului prin relatarea refacerii lui - ca în episodul vestitului scut al lui Ahile din *Iliada*). Apoi începe sfredelirea unui tunel în munte, prin care să aibă soare la castel mai devreme decât ținutul respectiv, să aibă în zori "zilele cele scurte" numai ale lui. Ceea ce pare o simplă toană boierească megalomană primește totuși semnificații faustice și sancțiunea Destinului nu întârzie: soția eroului se îndrăgostește de inginerul neamț care construia tunelul și îl părăsește, iar în final Radu Amărășteanu e obligat de țăranii stârniți de arendașul vecin să plece pentru totdeauna, asistând la incendierea castelului. Sub tonul relaxat al narativității se țese o rețea de simboluri vizând substraturi arhetipale: recunoaștem sensul episodului central, al tunelului, "înscriș" într-un verset străvechi așezat ca motto ("... și Soarele denaintea soarelui den mormânt răsare"), tot așa cum drumul eroului, care a încercat să iasă din anonimatul ancestral, era "scris" în străvechiul "Drum al Oii" ("un fel de aortă a neamului"), invocat de autor la începutul cărții, ca un fel de program etnogenetic fatal pentru inșii etniei.

O continuare a acestei cărți, nu atât prin personajul central, cât mai ales prin concepția epică aflată la baza ei, este *Cumpenele* (1985), al doilea roman al autorului. Pretextul e al lămuririi misterului lui Zamfir Amărășteanu, profesor de naturale, ofițer, în timpul războiului, zidit într-un beci sub prefectura orașului C..., pentru a transmite informații despre inamicul ocupant, și dispărut fără urme, inexplicabil, din beciul respectiv. El a lăsat doar un jurnal și niște parabole, în stil și limbă de gromovnic vechi (ca și acelea lăsate de bătrânul Amărășteanu în primul roman). Mărturiile și relatările culese de narator (uncori în episoade insuficient racordate întregului) lasă până la urmă misterul nedezlegat, dar realizează o atmosferă de arhaicitate a prezentului, prin aluzii și interpretări orientate: Există un "zeu al locului", ni se spune, care-și lasă pecetea pe faptele oamenilor; un desen imprimat pe vasul turnat de un țăran după război va fi găsit de narator pe o placă străveche, în muzeu; - respectul țăranului pentru fierul vechi sugerează gândul că "în memoria colectivă epoca descoperirii metalelor a fost doar Alaltăieri"; soția scriitorului narator, "în conturul esențial" "seamănă cu un idol vechi de Cucuteni". E "zeul locului" care, ca și în romanul anterior, refuză "exceptia", iar când ea se produce, o "integrează" curând în fluxul anonim, egalizator, cu pretul transformării uneori a vieții individului în dramă sau tragedie.

În fine, tot din această concepție a duratei transistorice este dedusă și ideea narativă a cărții (care include astfel și un metaroman): pentru a localiza / identifica prin povestire un fapt oarecare (al trecutului), acest fapt trebuie aproximat prin invocarea unor fapte "vecine", anterioare și ulterioare, care să delimiteze "sincronia" faptului respectiv, diacronia lumii tradiționale fiind alcătuită nu din momente, ci din porțiuni temporale sincronice.

**Virgil Duda**  
(n.1939)

Înzestrat cu remarcabilă pătrundere analitică, romancierul ezită, mai ales în prima parte a activității sale, între analiza comportamentului umanității comune, a omului obișnuit, parte nespectaculoasă a lumii reale, și denunțarea spiritului livresc, modernist literaturizat. Detașarea sa ironică privește în aceeași măsură ambele târâmuri, realitatea "normalului" și artificialitatea literarului, lumea reală concretă și transcripția ei literară. Există două teme principale care se rejau de la o carte la alta, uneori avansând separate, alteori îngemănându-se. Una este aceea a grupului și a indivizilor care-l alcătuiesc, a spațiului relațional configurat de existența omului în social, cea de a doua, a "anchetatorului", a observatorului sau martorului, care se străduiește să-și păstreze imparțialitatea spre a putea da interpretarea cea mai corectă a faptelor pe care le observă. În primele romane, cele două teme apar separat și alternativ, pentru ca în cele de mai târziu să se îmbine.

Problema grupului legat într-un "ghem de relații" și a individului integrat acestuia, după o abordare fragmentară în *Povestirile din provincie* (1967), volumul de debut, face obiectul romanului *Catedrala* (1969). Este problema perfecteii adaptări, a identificării insului cu imaginea pe care i-o pretinde societatea, a ascunderii eului îndărătul unei măști impenetrabile până la riscul de a desființa propriul contact cu sinele adevărat al individului. E greu de stabilit la personajul din *Catedrala*, inginerul Burghele, dacă cinstea, modestia, hărnicia și celelalte sunt însușirile lui autentice sau numai imaginea lui Burghele cel dorit și promovat de societate. A doua temă despre care vorbeam, a conștiinței-martor, își află o primă concretizare romanească în *Anchetatorul apatic* (1971). Aici, problema "anchetatorului" este tocmai dificultatea, sau poate imposibilitatea stabilirii adevărului în privința individului integrat în social. Din punctul de vedere al

naratorului, care-l studiază la rândul lui, "anchetatorul" este o altă ipostază a individului care, aflat în fața aceleiași probleme a adaptării și integrării, pune între el și lume barajul conștiinței sale morale. Așadar, tema "anchetatorului" este, pe de o parte, tema subiectivei relativități a adaptării și, pe de alta, tema obiectivei relativități a cunoașterii omului. Anchetatorul din romanele lui Virgil Duda nu se poate obiectiva, în sensul că, împreună cu lumea pe care o anchetează, este el însuși obiect de cercetare pentru sine. În cele trei capitole în care e împărțită cartea, *Anchetatorul apatic* relatează cum eroul e împiedicat să afle adevărul celorlalți de către propriul său adevăr, care funcționează ca o stație de bruiaj. Anchetând un banal caz de fraudă, el se împotmolește repede în mulțimea ipotezelor asupra sensului faptelor, dar și în propriul leș sufletesc (amintiri, vagi complexe de vinovăție, o năzuință de evadare din realitate în reveria pură), o imaturitate, în fond, care-l târăște în mlaștina apatiei.

În *Deruta* (1973), întâlnim un studiu întreprins cu aceeași subtilitate analitică și ironică asupra cazului uman opus față de cel din *Catedrala*: în locul biruitorului, al insului promovat ca exemplar, insul total insignifiant, anonimul perfect. *Al doilea pasaj* (1975) și *Cora* (1977) continuă explorarea aceluiași mediu, la nivelul cenușului, al seriei umane comune.

Lumea personajelor lui Virgil Duda este lumea prezentului nostru și unul din capitolele la care știința autorului e desăvârșită e acela al evitării oricărei datări. Exploatarea celor două teme amintite, întrepătrunderea implicațiilor lor, asigură romanelor sale penetrația spre substanțial în descrierea acestei umanități contemporane, iar comentariul ironic al acestei umanități și totodată al propriului demers literar le conferă originalitate.

În *Măștile* (1979) reappare anchetatorul ca personaj principal, încadrat acum unui grup (personalul unui spital), unde "anchetează" abaterea unui prieten, medic. Anchetatorul e privit de toți ceilalți ca un ins acceptabil, ba chiar necesar în cadrul grupului. Personajele îl caută ca pe un confesor. Dar semnificația acestei atitudini nu e clasică nevoie de împărtășire a ființei umane, ci mai degrabă intenția obscură de a convinge că nu există nimic de ascuns în viețile lor. Chipurile personajelor se conturează prin treptata eroziune a măștilor lor, dar constatăm în același timp că aceste chipuri nu fac decât să ascundă realitatea autentică a oamenilor, că nu sunt decât alte măști, care ascund niște cantități neglijabile de omenesc. Aflăm astfel un tablou al vieții anodine, total banale, a unor indivizi mediocri sub toate raporturile. Mițu Tanicevschi, prietenul din copilărie al "anchetatorului", medic în spitalul în care acestuia îi place să petreacă mult timp la șuete, a eliberat unui fost coleg un certificat medical

ilegal pe care acela l-a folosit pentru a se înscrie la un examen de admitere în învățământul superior. "Anchetatorul" vrea să se edifice el însuși, deoarece Mițu, simțindu-se vinovat, îl evită. Desigur, însă, că "anchetatorul" nu poate interveni, justiția își urmează cursul, Tanicevschi e condamnat și face închisoare împreună cu colegul pe care-l "servise". Aceasta este, de altfel, și intriga romanului. I se mai adaugă o evoluție de plan secund, reconstituită aluziv, înălțarea și prăbușirea doctorului Prodan în și din funcția de director al spitalului. De asemenea, câteva episoade nu foarte strâns legate de roman, al unchiului "anchetatorului", fost deținut într-un lagăr de muncă nazist, care, înainte de a muri, îi povestește întâmplări de epocă, ori episoade ale dragostei sale cu Alexandra. Ispășindu-și pedeapsa, Mițu Tanicevschi e hotărât s-o ia bărbătește de la capăt, ca popa Tanda într-un sat la margine de țară, unde vrea să întemeieze un spital prin autodotare. Finalul ironic și ironizarea personajului prin supralicitare (procedeu specific lui Virgil Duda) în cadrul comentariului auctorial, poate părea alături de obiect, eroul fiind realmente un ins cinstit și corect, care a păcătuit numai din "bunătate". De fapt, îndărătul acestei "simple" bunătați este și altceva: o "tocire" a sensibilității, cum teoretizează unul din personaje, datorită presiunii civilizației moderne exercitate asupra individului prin convențiile și conveniențele ei, un fel de "dezumanizare" benignă. E greu de spus dacă finalul "optimist" ales de autor este o șansă de recuperare oferită lui Tanicevschi, prin regăsirea de către personaj a autenticității vieții "de jos", sau, iarăși, doar proiecția dorinței sociale, șablonul sociologizant al "vinovatului recuperat". Ironia nu e, la Virgil Duda, sancțiune a deficienței morale, ci atitudine pur estetică față de lumea umană. Autorul își ține personajele sub sticlă, ca într-un insectar, privindu-le prin lupa entomologului. Ironia nu se aplică atât comportamentului social (deși ea implică adesea satira), cât mișcării interioare, mecanismului și mecanicului psihic. Personajele, de regulă întru totul banale, sunt tratate de autor cu deferență ipocrită, atribuindu-li-se, ca celui insignifiant Staicu, din *Deruta*, "o conștiință de intelectual neliniștit" și o biografie interioară cu mult peste posibilitățile lor reale.

Totuși, ultima pagină a cărții pare a tulbura apele acestei ironii care părea atât de sigură de sine. Aici, scriitorul adaugă comentariul unui personaj mai puțin ironizat în text, doctorul Nicu Netea, care dă nu doar lui Tanicevschi, ci și textului lui V. Duda o explicație valabilă: "alcătuit din straturi care par că se resping". Este vorba de fapt, la acest autor, de o ironie ce implică o gravitate participativă, o anume solidaritate cu obiectul său. Prin romanele lui Virgil Duda, bovarismul structural al omului modern dobândește un studiu de mare finețe și originalitate.



După versuri naturiste, erotice și patriotice în două volume ne semnificative, din care se poate reține doar atitudinea imperativă, forța vitală, atotbiruitoare prin eros și prin elanul spiritului, și după un volum de nuvele (*Aleargă, nu te opri*, 1970), cu exerciții din care dimensiunea lirică și patetică nu lipsește, scriitorul ajunge la forma amplă și pretențioasă a romanului, fără a se desprinde de lirismul funciar al vârstei tinere.

Romanele *Frica* (1976) și *Ispita într-o dimineată ploioasă* (1979) atestă, pe de o parte, cunoașterea tehnicilor prozei moderne, pe de alta, o anemie a suflului epic. În primul, vitalismul volumelor anterioare se desfășoară în alocuția abundentă, liricizată, neobosită, cu fraze mamut de pagini întregi, alternate cu notații eliptice. Intenția este de reconstituire a unei perioade nelimpzite din viața naratorului adolescent, în vremea mereu obscurului "obsedant deceniu". Acestuia i se denunță abuzurile - închisoarea fără vină, pe bază de delatune mincinoasă, bestialitatea tortionarilor, teroarea, "frica" atotstăpânitoare, care erodează și sufletul adolescentului în formare. Sugestivitatea evocării e însă atenuată de stilul verbos.

Cel de-al doilea roman, *Ispita într-o dimineată ploioasă*, se întemeiază, de asemenea, pe alternarea trecutului (aceeași epocă) cu prezentul, care copleșește, în cele din urmă, cu acuitatea trăirii, amintirea sau reconstituirea trecutului. În centru e romanul de dragoste al tânărului avocat Alexandru Vălușeanu cu Flavia, fiica unui "fost", complicat cu iubirea sorie acestuia pentru tânăr. Scrupule morale îi separă un timp, el purtându-și tristețea prin străine țări, dar, în fine, pasiunea învinge, și cuplul se reunește. Comentariul patetic sau ironic atestă o lăcomie a simțurilor și o intensitate a percepției care surclasează puterea autorului de a induce faptelor durată epică și substrat universal. Totuși, față de romanul precedent, acesta conține un evident progres.

### c. Romanul cu formă fixă

Cititorul va recunoaște în categoria de romane ce face obiectul capitolului de față una din cele mai bogate și mai familiare forme a romanului de totdeauna, aceea numită îndeobște "romanul popular", "romanul de aventură", când nu i se dă numele mai puțin onorant de "roman de colportaj", categoria cu priza maximă la publicul cel mai diversificat (cu tiraje, în țările mari, de ordinul milioanei). De ce am preferat să evit aceste denumiri, oarecum consacrate chiar și în accepția depeiorativizată, științifică? Mai întâi, pentru că formele acestea, compromise, într-adevăr, prin vulgarizare lucrativă, au servit, nu trebuie uitat, și multor autori de marcă (E.A. Poe, Mark Twain, A. Huxley, Fr. Dürrenmatt etc.), fiind ilustrate de capodopere ale literaturii universale și fiind comentate superlativ de literați de cea mai bună clasă (G.K. Chesterton, Karel Čapek, Bertolt Brecht, Roger Caillois, Michel Butor și câți alții au elogiat virtuțile genului). De altfel, istoria literară a demonstrat fără dubiu "egalitatea" genetică și funcțională a tuturor formelor artistice și "dreptul" lor la tratament democratic din partea criticii.

În ce privește denumirea generică pe care am adoptat-o, de *roman cu formă fixă*, ea mi se pare preferabilă pentru că reunifică un număr de formule, diferențiate superficial în practica literară a timpurilor, dar care apar apropiate în prisma unui criteriu estetic, și anume prin caracterul lor puternic canonizat. Spre deosebire de celelalte forme ale romanului, și în asemănare cu acele specii ale liricii "cu formă fixă", această categorie de romane impune scriitorului și cititorului, *a priori*, un set de legi specifice, obligatoriu a fi cunoscute și respectate în producerea imaginarului și a textului, ca și în lectură: subiectul aventuros, captivant, eroul "fără frică și fără prihană", spectaculosul situațiilor, oamenilor și locurilor, sensul educativ implicit sau explicit, toate în acord cu un spirit popular modern, generalizat în noua vârstă a societății, după secolul luminilor, dominată de mentalitatea viitoristă, perfecționistă, constructivă.

Cariere pe sol românesc a categoriei este întru totul similară evoluției ei europene. După o perioadă de cucerire a publicului prin traduceri (la mijlocul secolului trecut), începând din ultimele decenii ale respectivului secol apare și o producție autohtonă, care se va menține la un nivel modest calitativ, dar și cantitativ: George Baronzii, V. Alexandrescu-Urechea, Alexandru Pelimon, N.D. Popescu, Titus Bud, Panait Macri ori Ilie Ighel sunt azi nume cu totul uitate pentru

cititorul român.<sup>64</sup> Nici primele decenii ale veacului nostru nu lasă titluri memorabile, cu excepția unor cărți precum *Șoimii* sau *Neamul Șoimăreștilor* ale lui Mihail Sadoveanu. Alte nume ce ar putea fi amintite aici sunt ale lui Ioan Slavici sau Mihail Gașpar, pentru romanul istoric, ori Victor Anestin și Henri Stahl, autorii primelor romane S.F. românești.

Între cele două războaie mondiale, deși cantitativ categoria nu marchează creșteri spectaculoase, se poate vorbi despre un program sub două aspecte: pe de o parte, câteva formule distincte tind să se precizeze și la noi, iar pe de alta, aceste formule găsesc interes și la unii scriitori prestigioși, care le încearcă sau măcar le comentează posibilitățile. Primul nume de amintit aici e, desigur, tot al lui Sadoveanu, care continuă să scrie romane istorice, dar dă acum și texte pentru copii (*Dumbrava minunată*, *Măria Sa Puiul Pădurii*), un roman senzațional-exotic (*Cuibul invaziilor*), și chiar unul "polițist", *Baltagul*. Nici Cezar Petrescu nu ocolește genul senzațional (în *Baletul mecanic*, *Carlton*), lăsându-ne și un roman pentru copii remarcabil, *Fram, ursul polar*, Liviu Rebreanu dă un roman istoric (*Crăișorul*) și unul polițist (*Amândoi*), Felix Aderca scrie un S.F., *Orașe înecate*, iar G. Călinescu publică și el un prim capitol dintr-un polițier, *Fata răpită* (fără intenția, însă, de a-l continua). Camil Petrescu, într-un eseu-pamflet vehement, a respins genul polițist pe motivul conventionalismului său. Dimpotrivă, Mircea Eliade face elogiu romanului polițist, ca "narațiune pură, fără balast și fără stilistică".<sup>65</sup> Mihai Ralea a luat într-un eseu apărarea "literaturii de senzație", constatând marea ei putere de seducție la cele mai diferite nivele sociale și culturale, opinând că "gustul pentru senzațional e în creștere", semn, după credința lui, al "nevoii noastre de copilărie". "Această baie periodică de inocență e necesară sufletului nostru bătrân, complex și chinuit", într-o lume a "victoriei mașinismului", care "a adus cu ea standardizarea în categorii limitate și ierarhii rigide".<sup>66</sup> În epocă, genul polițist este văzut uneori ca "un gest intelectualist al

---

<sup>64</sup> Vezi Dinu Pillat, *Romanul de senzație în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, Imprimeria Talazul, București 1947 (reprodus cu completările autorului, în Dinu Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, ediție, prefață și bibliografie de George Munteanu, Ed. Minerva, București 1978); Marian Barbu, *Romanul de mistere în literatura română*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova 1981.

<sup>65</sup> Mircea Eliade, *Oceanografie*, București 1934, p.137; Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București 1936.

<sup>66</sup> Citat după Mihai Ralea, *Scrieri din trecut*, E.P.L., București 1963. articolul: *Literatura de senzație*, p.136.

literaturii", "un eseu pe fond epic, un eseu romanțat".<sup>67</sup> Poetul Alexandru Philippide își pune întrebarea de ce acest gen nu a prins mai mult în literatura română și răspunde invocând stadiul modest al citadinizării vieții sociale românești, dar nu exclude nici posibilitatea unei "inapținutini a firii naționale pentru asemenea producții literare",<sup>68</sup> concluzie pe care o va adopta și Dinu Pillat în studiul dedicat *Romanului de senzație în literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea*. În ce privește romanul istoric, G. Călinescu crede, în schimb, că e o formă inevitabilă: "Dacă romanul istoric n-ar fi posibil, atunci nu e posibil nici un roman, pentru că romanul actual e de fapt localizat în condiții istorice".<sup>69</sup>

În deceniile postbelice, cu deosebire în deceniul opt, putem constata o substanțială creștere a genului sub raportul calității literare în genere, iar în unele din formele sale chiar prin succese remarcabile (*Toate pânzele sus!*, *Închide ochii și vei vedea orașul*, *La noi când vine iarna*, în romanul pentru copii, sau romanele istorice ale lui Paul Anghel, Mihail Diaconescu). E adevărat însă că în foarte multe cazuri, autorii caută comunicarea cu publicul cel mai larg, concepând romanul ca o funcție educativă și recreativă, ceea ce limitează din start accesul la valoare. Totuși, un efort de înnoire e vizibil în mai fiecare din formulele genului. Romanul istoric descoperă forma colajului documentar, mizând pe forța evocatoare a documentului autentic intercalat în textul comentariului, și dispensându-se de ficțiune. Literatura pentru copii combină ingenuitatea "naturală" cu o ingenuitate "culturală", educată prin exercitiul lecturii.<sup>70</sup> Romanul

---

<sup>67</sup> A. Lucaci, în: *Jurnalul literar*, nr.6 / 1939 (cit. după Dinu Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, ed.cit., p.64).

<sup>68</sup> Alexandru Philippide, *Romanul de aventuri și societatea românească*, în: *Vremea*, nr.649 / 1942 (cit. după *Considerații confortabile*, ?)

<sup>69</sup> G. Călinescu, *Scritori străini*, E.P.L.U., București 1967, p.701.

<sup>70</sup> O primă tentativă de sinteză și panoramare a literaturii române pentru copii o întreprinde Hristu Cîndroveanu în *Literatura română pentru copii*. Ed. Albatros, București 1988. Meritul de instrument informativ al cărții e însă diminuat de poziția teoretică ezitantă. În capitolul introductiv, deși cu oarecare fereală parcă, autorul optează pentru criteriul estetic în definirea acestei categorii literare, împotriva absolutizării celui pedagogic. În medalioanele dedicate scriitorilor însă, el uită cu totul criteriul estetic. Or a abroga acest criteriu când discutăm literatura "pentru copii" este o eroare capitală, chiar dacă acceptăm inerenta și a celui pedagogic. Desigur, aceasta presupune, cum nota G. Călinescu, ca literatura "pentru copii" să fie neapărat și "pentru adulți": "Ca să fie opere de artă, scrierile pentru copii și tineri trebuie să intereseze și pe oamenii maturi și instruiți. Copilăria nu dispăre niciodată din noi, ea constituie izvorul permanent din care decurg toate meandrele vieții noastre. O literatură exclusiv pentru adulți e limitată, falsă și specializată. Și tot așa una numai pentru copii." (*Cronicle optimistului*, ed.cit., p.274). Nu există artă pentru școlari, artă pentru soldați, artă pentru

polițist, după ce e redescoperit în deceniul șase ca mijloc de educație moral-politică în spiritul noii ideologii, își va reînnoi și moderniza, în deceniile următoare, statutul, prin asimilarea ironiei și ludicului. Tot astfel, romanul S.F. va trece treptat de la simpla curiozitate științifică și de la romantizarea cu scop educativ-informativ la elaborarea unor parabole etice moderne, uneori cu implicații politice sau existențiale.<sup>71</sup> În fine, romanul senzational, după foarte puține încercări în deceniul șase, proliferază, mai ales în deceniul opt, exploatând spațiul exotic și, nu mai puțin, pe cel al cotidianului.

Modul intelectual modern al acestor forme presupune, mai întâi, depășirea șabloanelor de gândire cu privire la funcția lor educativă, patriotică, morală, care nu poate fi alta decât aceea a literaturii în genere. Vulgarizarea lor e însă inactuală, deși, din păcate, adesea întâlnită. Or, "revendicarea dintr-un trecut nu trebuie să ducă la narcisism și megalomanie intelectuală",<sup>72</sup> iar a răspunde publicului nu implică a face să triumfe "mitul literaturii 'deconectante' ", așa cum tinde încă o bună parte a producției de gen, în fața căreia critica e îndreptățită să-și reia vechea robă "judecătorească".

## Romanul istoric

I.D. Mușat  
(1898-1983)

Publică, în 1951, unul din primele romane istorice ale perioadei postbelice, *Răscoala iobagilor* (reluat și dezvoltat în trei volume în 1956 sub titlul *Războiul iobagilor*), evocare realistă tradițională a răscoalei lui Gheorghe Doja, bazată pe o bogată documentare, fără ambiții de profunzime ideatică sau originalitate stilistică, dar onorabilă în contextul epocii ei. O încercare similară de

---

tărani, ori artă pentru critici literari: există doar artă, permeabilă ca artă tuturor, chiar dacă în chip și grad diferit.

<sup>71</sup> Despre specificul teoretic al literaturii S.F. și despre evoluția acestui gen în spațiul românesc au scris, între alții: Silvan Iosifescu, *Literatura de frontieră* (1971), Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească* (1975), Florin Manolescu, *Literatura S.F.* (1980), Ion Hobana, *Science-fiction - cărți, autori, idei*, Editura Eminescu, București 1983.

<sup>72</sup> Valeriu Răpeanu, *op.cit.*, p.202, 200.

reconstituire a răscoalei lui Horea, mai recentă, *Horea rex Daciae*, a rămas cu totul nebăgată în seamă.

### **Constantin Ignătescu**

(1887-1968)

După o activitate obscură de publicist între războaie, a început, aproape de bătrânețe, să scrie proză, publicând în 1951 *Moșia oamenilor slobozi*, apoi alte romane și povestiri de evocare a trecutului, cu concesii moderate șabloanelor literare ale vremii. *Mitruț al Joldii* (vol.I-II, 1953-1954) romantează în manieră sadoveniană viața răzesilor din veacul al XV-lea, străjeri ai pământului și libertății Moldovei. Omul simplu, patriarhal, aureolat de toate virtuțile, ca și eroul folcloric al baladei, este personajul său principal, chiar și când în centrul epic al povestirii apar personaje istorice (*Măria sa Tara. Din vremea lui Vlad Tepeș*, 1960).

### **Dumitru Almaș**

(n.1908)

Este autorul unei bogate producții literare de popularizare și romanțare a trecutului, începută înainte de război (*Miron Costin*, 1939), caracterizată prin maniera educativă directă în care se organizează în text materialul documentar și ficțiunea. Deși abordează cele mai diverse momente istorice, în spațiul național sau european, o preferință pentru epoca lui Mihai Viteazul (trilogia *Frații Buzești* etc.), pentru anul 1700 (*Comoara Brâncovenilor*, *Inorogul cel înțelept*), moment de vârf al feudalității românești, sugerează o dominantă stilistică, materializată și prin narațiunea sfătoasă, cu iz sadovenian-arhaizant.

## Aurel Mihale

(n.1922)

Se încadrează formulei romanului istoric prin numeroasele scrieri inspirate din împrejurările celui de-al doilea război mondial, în înșiruirea cărora se poate urmări pe viu trecerea treptată de la romanul realist de război la cel istoric. Semnificativă e refacerea de către scriitor a unor texte mai vechi, republicate, în această perspectivă, în trilogia *Focurile*. *Focul alb*, ultima și cea mai reușită parte a trilogiei, e colajul unor documente militare, fragmente de jurnal, reconstituirea unor bătălii, precum și, desigur, secvențe de ficțiune propriu-zisă.

## Radu Theodoru

(n.1924)

Prin romanele *Brazdă și palos* (vol.I, 1954, vol.II, 1956), *Strămoșii* (1968), *Vitejii* (1968), *Șoimii Moldovei* (1970), *Vulturul* (patru volume, apărute în 1971, 1972, 1973 și 1974), scrise cu remarcabilă profesionalitate, scriitorul este unul din cei mai consecvenți și reprezentativi adepți ai romanului istoric în perioada contemporană la noi. Caracteristic îi este realismul factologic direct, a cărui putere de sugestie a atmosferei epocii este proporțională cu documentația istorică, de obicei temeinică. Autorul reușește mai ales în tablourile ample, cu figurație și recuzită bogată, realizate prin cumularea de gesturi, situații, chipuri surprinse cinematografic, alternate cu fulgurante flashuri introspective, care mai mult sugerează decât analizează o dimensiune de adâncime.

În *Vulturul*, impozantă construcție dedicată epocii lui Mihai Viteazul, un număr enorm de personaje furnică în jurul voievodului - boieri, ostași, țărani, principii și nobili străini, conducători turci, diplomați, reprezentanți ai clerului, în cadrul unei ambiții de reprezentare cât mai vie istoricește a epocii și, mai puțin, pentru a crea un fundal figurii lui Mihai. Domnitorul e un om de acțiune, pasionat, eficient, ferm în decizii, abil diplomat. Figura sa apare, la început, ca a unui erou de tip romantic, idealizat, sinteză a unor aspirații patriotice mai mult decât realitate omenească. Apoi, treptat, prin scurte notații introspective, prin transcrierea unor visuri obsesive ale eroului, luăm cunoștință și de o interioritate zbuciumată, nelipsită

de o latură nocturnă, demonică (destul de firav sugerată însă), pe care s-ar sprijini inepuizabila sa energie. De la o vreme, personajul începe să se simtă chinuit de îndoieli pentru prețul plătit pe altarul marelui său vis, "pohtei" sale, și cei din jur, Buzestii și doamna Stanca nu ezită să-i reproșeze. La acestea se adaugă sentimentul unei trădări față de cei mulți ("sarea pământului"), prin faimoasa "legare de glie" a țărănimii, "frângerea legii din bătrâni". Se schitează, în câteva momente, existența unei temelii obscure, misterioase pentru credința voievodului în steaua sa, un fel de ezoterism de iz păgân, în jurul unei "erezii" și al unui mit, al "Țării Soarelui", prin care eroul se răzvrătește împotriva "igliziei". Tentativele de aprofundare însă sunt repede covârșite de impetuoasa desfășurare a faptelor. Evocarea vizualizată, cinematografică, a perpetuei campanii în care se află domnul și credincioșii săi (în conformitate cu istoria însăși a anilor respectivi, acțiunea romanului e o unică și aproape neîntreruptă bătălie), reușește să închege, câteodată, la lectură, senzația unui vis frumos care s-a transformat treptat în coșmar. În partea ultimă, mai ales, în care Mihai e încolțit din toate părțile de dușmani, oboseala luptei, al cărui final devine inevitabil, capătă uneori acuitate și culoare coșmarescă, absurdă, sisifică.

O viziune asupra istoriei se schitează și ea la fel de estompat, insuficient potențată epic: este aceea a unei istorii românești dominate de aspirația unei reînțarceri spre matca mare, europeană, din care Orientul, cu năvălitorii săi și cu biserica sa ortodoxă, au smuls-o, acaparând-o. "*Magna Valachia în rîndul Evropei*" e visul domnului, și nu doar unirea provinciilor, cu păstrarea însă a "legii strămoșești" și a credinței. Dar Europa se arată la fel de acaparantă și de lacomă, ca și Orientul. Implicațiile unui destin dramatic al istoriei noastre în această perspectivă nu sunt însă adâncite, tot așa ca și personalitatea voievodului rămânând un proiect sugerat mai degrabă decât materializat. Furat de modelul ritmului într-adevăr sufocant al istoriei reale a acelor ani, scriitorul cade pradă lăcomiei de fapte, derulând filmul evenimentelor fără să-și permită răgazuri de reflexie. Totuși, se poate spune că romanul lui Radu Theodoru e o reconstituire plină de viață și vigoare, care-și realizează fără rabat principalul scop, cel educativ patriotic.

În manieră asemănătoare sunt *Menumoriu, stăpânul Biharei* (1973) și *Ion Vodă Cumplitul* (1974). *Cronică eroică. 1877-1878* (1977) este un roman document.



## Mihai Stoian

(n.1927)

În deceniul șase a dat cărți pentru copii, inclusiv un roman, *Mică e vacanța mare* (1956), scrise alert, după care se lasă atras de literatura-document, în care e, probabil, deschizător de drum la noi. Prin reportaje propriu-zise sau prin "anchete printre minori", dezvăluie cazuri dramatice, cu adolescenți-problemă, textuate cu directete publicistică. În a doua parte a deceniului opt își îndreaptă "anchetele" documentare asupra trecutului, în reconstituiri de episoade senzaționale ale istoriei noastre social-politice: haiducul Pantelimon, uciderea lui Nicolae Iorga etc.. *Soare cu dinți* (1979) și *Andra* (1982) sunt încercări de revenire la ficțiune, pe teme ale vieții tineretului contemporan. În legătură cu primul, mai ales, s-a vorbit despre reușita îmbinării documentului de viață cu ficțiunea, în realizarea impresiei de autenticitate a textului românesc.

## Corneliu Leu

(n.1932)

Scrive romane și nuvele cu pregnantă intenționalitate de pedagogie socială, neocolind în acest scop elementul senzațional sau sentimental: *Puterea* (1964), *Viața particulară a lui Constant Hagiu* (1967), *Această viață sentimentală* (1976), *Prețul dragostei, al credinței și al urii* (1976), *Patriarhii* (1979).

În ultimii ani ai deceniului opt, scriitorul descoperă inepuizabilul filon românesc pe care-l reprezintă trecutul național și fascinația reînvierii prin literatură a documentului istoric. În *Plângerea lui Dracula* (1977), accentul e pus pe romanțare, textul evocării fiind un lung monolog, cu intenții poetice nesuținute de tensiunea interioară a textului. *Romanul unei zile mari* (1979), în schimb, este un izbutit roman-document. Reconstituirea insurecției naționale din 1944 se face prin colajul strâns al informațiilor documentare, în stil de "proces verbal", fără redundanțe, în rama comentariului auctorial, de bună factură publicistică. Păstrarea minimele obiectivități în fața faptelor aduse înaintea cititorului face ca, în acest text, personajele reale, participante - reprezentanții P.C.R., dar și regele, frunțașii partidelor burgheze, gruparea antonesciană, toți actorii marelui moment istoric, să trăiască palpitant și convingător.

Alt roman-documentar, dedicat lui Cuza, e *Romanul nopții de februarie* (1983).

## Mihail Diaconescu

După romanul de debut, *Visele au contururi precise* (1963), dedicat mediului transilvănean contemporan și problematicii integrării tânărului intelectual (eroul este un dascăl), și după o monografie despre *Gib I. Mihăiescu* (1973), autorul se specializează în romanul istoric, unde își caută cu obstinație un loc personal. Acest loc personal e găsit de Mihail Diaconescu într-un anume intelectualism etic, prin care romanele sale se caracterizează. El își alege, cu precădere, momente istorice mai puțin spectaculoase în aparență, dar care, luminate din unghiul autorului, să permită extragerea sevei vii a trecutului. Personajele care-l interesează sunt, de fiecare dată, intelectuali români, artiști sau gânditori, și evocarea istoriei medievale sau antice capătă astfel alura reconstituirii realiste moderne. *Culorile sângelui* (1973) romantează astfel episoade din viața zugravului de biserică Părvu Mutu, din secolul XVIII, contrapus tabloului unei societăți medievale tensionate. În *Adevărul retorului Lucaci* (1977) e reconstituită vremea "retorului și scholasticului", profesor la una din cele mai vechi școli românești și autor al unei *Pravile*, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

Cel mai reprezentativ pentru stilul și nivelul valoric al romanului lui Mihail Diaconescu este, poate, *Marele cântec* (1980). Complexitatea gândirii lumii istorice reconstituite (aceea a Transilvaniei secolului XVII, în dialog cu sine, prin factorii etno-socio-culturali care o alcătuiesc, și cu celelalte spații românești, precum și cu Europa) și, nu mai puțin, complexitatea eroului principal, vechiul compozitor și cântăreț român ardelean, Pater Ioan Căianu-Valahus, recomandă cartea ca o reușită a romanului nostru istoric actual. Personajul e prezentat ca loc geometric al unor contradicții care exprimă esența unei epoci dar și aspirațiile eterne ale ființei umane. Între dragostea pentru nobila Suzana Căndea și dragostea pentru muzică, între ispita puterii (în ierarhia bisericească) și conștiința de om al cărții, cu o perspectivă înaltă asupra valorilor lumii istorice, precum și, în fine, dar nu în ultimul rând, între aspirațiile de împlinire personală, prin putere, artă și iubire, și de altă parte sentimentul datoriei față de neamul său oprimat și ținut în obscuritate ("sunt dator să nu uit să-i pot sluji ca *vicarius* pe săracii și umiliții neamului

românesc din Ardeal"), meandrele destinului lui Căianu-Valahus capătă în roman semnificații nobile și tragice. Prins în contexte și conflicte diverse, personajul se definește ca erou literar și totodată servește demonstrației conduse cu abilitate de romancier. Susținut, pentru postul de *vicarius* (episcop) al românilor catolici din Ardeal, eroul are de înfruntat ura năpraznică a lui pater Vartolomeu Szebelebi, care nu-și alege mijloacele în lupta pentru vicariat. Acesta îl acuză, la Roma și la împărăție, de legături cu răsculații români și unguri. Ioan Căianu se refugiază în Moldova și asistăm la o întâlnire a lui cu Miron Costin, marele logofăt. Disculpat la Roma de vărul său, Mihai Căianu, Ioan este uns vicar general al Ardealului, dar nu peste mult Vartolomeu, împreună cu cancelarul Teleky, îl convinge pe principele Apaffi de vinovăția lui. E întemnițat la Alba, apoi, după un timp, eliberat, va trăi ca reparator de orgi la bisericile din Transilvania, dedicându-se operei sale celei mai scumpe, *Magnus cantus Coelestis*, cartea sa de cântece. Despărțindu-se, astfel, de recuzita consacrată a romanului istoric tradițional, *Marele cântec* izbuteste, folosind informația istorică autentică și fabulând numai în spiritul adevărului istoric, să ne dea un convingător roman al conștiinței naționale și al conștiinței intelectuale românești.

Interesant, deși cedând unora din poncifile evitate în romanul anterior, este și *Călătoria spre zei* (1982). Drumurile lui Arhidamos, grecul din Apolonia, spre "zei" - la Burebista, mai întâi, și apoi, trimis de acesta, în solie, la Cezar, sunt pretextul pe care se structurează nu numai o reconstituire de epocă, ci și un sens propedeutic, *inițierea* spiritului în scomonirea tainelor istoriei trăite.

Simbolica romanului, mai ambiguă și mai învăluită decât în alte cărți ale autorului, se bazează pe simetria situațiilor celor doi conducători, Burebista și Cezar: ambii deificați de popor, fiecare realizând și susținând cu prețul unor imense eforturi echilibrul fragil al unei mari puteri centralizate. Burebista reușește să mențină regatul dac unificat, purtând necurmăte lupte împotriva dușmanilor și desfășurând o mare abilitate diplomatică pentru a aplana nemulțumirile prinților daci supuși sceptrului său. Cezar, la rândul său, întărind puterea imperiului își întărește propria lui putere personală și-și atrage ura adepților libertăților tradiționale, care complotază împotriva lui. Între aceste două noduri de tensiune pendulează tânărul Arhidamos, îndrăgostit de fiica lui Burebista, dar mai ales pasionat de cunoașterea lumii, unul din cele mai caracteristice personaje ale lui Mihail Diaconescu, întruchiparea spiritului veșnic în căutarea sensurilor ascunse ale lucrurilor. Trimis de Burebista în solie la Cezar, Arhidamos asistă la uciderea acestuia în senat și, întorcându-se, zguduit, în grabă, în Dacia, va fi martorul

neputincios al sfârșitului, în circumstanțe oarecum asemănătoare, al lui Burebista. Cititorul este astfel spectator al inițierii personajului: venit în Dacia spre a verifica, ambasador al rațiunii, adevărul despre "divinitatea" lui Burebista, și apoi ajuns la Roma cu scop similar, dimensiunea oficială, Arhidamos cunoaște, în loc de zei, niște oameni de o calitate superioară, obligați să părăsească scena prin trădarea celor din jur, dar poate și printr-o obscură lege a istoriei, rămasă în taină până la sfârșit. Iar dincolo de acest spectacol al inițierii personajului, desigur, cititorul, care trece totul prin filtrul înțelegerii sale, este atras el însuși într-un demers inițiativ - în misterele contemporane ale relației individ-putere-istorie-cunoaștere a istoriei.

Sunt, de fapt, relațiile care dau miez prozei lui Mihail Diaconescu și sens modern ideii sale "realiste" despre romanul istoric, în care respectarea adevărului istoric și acribia științifică devin marcă stilistică.

### **Paul Anghel**

(1931-1994)

O evoluție ascendentă, oarecum surprinzătoare, parcurge Paul Anghel de la proza idilică din *Sapte inși într-o căruță* (1961) și de la volumele de reportaje publicate în deceniul șapte, la eseistica și mai ales dramaturgia istorică (*Teatru*, 1972) și la impunătoarea construcție epică a ciclului *Zăpezile de acum un veac*. Publicate într-o ordine arbitrară, *Scrisoare de la Rahova* (1977), cartea a V-a, *Te Deum la Grivița* (1978), cartea a III-a, *Noaptea otomană* (1979), cartea a VI-a, *Fluviile* (1980), cartea a II-a, *Ieșirea din iarnă* (1981), cartea întâi, *Noroaiile* (1982), cartea a IV-a, *Zăpezile* (1984), cartea a VII-a, *Ciutremurul* (1986), cartea a VIII-a, *Întoarcerea morților* (1987), cartea a IX-a și *Ieșirea la mare* (1989), cartea a X-a, își propun evocarea într-un tablou amplu a măreței epopei a nașterii României moderne, războiul de independență din 1877. Obiectivul artistic al autorului este nu numai reconstituirea cât mai fidelă a ambiantei epocii, ci și o tentativă de interpretare a materialului documentar (enorm, fără îndoială) din punctul de vedere al istoricului român de azi.

*Ieșirea din iarnă*, volumul ce deschide ciclul, ne introduce în climatul de fervoare patriotică predominant în lumea românească din preajma declanșării războiului. O vie animație politică, primiri de diplomați străini la printul Carol, rumoarea în jurul incidentelor româno-turce de la insula Hino, ori pe Dunăre, întâlnirile diplomatice

dintre Iancu Ghica și Savet Pașa, trimisul turc, în problema atribuirii insulei Dinu, până când insula e înghițită de ape, primăvara. Cunoaștem și viața particularilor vremii, din diferite categorii sociale. Pătrundem astfel în familia avocatului Alec Rășcanu, deputat conservator, și asistăm la diferendul dintre el și nepotul său, Theo, care are idei socialiste și marxiste, pe care-l determină, prin inflexibilitatea sa, să plece din casa lui; apoi, la Parlament, în mod inexplicabil, deputatul propune un proiect de rezoluție în problema înarmării care-i contrariază pe colegii de partid. Facem cunoștință cu frumoasa Păuna Catargi, cu familia ei boierească, în crepuscul, cu maica Evlampia Cernătescu, starea, căreia i se cer călugărițe pentru front, pe doctorandul Lucrețiu Parva, studiind celtistica în Germania și simțind chemarea datoriei față de patrie. Unul din personajele cele mai izbutite este prințul Carol, umanizat prin câteva detalii bine alese, cum sunt hotărârea lui de a cumpăra pământ în România, în ciuda sfaturilor primite de "acasă", de a prefera investițiile în America de Sud, ca și refuzul lui de a părăsi Bucureștiul în momente dificile, sau eforturile sale de a se familiariza cu realitățile românești.

Unele episoade au o încărcătură simbolică, altele sunt adevărate parabole, într-o strădanie de a schița și un metastrat al textului. Așa e episodul mușuroiului de fumici inundat, "foarte rău asezat" în calea apelor, dar nepărăsit cu nici un preț de fumici. La fel, acela al meditațiilor lui Parva despre Dunăre, "fluviu paradoxal", care nu curge spre ocean, ci "peste șiruri de munți, împotriva soarelui, luând ordinea lumii în răspăr". Sunt simboluri transparente, vizând un specific al istoriei românești, cărora cititorul le simte imediat pulsul, tocmai pentru că sunt univoce.

Mișcarea narațiunii are un ritm viu, îndemnat, personajele, gesturile lor, imaginile de tot felul se succed impetuos. Este, desigur, o reușită a scriitorului în sugestia pe această cale a fluxului dinamic și implacabil al evenimentelor însele spre o soluționare necesară a problemelor istorice în suspensie. Și poate că tot în ispita realizării acestui ritm exterior trebuie căutată și limitarea pe care autorul și-o impune astfel inerent. Prizonieri ai istoriei vijelioase a societății, indivizii umani sunt văduviți de acea dimensiune metafizică a existenței lor, obligatorie într-un edificiu romanesc de ambițiile acestuia. Lărgirea cadrului, prin secvențele europene, întărește impresia de istorie văzută de sus, de la o distanță ce micșorează figurile umane. Semnificativă e "imaginea Istoriei în vacanță", sugerată lui Parva de vederea lui Bismarck cu nepotul de mână la grădina zoologică din Berlin. Un asemenea *spectacol* al istoriei este romanul lui Paul Anghel, în care viața omenească e privită prin prisma istoricului mai degrabă decât prin cea a artistului. Sugestive imagini

generice ne întâmpină în multe pagini: "Iașii, sub debordarea trupelor ruse, arăta ca un oraș sub ape", "Acolo unde se aflau și câți erau, în trenul evenimentului, nu se știa care sunt pasagerii întâmplători și care cei adevărați". Centrat în jurul evenimentului istoric fundamental al războiului independenței, în economia volumului episodul cel mai dramatic este cel care și istoricește a fost cel mai dramatic în faza respectivă a evenimentelor: intrarea în țară a armatelor rusești, fără preaviz, cu încălcarea brutală a convențiilor, ignorând jignitor existența statului român autonom.

Nu numai captarea dinamismului și a dramatismului istoriei reale fac lectura captivantă. Paul Anghel știe să scrie - detașat, ușor ironic uneori, fără a luneca în caricatură, chiar când ironizarea e vizibilă (în cazul imberbilor socialiști anarhici, Theo Rășcanu și Rudi Weiss). Scene pitorești destind atmosfera, cum e aceea cu Parva la arhive, sub șefia domnișoarei Procopiu-Hașdeu, care-și schimba numele în fiecare zi.

Interesul informativ real pentru cititorul de astăzi este și el un element care nu trebuie neglijat în analiza acestei opere. Iar dincolo de lecția de istorie și de implicațiile ei moral-educative firești, romanul conține și sugestii de meditație asupra unui specific al umanității istorice românești, latino-balcanice, est-europene.

Celelalte volume ale ciclului extind și, mai puțin, adâncesc firele ideatice enunțate aici. Fără a fi o capodoperă comparabilă cu a cutărui clasic al literaturii universale, cum s-a insinuat de către unii, ciclul românesc al lui Paul Anghel este, fără îndoială, construcția cea mai ambicioasă a romanului istoric românesc contemporan și, în genul său, cea mai pronunțată. Ea e comparabilă, prin amploare, unor mari cicluri ale romanului istoric romantic european, cărora însă le e superioară prin concepția modernă asupra istoriei în roman, precum și, incontestabil, prin intenționalitatea literară plurivocă, de asemenea modernă. Pentru Paul Anghel, istoria nu mai apare ca o suită de evenimente captivante prin desfășurarea lor, ci e alcătuită din nenumărate fapte mărunte, cotidiene, care se repetă, în variante și decoruri ușor schimbate, de la generație la generație. Trecutul istoric e o lume cu care prezentul comunică: romanul istoric al lui Paul Anghel este înrudit destul de aproape cu romanul retro. El proiectează o anumită ambiguitate asupra realului evocat. E ambiguitatea rezultată din suprapunerea filtrului obiectivității "realiste" peste o anumită perspectivă retro. Uneori ai impresia la lectură că din impersonalitatea evocării, în misterul frământării și facerii destinului lumii românești de la 1877, se întrezărește un *telos*, un scop al istoriei, dinainte cunoscut: parcă legea libertății naționale se impune elocvent și eterna zbuciumare se va răsuci, în viitor, în căutarea altui ax, care e libertatea

socială, motorul istoric al etapei următoare. Dar această pre-știință nu supără la lectură: o convenție tacită se stabilește între autorul care *știe* și cititorul care știe că autorul știe, și lectura, care păstrează convențiile sănătoase ale tradiției, nu are de suferit.

### **Petru Vintilă**

(n.1922)

Răspunzând comenzii sociale a revoluției socialiste în maniera epocii, Petru Vintilă a dat o însemnată cantitate de proză ilustrativistă, începând cu *Metodă nouă* (1948) sau cu romanul *Nepoții lui Horia* (1951). În deceniul șapte se vede efortul scriitorului de a se debarasa de scheme și dogme. În *Numărătoare inversă* (1972), descendenta unei familii aristocrate e pusă de istorie și de propriile ei incertitudini în situația de a se descoperi o exclusă, izolată între cele două lumi, cea pe care dorea s-o părăsească și cea care n-o accepta.

*Eminescu*, "roman cronologic" (1974), este, poate, cartea sa cea mai substanțială și mai interesantă. Roman-document, definit prin "vecinătățile de roman, studiu și reportaj", masivul tom este, într-adevăr, "într-o modalitate nouă, un roman adevărat, sincer și tragic". Textul se constituie prin alăturarea strict cronologică, pe zile, începând cu 1 ianuarie 1866 și terminând cu 31 decembrie 1889, a unor informații, documente, fragmente din articole de ziar, scrisori, jurnale, care nu privesc totdeauna direct pe poet, dar au, cum bine intuiește prozatorul în prefața sa, calitatea de a sugera "acea culoare inimitabilă pe care o pot evoca numai romanul istoric și presa cotidiană". Faptele nude, fără umbră de literaturizare, excluzând orice canoane artistice ori ideologice, sunt de maximă elocvență.

### **Eugen Teodoru**

(n.1924)

Este autorul, în deceniul șapte, al mai multor volume de povestiri și romane, de pictură a mediului dunărean natal și a micii umanități provinciale, în tonuri sentimentale.

Romanul documentar *Din scrinurile regilor* (1979) se hrănește dintr-un fond de corespondență și din felurite manuscrise rămase de

la Casa de Hohenzolem. Montate sumar, textele, referind la domnia lui Carol I, a lui Ferdinand și a lui Carol al II-lea, cu un ochi indiscret în culisele istoriei politice românești din ultimul secol, surprinzând secvențe autentice din carnavalul politico-amoros de la palatul regal, oferă cititorului un spectacol viu, în care reflexele istoriei majore a țării și meschinăria sau grotescul patimilor personale ale actorilor incită sau dezgustă, uimesc și întristează, instruiesc în orice caz prin ineditul unghiului de abordare.

**Radu Boureanu**  
(1906 [-1997])

Poetul Radu Boureanu, care a cochetat de câteva ori și cu proza, a scris încă în 1936 o *Viață a spătarului Milescu* (revăzută în 1942 și 1973), unde-și punea în valoare calități de pictor al trecutului.

*Frumosul principe Cercel* (1978) abordează și el o figură "europeană" a istoriei noastre, care-i permite să-și valorifice sensibilitatea față de pitoresc și grație, culoare și subtilitate spirituală. Romanul e scris pe temeiul unei atente documentări istorice și culturale de epocă. Subiectul urmărește episoadele cunoscute ale biografiei lui Petru Cercel, după moartea lui Pătrașcu-vodă cel Bun, în timp ce în Țara Românească domnesc Mircea Ciobanu, Petru și Alexandru. Petru și fratele său Pătrașcu sunt în Turcia. Petru învață la Academia Patriarhiei Ortodoxe din Constantinopol și evocarea atmosferei orientale, amintind de aceea din *O mie și una de nopți*, nu e lipsită de farmec exotic. Îl urmărim apoi pe viitorul domn în călătoriile sale în Transilvania, Polonia, unde se face cunoscut ca prinț-poet, apoi în Italia, la Genova și la Roma, unde devine o figură cunoscută, în Franța, unde are o idilă cu faimoasa regină-scriitoare Margareta de Navara. Cititorul reîntâlnește o lume și decoruri ale lecturilor copilăriei (Dumas, Mérimée). Urmează scurta domnie, presată de uneltirile beglerbegului Greciei, care determină, în cele din urmă, și mazilirea. Noi aventuri, de data aceasta în registru întunecat: Petru fuge în Transilvania, dar e prins și închis la Medias; liber apoi, dar jefuit de tot ce avea, reia calea Italiei și apoi a Costantinopolului, pentru a obține din nou tronul, dar e prins de turcii cumpărați de Mihnea și înecat în apele Bosforului.

Romantare a unui moment pitoresc al istoriei noastre, scris cu îndemănare, desi fără aprofundarea personajelor și fără ambiii



estetice elevate, *Frumosul principe Cercel* rămâne o lectură agreabilă și instructivă.

## Nicolae Crișan

(n.1923)

În primele sale volume, scriitorul este adeptul unui realism descriptiv, cu plăcerea zăbovei asupra simplei povestiri a unor fapte obișnuite. Viața e interesantă prin normalitatea ei, iar personajele preferate sunt oamenii din proximitatea imediată, "cunoscuții" pe care scriitorul îi poate observa în existența lor cotidiană. *Caietele cunoscuților mei* (1964) este un dosar de mărturii asupra unor biografii (muncitori, medici etc.) plasate în perioada de la războiul al doilea mondial până în 1964, anul când scriitorului "îi parvin" caietele doctorului Comes, împreună cu "lămuririle" tovarășului Jerca. Similare intenții de frescă socială, dar uzând de o compoziție mai simplă, aduce *Noaptea așteptărilor* (1966). Lipsește din această proză intenția artistică mai subtilă, autorul ignorând straturile universalului.

În *Voievozi fără morminte* (primul volum, 1979), roman istoric conceput la dimensiuni impozante, ne întâmpină o optică stendhaliană asupra realității, văzută ca desfășurare quasi-informă de întâmplări comune, fără nimic excepțional în ele, ceea ce dovedește fie o bună intuiție artistică, fie o meditație mai aprofundată a scriitorului asupra acestui realism aparent plat. Acțiunea romanului se petrece în Țările Române, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, având ca erou principal pe Petru Zugravul, care e și naratorul faptelor. Povestindu-și viața, acesta alternează amintirile din copilărie și adolescență cu întâmplările maturității, petrecute la curțile voievozilor Iacob Heraclide Despotul, Ioan Vodă Viteazul, Alexandru Lăpușeanu, Doamna Chiajna, sau în călătorii care-i prilejuiesc cunoașterea unor oameni de seamă ai veacului. Relatarea se face într-o limbă tradiționalizantă, cu apăsată tușă neoașistă, împesărită cu numeroase arhaisme. Tablourile sunt încărcate, intrigile complicate, spre a sugera un specific al medievalismului românesc, fără a încheia însă și o viziune personală asupra istoriei.

## **Ioan Dan**

(n.1922)

Găsește în istoria medievală românească pretextele și cadrul potrivite pentru povestiri aventuroase, schematice, dar alerte, fără preocupare pentru stil sau pentru adâncimea sufletească a personajelor și problemelor, dar cu o anume dexteritate în conducerea intrigii (modelul lui Alexandre Dumas tatăl e vizibil).

## **Mihail Joldea**

(n.1919)

Folosește, în mod similar lui Ioan Dan, cadrul istoriei noastre mai vechi sau mai noi, pentru mici romane de aventură (*Trădătorul Măriei Sale*) sau de război (*Detășamentul de sacrificiu*), cu veleități, numai parțial validate, de atmosferă și problemă etică.

## **Marcel Petrișor**

(n.1930)

Estetician și eseist de finete și elevație modernă, practică proza ca *violon d'Ingres* și ca modalitate de a păstra legătura cu tradiția. Cele două romane istorice pe care le-a publicat (*Măreasa*, 1975, *Crișan*, 1977) reînvie vremea lui Horea. Reconstituirea realistă tradițională a scenelor țărănești, a momentelor răscoalei, a suficienței trufașe și dezumanizante a claselor suprapuse alternează cu secvențe de analiză psihologică a trăirilor personajelor principale, Horea și, respectiv, Crișan. Latura omenească a istoriei e cea care-l interesează pe scriitor și numai absența filtrului subiectiv în transpunerea ficțiunii în text desparte scrisul său de maniera retro de evocare a trecutului nostru (manieră care e proprie, în schimb, în mare măsură, povestirilor sale din volumul *Serile-n sat la Ocișor*).

## **Vartan Arachelian**

(n.1936)

Reporter inteligent și viguros, în *Toamna pătimirii noastre* (1980) el ne dă un roman-document al primei părți a războiului pentru reîntregire din 1916. Documentul istoric și comentariul publicistic dens, penetrant, dinamic, fac ca din paginile cărții să se degaje un viu patetism, alimentând sentimentul patriotic al cititorului. Știința organizării materialului și puterea evocatoare a stilului conferă interes și forță incitantă și părții a doua a cărții, *Duminică după infern* (1983).

## **Ioan Dumitru Denciu**

Promite, prin *Luminile zeiței Bendis* (1983), a fi unul din reprezentanții de mâine ai genului și, poate, unul dintre înnoitorii lui. Evocarea epocii lui Burebista, până la moartea regelui dac, este obținută printr-o scriitură modernă, în care timbrul arhaic e realizat prin imitarea stilului anticilor și nu prin arhaicizarea cu orice preț a vocabularului. Notabilă e și tentativa, reușită în bună măsură, de a introduce în acest spațiu naratorul de factură modernă, în scopul relativizării și ambiguizării scriiturii.

## **Romanul pentru copii și adolescenți**

### **Octav Pancu-Iași**

(1929-1975)

În anii 1950, făcând efortul, nu întotdeauna încununat de succes, de a se debarasa de clișeele vremii, proza lui are meritul de a redescoperi un motiv clasic al literaturii pentru copii: visul copilului de a fi asemenea celor mari. Eroii săi de zece ani se doresc "bărbați" și, crezând cu seriozitate în aceasta, se poartă și vorbesc ca și cei mari. În romanul *Marea bătălie de la Iazul Mic* (1953), nu numai

organizarea "amiralității" pe iazul de la marginea orașului, nu numai disciplina "militărească" imitată de copii, nu numai visul marinăriei ca simbol al bărbăției în lupta cu adversitățile vieții, dar și comportamentul moral stă sub semnul acestui mit al maturității. Codul practicat de băieții de la Iazul Mic este al curajului, demnității, onoarei cavaleriești și al prieteniei adevărate. Romanul mai descoperează și o altă constantă a copilăriei universale - nevoia de "evadare" din realul imediat în visul realizabil prin joc. Lupta pentru apărarea sau cucerirea unui loc care să ofere cadrul desfășurării visului/jocului e o temă veche a literaturii pentru copii. Paginile care redau "bătălia" propriu-zisă de la Iazul Mic sunt între cele bune ale literaturii de gen. Ceea ce a istoricizat cartea sunt tocmai elementele șablon ale vremii (bunăoară, un fantomatic instructor de pionieri, căruia autorul îi încredințează misiunea de a delimita didactic apele de uscat, jocul de realitatea socială a momentului).

Mai adesea se produce apropierea de inefabilul copilăriei în povestirile din *Făt frumos când era mic* (1963), *Nu fugi, ziua mea frumoasă* (1970) sau *Mai e mult până diseară?* (1977). În al doilea roman, *Cartea cu ochi albaștri* (1959), copilul descoperă existența *celorlalți*. Lumea în care evoluează băiatul orfan de aici e marcată de o gravitate străină, copilul cunoaște suferința și singurătatea, descoperind pe o cale dramatică limanul pe care i-l poate oferi prietenia.

## Constantin Chiriță

(1925 [-1991])

Deși a abordat diverse formule, de la romanul și drama socială la ficțiunea politistă, Constantin Chiriță rămâne în primul rând autorul uneia din cărțile "clasice" ale copilăriei în literatura română contemporană - ciclul *Cireșarilor*. Început în 1956 și încheiat în 1968, dar republicat într-o formă revăzută în 1972, ciclul cuprinde cinci volume: *Teroarea neagră* (I), devenit în noua formă, *Cavalerii florii de cireș*, *Castelul fetei în alb* (II), *Roata norocului* (III), *Teroarea albă* (*Aripi de zăpadă*, în noua ediție, IV) și *Drum bun, cireșari!* (V). Volumele au o relativă autonomie. Personajele - adolescenții Victor, Dan, Ursu, Tic, Lucia, Maria, câțiva adulți, în planul secund - reapar cu neînsemnate sau inexistente modificări caracteriologice, dar situațiile în care sunt puși și problemele pe care le rezolvă sunt diferite. Timpul istoric contemporan este intersectat cu timpul

aventurii eterne, scriitorul știind să găsească tonul just, evitând poetizarea sentimentală dar comunicând patetismul romantic al vârstei tinere. Romanul exaltă inteligent prietenia, puritatea morală, curajul acțiunii în favoarea binelui, curiozitatea spiritului înaintea secretelor lumii. Personajele sale au, în primul rând, prețioasa calitate de a convinge, de a-și trăi cu autenticitate idealurile luminoase ale adolescenței, în sensul angajării sufletești și afective, dar totodată și pe un plan al conștiinței morale, implicând astfel intens pe tânărul cititor cărora le sunt oferite ca modele comportamentale. Romancierul are o imaginație bogată, acțiunea se desfășoară într-o cascadă de complicații, care întrețin viu interesul lectorului. Umorul naratorului și buna dispoziție, inteligența personajelor colorează simpatic lumea cărții, făcând din *Cireșarii* un text care va rezista timpului, încântând copilăria multor generații încă.

Literatură educativă pentru tineri și adulți, cu eroi exemplari în ecuații etice, plasați în mediul industrial sau intelectual-tehnic găsim în *Întâlnirea* (2 volume, 1959), *Oțelul* (1960) și în *Pasiuni* (1964), toate revăzute (*Oțelul* este rescris în *Livada*, 1979).

## Alexandru Ion Ștefănescu

(n.1915)

Afirmată în condițiile deceniului șase, proza lui A.I. Ștefănescu a fost salutăată pentru efortul ei de a evita schematismul sociologizant și pentru nivelul ei de profesionalitate, remarcabile în epocă. Începând mai ales cu primul său roman, *Să nu fugi singur prin ploaie* (1958), scriitorul găsește calea unui realism comportamentist, care atenuază efectele clișeele sociologizante. Dezvoltându-și o povestire anterioară, *Lică Postolache și cei 15 covrigari*, autorul reîmprospătează situații dickenseniene (exploatarea copiilor de către negustorul hain, terorizarea aceluiași de către vătaful pus de stăpân), dându-le o culoare locală bucureșteană și pigmentându-le cu amănunte ce le plasează într-o istorie reală, cunoscută, aceea a primilor ani de după război. Salvarea micilor vânzători de covrigi vine din partea unui funcționar comunist, căruia copiii i-l denunță pe speculant.

Sub un aspect, preocuparea pentru universul copilăriei și al adolescenței este continuată în *Băiat de București* (1976) și *Aventură la Brașov* (1980), romane de inspirație autobiografică, alcătuind un diptic, care-l are în centru pe Mitu Cristescu, urmărit în anii școlărității

și ai adolescenței, în orașele numite, în perioada 1930. Eroul, bucureștean care face școala la Brașov, întreținut de fratele său mai mare, parcurge experiențele obișnuite, dar atât de extraordinare ale acestei vârste: se îndrăgosteste de Dorotheea Krebs, elevă, în jurul căreia țese visul iubirii cu "I" mare, suferă de dorul ei când nu o vede mai multă vreme, își propune obiective gen "încercarea voinței", "încercarea puterii". Totodată, cunoaște prietenia cu un coleg, apoi pasiunea pentru discuțiile politice, muncește ca meditator ca să câștige și el, nu reușește să intre la școala de ofițeri, în fine, cunoaște și moartea, fiind salvat în extremis de un coleg de la înec. Lectura este însă insuficient de alertă pentru exigențele genului în care se încadrează.

Tot tineri sunt eroii romanelor *În căutarea Isoldei* (1967), *Omul de duminică* (1974).

### **Costache Anton**

(n.1930)

Prozator harnic și meritoriu, străduindu-se să umple un gol în literatura noastră pentru copii, Costache Anton nu a neglijat, mai ales în prima parte a activității sale, tematica satului contemporan. În *Luna beată* (1962), culegere de nuvele, și în romanul *Linistea* (1965) exersează sugestia slaviciene și agârbiceniene pe subiecte luate din realitatea satului nostru de la mijlocul veacului actual.

Mai izbutite sunt însă, fără îndoială, și mai originale adesea cărțile sale pentru copii: *Neliniste în detașament* (1956), *Seri albastre* (roman, vol.I, 1960, vol.II, 1964), *Colegi de clasă* (1961), *Despărțirea de jocuri* (1969), *Ochii aurii ai Roxanei* (1972), *Neuitatele vacanțe* (1974), *Diminețile lungi* (1976), *Vacanța* (1981). Autorul se apleacă asupra psihologiei adolescenților și copiilor, preocupat de implicațiile pedagogice ale scrisului său. Problemele vârstei sunt circumscrise parametrilor etici și sociali ai actualității noastre, eroii săi caracterizându-se printr-o anume gravitate, uneori nepotrivită vârstei, mai degrabă marcă a prezenței în ficțiune a autorului, incapabil de obiectivare deplină. De aceea, Costache Anton reușește mai bine pe fragmente și pe spații scurte, în povestiri cu deosebire. Romanelor le lipsește uneori relaxarea jocului, element important al genului, acel simț special al umorului. În *Seri albastre*, acesta e subliniat de prospețimea percepției și de o anume deschidere spre poezia copilăriei, care a asigurat un real succes de public (mai multe ediții, în

țară și în străinătate). În *Vacanța*, un adolescent venit la țară, pe Bistrița Aurie, trăiește o dublă experiență de cunoaștere - descoperirea frumuseților mediului montan și revelația amară a inconsistenței etice a prietenului său. Totul este însă expus cu mijloace adesea improprii, ale prozei analitice moderne, inclusiv dedublarea eroului narator - efecte secundare ale unui real efort de cucerire a conștiinței estetice moderne prestat de scriitor în perioada mai recentă.

### **Sonia Larian**

(n. 1931)

Nota fantezistă, plăcerea de a se juca pe spațiile imaginarului corectează, în povestirile Soniei Larian pentru copii, didacticismul (obligatoriu în deceniul șase, când debutează scriitoarea). *Continental colorat sau prima călătorie a lui Aurel Pistrui* (1964), amplă povestire sau mic roman, metaforă a inițierii copilului în domeniile cunoașterii și ale victii, cu vagi reflexe saint-exupéryene, este o carte a cărei poezie simplă și naivă își păstrează și azi prospețimea. *Biblioteca fantastică* (1976), roman alegoric-fantezist pentru mici și mai mari, e un inventar al personajelor animaliere din basme și fabule, puse în situații sugerate tot de literatură. Jocul, spiritual și, pe alocuri, subtil-liric, devine alteori redundant, diluat. De o cu totul altă factură e ultimul roman al autoarei, *Bietele corpuri* (1986), experiment livresc, analitic și eseistic, ce îmbină sensibilitatea (și senzualitatea feminină), intelectualismul modernist și aspirația vârstei mature spre înțelepciune.

### **Georgina-Viorica Rogoz**

(n. 1927)

Tot în deceniul șase debutează Viorica Huber, cu basme și povestiri dedicate copiilor, trecând apoi, sub noul nume, la proza S.F. și, ulterior, la cea de inspirație istorică (fără a-și schimba însă destinatarul). Sensibilitatea și căldura omenească stabilesc, în scrisul autoarei, puntea de comunicare către micul cititor. Notabile sunt în genul S.F., romanul de mici dimensiuni *Anotimpul sirenelor* (1975), cu subtile inserții ale fantasticului de tip S.F. în realitatea imediată, ca și povestirile din *Să nu aștepte Aladin* (1981).

Romanul *Drăculeștii* (1977) dezvoltă o povestire anterioară, *Vlad, fiul Dracului*; în consens cu linia mai nouă a prozei istorice, autoarea vede istoria Țării Românești participând la un model de viață apusean și nu balcano-oriental. Romanțarea merge deci spre stilul cavaleresc, eroii au simțul onoarei, cultivă fidelitatea față de "seniori". Portretul lui Țepeș e luminat astfel încât să sugereze o ascunsă dramă interioară, un mister al sufletului și nu al acțiunilor. Reușite sunt paginile de evocare, prin amintirea copilului Harefta, care e naratorul, a părintelui voievodului.

**Elvira Bogdan**  
(1904-1987)

Și-a cucerit un loc în literatura noastră pentru copii încă înainte de război, cu micul roman *Talismanul de safir* (1931), reunind legenda și istoria, fantezia și informația, pe baza unui pretext de basm, safirul fermecat care are puterea de a purta pe stăpâna sa în vremuri și meleaguri depărtate. După 1944 continuă această linie în *Aurora, mireasa Soarelui* (1969) și *Mirela cea cu vocea de aur* (1982), povestiri în care decorul și recuzita basmului sunt asociate candorii vârstei copilului pentru a vorbi despre puritate, frumos și bunătate. Un interes mai vechi pentru trecutul neamului (*Vieți minunate*, 1934), se materializează în romanul *Domnița Ruxandra* (1969), narațiune romantioasă despre povestea de dragoste a fiicei lui Vasile Lupu, fire sensibilă, suferind de asprimea unui părinte și unui veac medieval. Dovedind o anume îndemânare în evocarea stărilor sufletești ale personajelor și în relatarea întâmplărilor, scriitoarea elogiază și aici, sentimental și educativ, iubirea și frumusețea morală.

**Ada Orleanu**  
(n.1916)

În nuvelele și povestirile din primele volume ale Adei Orleanu (*Caii dracului*, 1947, și *Boarii*, 1968), lecția lui Gala Galaction și a lui Ion Agârbiceanu e asimilată cu bune rezultate în crearea unor scene de viață rurală, cu personaje fruste, cu încleștări dramatice cu natura aspră și cu propriile patimi. Unele bucăți de acolo



și romanul *Atunci au tras toate clopotele* (1970) abordează lumea burgheziei provinciale (ultimul, în confruntare cu năpraznicul șoc al războiului). O categorie predilectă o reprezintă pentru autoarea literatura pentru copii și tineret: *Cavalerul libertății* (1968), *Bun rămas, crânguri de alun* (1973), *Urechea năzdrăvană* (1973), *Doi ani de cutezanță* (1981).

Ultimul este un roman istoric pentru tineret, inspirat, ca și *Cavalerul libertății*, din episoade ale domniei lui Mircea cel Bătrân. În timp ce Mircea, cu o mică oaste, era la marginile țării, Vlad, susținut de Baiazid, ocupă tronul. Mircea se retrage în Transilvania, la voievodul Făgărașului, prieten. Personajul central este tânărul boier Nan Udobă, credincios lui Mircea, dar rămas, cu învoirea acestuia, la curtea noului domn, ca să păstreze vistieria țării. Cei "doi ani de cutezanță" care urmează sunt ani de luptă ai lui Mircea nu împotriva uzurpatorului (căci dorea să evite vărsarea sângelui de frate, convins că țara și timpul vor restabili dreptatea), ci împotriva dușmanilor din afară, pentru apărarea granițelor firești ale patriei. În urma bătăliei de la Nicopole, Mircea își reia fără dificultate tronul, iar Nan Udobă se însoară cu aleasa inimii. Romanul aduce personaje numeroase, cele mai multe abia schițate, incapabile să se impună cititorului, subiectul e destul de încărcat, iar limba greoaie, pretențioasă, adesea artificioasă.

### **Monica Pillat**

(n.1947)

Prima carte a Monicăi Pillat (autoarea ulterior și a unor volume de versuri fără relief deosebit) este micul roman pentru copii *Cei 13 și misterul* (1968). Cei treisprezece ale căror aventuri ni se istorisesc sunt un băiat, un măgăruș, un șarpe de casă, un câțel, un iepuraș, o găină, o pisică, trei șoricei, un melc, o șopârlă și o barză. Modelul lui Lewis Carroll e vizibil nu numai în componența acestei echipe, ci și în ilogismul comportamentelor și situațiilor, în nota onirică pe care o dobândește, uneori, textul. Narațiunea, destul de monocordă, e înviorată pe alocuri de momente sau replici comic-absurde, dar parodiarea șabloanelor genului de aventuri și groază, pe care mizează scriitoarea, nu are totdeauna subtilitatea și umorul scontate. Lectura e totuși, în multe momente, savuroasă. Cartea aduce zâmbetul adultului în fața gustului copilăresc pentru aventură și mister, precum și, în unele pagini, prin tonul serios cu care se narează

peripețiile fantasmagorice, aduce ceva din poezia vârstei căreia i se adresează.

### **Petre Luscalov**

(n.1927)

Fără pretenții artistice deosebite, povestirile lui își plasează subiectele - de regulă aventuroase - în lumea actuală, familiară micului cititor. În *Ostrovul lupilor* (1969) și *Extraordinarele peripeții ale lui Scatiu și ale prietenului său Babușcă* (1974), doi copii isteti dejoacă planurile unui grup de spioni, în lunca Dunării, ajutând militia la neutralizarea lor - totul relatat sumar, fără interes pentru psihologia sau indicibilul infantilității.

### **Iordan Chimet**

(n.1924)

S-a făcut cunoscut mai întâi, prin anii 1947, ca poet în linia fantasticului feeric și oniric, prin textele despre pestisorul Baltazar, "simbol al fragilității umane într-un veac al atâtor himere maligne", din care a strâns o parte în *Lamento pentru pestisorul Baltazar* (1968). Încă două cărți de versuri pentru copii și alte trei de eseuri despre film și grafică trasează conturul unei personalități originale, la întâlnirea dintre grație și informație, ingenuitate și livresc.

*Închide ochii și vei vedea Orașul* (1970) este un roman cu totul aparte în literatura noastră, feerie fantastică și basm modern, un roman-poem al copilăriei mirifice. Relațiile părinte-copil și copil-lume sunt abstrase orizontului realității moderne și plasate în cronotopul basmului, în care totul se converteste în antagonismele bine-rău, iubire-ură. Subiectul nu ocolește sugestiile clasice ale literaturii pentru copii. Elli este o nouă Alice, care însă nu e o străină în "țara minunilor", ci e ea însăși făcătoare de "minuni". De altfel, de aici pornește și deosebirea principală între fantasticul lui Iordan Chimet și acela al lui Lewis Carroll: în vreme ce fantasticul englezului este nuanțat spre absurd, un fantastic intelectual, al scriitorului nostru e unul afectiv, liric. El e obținut, în însemnată măsură, prin valorificarea acelei tehnici a echivocului, pe care Ibrăileanu o descoperea în

*Dumbrava minunată*. Umorul lui Chimet este unul blând, plin de afecțiune, fiind obținut ca și în lirica de gen a lui Tudor Arghezi prin reducerea problemelor și dramelor la scara infantilității: Judecătoarea Elli condamnă pe un postăvar din oraș că și-a ținut papagalul nemâncat pentru că acela n-a învățat tabla înmulțirii. "Ar trebui să fii mag, vrăjitor sau vițel cu două capete ca să te poți lăuda că știi tabla înmulțirii pe de rost", se indignează fetița. Acest umor e iradiant, el îmbracă într-o lumină aparte lumea personajelor povestirii și fantasticul se dizolvă în fabulos, iraționalul în ciudățenie. Ca în Sadoveanu, el se obține prin umanizarea ființelor necuvântătoare - animale, plante sau părți ale lor (la scena Judecății, acuzatorul este Plisc de Cioară, care e chiar un plisc, care și-a părăsit proprietara în timpul somnului acesteia și se înroșește de rușine când Elli îl mustră pentru gest).

Alte personaje sunt modelate după șabloanele basmului. Căpcăunul Gagafu e un monstru de răutate, având ca slujitor un motan cu șase picioare, care recunoaște "puterile" micii lui "dușmane": "Este mai mult decât o vrăjitoare: este un copil. Îi cunosc puterile. Sunt mari într-adevăr." Căpcăunul se preface în negustor, cerând s-o "vadă" pe fetiță, dar părinții sunt ajutați de zâna Coralina, regina albinelor. Viața adulților din Oraș se supune aceleiași unități de măsură și toți orășenii o iubesc pe Elli, cea mai mare bucurie a lor fiind sosirea Circului în Oraș. Gagafu reușește totuși s-o răpească pe micuță din acest spațiu al iubirii, dar piticii portocalii o salvează și o distrează spunându-i povești. Arta lui Iordan Chimet este aici desăvârșită, poveștile fiind delicioase variațiuni pe o temă dată (a tărânelui care se pregătește să taie porcul de Ignat).

În general valoricizarea eticistă este ocolită, foarte rareori scenele narate devin fabule în proză. Totul rămâne o poezie de bună calitate, în aceeași dimensiune a fantasticului oniric și fabulos, o poezie realizată nu atât prin imaginație epică, prin ficțiune, cât prin limbajul însuși. Personajele și naratorul însuși (care e și personaj, fiind tatăl fetiței), vorbesc abundent și ceremonios. Spiritul cărților populare românești și jovialitatea rabelaisiană, absurdul livresc și umorul înțelept al paremiologiei autohtone, fantezia debordantă a situațiilor și invențivitatea imitației diverselor stiluri de limbaj, știința de a contopi amintirile literare ale copilăriei și pe cele ale degustătorului rafinat de literatură veche și modernă, toate la un loc alcătuiesc aliajul acestei cărți, în sensul cel mai propriu fără pereche în literatura noastră. Tradusă, ea a furnizat tema și personajul (Elli) pentru o piesă, *Basmul comediantilor*, a lui Michael Ende, scriitor definit de Gustav Rene Hocke drept unul din cei mai mari romantici ai literaturii germane.

## Vlad Muşatescu

(n.1922)

Autor, înainte de 1944, al unor cărți pentru copii (*Baby Felix Făt-Frumos* și *Magdalena și Târțițoi*, ambele 1943) sau de aventuri în mediu exotic (*La sud de Lacul Nairobi*, 1945), mult gustate la vremea lor, se menține și în perioada mai recentă în același registru, nuanțându-și doar temele și mijloacele.

Între 1974-1978, el dă la iveală o "tetralogie" umoristică (*De-a v-ați ascunselea*, *De-a puia-gaia*, *De-a baba oarba*, *De-a bâza*, republicate în 1978 sub titlul comun *Extravagantul Conan Doi*), parodie simpatică a genului polițist, pentru un public larg și nepretențios. Personajele seriei sunt ziaristul Al. Coman (cu pseudonimul Conan Doi, prin aluzie la modelul A. Conan Doyle al personajului, care e și autor de literatură detectivă), tanti Ralița - el de 100 kilograme, ea de 70 de ani - și Bombița, eroica sa limuzină. Naratiunea pigmentează comic schemele consacrate, punând în contrast eșafodajele complicate și condimentate cu "misterul" și "groaza" acțiunii prevăzute de rețetă și mobilurile derizorii ale unor "criminali" bicsnici (mici bișnițari, de regulă).

Stilul nu e totuși comercial, el exprimă personalitatea umană a scriitorului. Bonomia, verva ușoară, exersată asupra unor obiective minore, plăcerea de a se copilări nu sunt doar manieră literară, ci și filozofie de viață, e drept, sumară și neajungând să se concretizeze la un nivel estetic propriu-zis. Anemia substanței devine mai sesizabilă în ultimele cărți, și în special în *Unchiul Andi-"detectivul" și nepoții săi* (1982), continuare a seriei lui Conan Doi, în care peripețiile, banale, și comentariul glumet, adesea fără haz, sunt între kitsch și "arta naivă".

## Francisc Munteanu

(n.1924)

Scriitorul s-a afirmat în deceniul șase, cu povestiri și romane pe teme legate mai ales de viața citadină înainte și după război: *În orașul de pe Mureș* (1954), *Statuile nu râd niciodată* (1957), *Fericitul negustor* (1957), *Cerul începe de la etajul trei* (1958) etc.. Practică un realism versat, evitând poncifurile supărătoare și dogmatismul rigid, dar menținându-se la un nivel literar modest în roman, și reușind mai mult, uneori, în genul scurt.

În deceniul opt, Francisc Munteanu se apropie de literatura adresată categoriilor tinere, uneori neevitând romanul de aventură și pe cel polițist (*Testamentul*, 1972, *Dacă toți copacii ar fi la fel*, 1977, *Hoțul*, 1980, *Patru zile fierbinți*, 1983).

Un mare succes de public reputează scriitorul cu romanul pentru copii *Pistruiatul* (1976), prezentat și ca serial TV. Romanul găsește, într-adevăr, o soluție interesantă și veridică de a îmbina variate și binecunoscute teme de totdeauna ale literaturii pentru copii (prietenia pentru un animal, participarea copilului la acțiuni "serioase" ale oamenilor mari, eroice chiar, relația dintre copil și părinți, dascăli s.a.m.d.), pe fundalul social-politic al României în preajma întoarcerii armelor/anului 1944. Scriitorul găsește tonul potrivit spre a relata peripeții captivante, cu personaje pitorești și nelipsite de note picante sau amuzante uneori, în stare să țină trează atenția micului cititor. În primul rând, el reușește un personaj central-copil realmente simpatic și credibil, Pistruiatul, cu prietenul său, câinele Calu, amândoi în stare de cele mai năstrușnice performanțe. Isteț, curajos, ingenios, cinstit, având sentimentul demnității personale, Mihai Pleșa câștigă participarea cititorului, căruia îi oferă realmente un model de comportament și clipe de delectare. *Pistruiatul* este cu siguranță una dintre reușitele literaturii noastre pentru copii.

*Roscovanul* (1978) reia formula, mediul și, discret, chiar unele personaje din romanul de dinainte, cu mai puțină vervă însă.

### **Mircea Diaconu**

(n.1949)

Cunoscutul actor se relevă și în literatură, prin volumele publicate până acum, drept un talent indiscutabil. Povestirile din *Sugubina* dezvăluiau un prozator dezinvolt și inteligent, comentator simpatic al cotidianului, pe care-l privește cu discretă sentimentalitate.

Micul roman *La noi, când vine iarna* (1980) este un poem narativ al copilăriei, tandru și ironic, lucid și emoționant, care se umbrește pe parcursul textului și al trecerii eroului prin fericita vârstă. Titlul sugerează maniera evocatoare, aparent tradițională, a textului, dar cartea e departe de a se reduce la simpla narație memorialistică sau poetizantă. Farmecul ei aparte stă în rara intuiție a spiritului infantil aliată cu subtilitatea literară modernă a contrapunctului și a valorificării leit-motivului. Naratorul e un copil și vorbirea sa e a unui copil, dar cu toate acestea, conotațiile subtextului sunt ale unei arte

"serioase". Stilizarea nu se obține prin "copilăria" autorului, prin imitarea adică a unei presupuse naivități a vârstei, ci prin raportarea adecvată a existenței copilului la reperatele ei proprii: poezia obiectelor uzuale scoase din uz, percepția specială a naturii și a misterului lumii. Eroul lui Mircea Diaconu are o magazie-sanctuar, unde-și păstrează "norocul" și o întreagă avere de lucruri inutile pentru cei mari, el comunică sufletește cu câinii săi și trăiește aparte anotimpurile, iarna și toamna în special, se teme de întuneric și de "omuleții de sub pat". *La noi, când vine iarna* este povestea unei copilării rănite în circumstanțele unei perioade istorice anume (anii 1950), extrapolată însă într-un discurs al "copilăriei universale". Deși narativă, cartea e dintre acelea a căror rezumare înseamnă o trădare, datorită lirismului subiacent. Elementele ficțiunii epice nu sunt noi: fratele mai mărișor îl exploatează cu nevinovată demagogie pe cel mic, servindu-i lozincă oferită de cei mari, "nu poți, te ajutăm, nu știi, te învățăm, nu vrei, te obligăm", unchii și mătușile spoite de la oraș disprețuiesc pe cumnatul de la țară care nu e "de familie", cei doi câini se dușmănesc și se sângerează mereu, apoi cel bătrân moare, prietena băiatului îl părăsește, mutându-se "la marea neagră", tatăl - acuzat pe nedrept - e întemnițat (iar eroii devin ținta admirației și a invidiei celorlalți copii); nu lipsește nici îmbolnăvirea gravă a micului protagonist în final. În ciuda atâtor locuri comune ale literaturii pentru copii, textul lui Mircea Diaconu rămâne delicios până la ultima pagină. Scriitura păstrează ambiguitatea liminară între cele două registre, al autorului și al naratorului copil. Comicul nu e niciodată ieftin, restituirea psihicului infantil, niciodată prezumțioasă ori falsă, naratiunea niciodată facil senzatională sau anostă, sugestia realității istorice din planul fundal niciodată schematică ori convențională.

*La noi, când vine iarna* este o mică bijuterie a acestui gen cu exigențe atât de drastice, care e literatura pentru copii.

## Dan Verona

(n.1947)

Nici urmă în cel dintâi roman al lui Dan Verona, intitulat *Îngerii chilugii* (1982), de obișnuita ispită a poetului de a-și introduce fie și clandestin, în proză, substanța lirică ori atracția pentru lumea cuvântului ca semn absolut. Cel mult, am putea atribui aici poetului sensibilitatea (mascată însă perfect de ironia nonșalantă a naratorului) în fața poeziei eterne a vârstei copilăriei. La început, rememorarea

vieții în orfelinatul anilor '50 degajă un suav parfum dickensian. Nu e vorba de epigonism însă. Eroul narator face parte dintr-o generație care a văzut portocale abia la vârsta de 14 ani. Cum arată lumea și istoria văzute de un copil orfan, batjocorit și umilit de "șefii de clasă" și de "generalii" perioadei "durilor"? Aceasta e întrebarea la care răspunde istorisirea simplă și curată din *Îngerii chilugi*. Și răspunsul emoționează prin frumusețea lui melancolică.

Un copil sensibil trece prin purgatoriul (numit în carte Paradis) al unei perioade care-și răsfânge asprimea și asupra acestui mediu, și brutalitatea, promiscuitatea sunt gata să-l pervertească. Ajuns, la rândul lui, șef de clasă, e ispitit de gândul răzbunării și de dulceata puterii. Când însă "bibanii", micii supuși, îi aduc "haraciul" (feliile de cozonac de la cantină), rușinea față de sine îl copleșește. Crescând, "Papillon" gustă succesul și insuccesul, scrie un roman care-i furnizează iluzii și deziluzii. El înțelege că "lumea nu-i decât un internat puțin mai mare". Despărțirea de o vârstă, a sa și a societății, se produce atunci când, revenind la internatul copilăriei, înțelege că vremurile s-au schimbat: odinioară, visul lui era să poată aduce copiilor un camion de portocale. "A trecut timpul și n-am fost în stare să-mi îndeplinesc gândul. Iar solarienii au alte probleme acum. Nu mai tresaltă în fața lor cum tresăltam odinioară. Pentru ei portocalele nu mai sunt o enigmă."

### Ovidiu Zotta

(n.1935)

Scrie o proză strict factologică, în care aventura, întâmplarea neobișnuită primează, atmosfera neinteresându-l, încât "poezia copilăriei" lipsește aproape cu totul. Eroii săi sunt de fapt adolescenți, nu copii, visând să trăiască la modul excepțional-romantic. *O șansă pentru fiecare* (1973) este o suită de asemenea aventuri ale membrilor unui grup de liceeni. Fiecare din ei are o problemă pe care ceilalți, solidari, curajoși, îl ajută s-o rezolve, înfruntând situațiile cele mai neprevăzute și uneori primejdioase, luptând împotriva brutalității gregare, a mărginirii și a necinstei.

## **Ludovic Roman**

(n.1934)

Ca și Octav Pancu-Iasi, urmărește în proza sa, dedicată copiilor, linia dintre realitatea cotidiană cunoscută și miracolul visului, al necunoscutului ispititor. În *Racheta albă* (1975) inserează în narațiunea realistă despre un grup de copii în vacanță rețete ale genului. Mobilizați de un vis constructiv, în care cultura tehnico-științifică modernă are partea ei importantă, copiii trec prin "aventuri" care cuceresc imaginația și participarea micului cititor, aventuri în care misterul e întruchipat, ca în ciclul *Cireșarilor*, de adultul cu mobiluri aparent dubioase.

## **Mihaela Monoranu**

(n. 1934)

Este autoarea câtorva volume de povestiri dedicate pionierilor, în care scopul educativ este puternic marcat. În micul roman *Trimisul nostru special* (1979) sunt urmărite acțiunile unei cete de școlari inimoși care îi ajută pe cei mari în diferitele ocupații și probleme de fiecare zi. Jocul și participarea responsabilă sunt îmbinate, uneori convențional, amintind modelul băieților lui Timur din cartea lui Arcadi Gaidar.

## **George Șovu**

(n. 1931)

Scrie povestiri și romane despre problemele de viață ale adolescenților din zilele noastre. Schemele literare se recunosc uneori dar fără a deveni supărătoare. În romanul *Răspuns la post-restant* (1981), eroul este băiatul crescut în condiții dificile, fără tată, care se dovedește însă înzestrat cu felurite talente, prezentat în confruntări cu situații sentimentale, morale și sociale specifice vârstei și ambiantei. Realismul relatării nu exclude note lirice, pe alocuri, dar romantismul nu e decât o prezență implicită, adolescenții lui George Șovu având mai degrabă un plus de luciditate modernă.



### Haralamb Zincă

(n.1923)

Despre primul său *policier*, *Cazul R-16* (1953), scriitorul declara într-un interviu: "această carte s-a născut ca o replică dată unor poziții dogmatice, care susțineau că literatura polițistă este o specie burgheză și, ca atare, nu are ce căuta în cadrul literaturii socialiste". Într-adevăr, Haralamb Zincă poate fi considerat întemeietorul romanului polițist românesc postbelic și totodată cel care a orientat această specie pe calea unor scopuri pedagogico-patriotice, făcând din ea prin excelență o literatură angajată. În activitatea sa din deceniile șase și șapte domină categoric romanul polițist și de spionaj, subiectele alegându-și-le uneori din mediul militar sau din ambianța războiului: *Atac la obiectivul 112* (1956), *Sfârșitul spionului fantomă* (1963), *Taina cavalerului Dolenga* (1965), *Moartea vine pe bandă de magnetofon* (1966), *Ochii doctorului King* (1968), *O crimă aproape perfectă* (1969), *Crima de la 217* (1970), *Limuzina neagră* (1973), *Dispărut fără urmă* (1973), *Un glonte pentru rezident* (1975). Din cele peste patruzeci de volume publicate, treizeci sunt, după mărturia autorului, polițiste. Meritul lui Haralamb Zincă în aceste cărți este, paradoxal, în primul rând acela de a nu fi ambiționat performanțe de subtilitate și finețe artistică, de a se fi "mulțumit" să construiască, la nivelul unui bun profesionism, subiecte răspunzând cerințelor genului, oferind cititorului ceea ce el așteaptă de la atare literatură, ceea ce nu e foarte puțin.

În ultima perioadă, scriitorul trece în spațiul romanului de spionaj. Într-o serie de cinci romane (*Soarele a murit în zori*, 1976, *Toamnă cu frunze negre*, 1978, *Anotimpurile morții*, 1980, *Destinul căpitanului Iamandi*, 1982, și *Operațiunea "Soare"*, 1984), suntem conduși *Pe urmele agentului B-39*, în România și Europa anilor de război, unde serviciul secret român duce, prin maiorul Medoiu și mai ales prin Radu Doinaș, agentul B-39, un alt război, în umbră, împotriva aceluiași inamic. Și în aceste cărți, ca și în cele propriu-zis polițiste, Haralamb Zincă este un maestru al genului la noi.

## Theodor Constantin

(1910 - 1975)

După debutul cu versuri (1934), nesemnificativ, scriitorul încearcă proza de senzație, erotico-patologică (*Casa cu neguri*, 1946), spre a-și găsi drumul cel mai adecvat în romanul politist și de spionaj, printre ai cărui creatori trebuie considerat în perimetrul literaturii noastre.

Marele său succes îl constituie, în 1957, *La miezul nopții va cădea o stea*, roman de acțiune și suspans, pe un subiect de spionaj, plasat în vremea războiului antifascist. Duelul inteligenței în care se angajează Mihai Ulea, agent al contraspionajului nostru, personaj viu, cu priză la publicul cititor, spre a depista pe spionul german strecurat în rândurile armatei române, este palpitant, gradarea tensiunii și apoi a demascării spionului conduse cu siguranță. Romanul e urmat de o serie de altele, de factură și mijloace asemănătoare, deși nu toate la același nivel de realizare a exigențelor genului: *Fiul lui Monte Cristo* (1958), *Se destramă noaptea* (1960), *Urmărirea abia începe* (1962), *Ultima rafală* (1962), *A doua repriză* (1964), *Căpitanul de cursă lungă* (1965), *Doamna în mov* (1966), *Enigma "Profesor Rebegea"* (1966), *Balthazar sosește luni* (1970), *Doamna cu voaletă din Balt-Orient Express* (1971), *Asiă seară, relache* (1971), *Crizanteme pentru Erna* (1973).

Ultimul roman al autorului, *Magdalena de la miezul nopții* (apărut în anul morții sale, 1975), reia personajul celui din 1957. Mihai Ulea este urmărit în zilele din preajma lui 23 august 1944, descurcând itele încurcate de o Magdalena, prietenă din copilărie a eroului, dar devenită un adevărat monstru de răutate și ură, pusă în serviciul fascismului. El scapă de mașinațiunile ei, dar nu o poate aresta (e rănit grav de ea) și trădătoarea fuge împreună cu ofițerul neamț care-i era bărbat și cu arhiva secretă a S.D.-Ausland din România. Promisiunea autorului de a lămuri taina acestui personaj diabolic într-un alt roman, *Magdalena de la răsăritul soarelui*, a rămas nerespectată.

## Nicolae Mărgeanu

(n.1928)

Nuvelele și romanele lui Nicolae Mărgeanu, începând de la primul volum, *Focul din pădure* (1949), sunt inspirate din viața

militarilor și din activitatea lucrătorilor din miliție, fiind marcate, firește, în prima perioadă, de convențiile temei și epocii. Mai puțin convențional e scriitorul în romanele cu intrigă polițistă. Lipsite de ambiții estetice deosebite (care nu sunt, se știe, obligatorii în genul acesta), cărțile lui au o minimală verosimilitate psihologică, și o logică internă a personajelor, chiar când se resimt de limite sociologice ale deceniului șase. Astfel, în *Fuga lui Valeriu* (1962), răufăcătorii sunt o bandă de legionari și năimiți ai acestora (!!!), care, din ură contra noului regim, terorizează populația din zonă. Un tânăr căruia bandiții îi ucisese tatăl se strecoară în mijlocul lor și astfel bandiții vor fi prinși și-și vor primi meritata pedeapsă. Cu *Cercul magic* (1965) și apoi cu *Romanul care ucide* (1970), scriitorul se eliberează de sabloanele sociologice, devenind, totodată, mai stăpân pe meșteșugul împletirii firelor ficțiunii, într-un subiect captivant, cu personaje conturate succint, dar pregnant.

Un asemenea personaj creat de Nicolae Mărgescu este "detectivul" său, Mircea Vigu, căpitan de miliție, curajos, perspicace, generos, incoruptibil și romantic, necruțător cu bandiții, dar capabil să se îndrăgostească de sora nevinovată a unuia dintre ei (*Reversul medaliei*, 1979). Înscenând capcane ingenioase, el vine de hac nu numai criminalilor autohtoni, dar și gangsterilor din "racket"-ul internațional. Detașarea ironică a autorului față de ficțiunea sa (eroul e prezentat drept personaj real, autorul intervine în acțiune ca un personaj fictiv) dă acestor ultime romane alură simpatică, amuzantă.

## **Constantin Bărbuceanu**

(n.1923)

Romanele lui Constantin Bărbuceanu conturează un spațiu literar specific în cadrul largii categorii a "romanului popular". În primul rând, ele se disting printr-o certă ținută literară, autorul având stil și lucrându-și-le cu migală adevăratului meșteșugar. În al doilea rând, ele nu se mărginesc câtuși de puțin la a umple scheme date, ci au ambiții cognitive, observând cu aplicație psihologii și medii sociale ale realității contemporane. Unele dintre ele, de altfel, ies cu totul din cadrul genului "popular", încercând studiul unei psihologii și situații umane moderne (*Femei singure*, 1969, sau *Samsarul*, 1975), valorificate prin prisma problematicei etice.

Constructor abil și observator atent al tipologiei moral-sociale se dovedește scriitorul și în textele polițiste sau de spionaj: *Bârlogul*

*lupilor* (1963), *Ceata* (1968), *Gentlemanul șchiop* (1970), *Expresul de noapte* (1974).

Caracteristic, pe această linie a îmbinării rețetei polițiste cu exigențele unei literaturi de observație social-morală, este *Casa păcatelor* (1980), excelent ca roman detectiv și totodată subtilă asimilare a unor motive și procedee ale prozei artistice moderne. Ancheta detectivă, lista bănuților, lămurirea misterului etc., toate situațiile binecunoscute ale cărților de acest fel au autenticitate literară. Ambianța geografică, socială și istorică (acțiunea e plasată în Dobrogea, în primii ani după război), personajele - noul șef de post al localității, un perceptor original, Rică Valaoti, un administrator cu fata lui, un urmaș de "familie" decavat - alcătuiesc o lume stranie și fascinantă, în care nimic nu sună strident. Logica strânsă a faptelor și totuși marea libertate imaginativă, firescul cu care se realizează suspansul sunt calitățile cărții. Mai e însă, în afara acestora, o situație de finețe pe care o figurează romanul: detectivul află detaliile afacerii și din cercetarea directă, dar și din povestirea lui Rică Valaoti, bizarul omuleț, lunecos ca un pește, poate mitoman, înzestrat cu un dar de a povesti și de a lega narațiunile într-o suită șeherezadică, încât îi întretine anchetatorului impresia că, în vorbăria lui, se va ivi, acum-acum, cheia cazului. "În trei cuvinte am terminat!", spune mereu omulețul, dar povestea lui proliferază neobosită, mereu mai captivantă. O anumită căldură omenească împlânzește chiar și trăsăturile "negativilor", căci toată fauna aceasta e considerată ca *umană* și, prin aceasta, demnă de a i se acorda circumstanțe atenuante. Într-un cuvânt, este o carte "minoră" realizată însă cu mijloacele unui romancier modern de calitate.

### **Rodica Ojog-Brașoveanu**

(n.1939)

Este unul din cei mai versați și mai productivi profesioniști ai romanului polițist românesc. Titlurile singure sunt sugestive: *Moartea semnează indescifrabil* (1971), *Enigmă la mansardă* (1971), *Spionaj la mânăstire* (1972), *Omul de la capătul firului* (1973), *Cocoșatul are alibi* (1973), *Plan diabolic* (1974), *Minerva se dezlănțuie* (1974), *Bună seara, Melania!* (1975), *Cianură pentru un surâs* (1975), *Agentul secret al lui Altân-bei* (1976) etc..

Talentul combinativ, integrarea scenelor tradiționale ale genului în sistemul cadru al realității actuale, cunoscute cititorului,

naturaletă în înscenare sunt calitățile acestei autoare. În *Plan diabolic*, cei treisprezece pasageri ai avionului București-Viena află la mii de metri înălțime, că vor zbura patru ore cu pilotul automat, întrucât cei doi piloți au fost uciși de cineva dintre ei: dacă nu se va găsi nimeni dintre pasageri în stare să conducă avionul, după patru ore se vor prăbuși. Alertați, pasagerii caută criminalul; rememorări ale trecutului atestă că fiecare din ei ascunde pagini tulburi în biografie, apoi descoperim că unul dintre ei, un infirm, a fost deținut și schingiuit într-un lagăr hitlerist în vremea războiului. Acesta divulgă celorlalți pasageri că între ei se află călăul său din lagăr, un medic criminal, român de origine, care trăiește acum sub nume fals. Soluția ar fi ca infirmul să fie ucis înainte de a identifica pe criminal, pentru ca acesta, singurul care știa pilota, să-i conducă cu bine la sol. Pasagerii încearcă să-l ucidă pe infirm și atunci medicul criminal se demască, arătându-se gata să treacă la comanda avionului. Dar, lovitură de teatru, aflăm că totul fusese o înscenare pentru a-l determina pe fascist să-și recunoască adevărata identitate, toți "pasagerii" fiind, cu excepția infirmului, milițieni.

### George Arion

(n.1946)

Publicist și reporter cu nerv și cu acută priză la actualitate, autor al unor interviuri inteligente și incitante, George Arion se anunță ca un prozator interesant în genul policierului, pe care-l abordează într-o manieră stilistică personală. *Atac în bibliotecă* (1983) și *Profesionistul. Țintă în mișcare* (1985) par începutul unui ciclu de romane, care, ca și la toți maestrul genului, se construiesc în jurul unui personaj original, detectivul. Andrei Mladin, protagonistul lui George Arion, este un pașnic ziarist, burlac și curios de ceea ce se întâmplă în jurul lui, obligat mereu de circumstanțe să facă pe "detectivul particular". În ce privește stilul, autorul nostru a fost apropiat nu fără temei de americanul Raymond Chandler, pe baza tonului ironic adoptat de comentariu și a perspectivei din care se face relatarea, care e aceea a protagonistului. Nuanța personală a scriitorului român este dată de locvacitatea abundentă, nonșalantă, zeflemistă fără maliție, în manieră balcanică. Un limbaj șmecheresc, simpatic, cu poante în serie, ca și o alură sportivă a comportamentului și reacțiilor personajului conferă narațiunii, dincolo de interesul captivant obligatoriu, alertețea și un aer jovial de marcă modernă.

Dar, desigur, convenția tratată ca simplă convenție, la modul ludic adică, nu înseamnă desființarea ei. Romanul detectiv scris de George Arion este prevăzut cu tot tacâmul de rigoare al genului, merit să creeze suspansul și să conducă pe lector pe cărările binecunoscute spre deznodământul știut dar amânat cu șarm. Cadavrul în balta de sânge, fata frumoasă și misterioasă care-l ajută pe detectiv, ancheta, luarea umelor criminalului, indivizii suspecti care se dovedesc a fi chiar bandiți (înzestrați până și cu pistoale), șantajul de 50.000 pe lună, declararea unei identități false, căderea detectivului în cursa bandiților, salvarea lui datorită bandei rivale care-i lichidează: toate acestea petrecându-se undeva, în proxima noastră apropiere, ne trage autorul cu ochiul!...

### Alți autori

**Ștefan Berciu** (n. 1928) își construiește piesele și romanele polițiste, de regulă, pe scenariul unor anchete penale cu sens educativ. Instrumentul specific genului e utilizat cu corectitudine profesională, fără elemente de originalitate stilistică pregnante.

**Tudor Negoită** (n. 1939), autor și de proză S.F. (romanul *Verificati ipoteza Nessus*, 1980), construiește ficțiuni detective cu figuratie numeroasă, cu acțiune și tensiune dispersată, preferând simplei narațiuni reprezentarea și analiza (în limitele sumare ale genului): *Imprevizibilul joc* (1977), *Jocul de-a încrederea* (1980), *Parola nu era completă* (1982).

**Viorel Cacoveanu** (n. 1937), autor al unor volume de reportaje și anchete, precum și al unor comedii satirice de actualitate (*Mă propun director*, 1982) dă și două romane polițiste scrise viu, inteligent, într-o manieră firească, aptă să atenueze redundanța schemelor specifice (*Blondele trisează totdeauna*, 1971, *Morții nu mint niciodată*, 1975).

**Tudor Popescu** (n. 1930), comediograful azi binecunoscut, a debutat cândva cu un roman de aventură, gen căruia îi rămâne credincios și astăzi. *Turistul singuratic* (1974) narează simpatice o poveste cu un detectiv destept, spiritual și îndrăgostit, care anihilează, folosindu-se de un travesti ingenios, o acțiune de spionaj economic.

**Horla Tecuceanu** (n.1929) repetă, cu variații de rigoare, o schemă de subiect avându-l în centru pe căpitanul Apostolescu, chemat mereu să dezlege cazuri dificile, în care prima crimă e urmată uneori de a doua și eventual a treia, până la clarificarea prescrisă. (Vezi Bibliografia finală.)

**Horia Ungureanu** (n.1939) încearcă să creioneze, prin detectivul său, căpitanul Roitan, figura unui erou care să îmbine excepționalul cu prozaicul, mitul cu realitatea, în două mici romane (*Răzbunare ratată. Noaptea papagalilor*, 1982).

**Maria Morogan - Virgil Salomie**. Semnează în cuplu narațiuni poliциere în ton glumeț-simpatic, cu umor dezinvolt, obținut mai ales prin persiflarea șabloanelor genului, dând texte dezinvolve, lipsite de crispări, deconectante (*Să nu exagerăm!*, 1981, *Scuzați deranjul!*, 1982). În *Scuzați deranjul!*, milițieni travestiți în spioni străini joacă o festă superspionilor veniți să fure noul medicament românesc. Personajele acționează cu conștiința legilor romanului de spionaj. În final, cadetul milițienilor, care știa că "orice afacere de spionaj care se respectă trebuie să conțină și o idilă", descoperă partenera necesară în fata care le servea cafeaua de happy-end și "răsufală ușurat: totul era în ordine".

## Romanul senzațional

### Felix Aderca

(1891-1962)

Poligraf harnic și ingenios, nonconformist fără abuz și experimental în spiritul vremii, Felix Aderca întruchipează, în prima parte a secolului nostru, ideea aceluia modernism de uz mediu, într-o diversitate de preocupări și maniere (naturalism, proustianism, expresionism, S.F.) deconcertantă la prima vedere. De fapt este vorba, poate, mai ales, de mobilitatea spirituală aparte a unui scriitor inteligent, subtil, cultivat, gata să prindă din zbor noutățile literare și să le valorifice cât sunt calde, căci, avangardist structural, el are o singură religie: noul, succesul prin surpriza continuă. Fără a fi profund, modernismul său, citadin, antisentimental și dezinhibat se întemeiază pe teza autenticității, și anume, în varianta care a făcut modă între războaie, înțeleasă ca sinceritate sumară, a instinctelor, considerând biologicul ca nivel fundamental al omului (*Domnișoara din strada Neptun*, 1920, *Omul descompus*, 1925, *Femeia cu carnea albă*, 1927). În acest context, intenționalitatea de bază a romanelor sale pare a fi *senzaționalul* - erotic, cel mai adesea, dar și istoric, fantezist sau de anticipație (*Aventurile d-lui Ionel Lăcustă-Termidor*,

1932). Pe acest fond, fiecare carte speculează (adesea teoretic) asupra unor probleme care agită epoca.

Ceea ce a publicat Felix Aderca după război este expresia aceleiași disponibilități în fața cerințelor unui public modern, de mobilitate crescândă, și mai puțin a atemporaliei idei de valoare artistică. Cel mai notabil roman postbelic este, desigur, *Revolte* (1945), carte care "rezumă cariera lui F. Aderca" (Al. Piru).<sup>73</sup> "Revoltele" care fac obiectul romanului sunt acelea ale individului aflat în fața presiunilor de tot felul ale unei societăți și ale unei mentalități moderne care-i limitează spațiul libertății sale personale. Paradoxal însă, "revoltele" scriitorului nu violează spiritul cititorului mediu, nu-l obligă la autoreevaluări existențiale, ci, mai degrabă, dimpotrivă, caută o manieră de expresie convenabilă acestuia, oferindu-i doar o mică defulare momentană. Atât satirizarea, uneori cu vehemențe superficiale, a aparatului justiției burgheze, cât și excursurile erotice în căutarea "misterului feminin" au până la urmă această dimensiune, a senzaționalului descifrat în formele cotidianului. Fane Istrăteanu, voiajor al întreprinderii lui Buștean, e arestat pentru semiilegalități comise în exercițiul funcțiunii. O serie de coincidențe determină meandrele acțiunii (versurile lui Istrăteanu, ajunse întâmplător la judecătorul de instrucție, conțin, tot întâmplător, o aluzie la amintiri neplăcute ale aceluia, eroul depune un denunț împotriva întreprinderii tocmai când prin prim-procurorul prieten era pe punctul de a obține de la întreprindere retragerea plângerii împotriva funcționarului ei etc.). Tot specifică romanului senzațional e răsturnarea radicală din happy-end: Buștean murind, Istrăteanu devine... comanditarul întreprinderii! Comentariul ironic-glumeț, notele de absurd și grotesc, narațiunile erotico-analitice intercalate sunt tot atâtea fețe ale intertextualității literare a epocii interbelice (s-a invocat, pe drept, chiar și numele lui Kafka), dar, substanțial, textul lui Felix Aderca rămâne destul de diluat, cartea propunându-și și reușind să fie, înainte de orice, o lectură agreabilă pentru cititorul modern de oarecare pretenție.

Celelalte romane apărute acum sunt narațiuni aventuroase pentru tineret, de factură istorică (*Amiralul oceanului, Cristofor Columb*, 1957, *Un călăreț pierdut în stepă*, 1961 - ultimul "din vremea lui Petru cel Mare") sau S.F. (*Orașele scufundate*, 1936, rescriere a textului *Orașe înecate*).

---

<sup>73</sup> Alexandru Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, E.P.L., București 1968.



**Traian Filip**  
(n.1929)

Nepreocupat să-și contureze un stil și un univers ficțional personal, el abordează la un nivel nepretențios varii teme și maniere, trecând de la realismul social la romanul senzational cu pretext realist: de la tabloul satului moldovean de altădată (*Amar*, 1963) și de la experiența fostului cursant al Școlii de literatură "Mihai Eminescu" (*Desen după natură*, 1966), la *Vântul din fața soarelui* (1969) și *Crivățul bate năpraznic* (1974), narațiuni aventuroase plasate în climatul nestabilizat al primilor ani după 1944 (adevărat *out-law*, spațiu prielnic aventurii, fructificat ca atare de romanul și de filmul românesc). Cartea din 1969 evocă lupta tinerilor dintr-un oraș moldovenesc (protagonista fiind o fată entuziastă, energică) pentru a pune pe picioare organizația de tineret, împotriva delăsării, egoismului și relei credințe. De o tentă aventuroasă mai marcată e *Crivățul bate năpraznic*, poveste a unui tânăr "revoluționar", Arthur, suspectat, în acei ani, pentru numele său străin, dar de fapt profund devotat cauzei, îndeplinind misiuni periculoase, în anii fascismului și ai războiului, și ucis, după 1944, din răzbunare, de un "contrarevoluționar" (romanul a fost scris, se pare, în 1949).

**Vintilă Corbul**  
(n.1916)

Este, probabil, primul scriitor român postbelic care se dedică de la început genului senzational, specializându-se în construcții epice masive, cu subiecte ramificate și personaje numeroase, de o manieră de profesionalism mediu. Cărțile sale își propun ca scop aproape exclusiv obținerea atmosferei senzationale, prin apelul la tematica tradițională rurală (*Sclavii pământului*, 1945), prin urmărirea destinului *Dinastiei Sunderland-Beauclair* (1967), în tribulațiile tenebroase ale afacerismului autohton sau internațional, ori prin evocarea istoriei medievale (*Căderea Constantinopolului*, 1976-1977) etc..

## **Horia Stancu**

(n.1926)

*Asklepios* (1965), *Fanar* (1968) și *Întoarcerea din deșert* (1969), primele, rezumate prin titlu, ultimul, episod din istoria lui Alexandru Macedon, sunt fructificări pentru publicul larg ale unei bune documentări istorice. Simplitatea și fluența narativă, fraza molcomă cu inflexiuni arhaizante, pe alocuri o poezie discret livrescă a arhaicității sunt calitățile scriiturii. *Asklepios* încearcă, prin romanțarea biografiei ipotetice a medicului deificat de legendă, o restituire a modului mitic de gândire al celor vechi. Realitatea textului însă impune pe primul plan nota exotic-senzațională, urmărind aventurile eroului în Grecia războiului troian, Egipt, Nubia, Sumer.

## **Rodica Sfințescu**

(n. 1925)

Narațiunile sale despre "aventurile" unor personaje obișnuite în decorul cotidianului devin antrenante prin dozarea elementului insolit. În *Joc viclean* (1972), primul său roman, pentru a scăpa de indiscreția bătrânei gazde dintr-un orașel de provincie, eroul anunță că scrie un roman. În atmosfera creată în juru-i, el se vede obligat să-l și scrie, ba obține și succese locale. Descoperindu-și astfel o nouă personalitate - de scriitor - el se mută la București. Aici însă, criza de adaptare la noua personalitate, noul mediu și noile aspirații îl duc la dezaxare. Prietenul său medic încearcă să-l ajute, dar e prea târziu: "jocul" cu creația este un "joc viclean", care nu admite decât izbânda sau prăbușirea.

## **Leonida Plămădeală**

(n.1926)

Scriitorul, om de cultură apreciat, este autorul unor studii solide pe probleme ale istoriei spirituale a românilor din Transilvania și ale dezvoltării conștiinței lor naționale în perioada modernă (publicate sub numele Antonie Plămădeală). În literatura de ficțiune

contribuția lui se reduce, deocamdată, la unicul roman, de o factură insolită în epocă, *Trei ceasuri în iad* (1970).

Zbuciumul meditației existențiale asupra condiției omului contemporan și demonstrația etică, educativă, se încorporează într-un text inteligent, limpede și dens, realizat în respectul canoanelor romanului senzational, dar la nivelul literar superior, apt să deschidă simplitatea și schemele "forme fixe" spre parabola modernă. Într-un orașel din Germania, în ultimul an de război, este adus un străin ciudat, Peter Gast, ca profesor de istorie la liceu, în locul fostului profesor, Anton Adam, mort pe front. Dar Peter Gast crede că în spitalul de unde a venit, i-a fost transplantată memoria lui Anton Adam, iar având memoria aceluia el se crede a fi acela. Se prezintă mamei lui Anton Adam, care însă îl respinge, nu-l recunoaște, la fel ca și prietenii lui Anton Adam. Singurul prieten care-i recunoaște identitatea pe baza memoriei dispărutului este arestat de Gestapo și apoi eliberat ca "țicnit". E excelent realizată atmosfera de teroare instaurată în orașel de autoritățile fasciste - atmosferă în care vechile legături de prietenie, ca și orice relații interumane normale sunt abolite ori capătă un straniu aer de duplicitate. Oamenii se feresc nu numai de autorități, ci și de semenii lor, cunoscuți, vecini și prieteni. E un climat de suspiciune generală, în care nimeni nu mai are încredere în nimeni, și fiecare se teme de toți - nu pentru că s-ar simți vinovat de ceva în fața Puterii, împotriva căreia nici nu mai îndrăznește să gândească - ci pentru că în acest climat oricând cineva l-ar putea bănuși - pe baza unei aparente sau nici măcar - iar bănușia echivalează cu cea mai cumplită acuzație. Și astfel, această atmosferă determină deformări dramatice în ordine etică, majoritatea indivizilor, care până ieri fuseseră onorabili și de bine de rău morali, fiind constrânși la trădări, delatțiuni și compromisuri jalnice. Convins tot mai mult că este de fapt Anton Adam, căci "*suntem memoria noastră*", Gast se decide să sfideze amenințările Gestapoului (care l-a urmărit tot timpul) și își proclamă public identitatea. E ridicat și dispăre pentru totdeauna. Odată cu încheierea războiului, ni se lămurește misterul, prin prietenul "țicnit", care a desfășurat cercetări în acest sens. Gast era, într-adevăr, Anton Adam, căruia i se făcuse o operație estetică: medici criminali experimentaseră asupra lui soluția menită să-i salveze pe capii nazismului, pentru a perpetua astfel și morbul ideologiei lor.

"Când l-am scris", mărturisește autorul în legătură cu acest roman, "a fost o carte despre adevăr, o carte de atitudine, o carte de durere." *Trei ceasuri în iad* este într-adevăr o carte sinceră și tulburătoare despre una din cele mai diabolice aventuri ale omului în cursul istoriei sale, aceea a fascismului și a totalitarismului care strivește personalitatea umană. Este, de asemenea, o carte subtilă și

profundă, căci, dincolo de parabola politică, ea pune în discuție natura condiției umane, esența realității umane, obligându-și cititorul să reflecteze la semnificația și locul metarealității în existența de tip uman. Cartea lui Leonida Plămădeală poate fi considerată, prin bogăția, densitatea și scriitura impecabilă, o demonstrație elocventă cu privire la ceea ce poate oferi modesta formulă a romanului senzational.

### **Leonida Neamțu** (n.1934)

Scriitorul a debutat cu versuri în 1960, dar a trecut curând la proză, publicând numeroase volume de povestiri și romane.

Proza sa oscilează între două extreme pe o scală a literaturii destinate publicului larg: unele texte aspiră spre "cazul" psihologic, straniu, tenebros, oripilant, altele spre divertismentul ușor, incitant, dar amuzant și digerabil. Din prima categorie fac parte, de exemplu, *Știi, Lavinia, caracatitele...* (1970) ori *Casa Isolda sau cutremurul* (1973). Elementul senzational, aventura nu lipsesc nici în asemenea cărți, dar accentul cade pe bizarerie și pe "misterul" unor psihologii excentrice. În primul roman, visul și trezia se amestecă în povestirea lui Marian Ceclan, naratorul, care se destăinuie femeii cu care a petrecut noaptea la o cabană, coincidențele și ciudăteniile abundă, între un bătrân unchi (aventurier care a străbătut 17 țări) și naratorul însuși (care a schimbat 27 de gazde, nemaifiind apoi recunoscut de nici una). Ironia nu lipsește, dar și ea ambiguizează.

Mai clasice sunt romanele de aventură și spionaj. În *Speranță pentru marele vis* (1975), protagonistul este tot un Ceclan, Sergiu, zis Xilliphant, care, împreună cu prietenul său Silviu Balamela, fură un avion, ispitiți de nepoata unor suedezi bogați, și încearcă să fugă din țara aflată în pragul prăbușirii, în anii războiului al doilea mondial. Prăbușindu-se și trecând prin clipe foarte grele, în conștiința lor se produce o mutație benefică și înțelegem că de aici înainte nu vor mai dezerta, ci se vor angaja în lupta pentru salvarea patriei. *Speranță pentru speranță* (1980) continuă acțiunea din romanul precedent. Nu numai jandarmeria și serviciul secret român, ci și Gestapoul îi caută pe cei doi dezertori care au furat avionul, ba și un detectiv particular e angajat în același scop. Capturați de Gestapo, Ceclan și Balamela sunt salvați printr-o stratagemă iscusită de agenți ai serviciului secret român.

*Comoara locotenentului Balica* (1975), policier pentru copii, *Strania poveste a "Marelui Joc"* (1982) și altele completează biografia autorului.

### **Vasile Băran**

(n. 1931)

Autor de scurte povestiri ironice-parabolice ("microsoioane") amuzante și, uneori, cu miez, Vasile Băran rămâne, de douăzeci de ani încoace, credincios și romanului. O disponibilitate reportericească în fața celor mai diverse teme caracterizează producția sa în acest gen: lumea rurală dinainte și după 1944, zărilor copilăriei - cu fantasticul și cu actualitatea ei concretă, aventura senzațională, fantezistă ori fantastico-științifică, toate marcate de o ușurință a scrisului care dă aspectul de emisie continuă textelor sale. O anume deschidere către senzaționalul (eroic sau prozaic) este cea care poate da criteriul de unitate în această diversitate. *Diamantul viu* (1978) narează aventurile fiului lui Vlad Dracul, viitorul Vlad Țepeș, care, ostatic la Egrigöz, pe malul Mediteranei, evadează, după peripeții e capturat, pus să lupte pentru a-și salva viața, apoi transmis din eșalon în eșalon până la sultan, care, surpriză!, îl face domn al Țării Românești. Cadru e pictat cu belșug de culoare locală levantină. În locul acestuia și a aventurilor de epocă, în trilogia *Cavalerii de pe coastă* (1982), *Limpezirea fântânii* (1984) și *Plecarea cavalerilor* (1986), fundalul e pitoresc rural-oltenesc contemporan, iar "aventurile" sunt descoperite (probabil) în propria biografie a autorului. Romanele se construiesc prin cumulare de episoade digresive pe firul drumului în viață al naratorului: țăran, paracliser, găzar, activist de partid, reporter (ca militar), ziarist. Evocarea narativă se axează pe întâmplările vieții și nu stăruie asupra lumii interioare decât spre a urmări reflexul afectiv al acestor întâmplări.

### **Petru Popescu**

(n. 1944)

Nu numai subiectele, ci și cariera literară și biografia sunt senzaționale la Petru Popescu. Debutând editorial la numai 22 de ani,

publică în nouă ani nouă cărți, trecând sprinten de la poezie (*Zeu printre blocuri*, 1966), la proză scurtă, roman, eseu și iar roman, pentru a alege, în plin succes de public și de critică, drumul exilului, al bogăției și al aventurii (fără a părăsi totuși literatura).

Alert, dezinvolt, decomplexat, nonșalant, Petru Popescu transformă în pagină scrisă tot ce-i cade sub ochi și sub simțuri, fără a se abate de la tema unică a literaturii sale - care este mărturia despre viața prezentă, așa cum e trăită ea de generația tânără atunci, propria generație a autorului. În *Prins*, primul roman (1969), considerat de mulți cel mai reprezentativ, un tânăr bărbat, Inginerul, află că e condamnat irevocabil de un cancer și toată cartea e "zbaterea" eroului "ca o găină tăiată", revolta biologicului împotriva morții. Criza personajului este criza insului care, neobișnuit să caute semnificații în faptele vieții sale, se vede obligat de fatalitate să se confrunte tocmai cu singura chestiune absolut insolubilă, moartea. Căci Inginerul este un tânăr întru totul comun, deprins cu modul epidemic al trăirii, un hedonist lipsit de orice suport filozofic, transformând cunoașterea în senzație pură și reținând doar senzațiile plăcute. Disperarea, revolta, furia, abulia, frenezia, uitarea sunt stări parcurse în ritm vijelios. El renunță la muncă spre a se dedica suferinței, își revede trecutul, făcându-și autoanalize interminabile, se confesează unor scriitori cunoscuți întâmplător (înregistrându-și momentul de confesiune pe bandă și ascultând-o apoi cu un scriitor amic, pe care-l roagă apoi... s-o uite!), găsește apoi o pace temporară în dragoste (de fapt într-o altă explozie a simțurilor), în fine, recăzând în disperare, se sinucide. Totul e rulat cinematografic, cu bune secvențe de filmare a comportamentului, a străzii, a exterioarelor în genere, dar fără capacitatea de a sugera ceva din misterul ultim de al cărui zid se lovea.

Un pas spre constituirea unei conștiințe intelectuale îl constituie *Dulce ca mierea e glonțul patriei* (1971). Aici, instruirea militară a tânărului absolvent de facultate oferă nu numai datele unui senzational de tip modern-experimental, dar și prilejul unor cozerii interesante pe tema războiului și a istoriei poporului român (un profesor de istorie emite teoria "complexului Decebal", al conducătorilor gata la diplomație dar și la jertfă pentru popor). Meditația despre propria generație capătă aici unele adâncimi: ideea generației rupte de trecut și fără tentacule spre viitor, prizonieră a prezentului, se va mai formula în romanul românesc în anii următori.

Poate cel mai specific pentru genul lui Petru Popescu este *Sfârșitul babic* (1973). "Prima parte poate fi socotită un eseu epic, o meditație asupra unor evenimente politice, a doua este o poveste de dragoste și 'detectivă', ambele episoade fiind gândite însă într-un

raport - n-aș spune antitetic, ci de simetrie, devenindu-și unul altuia oglindă și metru de comparație. De pildă ceea ce este cimitirul în prima parte, devine în a doua via, iar colonelul, pandantul lui Iancovici". Caracterizarea aceasta, aparținând autorului, este însă numai parțial exactă, mai bine spus, nu toate aceste intenții devin realitate artistică. Eseul din prima parte este, într-adevăr, poate tot ceea ce a scris mai substanțial Petru Popescu (deși nici aici nu ne părăsește impresia de grabă a autorului). Contrapunerea "revoluției socialiste", a istoriei prezente, cu excesele și confuzia ei, unui adevăr omenesc etern - acela figurat de vechea cultură evreiască, deschide meditației spații pentru întâia oară atât de largi în romanul nostru postbelic, Petru Popescu aflându-se printre cei care, în pofida propriului program literar, împinge acest roman spre o estetică a "profundității". Partea a doua, însă, ține de domeniul senzaționalului de romant, în care singurele intenții oarecum "serioase" vizează caricaturizarea artei proletcultiste, expurgate de ideal și sclavă puterii politice și ambițiilor ignobile.

"Un realist ambițios" (cum l-a numit I. Negoïtescu) rămâne Petru Popescu și în *Să crești într-un an cât alții într-o zi* (1973), despre "bovarismul zilelor noastre, automobilul". *Copiii domnului* (1974) e o "legendă munteană", cu un popă hot, jefuit și ucis de ciobani.

## **Rodica Iulian**

(n.1931)

Afirmată mai întâi cu versuri de sensibilitate cenzurată și de rafinament intelectual, publică apoi un volum de eseuri lirice pe teme morale, spre a încerca în fine un fel de roman "de înțelepciune", *Cronica nisipurilor* (1978). Exotismul istorico-geografic este superficial, cronica domniei unui faraon al Egiptului antic, constituită prin depozitiile și unghiurile de vedere ale mai multor personaje, și completată cu confesiunea faraonului însuși, urmărește, mai mult decât restituirea unui tablou de epocă depărtată, o meditație asupra istoriei și asupra efemerului puterii politice, în spirit umanist clasic. Există ceva care nu poate fi supus de voința lui Amenophis / Akhenaton, faraonul care a vrut să impună lumii religia propriei sale persoane, și acest ceva este Timpul, care spulberă excesul megaloman.

## Ioana Orlea

(n.1936)

După două volume de schițe și povestiri ce vădesc aptitudine analitică aplicată la personaje ale contemporaneității agresate ori frustrate de contextul social, scriitoarea transpune aceste preocupări și teme în spațiul mai larg al romanului. Romanele *Testoasa portocalie* (1969), *Pietre la țârm* (1972) și *Competiția* (1974), privesc individul încadrat în micul grup al vieții lui cotidiene, în care sistemul de relații e dominat de egoism, duplicitate, neîncredere în celălalt. În ultimele două, aparenta normalitate, salvată un timp prin cooperarea convențională a membrilor unor mici colectivități ad-hoc, este spulberată de evenimente disturbante ce verifică de fapt anormalitatea ascunsă a relațiilor umane. În monotonia estivală a armoniei dintre localnici și străinii veniți în vacanță în mica așezare de la mare (*Pietre la țârm*), apare un grup de bătauși care instituie teroarea. Nimeni nu se implică, toți se eschivează de răspundere, și cercetările organelor de ordine rămân fără rezultat, încât, în final, huliganii pot comite crima pe care tentativa anterioară o prevestise. În celălalt roman, la o cabană montană, de sub aparența oficioasă și de sub fațada spiritului sportiv al concursului de schi, un mișmaș de interese ignobile și sfărâșii de culise iese la iveală, impulsivat de descoperirea de către niște tineri din afara grupului a unui cadavru în zăpadă. Senzaționalul se insinuează în viața noastră de toate zilele, ne spune autoarea, e hrănit și atârnat de mizeria noastră interioară și de relațiile ipocrite în care ne complacem.

## C. Turturică

(n.1933)

A debutat, cu un volum de povestiri, la vârsta de 44 ani, fiind ceea ce se numește un "scriitor cu biografie", specie din ce în ce mai rară astăzi. Primul roman, în acest context, reține interesul prin experimentul sui-generis pe care-l propune într-o vreme a căutărilor livrești. *Filozof de închiriat* (1980) relatează aventurile unui intelectual pornit să cucerească nu piscurile abstracțiunii, ci jungla concretului, a vieții și muncii cotidiene într-o meserie aspră, dură. A stăpâni și a conduce macaraua de mare tonaj, a îndeplini cu ea lucrările de pe șantierul unei linii de înaltă tensiune, în condițiile vitrege obișnuite, se



vădește într-adevăr a fi o aventură întrutotul palpitanță și vrednică de a fi povestită. Absolvent al unei facultăți de filozofie, naratorul (autorul) se angajează ca muncitor pentru a cunoaște un teritoriu ce-i era străin, provocând la fiecare pas viața să-i dezvăluie noi detalii ale existenței umane și notându-și conștiincios (dar în secret) cele aflate. Peripetiile sunt numai aparent banale (trecerea macaralei sub o linie electrică prea joasă, forțarea unui curs de apă, dezghețarea macaralei la minus 26 grade, înălțarea stâlpului de înaltă tensiune), în fapt, în textul lui C. Turturică ele redobândindu-și senzaționalul și poezia. Cartea amintește de altele celebre ale unor A. Bombard, Thor Heyerdal. Fîneta observației psihologice asupra unor inși cu mentalitate de tranziție (legați încă puternic de mediul țărănesc din care provin) și umorul discret, în genul Marin Preda, ridică acest roman deasupra următoarelor, mai "profesioniste". Scriitorul descoperă în continuare "senzaționalul" vieții obișnuite, dar implicarea cognitivă și transformarea scrisului în aventură existențială a autorului sunt mai puțin pregnante în cărțile ce urmează. *Marele interogatoriu* (1984), de exemplu, rememorează la modul unei anchete quasipolițienești circumstanțele morții șefului unui oficiu de calcul: detronat din funcția pentru care nu avea competența necesară, omul nu rezistă șocului social-moral și face infarct. Alte romane sunt localizate în transportul auto internațional; într-un sat muntean din ajunul războiului, etc..

### **Georgeta Horodincă**

(n.1930)

După ce a publicat în deceniile șase-șapte studii și eseuri de o anumită libertate a interpretării marxiste (despre D. Zamfirescu, J.-P. Sartre, Dimitrie Anghel), Georgeta Horodincă debutează, destul de târziu, în proză, cu *Bastarzii* (1979), povestiri de atmosferă vag retro.

Primul său roman, *Somnambulii soarelui* (1981), oferă, dincolo de atmosfera 1940, interesante pagini eseistice montate pe scheletul unei povești aventuroase. Prin intermediul adolescenței refugiate din Ardealul cedat într-o localitate sudică, aflăm povestea unei frumoase evreice, părăsire de soțul român temător de legionari, urmărită de ura unui legionar pe care-l respinsese, iubită de un vechi prieten și ucisă de acesta din gelozie. Un portret istoric și moral al poporului evreu e configurat prin eseuri pe aceste teme integrate romanului, dar și prin personajul viu și pitoresc al doctorului

Haimovici, tatăl Iuditei, un fel de Cilibi Moise, medic, plin de omenie, inteligență și umor.

### Constantin Novac

(n.1937)

Prozatorul constănțean a găsit în spațiul dobrogean și în mediul marinăresc un teritoriu oarecum insolit în literatura noastră actuală, pe care-l exploatează cu meșteșug și vervă în povestiri și romane intrate încă, poate, prea puțin în atenția criticii literare. Cititorul român de astăzi reîntâlnește, nu fără o mică plăcere, ceva din atmosfera cărților de călătorii și aventuri marinărești ale bunilor romancierii de altădată care ne-au încântat copilăria. Cuvinte, cândva învățate de la R.L. Stevenson sau, de ce nu, de la Radu Tudoran, și uitate (hublou, galenți, tangaj, copastie, etravă, carenă, cart, covertă, saulă, parâmă, cambuză, nostrom, etambou, greement...), răsar în pagina scriitorului, cu aureola lecturilor de atunci. Un anume patetism, propriu vârstei tinere, trăit uneori la modul grav, dramatic, alteori ambiguu, glumet, disimulat în dezinvoltura superficială a unui limbaj smecheresc, colorat argotic, este propriu multor personaje ale lui Constantin Novac. E patetismul candorii contrazise de realitatea aspră a mediului respectiv și a vieții, dar un patetism care are destul umor ca să nu se ia pe sine prea în serios. Textul însuși e, uneori, realizat pe baza unui procedeu de inspirație modernă, textualistă, prin inserția contrastantă, sentimental-ironică, a citatelor / parafrazelor din / la mai sus amintita literatură.

Așa se întâmplă în *Adio, Robert!* (1974), unde un tânăr abia ieșit din adolescență își relatează tensionat experiența mării "aventuri" al cărei vis și l-a făurit în anii de școală. Îmbarcat pe navă cu capul plin de "aroma depărtaților migdali din mările Sudului" și de lecturile despre "căpitanul Robert", lupul de mare neînfricat pe care ar vrea să-l imite, el se izbește dureros de o lume brutală, nemiloasă, de o pegră marinărească abrutizată (întruchipată prin nostrom și acoliții acestuia). Confruntarea este dură, cu multe aspecte senzaționale, binele va învinge, desigur, dar adolescentul se vede în final "respins" de mare, titlul figurând astfel despărțirea de o iluzie.

Senzaționalul pe care-l practică scriitorul constănțean își găsește nota individualizatoare și valabilitatea estetică în condiția pe care o acordă personajului. Căci atenția principală a autorului se concentrează nu asupra evenimentului și aventurii, ci asupra omului

care-și proiectează în aventură eul său cel mai bun. Personajul lui Constantin Novac este, adesea, un visător și un idealist pentru care senzaționalul este un mod de împlinire a existenței și a sensului ei superior. Un astfel de romantic, "născut prea târziu", înrudit și cu eroii comediilor lui Mihail Sebastian, este și Benito Macavei, ziaristul cu veleități scriitoricești din *Vară nebună cu bărci albastre* (1983), care și-a botezat un copil Menumorut și care, printre escapade erotice ieftine, compromisuri și eșecuri de tot felul, visează la călătorii mirifice cu barca albastră pe care și-o construiește. Donquijotismul personajului e subliniat de final: o mică furtună pe lacul unde-și încerca barca îi revelă enorma inadecvare a visurilor sale. Eroul își va scufunda barca, iar renunțarea sa nu va fi mai puțin amară, ca orice renunțare. Astfel, senzaționalul lui Constantin Novac e o dimensiune a umanului și nu doar o schemă literară, e forma pe care o poate lua, pentru insul mediocru, insuficient adaptat istoriei reale, aspirația la o condiție ideală, inaccesibilă în cele din urmă.

### **Dan Claudiu Tănăsescu**

(n. 1938)

Cu materia oferită de micile drame ale vieții cotidiene a omului "obișnuit", scriitorul alcătuiește texte pe gustul cititorului care caută în literatură "întâmplările", aventura. Similar celor două ce l-au precedat, romanul *O zi fără anotimp* (1980) reprezintă astfel aglutinarea câtorva povestiri, într-un ritm îndemnat, fără subtilități de construcție și aspirații de profunzime. Ingredientul misterului e introdus direct, prin secvențe onirice sau fantastice (din lumea fabuloasă a țiganilor nomazi). O asistentă medicală se îndrăgostește de bolnavul îngrijit și îl părăsește când acela se apucă de afaceri deocheate. Se mărită cu altul, care din dragoste pentru ea, acceptă cununia religioasă, pierzându-și drept urmare înalta funcție deținută. Nemaiputând avea copii, asistenta încscenează o sarcină, luând copilul alteia - totul terminându-se cu bine, căci bunul soț o iartă. Acesta e genul de romant scris de Dan Claudiu Tănăsescu.

## Valeriu Anania

(n. 1921)

După ce exploatează vâna folclorică autohtonă în poeme dramatice, în manieră clasicizantă (*Miorita, Manole, Du-te vreme, vino vreme, Steaua zimbrului*), valorifică epic în proză impresii de călătorie în ținuturi depărtate. Romanul de apăsată tușă exotică *Străinii din Kipukua* (1979), localizat într-o insulă din Hawaii, nu ocolește senzaționalul și pitorescul etnografic: obiceiuri stranii, femei misterioase, fascinante, natură impetuoasă, care produc asupra europeanului aflat în vizită profundă impresie.

## Luki Galaction

(n. 1906)

Pictoriță, poetă și prozatoare, trăitoare în Italia, dar aparținând, nu numai sufletește ci și prin parte poate cea mai bună a creației sale literare, spațiului românesc, Luki (Lucretia) Galaction a moștenit de la părintele său, autorul *Morii lui Călifar*, nu numai talentul narativ, ci și gustul pentru pitorescul succulent al unor tărâmurii etno-geografice pregnant particularizate. Autoarea a publicat în țară, în ultimii ani, o culegere de povestiri cu un titlu expresiv, *Calafuria*, și două romane, *Aurul șarpelui* (1979) și *Fapt divers între paralele* (1981).

*Aurul șarpelui* este imaginea romanțată a orientalității care, în prima parte a veacului trecut, când e plasată acțiunea, se întindea până la Dunărea noastră. Ambianța peștrită a fostului imperiu otoman, cu atotputernicia sultanului, cu practicile social-religioase stranii, uneori înjositoare pentru ideea de om, cu întrepătrunderea dintre religie, vrăjitorie și știința medievală, alcătuieste fundalul pe care evoluează o poveste picantă și bogată în arome senzaționale, dar nelipsită totuși de o anume intenție de profunzime. Personajul principal, vârstnicul demnitar Serxe, reface sui-generis traiectul mitului faustic. Pentru a o cuceri pe frumoasa Kherrem, el acceptă pactul cu demonul Astroal, ispitit și îndrumat de un bizar alchimist-proxenet. Devenit un tânăr fermecător, el se satură însă curând de femeia dorită, de care scapă omorând-o, cucerește pe alta și apoi alta, purtat de singurul imperativ al plăcerii. Dar devotamentul față de semenii al ultimei iubite, care se jertfește îngrijind ciurmați, îl zguduie, ducându-l

la reexaminarea poziției sale morale și a pactului cu diavolul. Eliberat de sub puterea acestuia, el redevine bătrânul de la începutul cărții, salvându-și însă sufletul, prin remușcare și iertare.

### **Octavian Simu**

(n. 1935)

A început cu proză parabolică și experimentală (*Balanța cu umbre*, 1971, *Spațiile altora*, 1972), optând, în romanele următoare, pentru cronotopul aventurii - în tărâmul cotidianului sau în cel exotic. În *Popasul* (1975), un tânăr medic, în primul "popas" al profesiei sale, se confruntă cu meschinăria și ignominia colegilor din orașul de provincie, geloși pe talentele lui multiple, și e obligat să plece. În *Prizonierul deșertului* (1985), cunoașterea îndeaproape a lumii Extrem Orientale (valorificată și în volume eseistice) prilejuiește un roman istoric-etnografic, interesant în primul rând prin informația despre misterioasa pentru noi lume chineză și japoneză. Autorul, aflăm, a primit un manuscris de la un englez bizar, în care se relatează călătoria plină de peripeții a unui european, în 1275-1277, în timpul lui Kubilai han, prin imperiul Marelui Mogul. Asistăm, în Lhasa, la straniile rituri ale călugărilor lamaști, la nu mai puțin straniul dans sinucigaș al cămilelor, la întâlnirea cu Kubilai pustnicit pentru doi ani ca să se autopurifice, și înzestrat cu puteri suprafirești, ori la întâlnirea cu Marco Polo. În final, înțelegem că totul a fost doar visul englezului, în casa unei gheșe, după un stagiu de studiere a culturii japoneze. Erudiția și insolitul faptelor copleșesc preocuparea pentru mentalități și viața sufletească a personajelor, iar problematica umană e sumară; totuși, cartea este o lectură plăcută și instructivă, în spiritul vechiului precept *utile dulci*.

### **Doru Davidovici**

(1945-1989)

Își plasează povestirile și romanele în mediul aviatorilor, senzațional prin natura lui pentru neinițiați. Primul roman, *Caii de la Voroneț* (1974) ilustrează bine specificul acestei proze, împletind, în cele două planuri paralele ale narațiunii, intriga aventuroasă cu

elemente de suspans, și detașarea dezinvoltă, jovial-ironică, oferind o lectură alertă, deconectantă.

### **Nicolae Frînculescu**

(n. 1925)

Este autorul a două westernuri românești, *Colții șacalului* (1975) și *La sud de Rio Bravo* (1980), în care, firește, nu lipsește nimic din recuzita genului: șerif, pistoale, cavalcade în preerie, arestări și evadări ale bandiților, eroul fiind un român ajuns în poliția federală americană. Senzaționalul atmosferei de război e căutat în *Văduvele negre* (1981) (titlu sugerat de supranumele unor bombardiere americane în războiul al doilea mondial).

### **Nicolae Ioana**

(n. 1939)

Original poet al metarealiilor, celebrând oarecum teoretic și abstract grandoarea stranie a lumilor intuite prin cuvânt, Nicolae Ioana e receptiv, și în lirică, la un senzațional metafizic aparte: "... Să/ stai în spirit unde totul e posibil: câte nu se pot/ întâmpla./ Ca un sfânt violent autorul/ ne-a arătat ceva dintr-o carte sublimă, o carte numai/ a sa./ Atât de izbitoare și de simple sunt cuvintele/ e ori magie/ ori altceva."

În primele două romane, narațiunea crește din aspectul straniu pe care faptul banal îl relevă spiritului dintr-un anumit unghi. În *Pavilionul* (1981), într-o atmosferă vag levantină, de secol XVIII, ni se face cronică a unui oraș și a unui ținut plasat "între Răsărit și Apus", cronică, de fapt, interesată nu de o lume sau de o epocă dată, ci de serii evenimentiale tipizate ale acestui topos: Necunoscutul sosit aici vrea să-l înfrunte (cu duhul blândetii) pe tiranul absolut al locului, care e chiar fratele său, dar e ucis de acela, care, ulterior, va fi omorât de alții, pedepsit pentru crimele lui etc.. *Strada Occidentului* (1986) creează, prin tehnici simple (echivocul și omisiunea), o atmosferă de bizarene coșmarescă, pe alocuri absurdă, îndărătul căreia ciutorul abia mai recunoaște realitatea, destul de apropiată, a anilor '46 ai veacului nostru. Modelul Mircea Eliade e recognoscibil. Un țăran, Petrică

Ciobanu, merge la oraș, căutând o persoană pe strada Occidentului, e arestat și anchetat, schingiuit ca "să spună", dar țăranul nu are ce să spună. Transportat cu mașina, e pus să se spele într-un râu și el fuge în pielea goală, urmărit, firește, de anchetatori. Primește de la cineva veșminte, un muncitor îi dăruiește chiar un loden, convingându-l că trebuie să se predea. Dar urmăritorii i-au pierdut urma, în primul sat la care ajunge șeful de post lipsește, iar din al doilea sat șeful de post îl alungă, crezând că-și bate joc. Petrică Ciobanu se târăște, bolnav, prin păduri, și, când anchetatorii îi iau din nou urma, moare sub ochii lor. Ar fi zadarnic să căutăm semnificații realiste acestor peripeții. Pentru Nicolae Ioana senzaționalul are în sine un fel de valoare poetică. Tensiunea acumulată prin narația aventurieră nu duce nicăieri, ea se dezagregă în final fără a lămuri ceva, fără a lăsa altceva decât senzația actului de lectură, pur, împlinit.

## Romanul științifico-fantastic

I.M. Ștefan

(n. 1922)

Prima etapă a literaturii "de anticipație" (*science-fiction*, științifico-fantastică, S.F.) la noi, după 1944, reface parcă, prin biografia celor dintâi autori, începuturile de acum o sută de ani ale genului în spațiul românesc, unde el se desprinde din poezie (imaginele pur), prin Alexandru Macedonski, și din literatura de popularizare, prin Victor Anestin. Căci, dincolo de rolul apreciabil pe care l-a avut în formarea gustului pentru noua formulă o revistă de popularizare ca *Știință și tehnică*, prin suplimentul ei de *Povestiri științifico-fantastice*, primii autori sunt și rămân scriitori de popularizare sau, uneori, autori de literatură pentru copii.

I.M. Ștefan oferă o biografie ilustrativă în acest sens, prin numeroasele sale lucrări de știință popularizată, publicate în paralel cu romanele și povestirile S.F.. În acest din urmă domeniu, contribuția lui I.M. Ștefan este relativ bogată, deși de nivel modest din punct de vedere literar (la început în colaborare cu Radu Nor). Romanul *Drum printre aștri* (1954), primul roman de gen după 1944, a stârnit real interes de public în epocă, în ciuda naivităților și simplismului textului.

## Victor Kernbach

(n. 1923)

Publicist, autor de cărți de popularizare și, la începuturile activității, poet de factură intelectualistă, interesat de orizonturile științei moderne, dar mai ales de lumea fantastică a mitologiilor și paleoastronauticii (*Enigma miturilor astrale, Dicționar de mitologie generală* etc.), Victor Kernbach scrie o literatură științifico-fantastică în care locul para-științificului e luat de legenda străveche cu implicațiile ei misterioase.

*Luntrea sublimă* (1961), ne poartă pe valea fluviului Hapi, în antichitatea depărtată a primelor civilizații pământene, în Atlantida. Anacronismele nu lipsesc, relațiile sociale sunt schematizate după rețetele epocii în care a fost scris romanul, conducătorul răscoalei sclavilor negri are idei sociale de veac XX, dar parfumul mitului arhaic infuzat textului îl salvează parțial. Purtat de "luntrea cu văpăi" a marșienilor, eroul vede "câteva lumi și întinderea înstelată dintre ele". Scriitorul își propune să "explice" câteva mituri străvechi: scufundarea Atlantidei, prin explozia atomică declanșată de atlantul care a furat nava martienilor, distrugerea Sodomei și a Gomorei de către marșieni, ca represalii împotriva fuganilor, ridicarea "rampei de lansare" de la Baalbeck de către aceiași marșieni, spre a se reîntoarce pe planeta lor. În epilog, autorul "actualizează" educativ pentru cititorul vremii: "aproape totdeauna miturile și legendele au pornit de la un adevăr înregistrat direct sau indirect de o generație, apoi amplificat sau simplificat de memoria celorlalte".

## Adrian Rogoz

(n.1921)

Ca redactor al colecției *Povestiri științifico-fantastice*, de pe lângă revista *Știință și tehnică* (apărută între 1955-1974, 466 broșuri a 36 pagini), a contribuit efectiv la lansarea multora dintre autorii români postbelici de S.F., fiind socotit uneori "un Hugo Gernsback al S.F.-ului românesc" (Florin Manolescu).

A publicat volume de povestiri, singurul său roman S.F. fiind *Omul și năluca* (1965), în care însăilează teme și situații de circulație în S.F.-ul modern, într-o manieră ce pare azi naivă. Un pilot american de astronavă, dezamăgit în dragoste pe Terra, pleacă într-o expediție



pe Venus. Racheta sa suferă un accident și el petrece un timp pe solul venusian, îndrăgostindu-se de o fată-plantă. Salvat apoi, vrea să ducă pe Pământ pe fata-plantă, dar aceasta nu rezistă transplantării și moare. Moartea îl așteaptă și pe pilot însă, căci soțul iubitei lui de altădată, gelos, va pune gangsteri să-l ucidă.

Mai reușite literar sunt povestirile, fructificând valențele lirice ale ideilor S.F..

### **Ion Hobana**

(n. 1931)

Este unul din pionierii și principalii animatori ai literaturii de anticipație științifică în România postbelică. A desfășurat o intensă activitate de promovare, încurajare și popularizare a noului gen, prin articole, traduceri, publicarea unor antologii de literatură și a unor culegeri de texte teoretice.

Productia literară originală cu acest specific se compune mai ales din povestiri. În micul roman *Ultimul vâl* (1957), o idee oarecum anticipativă atunci, nu însă propriu-zis S.F., este introdusă într-un subiect cu caracter mai degrabă polițist și de spionaj. Un tânăr operator de film, lucrând în vederea unui documentar despre Marea Neagră, ajunge întâmplător pe o navă unde se experimenta un generator de ultrasunete, invenție de mare importanță, și participă la demascarea unui spion aflat în serviciul unei țări străine. Ca și în prozele scurte, o anumită timiditate a imaginației S.F. caracterizează scrisul lui Ion Hobana, care pune accentul mai ales pe senzaționalul faptic sau psihologic al situațiilor.

A scris și literatură pentru copii, inclusiv un roman, *Sfârșitul vacanței* (1960), despre evenimentele din 1944 trăite de un adolescent.

### **Vladimir Colin**

(1921 - 1991)

După ce publică, în deceniul șase, un număr de cărți pentru copii, în perioada care urmează Vladimir Colin se dedică literaturii science-fiction: *A zecea lume* (1964), *Capcanele timpului* (1972), *Dinții*

lui Cronos (1975), *Grifonul lui Ulise* (1976). În *Timp cu călăreț și corb* (1979), este încercată o asimilare a unor procedee S.F. la materia romanului de evocare istorică. Istoria românească, în zorile evului mediu, pe vremea lui Negru-Vodă Basarab, întemeietor de țară, precum și legenda cu schemele ei cunoscute, sunt rescrise din perspectivă modernă, cu utilizarea saltului în timp de manieră S.F..

Un roman S.F. "clasic" este *Babel* (1977). Clasic prin problema etică, principală - posibilitatea recuperării individului aflat într-o mare cumpănă a vieții sale - ca și prin situația, prin personajele propriu-zise și prin riguroasa stăpânire a compoziției românești. În buna tradiție a genului, autorul ne transportă într-un viitor depărtat, dar "precis" localizat, în anul 2651. Ființele rationale de pe diferite planete s-au organizat la nivel galactic, într-un Oficiu al lumilor integrate, în cadrul căruia fiecare lume și-a păstrat specificul, fiind doar parțial permeabilă celorlalte. Reîntâlnim eroi familiari - și meritul autorului e și acela de a fi știut să dea o viață nouă unor scheme destul de uzitate: savantul de genialitate malefică, poetul lipsit de simț practic, mercenarul lipsit de suflet, ingenua care și-a pierdut ingenuitatea. Situația pe care ne-o propune cartea este, pe scurt, următoarea: savantul diabolic a imaginat mijlocul de a-și oferi cel mai sadic spectacol al suferinței umane, acela al chinurilor interioare ale victimelor care-și apără cel mai sacru drept, dreptul la speranță. El își ademenește victimele dintre naufragiatii vieții (poetul Ralt Moga, disperat de moartea soției iubite, venusiana Or-alda, un fel de vestală a erei galactice sedusă și abandonată, și agentul Idomar, din Nobila Ghildă a Asasinilor, un fel de poliție secretă neîndurătoare), promițându-le *imposibilul*. Punând stăpânire deplină pe psihicul lor, savantul Scat-Mor le proiectează existența într-o lume a tuturor posibilităților, dar o lume imaginară, pe o planetă Babel, plăsmuită de închipuirea lui. Îi face, altfel spus, să trăiască în *închipuirea lui* cele mai crude suferințe, și ei descoperă numai în final că și-au trăit lupta pentru speranță doar în pur imaginar. Dar lupta omului pentru dreptul la viață nu e fără rezultat nici chiar în planul iluziei, vrea să spună autorul. Eroii se însănătoșesc sufletește (poetul și-a regăsit soția, agentul cu sufletul împietrit își redobândește omenia, iar vestala își regăsește puterile de vrajă într-o nouă iubire, pentru Idomar), și acum se răzvrătesc împotriva celui care i-a destinat doar suferinței. Ei rup lanțul voinței lui Scat-Mor, renunțând la vechea realitate a vieții lor și transformându-și, prin simpla opțiune, iluzia în realitate autentică, în care vor trăi de aici înainte. E evidentă, și în acest roman, tendința spre alegorizare, specifică lui Vladimir Colin. Într-adevăr, citit ca alegorie, romanul este foarte frumos, dar finalul, aflat la granița dintre speculația relativistă

galactică și simpla sofistică, atenuează impactul artistic asupra cititorului.

În structurarea internă, cartea lui Vladimir Colin lasă să se întrezărească o intenție simfonică destul de ambițioasă. Textul conține, în paralel cu ficțiunea senzațională fantastico-științifică despre minunile tehnologice ale lumii viitorului, și o utopie socială și etică propusă meditației lectorului de azi, precum și, la alt nivel, sugestii privind condiția istorică a omului în era cosmică în care a intrat, presat pe filiere multiple și nu totdeauna conștientizate de obiectele tehnice pe care le produce. De asemenea, pe un anumit plan, mai discret, e adevărat, el poate fi citit și ca o sarcastică alegorie politică despre situația individului într-un regim totalitar (despotul Scat-Mor, în "contact psihic" cu victimele sale, le inculcă până și ideea de a-l privi, post-mortem, ca pe un mare binefăcător al omenirii!).

### **Horia Aramă**

(n. 1930)

O anume sensibilitate lirică și inteligența speculativă sunt cele care asigură prozei lui Horia Aramă o notă personală în cadrul literaturii S.F. românești. Debutând editorial în deceniul șase, cu versuri de factură modestă, scriitorul se dedică, începând din deceniul al șaptelea, literaturii de anticipație. Povestirile din *Moartea păsării săgeată* (1966), *Cosmonautul cel trist* (1967) se caracterizează prin imaginație debordantă, deși nu totdeauna propriu-zis fantastico-științifică. O tendință spre convertirea insolitului ideii S.F. în punct de pornire spre meditația asupra omului se manifestă în aceste povestiri și, mai insistent, în micile romane care le urmează în anii deceniului opt: *Tărmlul interzis* (1972) și *Verde Aixa* (1976). În primul, o idee romantică, de sorginte străveche mitică, a sufletului nemuritor, transferabil în mereu alte corpuri, e asociată unui pretext S.F. suficient de naiv - o pereche de butoni care prin atingere permit detașarea sufletului de trup și instalarea în alt trup viu. Butonii sunt invenția unui savant care a reușit să realizeze, prin ereditate dirijată, și un om perfect, pregătit *ex ovo* pentru toate situațiile vieții umane. Acesta din urmă dă butonii unui prieten, care astfel beneficiază de prelungirea vieții. La un moment dat, prietenul (care e și naratorul în text) descoperă, după ce a "schimbat" mai multe corpuri (provocând moartea inșilor respectivi), că a nimerit din întâmplare în același corp în care sălășluia cel care îi dăruise butonii. Firește, cel care va pleca

va fi personajul narator, omul perfect lăsat astfel prizonier unui cadavru. Semnificația umană, posibilele valențe etico-filozofice sunt limitate de bizazeria situațiilor.

În *Verde Aixa*, un grup de cosmonauți coboară pe o planetă ciudată, în căutarea unor semeni dispăruți acolo. Planeta e acoperită de pădurea inteligentă, care, spre a se apăra, zămislește o copie a unuia din cei dispăruți. Falsul pământean îi anihilează, prefăcându-i în copaci, pe membrii expediției, cu excepția unuia dintre ei, cel mai tânăr, de care se leagă printr-o vie prietenie. El refuză să-l predea pădurii și pe acest pământean, sfârșind prin a se umaniza el însuși. Conotațiile rămân implicite situației astfel schițate, autorul mărginindu-se a le sugera destul de sumar, fără a face efortul de a le conferi ponderea epică și analitică pe care o suportau.

Cea mai interesantă carte a lui Horia Aramă este însă nu un roman propriu-zis, ci un eseu construit pe o schemă romanească. *Colecționarul de insule* (1981) e conceput ca o călătorie plăcută și instructivă, incitantă, desigur, descrisă de spiritul modern, pe itinerariile Utopiei de totdeauna. Trecerea în revistă a utopiilor imaginate de om de-a lungul veacurilor este savuroasă adesea prin detașarea calmă a relatării și prin umorul cu care ghidul (autorul) ne conduce pe cărările gândirii și imaginației înaintașilor, cu scurte popasuri la "insulele" utopice, de la Platon, la Thomas Morus și de aici la socialismul utopic, apoi, prin utopiile romanticilor la modernitatea veacului nostru, bogată în utopii social-politice, științifice, artistice, precum și în "contra-utopii".

### **Mihnea Moisescu**

(n. 1930)

A publicat volume pentru copii, povestiri și romane S.F., care, de fapt, sunt niște povestiri ample. La un nivel de profesionism stimabil, Mihnea Moisescu știe să construiască o situație psihologică credibilă, dându-i tensiunea difuză necesară și evitând maniheismele supărătoare. În *Întoarcerea pe țărnul dispărut* (1975), într-un viitor îndepărtat, doi astronauți plecați cu zeci de ani înainte se reîntorc pe pământ. Ei și-au păstrat tineretea, dar și-au pierdut memoria. Experimentele chinuitoare la care sunt supuși pentru a le-o stimula duc la descoperirea faptului că niște "ei" misterioși i-au capturat și le-au stors toate informațiile, golindu-le creierele. Unul din cei doi se

readaptează, îndrăgostindu-se de tânără, celălalt, dezechilibrat de experimente, fură o aeronavă și fuge într-o aventură sinucigașă.

### **Cornellu Omescu**

(n. 1936)

Preocupat, în povestiri și romane scrise dezinvolt, de problematica integrării tineretului în viața contemporană, abordează și genul S.F., mai întâi la modul ironic și parodic, în bucățile din *Întâmplări de necrezut* (1975). Romanul *Planeta fără memorie* (1978) exprimă, prin intermediul rețetelor speciei, o sensibilitate și o platformă morală. Subtitlul "jurnalul unei adolescente născute în Cosmos" ne edifică de la început că autorul și-a introdus și aici și tema sa predilectă, a tinereții ca vârstă a generozității și a idealurilor nobile. Ajungând pe o planetă necunoscută, cu oameni sălbaticiți, terorizați de fiarele pădurii, adolescența Ailila și cei ce au crescut-o umanizează și civilizează pe unul din sălbatici, care va deveni bărbatul fetei, pentru a întemeia, poate, o nouă lume umană. Mesajul - avertizator, dar optimist - e lesne descifrabil.

### **George Anania**

(n. 1941)

A publicat mai multe cărți, scenarii etc., majoritatea cu caracter S.F., unele în colaborare cu Romulus Bărbulescu (inclusiv două romane, *Paralela-enigmă*, 1973 și *Șarpele blând al infinitului*, 1977). Independentă de la iveală mai întâi biografiile romanțate ale lui Francis Drake (*Corsarul de fier*, 1966) și Humboldt (*Ploaia de stele*, 1969).

Profesionalismul modern e prima impresie pe care o dă cititorului romanul *Test de fiabilitate* (1981). Stângăciile și naivitățile vârstei de început al genului la noi au lăsat locul unui stil de abordare ferm, precis, științific. G. Anania cunoaște secretele meseriei, el știe să antreneze în acțiune un număr mare de personaje, caracterizate sumar dar eficient, știe să lege acțiuni paralele. Decorul este în acest roman ambianța marelui centru ultramodern de cercetări genetice. Tema S.F. a romanului este aceea a "mutantului": în laboratoarele respective se

lucrează în vederea obținerii unor mutații genetice care să confere individului uman calități extraordinare. Desigur, realizarea cercetărilor implică confruntarea eroilor cu comandamente etice, pe de o parte, și cu exigențele dezumanizate ale organizatorilor, pe de altă parte. Acțiunea, trenantă, totuși, mai ales în prima parte a cărții, sugerează, fără să adâncească, și semnificații social-etice moderne, privind libertatea individului în fața mecanismelor opresive supraindividuale.

**Gheorghe Săsărman**  
(n.1941)

Forma S.F. se prezintă, pentru Gheorghe Săsărman, ca instrument al unei conștiințe morale și politice moderne de a-și exprima punctul de vedere asupra lumii istorice. O anume dispoziție eseistică, teoretizată uneori, nu lipsește acestei proze (autorul a semnat, de altfel, și un interesant volum de eseuri asupra arhitecturii contemporane), dar ea nu pune în umbră talentul literar și originalitatea, reale.

Universul povestirilor sale din *Oracolul* (1969), *Cuadratura cercului* (1975) sau *Himera* (1979) este cel social-uman contemporan, în variantă apocrifă, cu aluzii politice autohtone străvechii: un virus al genialității molipsește populația unei insule și plutonierul devine dictator, iar gospodinele și frizerii artiști (*Evadarea din Algernon*), mitul "echilibrului nuclear" e mai puternic decât glasul rațiunii atât pentru "democrația burgheză" cât și pentru statul socialist totalitar (*Putin mai devreme*). Un fantastic de bună calitate, discret și penetrant, e marca textelor scriitorului, dovedind temeinica însușire a lecției lui Poe (în *Himera*) sau a lui Mircea Eliade (în *Dulceața de cireșe amare*).

Romanul său, *2000* (1982), este la cota cea mai înaltă atinsă de genul S.F. în literatura română, atât sub raportul originalității imaginarului realizat și al scriiturii, cât și sub acela al elevației și densității ideatice. Mirificul an 2000, de mult înălțat, în mentalitatea comună, pe un pedestal mitic, e privit în această carte ca un moment istoric decurgând direct din momentul istoric al prezentului autorului, în planul social-moral ca și în acela al dezvoltării științei. Într-o lumină ușor sceptică, omenirea apare încă mai dezorientată, criza moravurilor, a spiritualității - religioase și laice - se acutizează, punând tot mai mult sub semnul dramaticului viața individului. Pe acest fundal (aproape realist), scriitorul construiește cu mijloacele S.F., reflecția sa,

care nu este nici o utopie, nici o contrautopie, ci mai degrabă un eseu românesc (a cărui discutare și-ar fi putut avea la fel de bine locul și la capitolul respectiv al prezentei panorame).

Ideea S.F. de la care se pornește este a posibilității eliberării quarkerilor din legăturile nucleare. Rezultatele experimentului încercat de grupul de fizicieni din anul 2000 întrec orice anticipări. Se declanșează dereglări temporale în lanț, oamenii dispar în trecut, nimerind întâmplător în "nodurile spațio-temporale", revenind uneori în prezent, alteori rămânând în trecut. Panica ia amploare, iraționalismul și violența se extind, o sectă religioasă nouă ajunge la un milion de membri în câteva luni și încearcă să treacă în masă în trecut spre a face prozeliti. Cine poartă vina pentru toate acestea? cei patru fizicieni? statul, care a încuviințat și finanțat experienta? știința modernă în general? sau chiar omenirea însăși și condiția umană? Se decide convocarea unui tribunal excepțional, la care să participe și mari genii ale științei din trecut, care să judece cauza. Sunt trimiși emisari în diferite epoci ale istoriei și sunt aduși în anul 2000 Socrate, Newton, Einstein și alții. Sarcasmul autorului nu iartă în acest context dogmatismul socialist, al cărui reprezentant vorbește la proces despre "înalta conștiință civică, deplinul atașament față de cauza nobilă a socialismului" și înfierează pe "ațățătorii la război", "demonstrând astfel încă o dată superioritatea..." etc. etc.. Tribunalul, prezidat de un om venit din viitor, așează chestiunea "vinovăției" științei în termeni raționali, prin glasul lui Einstein, care opinează că înainte de a depăși impasul și de a grăbi progresul trebuie ridicat nivelul general al speței umane. În contrast cu acest plan macro- și metaistoric, finalul punctează tragic povestea de dragoste a doi tineri, reiterare a mitului Orfeu-Euridice: ea dispare și el pleacă în trecut s-o caute, apoi ea revine dar el rămâne pierdut pe veci.

Narator subtil și rafinat, de intelectualitate modernă, Gheorghe Săsărman este un spirit umanist pentru care proza S.F., ca și eseu științific sunt nu forme de evadare, ci de integrare.

### **Victor Bîrlădeanu**

(n. 1928)

Publicist cu bogată activitate în deceniile șase-șapte, autor și al unor piese de teatru, fără răsunet, încearcă genul S.F., ispitit mai ales de valențele senzaționale pe care acesta i le prezintă. *Exilatul din Planetopolis* (1972) relatează aventuri ale unor expediționari

interplanetari, într-o epocă a viitorului apropiat, "pragul mileniului al treilea".

### **Voicu Bugariu**

(n. 1939)

Autor și al unor cărți de critică literară, de factură oarecum publicistică, despre teme și autori ai contemporaneității noastre, Voicu Bugariu se împarte, în proza de ficțiune, între S.F., romanul polițist (abordat sub pseudonimul Paul Antim) și realismul romanelor de după 1985. *Sfera* (1973), primul său roman, este alcătuit din două narațiuni pe un motiv fantastic. Un scriitor își instalează în apartament o sferă care-și dezvăluie calități uimitoare: ea se "agită", "respiră", dând un adevărat spectacol de forme și culori, deși materia din care e formată e impalpabilă și inanalizabilă. Ea transmite și mesaje - indescifrabile - fiind în stare să ghicească viitorul etc.. La insistențele celor din jur, scriitorul acceptă să i se ia sfera, spre a fi transformată în bun public, dar din acea clipă proprietățile sferei și sfera însăși dispar. Sfera "se transformă în cuvinte". Este o alegorie străvezie a creației artistice, care, transformată în bun de consum, își pierde calitatea.

### **Mihail Grănescu**

(n. 1954 ?)

Un experiment este debutul lui Mihail Grănescu, al cărui *Aporisticon* (1981) încearcă un fel de hiperroman S.F., prin colajul de amintiri (și maniere) literare, științifice, mitice, etnografice. Vreo patruzeci de texte, unele mici eseuri, altele secvențe narative, descrieri sau divagații, cu sau fără marcă S.F., sunt reunite alfabetic de subtitlul "Glosar de civilizații imaginare". Mai mult decât acest pretext însăși, ceea ce unește fragmentele este convenția semiotică-textualistă de la care se pleacă: totul fiind *Semn*, se poate imagina un "roman al tuturor romanelor", elaborat (ipotetic) cândva, și care să fie "paradigma" sau arhetipul tuturor textelor lumii. Ca atare, fiecare capitol la rândul lui reia, la modul esențial, Mesajul "paradigmei", al cărui cod e indescifrabil, firește, dar care are totuși *un sens* inerent: însăși comunicanța sa, virtualitatea comunicării spre oameni. Cititorului i se



propune astfel o partidă pur intelectuală. Jocul spiritului (prezumțios adesea) și gravitatea ideii, alunecarea pe cuvinte sau fulguranta îngrijorare din contrautopiile sau ucroniile miniaturale dau interes acestei proze, pândite pe alocuri și de pericolul eseismului și al subtilității abuzive, i.e. vide.

### **Sorin Ștefănescu**

(n. 1952 ?)

Micul roman intitulat *Zee* (1982) este, fără îndoială, un debut deosebit de promițător în S.F.-ul românesc. Ambiguitatea studiată a titlului, scriitura modernă, fără stângăcii, care alternează naratorii și reflectorii, concizia narațiunii și siguranța mânuirii recuzitei tehnico-stiințifice moderne, împreună cu naturalețea inducerii unor conotații de subtilitate, dau la lectură senzația de confort ideatic modern. Oamenii lui Sorin Ștefănescu, plasați într-un viitor relativ depărtat, se confruntă cu nisipurile inteligente și cu o misterioasă "societate" rațională organizată pe "nivele" calitative, în funcție de complexitatea prelucrării informațiilor. Îndărățul acestei scenarii de gen însă, tânărul scriitor știe să ne sugereze o altă confruntare: cu probleme ale civilizației și existenței lumii umane de azi - a relației omului cu universul material în care trăiește (lupta pentru energie) și a relației interumane individ-sistem, a robotizării omului etc..

## 2. NEOMODERNISMUL EXPERIMENTAL

"A experimenta înseamnă a propune un procedeu nou,  
dar și a relansa unul folosit altădată. Mai înseamnă a provoca un fenomen,  
a provoca limbajul, peisajul, trupul omenesc,  
cu scopul de a le înțelege și comunica.

Drumul de la procedeu (fapt tehnic)  
la formulă (soluție de transformare a lumii în text),  
acesta e experimentul.

Rezultatul cel mai fericit  
este găsirea unui model mai bun de 'formalizare a revelației',  
de transmitere a mesajului.

A experimenta poate fi o problemă de meșteșug al scrisului,  
dar și, mai ales, una de optimizare a ființei.

Adică experimentul literar este parte din unul mai complex:  
*experimentul existenței.*

Aici literatura se întâlnește cu  
științele modelării și automodelării umane.  
Fără ca ea, literatura, să-și piardă specificul ei."  
(Vasile Andru)

### a. Romanul indirect

Numit uneori *roman personal* sau *roman de autor* și, mai adesea, *roman jurnal*,<sup>74</sup> romanul indirect a luat naștere, paradoxal, dintr-o aspirație la realism și nu la metarealism, la captarea în text a imediatului viu și nu la explorarea metarealității. Metarealismul acestei formule se relevă însă în focalizarea atenției scriitorului asupra eului producător de literatură, în năzuința spre imediatul absolut al literaturii, care e chiar actul scrierii. Romanul indirect este o formă de "dincoace de roman", în care romanul e "neîmplinit" sau neexplicitat ca roman. Redactate la modul tradițional, jurnalul de zi sau jurnalul de călătorie rămân jurnale, suite de însemnări ale unor fapte și împrejurări. Din ce în ce mai mult însă, scriitorul modern nu poate refuza ispita, atunci când scrie "jurnal", de a extinde confruntarea cu faptele la o confruntare cu propria conștiință, umană și scriitoricească. Jurnalul său devine astfel *roman*, "roman indirect".

---

<sup>74</sup> Constantin Ciopraga, *Propilee*, Ed. Junimea, Iași 1984, p.303.

faptele la o confruntare cu propria conștiință, umană și scriitoricească. Jurnalul său devine astfel *roman*, "roman indirect".

În literatura română, primele jurnale care tind a-și transcende condiția și a deveni romane ale eului auctorial sunt *Escursiuni în Germania meridională* al lui Nicolae Filimon (1860) și, mai cu seamă, *Peregrinul transilvan* al lui Ion Codru Drăgușanu (1865), "rescrieri" ale unor prealabile însemnări de voiaj, îmbogățite cu pasaje eseistice, lirice, narative, în care scriitorul și actul trecerii realului în text devin teme cu oarecare autonomie. Elemente de roman indirect întâlnim apoi în *Închisorile mele* de Ioan Slavici (1921), dar și în unele jurnale propriu-zise de scriitor (în jurnalul lui Titu Maiorescu, Gala Galaction, Nicolae Iorga), ca și în însemnări de călătorie ale unor Mihai Ralea, Camil Petrescu, Ion Petrovici, înregistrări nu numai ale aventurii interioare a insului în spațiu și timp, dar și ale actului (sau măcar ale premiselor) texturării acesteia. În perioada interbelică, interesul pentru jurnal ca roman al eului se accentuează. Întâlnim și justificări teoretice: "Jurnalul este genul originar literar, genul tip, iar romanul, tragedia, poema etc. sunt pervertiri ale jurnalului pur. Jurnalul este adevăratul gen literar", este părerea lui Eugen Ionescu, exprimată în *Nu* (1934). Valoarea de document sufletesc al unei epoci, expresia de autenticitate a clipei trăite este numitorul comun și al gândurilor lui Mircea Eliade, Camil Petrescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, despre acest fel de proză. Mircea Eliade este cel care, în prefața cărții sale din 1935, *Șantier*, la care m-am mai referit, fixează definiția acestei formule, dându-i și numele de "roman indirect": "'indirect' deoarece toate pornesc de la mine, de la voința mea de a cunoaște, păstra sau respinge oamenii, și 'roman' pentru că, folosindu-mă de paranteze, am adăugat /textului Jurnalului propriu-zis/ amănunte, precizări și împliniri pe care textul original simțea nevoia de a le avea".<sup>75</sup> Desigur, în această formă, "romanul indirect" este o invenție a lui Mircea Eliade, care și-a valorificat astfel jurnalul propriu, dar ideea eclatantului și prolificului romancier și eseist era nu numai o găselniță ad-hoc, ci răspundea unor căutări mai generale.

În deceniile cinci și șase, formula este ocolită, părând chiar uitată. (În deceniul dogmatismului funcționa, reamintesc, alături de alte interdicții, anatema asupra "intimismului" și "psihologismului".) În fapt însă, romanul-jurnal se practică uneori, "pentru sertar". E cazul, bunăoară, al lui Ion Vlasiu sau al lui Tudor Țopa. (Primul își va publica întâiele volume din ciclul *În spațiu și timp* în anii 1970-1973, al doilea în 1975.) Tot în ultima parte a acelei perioade începea și

---

<sup>75</sup> Mircea Eliade, *Șantier*, roman indirect, Ed. Cugetarea, București 1935 (Prefața: *Prezentarea unui roman indirect*).

Radu Petrescu să-și redacteze jurnalul său, care va constitui apoi materia romanelor indirecte publicate în deceniul opt. În deceniile din urmă, mai ales după 1970, se apropie și alții de această formulă: Radu Cosașu, bunăoară, prin ciclul de volume intitulat *Supraviețuiri*. Ia din nou avânt o literatură memorialistică și confesivă, care uneori se apropie de criteriile romanului indirect. Cronotopul călătoriei, pe care l-am aflat la începutul carierei acestei forme în literatura română, prilejuiește și acum câteva cărți notabile, dintre care unele mai mult sau mai puțin prezentând caracterele romanului indirect: e cazul volumelor cu acest profil semnate de Mircea Zăciu, Eugen Simion, Paul Anghel ș.a.. În anii de după 1980 - perioadă în care apare și o tentativă de parodiare a formei, *Moda jurnalelor* de Laurențiu Cernet, 1981 -, interesul pentru romanul indirect pare a slăbi, treptat, din nou.<sup>76</sup>

### Ion Vlasiu (1908 [-1997])

Sculptor și pictor de valoare recunoscută în perioada contemporană, Ion Vlasiu a debutat literar în efervescenta anilor 1930, cu povestiri și versuri în care evocarea tradiționalistă se întâlnea cu modernismul de ultimă oră. În 1933 s-a aflat printre artiștii și scriitorii care, la Cluj, au editat unicul număr de avangardă din Transilvania, *Herald*. Consacrarea propriu-zisă ca scriitor se va produce însă abia în 1938, prin romanul memorialistic *Am plecat din sat*, de obstinat tradiționalism (redactat câțiva ani înainte, în vremea șederii la Paris), salutat cu entuziasm de Perpessicius, dar ignorat de G. Călinescu în *Istoria...* sa.

Tratamentul aplicat de critică lui Ion Vlasiu îmi pare viciat de o eroare inițială: se uită auspiciile avangardiste ale acestui autor și, mai ales, se uită că inocența "primitivă", marca memorialisticii lui, nu mai poate fi, la un modern, "stil" ci numai *stilizare*. O intenționalitate experimentală în fond stă la originea literaturii lui Ion Vlasiu. Ea l-a determinat să încerce, la început, în poezie, modalitatea suprarealistă, iar în proză pe cea tradiționalistă, părăsind-o apoi pe prima și

---

<sup>76</sup> "Un roman de un fel aparte ascund sub un titlu înșelător Caietele 'Prințelului'. Orice jurnal scriitoricesc, indiferent cum s-ar subnumi, biografie, sau 'de creație' sau 'al unor romane', poate fi tratat drept romanul devenirii celui care-l scrie". (Laurențiu Ulici, Confort Procust, Ed. Eminescu, București 1983, p.61-62)

perfectionând-o treptat pe a doua. Căci nu doar noul se poate experimenta, ci și vechiul (arta modernă oferă exemple din abundență), și nu doar literaturitatea se poate experimenta, ci și autenticitatea umană, modul de a exista prin artă. Fără a o teoretiza, precum Camil Petrescu sau Mircea Eliade, și chiar fără a-și conștientiza deplin demersul, mai mult intuitiv, Ion Vlasiu încearcă în proza sa o cale *sui-generis* a autenticității.

Modernitatea de fond a prozei lui Ion Vlasiu constă în deplina sa libertate în raport cu canoanele literare moderne. Nu o dată, comentatorul cărților sale s-a văzut în dificultate înaintea întrebării: ce este textul acestui autor, memorialistică sau roman? Într-adevăr, "Ion Vlasiu nu face literatură, sau, mai exact, nu-l simți făcând literatură" (Perpessicius).<sup>77</sup> Adevărul e că Ion Vlasiu e interesat mai mult de om decât de literatură. La fel ca și, ceva mai târziu, Marin Preda, el e captivat de experiența existențială pe care o parcurge, ca om și ca artist, literatura ivindu-se ca un mijloc de a-și limpezi, sieși și altora, temeurile obscure ale acestei experiențe. Nu-l interesează să inoveze în planul expresiei literare, pentru că, din capul locului, o preocupare specială pentru artisticitatea textului îi lipsește. El își urmează drumul început prin *Am plecat din sat*.

"De fapt", va mărturisi scriitorul într-un interviu din 1983, "eu nu am decât două cărți, una despre trecut și una despre prezent. Trecutul se numește *Drum spre oameni* din care am publicat trei volume și la al patrulea lucrez chiar în zilele acestea și, apoi, *Jurnalele*." Ciclul *Drum spre oameni* este compus din romanele memorialistice *Am plecat din sat*, *Drum spre oameni* (1961), *O singură iubire* (1965) și *Succes moral* (1985). Departe de a fi simplă însemnare a împrejurărilor devenirii artistului Ion Vlasiu, volumele construiesc, cu material autobiografic, un univers simili-fictiv, care e receptat de cititor ca ficțiune propriu-zisă, autenticată doar pe alocuri de referiri la fapte istorice cunoscute. Eroul narator trăiește viața ca pe o înfrigurată călătorie în necunoscut. Desprins de matca ocrotitoare a satului natal, el rătăcește dus de neastâmpărul său interior, "în lume", "drumul său spre oameni" fiind mai degrabă unul spre sinele său.

Un limbaj epic apropiat de simplitatea romanului "popular", absența oricărei preocupări de scriitură modernă fac ca, pe fragmente, stilul să apară sărac, fără acea densitate polifonică pe care o socotim îndeobște proprie modernității. Scrisul lui Ion Vlasiu se bazează, ca și al înaintașilor Slavici sau Rebreanu, aproape exclusiv pe sugestia realistă. Și într-adevăr, ansamblul textului reflectă o neașteptată forță

---

<sup>77</sup> Perpessicius, *Ion Vlasiu: Am plecat din sat*, în: România, 30 dec. 1938 (cf. Ion Vlasiu, *Am plecat din sat*, ed. a treia, Ed. Eminescu, București 1979, p.465).

de comunicare a omenescului în ipostaza unui anumit timp istoric, cel în care omenirea se află încă. Este timpul de structurării unei lumi vechi, al căutărilor, individuale sau colective, în vederea salvării sau a refacerii unității insului cu lumea. La Ion Vlasiu, dialectica acestei de structurării apare într-o lumină aparte. Individul este supus unei misterioase pomiri centrifuge, de desprindere de lumea sa, de trecere pe altă orbită, în vreme ce lumea pare căzută pradă unei forțe centripete ucigașe, o lume în plină implozie, prăbușindu-se în sine, strângându-se, pierzându-și prin porii invizibili umanitatea. Între timpul lumii și acela al individului se cascadează o falie de neumplut. Insul lui Ion Vlasiu rămâne credincios unor legi și ritmuri care la scara lumii nu mai funcționează. Eroul său nu e un sincron, dar nici propriu-zis un anacronic. Nepotrivirea lui cu timpul istoric e relativă dar ireductibilă. El este un *discronic*.

Aceeași materie omenească, în manieră stilistică și tehnici literare deosebite, stă la baza "jumalelor" scriitorului. Dintre acestea, Ion Vlasiu a publicat până acum patru volume intitulate *În spațiu și timp* (I-III, 1970-1973, și IV, 1988), urmate de *Cartea de toate zilele unui an* (1984) și *Monolog asimetric* (1988). Consemnând clipa fugară și gândul nestătător, starea sufletească trecătoare, aforismul rodit de un răgaz meditativ, rezumând succint întâmplarea trăită și comentând-o în registrul ideii, Ion Vlasiu face de fapt, cu aceleași mijloace "traditionale", o proză în spiritul modernității. Atunci când vrem să definim prin comparație această proză, apropierea de *Santierul* lui Mircea Eliade se impune în mod firesc. Rescriere, de fapt, a însemnărilor redactate cu câțiva ani înainte, aceste texte sunt, la un mod mai discret și mai puțin ostentativ, experimentale și înnoitoare, deschizând și anunțând seria romanelor indirecte ale deceniilor opt-nouă.

*Cartea de toate zilele unui an* reia "caiete" aparținând anilor 1966-1967 și traduce "gândul unui jurnal propriu-zis, adică 'zi de zi'".

Ion Vlasiu nu este un (neo)clasic. El *experimentează* un stil "clasic" (vechi) de a exista intelectualicește/scriitoricește, ceea ce înseamnă, mai degrabă, că avem de-a face cu un anti-neoclasicism și cu un antimodern. Ritmul interior al acestei existențe, discronic, este în relativ contrast cu ritmul vieții moderne. El trăiește sub semnul duratei și nu al clipei, al curgerii domoale a Mureșului și nu al spectacularului exploziv al "orașului furnicar" modern. Ca și pentru interbelici, ca pentru Mihai Ralea, pentru el omul este "ființa care amână" ("pot amâna o dorință și asta e foarte bine") și "amână" prin construcție și autoconstrucție, preferând relativa izolare implicării în imediat. "În timpul nostru, spiritele sunt agitate de false probleme de care nu vreau să mă las prins. Mă gândesc la intelectuali, la artiști mai

cu seamă, care trec printr-o criză acută de individualism. Cauzele sunt sociale: se simt lăsați la o parte ca oameni." Criza de individualism este criza de *realitate* individuală în care se descoperă intrat artistul modern. Prima soluție întrevăzută este compensația în metarealitate. Contemplația artei, de exemplu, îi dă acest sentiment al deplinătății existențiale recâștigate ("lângă *Masa tăcerii* mi s-a părut că mă aflu la marginea pământului"). Încadrarea într-o ideologie artistică sau într-un stil însă nu-l atrage: "Stilurile artistice nu m-au neliniștit. N-am vrut să fiu nici clasic, nici impresionist, nici expresionist, nici cubist, nici suprarealist. Acum toate acestea sunt depășite. Alte stiluri sunt la modă și nici acestea nu mă neliniștesc." Căci nu încadrarea într-o "școală" e importantă, ci încadrarea în cultură. Or "a fi încadrat în cultură înseamnă să poți face legătura cu viața într-un punct al ei esențial." Pentru Ion Vlasiu, viața și arta sunt consubstanțiale, realitatea și metarealitatea comunică firesc: ca și pentru Brâncuși, care, notează undeva scriitorul, visa să facă o sculptură care să slujească și drept loc de joacă copiilor. Acesta e sensul aceluia *dor de elementaritate* ce străbate în egală măsură sculptura și scrisul lui Ion Vlasiu. În Bucureștii aglomerati și frenetici se simte "în exil", în schimb își explică atracția misterioasă către satul din părțile natale: "Știu de ce mă simt bine la Bistra: fiindcă tot ce se întâmplă acolo e necesar, profund necesar." Își dorește cu ardoare un atelier la țară: "să trăiesc cu apele, cu munții, cu țărani". De fapt, însă, lumea aceasta, a elementarității patriarhale, trăiește numai în amintirea și în opera lui, și scriitorul e conștient de asta în cele din urmă. De aici, un vag dar penetrant sentiment de însingurare în istoria modernă, care emană din paginile cărților lui. "Am scris mii de pagini ca să înțeleg viața, să mă înțeleg pe mine, și n-am izbutit decât să mă izolez. Mă simt ca un păianjen într-o pânză subțire, sub streășină. Nu am nici o certitudine, decât voința mea de a nu renunța s-o găsesc." Conștientizarea, în ton camusian, a acestei condiții în fond tragice nu duce însă la panica spiritului. O anumită candoare, care e a "vechiului clasicism" și a tradiției însăși, menține existența și creația sub zodia relativei împăcări cu implacabilul.

Desigur, proza lui Ion Vlasiu nefiind o proză de cuvinte, cărțile sale au destul leșt, apărând uneori insuficient de concentrate. Interesul acestei proze stă mai ales în personajul său original și în experimentul existențial pe care-l întreprinde. Într-o epocă modernă în care spectacolul de personalitate este cel care, adesea, ia locul personalității autentic umane a creatorului, opera de îngrijorări sublimate în monocromii și limpidități sapiențiale, experimentând o existență discronică dar autentică, a lui Ion Vlasiu deține un loc distinct în tabloul romanului românesc contemporan.

Publicist și reporter de talent, dedicat, la început, promovării patetice a cuceririlor revoluției socialiste (debutul în 1952 cu volumul *Slăvim Republica Populară Română*), Radu Cosașu publică apoi volume de proză literară în care ficțiunea joacă un rol secundar, pe primul plan fiind transcripția observației sociale și a biografiei spirituale proprii (nuvelele din *Omul la 33 de ani scapă*, 1966, și romanul *Maimutele personale*, 1968).

Ciclul *Supraviețuiri* (I, 1973, II, 1977), *Meseria de nuvelist* (1980), *Ficționarii* (1983) grupează texte ce alcătuiesc un "roman de autor", cum a fost numit (v. nota 75), sau, în terminologia adoptată în cartea de față, un roman indirect. Fragmentele celor patru volume interferează cu mare libertate două planuri principale - al reconstituirii epocii de după 1944 și al biografiei spirituale a autorului. "Visul secret" al acestei proze este, mărturiseste autorul, "de a se constitui dintr-o primă, fie și sumară, biobibliografie pentru această nouă nevroză, necunoscută probabil de Freud, căruia niciodată nu i s-a întins pe banchetă un caz de postrevoluție." (*Supraviețuiri*, II) Iar supratema lor literară este relația *cuvântului* (literatură, ideologie, utopie) cu *lumea istorică* debordată din albia ei milenară. Autorul nu și formulează nicăieri explicit intenția unei demonstrații a rolului cuvântului într-o epocă a dogmelor și a romantismului, a erorilor și a eroismului, dar, subtextual, această intenție se impune la lectură.

O viață și o epocă sub semnul cuvântului - tema se precizează pregnant în ultimul volum al ciclului, *Ficționarii*. Fragmentele cărții cumulează semnele prezentei discreționare a cuvântului în existența omenească. În primul text, prin *numele* prietenei naratorului, vajnicul său tovarăș șef descoperă originea ei burgheză, cu popas legionar al tatălui, și bineînțeles prietenia este abolită. Alt memento în același sens este amintirea *înmormântării* (literalmente) a unor cuvinte indezirabile (romanul *Huliganii* de Mircea Eliade). Primul articol al naratorului (sub *nume fals*) este scris împotriva unui cuvânt - "decantismul" unei poete. Când mama naratorului se expatriază, singura cerință ce i se pune fiului e "să nu-i scrie niciodată". Cuvântul, în special cel scris, e un instrument primejdios, resimțit ca atare de toți, o forță misterioasă și imprevizibilă. Prin cuvinte poți fi puternic. Cine deține *cuvintele* altuia, îi are în mână liniștea, fericirea, viața. În fragmentul *O baie de umanitate*, eroul, trimis la odihnă într-o vilă a C.C., se simte ca în rai, până în momentul când constată că una din tovarășe îi notează



vorbele într-un carnet. El e terorizat de teamă multă vreme după ce revine acasă: a rostit doar idei ale lui Romain Rolland, scriitor comunist, dar ele puteau fi răstălmăcite... "Niciodată nu mi se întâmplase ca vorbele mele să le văd notate de cineva în taină, să-mi văd urmărite cuvintele." Amintirea întâmplării îi provoacă o frică animalică: "În pat, dârdâiam, ca și cum mi s-ar fi inoculat o substanță păcătoasă la care nu mă gândisem că aş putea fi sensibil (...). Desigur, ştiam că există referințe, note, colportări de vorbe, informări, auzisem de denunțuri, trăisem câteva demascări 'de dreapta' și 'de stânga', dar nu mă gândisem că aş putea fi obiectul lor." E o epocă în care cuvintele sunt atotputernice asupra indivizilor umani. Pe de altă parte, transformarea cuvintelor într-un instrument forte al puterii provoacă anemierea lor acută sub aspectul de pașnic instrument al comunicării. Nuanțele dispar și chiar sensurile de bază sunt depreciate, tocite și uniformizate, încât naratorul poate trăi situația în care, în urechile anumitor tovarăși, "nici una dintre povești nu avea o pondere mai gravă decât celelalte": diferența de grad dintre argumente dispare.

Care este, în acest context, locul și valoarea literaturii reiese din secvența care dă titlul volumului: indignarea femeii de serviciu împotriva scriitorilor (asimilați în mentalitatea ei funcționarilor, care și ei "scriu"), explodată în suprema injurie "fictionarilor!!", este profund semnificativă prin toată mizeria ei intelectuală. Pe de o parte, conștiința înaltei poziții, în sfera idealității, pe care i-o conferă scriitorului limba română ("Nicăieri ca în românește, cuvintele nu se pot suci, frânge, rupe, reface, strânge, plânge, râde, lăți, strivi, muri, dezvăluind de fiecare dată, printr-o schimbare sau printr-un amestec de litere, un alt sens, o altă lumină.") Pe de altă parte, condiția socială periferică a "fictionarului", într-o lume modernă, în care cuvintele își părăsesc rostul lor de veacuri, devenind altceva, mult mai important și mai grav, decisiv. Căci nu sensul decide cuvintele, ci invers, și când un film este descoperit abia în final ca "greșit ideologic" e suficient să i se schimbe dialogurile spre a obține sensul dorit. Sunt câteva scene cutremurătoare prin autenticitatea lor, cum e aceea cu directorul de revistă care amenința patetic, la telefon că se sinucide: "Ce vreți să faceti din literatura română?" Se organizează concursuri de vigilență a cenzorilor ("toate cuvintele trebuie citite de trei ori, nici un cuvânt nu e sigur"). Tânărului scriitor (naratorului) i se cere să "taie" din articol și el, știind că dreptul la cuvinte (dreptul de a alege cuvintele și nu de a fi ales de ele) aparține celor "grei", nu poate decât să spera a atinge cândva ponderea care să-i asigure "dreptul să spun că nu tai nimic". Căci există și puternici, care stăpânesc cuvintele, și pot lua în stăpânire și cuvintele celor "slabi", aceștia putând publica numai sub semnătura primilor.

Utopia și obsesia cuvântului marchează și biografia naratorului. Pe de o parte, sentimentul dobândit în copilărie al inadecvării numelui său (Oscar Rohrllich), și încercările de a-și confecționa altul prin tehnici rebusiste. Apoi, tot atunci, în anii fascismului, discriminările antisemite "coincid", pe alt plan, cu "pătrunderea lui voioasă, ludică, într-un picior, în paradisul cuvintelor românești, unde, oriunde calci, pe orice pui ochiul sau creionul, totul sare, sfârâie, zbârnâie și cântă, ca într-un iarmaroc inventat de cel mai subtil și mai vesel Dumnezeu." Ultimul capitol, *Armonia cordului bătut de gânduri*, e un adevărat rezumat al vieții eroului narator, sub zodia iubirii pentru cuvinte, pentru literatură, constituind apoteoza acestei epopei a luptei cuvintelor cu realitatea istorică modernă, care e ciclul lui Radu Cosașu.

### Radu Petrescu

(1927-1982)

Debutând târziu și cu firul vieții întrerupt prea devreme, Radu Petrescu a lăsat, în cei 12 ani cât a fost prezent ca scriitor, o operă de nivel major, de o substanță și un timbru pregnant particulare, modernă indubitabil și totuși continuând subtil cele mai alese tradiții ale scrisului românesc. *Matei Iliescu* (1970), *Proze* (1971), *O singură vârstă* (1975), *Oceanul întors* (1978), *Ce se vede* (1979) și *Părul Berenicei* (1981) reprezintă concretizarea unei căutări extrem de interesante în direcția unui tip de roman și a unei autenticități care să îmbine organic autobiografia și cultura, naturalul și livrescul, realitatea și metarealitatea. Căutarea, scrie autorul în *Oceanul întors*, este la confluența a două serii ce vin, în literatura română, din opera lui Caragiale, una, prin Urmuz și prin G. Călinescu, iar cealaltă, prin Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu și A. Holban, prima reprezentând, după părerea autorului, o tendință spre "obiectualizarea" omului în actul transfigurării artistice, iar cealaltă, o reacție la această tendință. Aspirația scriitorului e spre "o sinteză a celor două direcții, desfăcute amândouă din *Două loturi*".

Un roman al "obiectualizării" umanului este *Matei Iliescu*. O mică iubire, între doi inși din aluatul cel mai obișnuit (tânărul ce lucrează peste vară în biroul unui avocat și soția avocatului, plictisită de monotonia vieții provinciale), oferă autorului un pretext cu cât mai comun, cu atât mai potrivit scopului său. *Matei Iliescu* e romanul omului obiectual, descriere quasi-neutră a existenței în sine, ca *stare*

pur și simplu a umanului. Modalitatea principală folosită e aceea a descrierii. Ne sunt descrise pe îndelete, cu voluptate, peisaje, priveliști citadine, interioare, costume, atât de insistent încât apare uneori impresia că intriga erotică e doar suportul unei întinse "naturi moarte", din specia cultivată cândva de Macedonski, I.A. Bassarabescu sau Dimitrie Anghel. Naratiunea - pulverizată - și dialogurile - de cele mai multe ori introspecții - sunt și ele tot forme ale descrierii. Efectul acestei prevalențe absolute a descrierii este că se reduce totul la dimensiunea prezentului, timpul percepției. Privirea egalizatoare a autorului anihilează și ideea curgerii timpului, rămânând doar impresia unei durate vagi, ambigui. Eroul ne e prezentat într-un singur moment al vieții lui, izolat de altele, neîncadrat devenirii într-un proces al formării personalității sale. El s-a despărțit de liceu fără regrete și se îndreaptă spre facultate fără aspirații. Parcurge o vară incertă, care nu știm când se scurge, de unde vine și unde se duce, căci e umplută în întregime de dragostea pentru Dora. El nu trăiește, ci doar există, o existență, e adevărat, potențată de dragoste, încât el își poate însuși mărturisirea femeii: "mie îmi este de ajuns o emoție ca să am sentimentul că trăiesc din plin". Pentru aceste personaje hipersensibilizate, care simt aerul ca pe o "apăsare", dragostea nu e decât un grad de sensibilizare supremă, proprie doar omului, nu și celorlalte obiecte, definiția omului, după Radu Petrescu, în acest roman, fiind: un obiect înzestrat cu sensibilitate. Sau un obiect înzestrat cu poezie, cu metafizică, pentru relevarea cărora nu e nevoie decât de privirea intensivă, "egalizatoare" a scriitorului.

Motivul "oceanului" - instrument de *privit* realul care modifică straniu obiectul privit - apărea episodic și în primul roman, unde adolescentul protagonist privea prin binoclu, pentru ca *văzând* mai mult să *trăiască* mai mult. În *Oceanul întors*, motivul primește o funcție unificatoare în text, prin dubla lui simbolică - figură a distanțării necesare ("A trebuit să privesc cu oceanul întors, prin lentila care depărtează, ca să nu-mi fie sfâșiată și hârtia"), și totodată figură a întoarcerii spre propriul spectacol existențial, oferit de prezentul însoțit de memoria trecutului. Romanul "indirect", *Oceanul întors* nu are un "subiect", sau dacă are acesta e chiar actul creației devenit *spectacol în oglindă*, pe care scriitorul și-l oferă lui însuși, întrunind în una și aceeași persoană pe regizor, actor și spectator. Regizor, întrucât are latitudinea să-și aleagă singur dacă nu partitura, cel puțin maniera de înscenare; actor, pentru că implicarea personală e deplină; și spectator, pentru că există întotdeauna un martor care nu lipsește de la acest spectacol - propria conștiință de sine. Cum se vede, nu e vorba doar de prețiosul joc de-a literatura pe care-l practică metaromanul. "Textul" este chiar destinul autorului,

"spectacolul" e propria sa existență, totul e o parabolă existențială și nu un joc textualist. Glosele criticii la apariția romanului pe marginea veleitarismului autorului modern se vădesc a fi numai pe jumătate la obiect în cazul unui scriitor ca Radu Petrescu. Spectacolul în care e angajată existența autorului nu e un joc de-a v-ați ascunselea cu propriul eu, ci un mod de a fi sincer, adânc sincer, substanțial sincer cu el însuși, căci "sinceritatea nu poate fi altceva decât act de consecvență cu personajul nostru uman". Scrisul devine astfel un "spectacol" cu totul ciudat, el relevându-se ca forma cea mai autentică a unei existențe: "Sufletul meu e hârtia aceasta, pulsațiile lui aici se simt, în rest e doar o presupunere", persoana sa fizică "considerată ca o existență exterioară cărții nu e decât un truc". "Spectacolul" (creația) e spațiul deplinei securități și posibilități a eului său.

Scena acestui spectacol nu este însă viața literară contemporană, viața scriitorului ca scriitor în lumea exterioară. Ea e definită de autor ca fiind "practica scrisului, dar și modul lecturii, adică vietuirea corectă în sfera valorilor estetice", iar fundalul ei conturează o perspectivă ce se lărgește într-o "reprezentare renescentistă despre persoană", "reprezentare binară microcosm-macrocosm". "Gândurile și sentimentele noastre se petrec la drept vorbind în univers și sunt făcute din aceeași materie cu el", încât, exclamă autorul, "cum ai putea crede că, parte a universului infinit, ești altfel decât infinit, innumerabil?" De unde rezultă că spectacolul pe care-l conține romanul lui Radu Petrescu nu poate fi decât unul polivalent, în care autorul caută numitorul comun al unui caleidoscop de ipostazieri ale propriei existențe. Iată-l de pildă, contemplându-se în ființa generică a scriitorului român, căruia "i s-a dat ceva inestimabil, aproape neverosimil prin dramatism și noblete, i s-a dat anume soarta de a fi scriitor român (...), conștiința că această demnitate este dramatică ferește pe scriitorul român de riscurile literaturii aulice, îi conferă în schimb un patetism aproape inaparent". În alt plan, scriitorul asistă la "spectacolul penibil al lumii acesteia, dacă îl privesc uitând că în el însuși văd frumusețea lumii - dramatismul, mișcarea". Ceea ce însă autorul nu uită niciodată: "N-am să mă satur niciodată să înregistrez mișcările aerului și ale oamenilor, să mă încânt de felul cum decurg unele din altele, se desfac și se refac în alte chipuri și înțelesuri". Ca și pentru Caragiale, mentorul său spiritual, pentru Radu Petrescu "cel cu care vorbești este o scenă pe care se mișcă actorii, unii eroici, alții înțelepți sau ipocriți, trădători, bufoni". Propriul său ins fizic, profesor într-un sat ardelean, e observat în viața cotidiană, prin 1952, participând la ședințe, corectând teze, citind gazdei ce scria și urmărindu-i reacțiile. Autoironia nu lipsește: "iată un gest de om superior, să privești câmpul în care ninge, singur",

"scriu cu răceala unui asasin", "citesc cu voce tare, îmbătat de ritmuri și lăcrimând pentru condiția mea". Altă scenă a spectacolului intim este lectura. Autorul se apleacă, pe de o parte, asupra galeriei de alter-ego-uri pe care i le oferă scriitorii citați, "homerizii" Corneille, Flaubert, Baudelaire, "descărcările gestice surprinzătoare" ale lui Hugo, pe de alta, asupra "vieții miraculoase a unei pagini de adevărată literatură", imaginându-și "eroii de roman ca pe niște umbre pe un lac". Până și arhitectura romanelor este vizualizată: "artistul construiește în aer arhitecturi palpabile cu un simț secret". Și tot așa, până la ultimul nivel al spectacolului, care este spectacolul cuvântului, parada frazelor și a vocabulelor, scriitorul extaziindu-se cu candoarea unui poet autentic în fața unor fraze din lectura de peste zi sau noapte (pe care ni le *desenează* în pagina romanului său), sau reținând că "ea spune *ctitori* în loc de *epitropi*", ori că gazda zice "ploier" în loc de "umbrelă".

Astfel, artistul modern face din viața sa o *eutopie*, imaginar spațiu al viețuirii într-un frumos, și totodată o *utopie*, tărâm al salvagădării unui fond peren de valori ale umanului, care e afirmat el însuși ca valoare supremă, substanță și criteriu totodată al existenței individuale și ca tensiune interioară a textului. E o tensiune provenită din secreta intuitivă a *crizei* în care, fatalmente, se află, întotdeauna și oriunde, artistul, și din tenacitatea utopiei pe care o edifică. "E în natura scriitorului, oricând ar trăi, de a se crede în criză, în haos", notează autorul. Spectacolul propriului act creator este un suprem act de cunoaștere, în care autorul e prins total, de care e aproape copleșit, și această dimensiune se suprapune asupra celei a trăirii propriu-zise, sporindu-i ponderea și dramatismul: "Sunt singur în lumea singură, trăiesc un moment care e numai al meu, despre unul oficial (al tuturor) neputând ști nimic - și acest moment are drept exclusiv conținut *tendința mea spre umanitate, adică spre realizarea unei opere, a unei fapte*". Este, poate, cea mai sugestivă și mai concisă formulare a utopiei interioare a lui Radu Petrescu, și eleganța ei expresivă amintește eseistica filozofică a lui Lucian Blaga: "Ca primitivul în peșteră, în limpedea zonă a libertății pun semnul meu pe piatră. Descifreze-l alții! (...) Fiecare are de îndeplinit propria lui faptă, nu pe a vecinului. În aceasta constă onestitatea, eleganța artistului. Opere masive, liniștite, suficiente lor însele, trăind în propriul lor aer, pe care-l transmit, și educând astfel în tăcere. De altfel, viitorii n-au nevoie de păreri noastre, ci de documente pe care să le interpreteze."

Scriitor modern, de autentic rafinament spiritual, Radu Petrescu e totodată un artist de alese carate în proza sa. Nu mai puțin însă el e o conștiință morală a epocii în care a trăit, demonstrând încă

o dată că modernitatea nu e decât tradiție substanțială, tradiție trăită în prezent și în perspectiva viitorului și că singurul experiment estetic valid este acela al propriei autenticități existențiale și istorice, ca individ și ca lume.

## Mircea Zăciu

(n.1928)

Despre activitatea de scriitor a lui Mircea Zăciu se știu în genere puține lucruri, imaginea criticului și a istoricului literar acoperă cealaltă lectură, cu atât mai mult cu cât autorul însuși arată exagerată discreție în această privință. În realitate, când vorbim de scriitorul Mircea Zăciu nu ne limităm la începuturile sale în literatură, când viitorul universitar își încerca pana în scenarii literare ca *Amiaza unei revoluții* (1954) sau *Unde sfârșește pustiul* (1956), ori în nuvela, realizată pe baza unei tehnici cinematografice asemănătoare, *Începutul sfârșitului* (1956), toate marcate, firește, de stângăciile debutului și ale epocii. Nu ne putem limita nici la activitatea de dramaturg, concretizată în cele trei piese de teatru scrise în colaborare cu Vasile Rebreanu și publicate în 1972 în volumul *Sechestrul*. Adevărul e că și critica sa literară, în ciuda erudiției și a spiritului științific care nu-i lipsesc, se înfățișează adesea ca o critică făcută de un scriitor, nu atât prin stilul expresiei, cât prin acea optică mai cuprinzătoare, umană și nu doar literară, care o generează. Și prin aridul instrument al criticii și istoriei literare, Mircea Zăciu se exprimă pe sine, își exprimă adică eul său omenesc și nu doar o poziție teoretică personală.

Cel mai semnificativ text literar propriu-zis este însă fără îndoială volumul *Teritorii* (1976). Aparent jurnal de călătorie ("autorul a predat timp de cinci semestre în trei universități vest-germane, a trăit zi de zi realitățile acelei țări"), de fapt, avem de-a face, mai degrabă, cum ne previne autorul, cu "un anti-jurnal, al celui ce - străbătând mai multă vreme peisaje străine - își caută un punct de sprijin în propriile-i 'teritorii': al memoriei, al timpului, al oamenilor ce i-au influențat devenirea". Mai precis, acest "anti-jurnal" este un dens și viguros roman indirect. Deși scriitorul nu-și arogă pentru cartea sa calificativul de roman, mulțumindu-se să ne avertizeze că ea nu e simplu jurnal, modelul romanului indirect este, evident, cel ce i-a stat în față, cum reiese cu limpezime din paginile în care experiența lui Mircea Eliade, cu al său *Șantier* (1935), este contrapusă prezumțiosului "jurnal":

Există în mine o jenă a etalării pedante, a exhibiționismului șelferesc (de care fac caz unii călători prin Occident, suspecti tocmai prin ostentația 'studiilor' etalate impudic, formă a unei megalomanii nascând sărăcia sentimentală). Mult mai înrudit cu substanța confesiunii lui Mircea Eliade, din acea paranteză strecurată în *Șantier* considerat, tocmai de aceea, un 'roman indirect', nu un simplu 'jurnal' de călătorie): 'Am spus că nu voi transcrie decât acele însemnări care privesc oamenii sau anumite stări de suflet. Nu cred că pot avea vreun interes notațiile erudite, sau confesiunile unui descoperitor de texte.'" Este ceea ce face Mircea Zăciu în această artă.

Căci pe acest principiu al colajului de însemnări disparate, *Teritorii* construiește de fapt extrem de strâns un personaj și un fundal pe care evoluează el, împreună cu conflictul în care se angajează acestea. Conștient că, în mod inevitabil, în proza confesivă, autorul, căutându-și "o lumină favorabilă", nu "pozează", ci "devine un personaj", Mircea Zăciu se privește pe sine ca pe un personaj epic, cu existență obiectivă, eliberându-se astfel de supărătoarea senzație că vorbind despre tine nu poți decât să falsifici. Periplul într-un spațiu geografic străin devine o aventură a spiritului, sau, altfel spus, o fenomenologie a aventurii epice, în care acțiunea e cunoaștere iar cunoașterea se convertește în cunoașterea de sine.

Din ficcare pagină sare, ne invadează tensiunea întrebării. Contemplând gesturi, situații, fapte, schimbând replici cu interlocutorii le "acolo" (sau, în amintire, de acasă), Mircea Zăciu e permanent tăpânit de acea "neliniște rece" cu care pornea de la București "în limineata zilei de 16 octombrie 1967", vocea sa este, permanent, aceea "a neliniștii violente". Scormonind înțelesurile ascunse ale noii lumi ce i se relevă, niciodată sigur de a fi "înțeles" ceva definitiv, el răzuiește de fapt spre un echilibru al *răspunsului*, al răspunsului său pe care l-a căutat totdeauna, căci întrebările noi nu sunt decât alte fete ale vechilor lui întrebări, imposibil de soluționat, în căutarea acelei țări "paese innocente" invocate în motto-ul ungarettian așezat în fruntea volumului. Întrebările sale nu privesc altceva decât propria sa condiție în întreita ipostază de spirit creator și scriitor, de om al lumii moderne, *homo universalis* al unui univers amenințat de spectrul entropiei, și de român, om al patriei sale, confruntat, prin jocul împrejurărilor, cu Europa, refăcând, pentru a câta oară?, contactul naintașilor - Dinicu Golescu, Codru Drăgușanu, Nicolae Filimon - cu lumea largă" și cu "civilizația".

Ce experiențe trăiește personajul narator din *Teritorii*? Desigur, cum am spus, în primul rând, una cognitivă: ia act de o lume guvernată de alte înțelesuri, de alte legi decât cea de acasă. O lume a

conflictelor sociale exteriorizate atât de radical (multe pagini sunt dedicate mișcărilor studențești din Franța și Germania în 1968), încât strecoară bănuiala unei poftă de spectaculos care le hipertrofiază pe cele reale. O lume care-și transformă autenticitatea în spectacol al ei, în care cireșii din grădini, încărcăți de rod, nu sunt culeși pentru că "nu rentează" ("s-au scumpit italienii", adică muncitorii străini), rămânând ca un simplu decor pentru jocurile cuminti ale copiilor care nici ei nu se simt îndemnați să urce în pomi, căci au fructe cumpărate de la băcănie. O lume în care orașul, cu zidurile și parcurile lui burgheze se aliază cu natura sumbră spre a-l bacovianiza pe străin. Pe de altă parte, firește, e și experiența deprovincializării, a lărgirii orizontului și a cuceririi libertății prin cucerirea spațiului fizic. Dar aceasta, pe fondul unui sentiment profund țărănesc, românesc: "Spațiul meu de gând nu e aici, iar acasă mă așteaptă un Timp românesc cu altă curgere, alte cadențe, alte anotimpuri - mai aproape de veșnicie."

### **Tudor Țopa**

(n. 1928)

În 1926, când Tudor Țopa a publicat prima carte originală (autorul este și un traducător merituos), numeroși critici au salutat-o ca pe o revelație. Într-adevăr, deși debutul întârziat nu a fost semnalul unei fecundități tardive, *Încercarea scriitorului*, proză originală și totodată strâns înrudită cu cele ale "grupării de la Târgoviște" (Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu fiind ceilalți "târgovișteni"), nu poate fi omisă dintr-o panoramă a romanului românesc de azi.

Verificare a uneltelor și a disponibilităților celui care le mănuieste, un roman indirect, confruntare a scriitorului cu sinele său și cu utopia scrisului, literatură născută din aspirația de a evita literaturizarea, cartea e de fapt un pseudo-jurnal al autorului, având două părți intitulate sec: 1947 și 1948. În interiorul acestor limite temporale, orânduirea textului nu respectă sau respectă cu mare libertate o cronologie. Ceea ce interesează este consemnarea întâmplărilor exterioare și mai ales a celor interioare trăite de personajul principal, care nu e altul decât autorul. Astfel că, în realitatea lecturii, textul este de fapt mai mult decât un "jurnal" sau decât o "încercare" a uneltelor. E radiografierea unui segment din durata fizică și psihică a existenței unui individ modern, fascinat de



himera literaturii, decis să trăiască pentru totdeauna în tărâmurile azurii ale spiritului. Dragostea de cărți, iubirea față de Hegel și Kant, din când în când o "subită patimă pentru istorie" - pentru istoria scrisă (la lectura unei cărți de Hașdeu) - acestea sunt suferințele sale sublime. Dar nici istoria reală nu-l lasă rece și el notează, fără extaze juvenile, cu gravitatea necesară, momentul când "regatul a fost suprimat", în penultima zi a lui 1947. Desigur însă, marea obsesie este propriul act al scrisului: "Eu povestec o *promisiune*", un fel de "prefață", ca Odobescu altădată, e ceea ce scrie el. Autorul e spectatorul nu doar al "lucrurilor mai ușor de văzut", ci și al misterului "prefacerii mersului în zbor": înălțarea de la sol a unei berze este, în finalul cărții, propriul său simbol existențial.

## b. Romanul eseu

Despre pătrunderea eselui în roman sau despre absorbirea lui de către roman, cum e poate mai corect să mă exprim, s-a vorbit nu o dată, și nu numai în perioada cea mai apropiată. "Și când Proust își intitulează un capitol de roman *Cuceririle neregulate ale Uitării*, înțelegem fără dificultate că romancierul modern, urmând unei curiozități intelectuale de cunoaștere, intercalează în opera sa *eseul*, care adaugă rezultatelor analizei problematica stărilor de simțire analizate", remarca, de exemplu, Vladimir Streinu.<sup>78</sup>

De fapt, literatura de ficțiune s-a arătat încă de mult interesată de "problematica" teoretică și speculativă. Dar, într-un fel, roman eseu au năzuit să facă și Goethe, în *Afinități electivă*, și, anterior, Rousseau, în *Emile sau despre educație* ori Montesquieu în *Scrisori persane*, iar înaintea lor Thomas Morus în *Utopia* și Tomaso Campanella în *Cetatea soarelui*, pe urmele *Republicii* lui Platon, care, lărgind puțin sfera discuției, ar putea fi citit azi ca primul roman eseu al literaturii europene. În vremea modernă aceste antecedente, susținute și de o tradiție medievală a romanului popular zis "de înțelepciune", sunt stimulate și revigorate de puternica intelectualizare a vieții și producției spirituale în general, inclusiv a celei literare.<sup>79</sup>

În spațiul românesc, tradiția ce ar putea fi invocată pentru această formă românească e aceea a romanului sapiențial din secolele XVII-XVIII (*Sindipa*, *Varlaam și Ioasaf*, *Arghirie și Anadam*), după modelul cărora Dimitrie Cantemir va da *Divanul înțeleptului cu lumea*. Tentative de asimilare a eselui modern în proza de ficțiune vom întâlni abia în secolul XIX, mai întâi la unii pașoptiști (Alec Russo, în *Amintiri și Cugetări*), apoi în *Pseudokynegetikos*, originalul eseu al lui Alexandru Odobescu, și, în fine, prozele lui Mihai Eminescu - *Sărmanul Dionis*, *Archaeus* și altele.

În secolul nostru, vom asista la tentativa lui Mihail Sadoveanu de a revitaliza romanul sapiențial prin *Creanga de aur* și *Divanul persian*. Preocuparea propriu-zisă de a face eseu prin romane se

---

<sup>78</sup> Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, I, Marginalia, eseuri, E.P.L., București 1968, p.370.

<sup>79</sup> Romul Munteanu este cel care, în critica literară românească, se ocupă de fazele anterioare ale formei pe care azi o numim roman-eseu, în studiul *De la romanul inițiativ și filozofic la romanul utopic și alegoric* (în: *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea*, Ed. Univers, București 1983, p.258-348): Baltasar Gracián, "fascinat de aventura ideilor", Fénelon, autor al "voiajului inițiativ al lui Telemah", utopiile și romanele utopiste ale lui Morus, Campanella, Cyrano de Bergerac sunt repere într-un "gen" care, observă cercetătorul, "se bazează pe o complexă logică demonstrativă".

cristalizează mai ales odată cu dezvoltarea interbelică a eseului propriu-zis, precum și cu intrarea, acum, în circuit public, a prozei eminesciene și, fără îndoială, odată cu o deschidere generală, în plan european, în această direcție a prozei eseistice (de la Giovanni Papini și Virginia Woolf, la Jean-Paul Sartre și de aici la Ernesto Sabato). La noi, interesul pentru convertirea eseistică a epicii se manifestă concomitent în plan teoretic și practic. Iată un exemplu, din *Fragmentarium*-ul lui Mircea Eliade (1939): "Personagiile romanului românesc sunt lipsite încă, în imensa lor majoritate, de o conștiință teoretică a lumii. (Să notăm una din puținele excepții: Fred, din *Patul lui Prociust*.) Tot așa sunt lipsite de o conștiință a propriului lor destin (...). Personagiile românești sunt încă departe de a participa la marea bătaie contemporană care se dă în jurul libertății, a destinului omului, a morții și a ratării."<sup>80</sup> Și într-adevăr, pledoariile de acest fel în favoarea "*romanului cu idei*" nu se puteau sprijini atunci decât pe foarte puține exemple concrete; în afară de Camil Petrescu, s-ar mai putea adăuga Mihail Sebastian, Mircea Eliade însuși, eventual Constantin Fântâneru. Căci, cum scrie A. Marino, "modern-eseistică e doar acea proză în care problema însăși devine temă, erou, obiect de roman".

În fapt, însă, despre un roman eseu ca formă oarecum precizată a genului românesc vom putea vorbi numai după război, și anume, în deceniile șapte-opt. (În deceniile cinci-șase se pot recunoaște unele elemente ale noii formule la Dinu Pillat, la

---

<sup>80</sup> Într-o viziune apropiată comentează chestiunea relației proză-eseu Adrian Marino, *Dictionar de idei literare*, Ed. Eminescu, București 1973, vol.1: A-G, p.618: "În ce mod eseu' poate intra în roman și în genere în proză, căci poezie-eseu, 'lirică eseistică' (în ciuda unor demonstrații ad-hoc) n-a apărut? Contrar opiniei curente, procedeul este mai puțin 'modern' decât se crede, și el debutează încă din secolul al XVIII-lea, prin introducerea de lungi convorbiri, excursuri teoretice, precum la Goethe. Procedeul se lovește, și ieri și azi, hibrid. Oricât de interesantă în sine, pagina teoretică rămâne autonomă, lipită, nesudată romanului. Ea constituie un corp străin, neasimilabil, un fel de 'Essaycosmos în Romancosmos', un fenomen de 'paneseism'. Mult mai apropiată de condiția prozei eseistice este integrarea organică a ideilor în construcție și acțiune. Ele levin atunci adevărate evenimente românești, prin care eroii își trăiesc viața interioară, e definesc ca ființe și personaje. Eroii discută îndelung, schimbă idei, își fac mari procese analitice de conștiință (adevărate dizertații). 'Problema' este mereu prezentă, dar funcția sa este subordonată economiei întregului. Nici această situație nu este excesiv de 'modernă', devreme ce romanul anglo-saxon, cel puțin până la Samuel Butler și Aldous Huxley, cultivă din plin specia. La Italo Svevo, Thomas Mann, o aceeași orientare. Modern-eseistică ar fi, după noi, doar acea proză în care problema însăși devine temă, erou, obiect de 'roman'. Ideea se desfășoară, se gândește pe sine, fiind totodată reflectată în conștiință. În felul acesta, ea se definește, prinde contur, levine o realitate 'literară'. Proza care se autocomentează, personajul problematizat care se autodefiniște, formulând și definind idei, aceasta ar fi adevărata proză-eseu nesimulată, necontrafăcută."

personajul din *Bietul Ioanide* sau în aspectul sapiențial al lui *Nicoară Potcoavă*).

Anul 1968, an de cotitură, cum am văzut, în istoria romanului românesc în genere, aduce și o serie de texte de pregnantă tentă eseistică (*Intrusul* de Marin Preda, *Martorii* de Mircea Ciobanu, *Interval* de Alexandru Ivăsiuc, *Iarna Fimbul* de Alice Botez). Scriitorii care vor ilustra, în deceniul următor, formula sunt Octavian Paler, Mircea Oprită, Vasile Andru, Modest Morariu, Doina Ciurea, iar apoi, din generația mai tânără, Mircea Nedelciu. Acestora li se poate adăuga un eseist sensibil la epica ideilor filozofice - Gabriel Liiceanu al cărui *Jurnal de la Păltiniș* este un eseu-roman, o interesantă hibridare a acestor genuri pomind dinspre eseu spre roman.

Pe baza cărților acestor autori și ale altora, profilul romanului eseu mi se înfățișează ca având, între altele, următoarele caracteristici definitorii: 1. Punctul de pomire într-o premisă teoretică-speculativă, de regulă etico-filozofică. 2. Ipostazierea acestei premise printr-un scenariu epic relativ sumar. Și 3. printr-un personaj intelectual dispus la introspecție dar mai ales la contemplație și reflecție, 4. într-un stil mai mult sau mai puțin intelectualist și eseistic, în care comentariul lînde a prevala asupra narațiunii. O notă sapiențială este, s-ar părea, cea care dă o specificitate autohtonă acestei formule atît de moderne prin structura sa. Romanul eseu mi se prezintă ca una din formele apte să revigoreze genul proteic, azi acuzat uneori (autoacuzându-se altelei), pe drept ori pe nedrept, de oboesală.

Eseistul și istoricul literar Dinu Pillat, fiul poetului, a lăsat studii despre începuturile romanului de senzație la noi, despre Gala Galaction, Ion Pillat, *Dostoievski în conștiința literară românească*. În roman are două încercări: *Tinerete ciudată* (1943) și *Moartea cotidiană* (1946), fără ecou în epocă, descoperite de critică, sentimental, în ultimii ani ai autorului. Citite azi cu obiectivitate, ele nu relevă calități literare deosebite, trădând, mai ales primul, inabilitatea începătorului. Cel dintâi, a observat de altfel Al. Piru,<sup>81</sup> e vizibil tribut ar lui Ionel Teodoreanu și André Gide.

*Moartea cotidiană* are meritul de a fi una din primele tentative de roman eseu după război (în continuitatea, firește, a prozei deceniului patru). Tema cărții e formulată explicit în capitolul al doilea, prin cuvintele naratorului: "Orice revoltă pare stupidă, aproape de prost gust. Nimeni nu poartă o vină. Viața înseamnă o moarte de fiecare clipă, o anchilozare psihică desăvârșindu-se pe îndelete, cu încetătorul, o eșuare într-un tipar de automatisme cotidiene." Aceeași idee, că "viața fiecăruia din noi înglobează de fapt viețile unor înfinități de indivizi care mor succesiv în noi înșine", apăsătoare, de altfel, fugitiv și în primul roman. Teza e ilustrată aici prin povestea unei familii de burghezi bucureșteni interbelici: Justin, profesor la un liceu, ins obscur, fără veleități și ambiții, Ana, soția lui, cu grijile casei și conversații anoste cu vecinele, fiul lor Sandu, elev la Politehnică, visând ingineria în ... America de Sud, deocamdată însă împărțit între filme, beții și vizite erotice, și unchiul Hypolit, bătrân paralytic, libidinos. Viața monotonă e narată sumar și cenușiu, cu transcrierea corectă a mărunțișurilor și automatismelor zilnice. Apoi Justin, căruia, din ce în ce mai mult, "totul i se părea la fel de anost, în monotonia de fiecare zi", moare, la fel de banal, în timp ce corecta teze. În ultimul capitol și în *Epilog* sunt notate alte stereotipii legate de noua situație - înmormântarea lui Justin. După care lucrurile reintră în normal, "și gândului nu-i mai rămâne decât să spună: 'Amin!'"

Romanul a fost raportat la Sartre și Camus, citit ca "un caz de înstrăinare, de defecție și de greață existențială".<sup>82</sup> Anumite sugestii în acest sens nu lipsesc, dar, din păcate, textul lui Dinu Pillat, descriptiv și exterior, nu potențează estetic atare sugestii.

---

<sup>81</sup> Al. Piru, *Panorama...* 1940-1950, ed. cit..

<sup>82</sup> Alexandru Paleologu, în: Dinu Pillat, *Dostoievski în conștiința literară românească*, eseu, cu o postfață de Al. Paleologu, Ed. Cartea Românească, București 1976.

**Alice Botez**  
(1914-1985)

Apropiată stilistic și de ceea ce am numit romanul retro, proza lăsată de Alice Botez este, prin supratema teoretică a *timpului* care o structurează, una de factură eseistică. "Succesiunea asta a timpului e fără importanță, pentru că totul se adună undeva, ca valurile în ocean, și continuă să existe o dată, ca un ochi în care se aprind deodată toate imaginile...", sună o frază din prima carte a scriitoarei. Timpul istoric, perceput ca o succesiune a generațiilor și a epocilor sigilate fiecare de specificul ei, dar și timpul metaistoric, al duratei umane impalpabile, aflate în vagă eroziune entropică, sunt contemplate de ochiul analitic și coexistente în lumina lui.

*Iarna Fimbul* (1968), din care am citat, - evocare discontinuă, fragmentată și ambiguizată prin naratorii cărora li se dă cuvântul, ca și prin amestecul planului real cu cel al amintirii și al imaginației, - prezintă crepusculul unei vechi familii levantine. "Timpul trăit" de membrii familiei (plasat între 1925-1944 și 1869-1939, în două capitole de *Reminiscente*), povestea *Strămoșilor*, cu rădăcini dinainte de căderea Bizanțului, și *Întâmplările* "timpului consumat" de ultimii reprezentanți (între 1943-1946) sunt umate de un epilog intitulat "*Durata (Sfârșitul timpului trăit, 12, 14, 18 octombrie 1946)*". Un fel de cronică a familiei, căreia a-i reconstitui subiectul ar fi "ca și cum ai rătăci într-un labirint de oglinzi în care n-ai mai putea deosebi personajele reale de imaginile lor proiectate în spațiul virtual, unde zadarnic încerci să le atingi". Cândva, unul dintre strămoși a fost făcut de turci "Print al Valahiei", pentru a fi jefuit oficial de averi. Urmașii au fost, unii, "bântuiți de furia averilor și a măririlor, uneltind, jefuind", la rândul lor, alții, cei mai recentți, dedicați "studiului sau meditației, ori arzând pentru o vocație unică", apăsati de "vina" înaintașilor. Andronic lasă, semnificativ, un studiu despre "simbolurile Iernii Fimbul", *Fimbuluethr* din mitologia scandinavă, "iarna lungă și grea ce precedă sfârșitul zeilor" și al unui ciclu din existența lumii. Alexe, răzvrătindu-se și alăturându-se revoluționarilor, își găsește sfârșitul în vremea războiului "ca un erou". Tecla, de care acesta fusese tainic îndrăgostit, află adevărul târziu, în 1946, și va pleca și ea, părăsind casa familiei, care va deveni, poate, cămin sau școală, în noua istorie ce începea.

În anii ce au urmat, la vârsta senectutii, Alice Botez experimentează tehnici și teme ale barocului modern și în lucrări de inspirație istorică: *Dioptrile sau Dialog la zidul caucazian* (1975), poem dramatic despre Dimitrie Cantemir, și *Emisfera de dor* (1979).

Formula de elaborare a romanului istoric pe care o propune autoarea în *Emisfera de dor* este aceea a contemplării golurilor de informație științifică prin ipoteze personale, omogenizate între ele prin comentariul auctorial teoretic. Cum însă, aici, ipotezele sunt adesea romanțioase iar comentariul naiv, cartea Alicei Botez izbuteste mai puțin în ceea ce și-a propus, dând la lectură senzația de hibrid. În decorul Romei antice, în răstimpul celor 123 de zile hărăzite de Traian sărbătoririi victoriei sale asupra dacilor, urmărim evoluția împăratului și a unor personaje din anturajul său, ca și a câtorva daci, învăluți de autoare într-un halou de umbră și mister, care acționează pentru recuperarea capului lui Decebal. Aina, fiica lui Decebal, prizonieră a unui ofițer roman care dorește să o ia de soție, se sinucide înaintea nunții, un mare preot dac, Dorses, ucide în arenă pe cel mai strașnic gladiator și se creează impresia că el ar fi urzitorul unui complot pentru înscăunarea lui Hadrianus (adept al păcii cu Dacia). În final, Suetoniu, înțeleptul istoric, lămurește "enigma": totul e doar interpretarea pe care Hadrianus a încercat s-o acrediteze asupra "misterului dac" și a istoriei epocii. Între legenda despre puterile miraculoase pe care le-ar avea dacii să se regenereze după catastrofala înfrângere și realitatea obiectivă se stabilesc bizare comunicații și interesul cărții stă, în cele din urmă, în aceste implicații tulburătoare de ordin cognitiv, referitoare la intercondiționarea legendei (istorie falsificată) cu istoria autentică.

### **Aurel Dragoș Munteanu**

(n.1942)

Afirmat în jurul anilor 1970, prin proză și publicistică, scriitorul se înscrie în "noul val" de atunci prin nota apăsător eseuistică, modernă, a scrisului său. Romanele *Singuri* (1968) și *Scarabeul sacru* (1970) asimilau teme și tehnici ale literaturii existențialiste și psihanalitice, pedalând pe analiză și comentariul intelectualizant, în dauna "creației". Ambiția înscrierii în sfera de supremă anvergură, a problematicei fundamentale a omului, este evidentă, ba chiar obstinată, ca și marcarea culturalității, a livrescului modern. Planul înalt, teoretic al speculației, e continuu confruntat cu acela concret-anodin, al "vietii", care e pus să-l conțină și să-l illustreze pe primul. Tensiunea cărților lui Aurel Dragoș Munteanu este una de tip baroc, a contemplației și nu a trăirii, a ideii și nu a relației.

În *Singuri*, aspectul eseistic era surdinizat, aproape implicit, el se concretiza mai ales în comentariul teoretizant al faptelor umane prezentate. Faptele anodine ale unor personaje anodine însă se colorau treptat, prin cumulare și prin interpretare, adunând un potențial grav, exemplar. Cu alte cuvinte, circumstanțele obișnuite, derizorii chiar își relevau dimensiuni existențiale, banalul aluneca inobservabil spre esențial, fără ca aceasta să însemne o ferecare în emblematic: viața, ni se sugerează, va continua, viața nu are doar rostul de a se sfârși/concentra într-un semn, ea va continua prin perpetuu joc banal-esențial. *Singuri* pare a relua o linie a existențialismului românesc din punctul de unde o lăsase D. Pillat (*Moartea cotidiană*). Personaje "normale", cu o existență calmă, monotonă, vag umbră de uriașul semn de întrebare "încotro?", sunt schițate și urmărite de autor în ambianta unui mic oraș provincial: Emil, liceeanul sensibil, citit, frământat, Gaston, intelectualul franțuzit ratat, Ana, sora lui Emil, căsătorită, cu copiii, Lazăr, muncitorul îmbolnăvit de mizerie, Filip, tânărul ce o urmărește pe Ana, Faur, prăvăliașul închis în egoismul său. Și accidentul final, care atrage atenția asupra lui Felecan, un anonim ce devine *deosebit* prin moartea sa întâmplătoare: "Toată viața nu facem decât asta, cugetă un personaj: așteptăm seara." Seara, moartea, e momentul marii revelații a vieții.

În *Scarabeul sacru*, rolul emblematicului de tip baroc crește, ca și spațiul acordat în text speculației teoretice. Factologia, situațiile în care sunt puse personajele nu mai au funcție definitorie, caracterizantă, ci aproape exclusiv paradigmatică. Georges Fotiade, un scriitor neurastenizat, petrece săptămâni întregi în odaia întunecoasă împreună cu iubita lui, până când aceasta îl părăsește evadând. În reclusiunea sa, Fotiade imaginează o metodă de educare a societății umane, bazată pe "paznici" cu bâte care să semene teroarea "benefică" în mulțime. Totuși, nu politicul e direcția vizată de autor. Tema principală a romanului este tema morții, servită atât prin figura bizarului scriitor, cât și prin prezența încă mai fantomatică a bătrânului Leon Bulgăreanu, bătrânul terorizat de apropierea morții. Bătrânul Bulgăreanu, bolnav, aiurează, se vede urmărit de pești vorace care-l sfășie, are viziuni tanatologice halucinante, terifiante: pământul, cu omenirea noastră, îi apare integrat altei lumi, mai cuprinzătoare, a morților.

Personajele sunt construite sub semnul jocului imprevizibil realitate-iluzie, declanșat de obsesiile lui Georges Fotiade și de spaima de moarte a lui Bulgăreanu, care-i duc pe amândoi la abandonul în relativismul absolut: "mai bine ar fi să recunoaștem caracterul convențional al denumirilor și să nu le acordăm nici un conținut,



fiindcă cine ar putea să ne asigure că acesta este viitorul și celălalt este trecutul sau în partea asta este stânga și în partea asta este dreapta". Meditația asupra morții se înscrie în perimetrul antinomiei între "murim în fiecare zi" și "moartea înseamnă trecerea într-o conștiință mai vastă, topirea în oceanul insensibilității", între o concepție "realistă" clasică și teoria Nirvanei. Nu lipsește nici trimiterea spre ideea religiei creștine, a morții ca ispășire a păcatului originar. Iar la expierea bătrânului Bulgăreanu, Georges Fotiade, eliberat parcă de propria spaimă, găsește în moarte chiar punctul de pomire spre resurrecția necesară: "Dar uitate, iubito, noi suntem, și nimic nu poate proba mai mult acest fapt decât însăși moartea noastră. Putem muri. În orice clipă putem muri. Moartea este în noi și ea trăiește în noi. Totul este viu, viața ca și moartea, și noi suntem vii și ne minunăm de asta și suferim și ne bucurăm și suntem furioși și glorioși. Minunea firii este toată în noi și tu ești minunată și te privesc fără să te văd și nimic nu e ca tine în splendoarea lui *este*."

Destul de deosebită de aceste două cărți este *Marile iubiri* (1977), volum aparținând altui moment al romanului românesc postbelic, cel pe care l-am numit "momentul romanului". Un realism social-etic, apropiat în datele lui superficiale celui tradițional, al "feliei de realitate" secționată în straturile știute prin buna tehnică a planurilor paralele, alternarea narațiunii cu dialogul și descrierea, analiza psihologică, monologul interior etc.. Cititorul atent percepe însă intenția subversivă, a șarjării stilului *ancien* și a acestui fel de a face roman. Chiar prima frază este o parafrază a celebrei ironii a lui Paul Valéry la adresa începutului tradițional: "Marchiza ieși la ora cinci." devine "E încă devreme. Domnul Herescu își potrivea ciudata lui pălărie cu boruri largi și ieși pe poarta imobilului, uitându-se o clipă în lungul străzii, indecis." Herescu este un "fost", aristocrat refugiat, după instaurarea regimului comunist, în cultură, dar hărăzit inexorabil degradării și decrepitudinii. Dar ironia autorului vizează și (în ton sarcastic) pe reprezentanții noii faune sociale și politice: această perspectivă ironică asupra "obsedantului deceniu", abordat până atunci fie apologetic, fie vindicativ, totdeauna însă cu seriozitate crispată, a fost principalul atu al romanului la apariție. Epoca e sugerată prin caracterizări ca: "nimeni nu formulează interdicții, dar nu știu cum de simțim cu toții că asta nu se cade, că aceea nu e voie, nu e bine..." sau: "un om dezorientat reprezenta o primejdie, ca o bombă cu explozie întârziată, căreia nu i s-a găsit ceasul. Nu știi când te aruncă în aer." Idilizarea conformistă nu lipsește însă. Bebe Herescu, universitar cu operă istorică valoroasă "înainte", se lasă cucerit de idealul unei regenerări a patriei prin socialism și, când află că-i va fi retipărită opera, de bucurie sucombă. Idilismul afectează în genere

prezentarea "foștilor", care cred că "avea dreptate Maniu să spună că numai ăștia ne pot scăpa de belele". Interesant și verosimil este Bejan, activist și ziarist în presa centrală de partid, însă măcinat de îndoieli și de neîncrederea în legitimitatea fundamentală a calității sale de membru de partid. El privește cu ochi critic sistemul politic bazat pe ierarhizare feroce și pe dictatură. Iată portretul unui șef raional, în care se recunoaște ușor șeful cel mare: "Omul ăsta se gândește atât de intens la toți cetățenii și membrii de partid din raionul său, încât ar fi în stare să-i ucidă moralmente pe fiecare în parte, luând de la fiecare ce-i convine în numele binelui general (...) Asta dorește el, sentimentul că se află în poziția de a controla în întregime sufletul semenilor săi, viața lor, gândurile și credințele. De aceea stă în ședințe și ar fi gata să moară în funcția lui." Dar Bejan nu este, în practică, decât un conformist mic-burghez, consumându-și în ascuns îndoielile și servind credincios partidul prin faptele sale. De aceea moartea lui, găsit cu capul în nămol pe malul Dâmboviței, nu e o imagine nesemnificativă. *Marile iubiri* marchează în cariera de romancier a lui Aurel Dragoș Munteanu un punct ce poate fi o răspântie sau o întoarcere.

## Doina Ciurea

(n. 1936)

După debutul cu un volum de eseuri în 1969, publică romane și povestiri în care analizează interioritatea sufletului modern într-un spirit livresc, cu mijloacele unui intelectualism speculativ. Primul roman, *O lacrimă de privit* (1970), avându-l ca personaj, în decorul Tomisului antic, pe Ovidiu, aproximează prin introspecție o alegorie a condiției artistului.

Cu *Nelinistitul iunie* (1979), în pofida cadrului și personajelor luate din actualitatea zilelor noastre, intelectualismul atemporal rămâne o notă specifică. O tânără ziaristă (autoarea însăși), impresionată și de exemplul Orianei Fallaci, își propune să *experimenteze* ideea de ruralitate pe care o deținea, petrecând câteva zile la un canton pierdut în întinderea Bărăganului. Atitudinea teoretică aflată la originea acestei experiențe se deconspiră deja din *Prologul* cărții: "Visam să petrec la canton câteva zile de vacanță și îl 'gândeam' exact ca în romanele patriarhale", căci, va nota mai încolo autoarea, cantonul "putea fi comparat și cu o casă parohială dintr-un roman englezesc". Spațiul în care se refugiază naratoarea este astfel,

de fapt, unul livresc, a cărui abstracție însă va fi amendată inevitabil de datele lumii reale cunoscute acolo. E o lume cu patriarhalismul atenuat dar nu alterat total de modernitate. Așteptarea apropierei unui asteroid (și a "ciocnirii", de care se teme cantonierul) marchează discret viața simplă a oamenilor locului. După un timp, reîntâlnindu-l pe unul dintre aceștia, scriitoarea finalizează experimentul: prin constatarea "micșorării" acestor "semipatriarhali" atunci când îi contempli în afara "lumii lor". Tehnica reportericească și implicarea autoarei ca personaj în spațiul similitudinii ("Ciurea, m-am recomandat scurt") dau prospețime acestui experiment literar-existențial aparte.

### Norman Manea

(n.1936)

Stilist lucid, cu o remarcabilă putere de pătrundere dedesubtul tropismelor comportamentale ale omului contemporan, Norman Manea cercetează în romanele sale destinul și nu mai puțin cotidianul acestuia prin anchetarea sinelui personajelor sale. De asemenea, se poate spune că, totodată, el își transfigurează epic propria existență, pe care o rememorează în aceste personaje care sunt niște alter-ego-uri ale autorului. Începând cu *Captivi* (1970) și *Atrium* (1974) și continuând cu *Zilele și jocul* (1977), *Anii de tinerețe ai lui August Proștul* (1979) sau *Plicul negru* (1986), sinele personajului oferă scriitorului multiple posibilități în construcția textului, ca și a lumii fictive. Eul personajului, deschis până la inform, slujește de reflector, prin prisma căruia vedem lumea romanului, fiind însă în același timp el însuși un eșantion al acelei lumi și martor al ei și al lui. Personajul este astfel, la Norman Manea, purtător al tendinței moderne de anonimizare a omului, dar totodată al celei spre "omnilateralizare", al multiplei funcționalități estetice în spațiul romanului.

Ca și în cazul lui Nicolae Breban ori al unora din autorii de roman-eseu, în paginile lui Norman Manea se naște senzația că autorul relatează nu un caz uman, ci o întâmplare a omenescului însuși. Ceea ce limitează forța acestui fel de proză este o anume preeminență teoretică, autorul realizând nu atât frenezia desfășurării organicului, cât intuiția distilată, teoretică a existenței umane, extrasă cu penseta reflexiei, sau, spre a-i da cuvântul autorului însuși, cu "cârligele colorate și viclene ale speculațiilor abstracte".

Aspectul sub care omul este pasionant pentru Norman Manea este acela al eului în contextul său social. În vreme ce la alți analiști termenii contradictorii (motrice) sunt nivele diferite ale sinelui, pentru Norman Manea eul se prezintă omogen și dramatismul lui constă într-o contrapunere primordială față de lume. "De multă vreme nu ne mai putem înțelege pe noi înșine decât în relația cu ceilalți", suna o frază plasată în fruntea unui text din *Octombrie, ora opt*. Dincolo de contextul vag ironic în care ne întâmpină, această idee este un criteriu și un instrument de măsură a devenirii prozei scriitorului. În jurul ei gravitează întreg efortul artistic, strădania de autoînțelegere, studiarea anatomiei eului uman modern, imperativul relaționării sociale a acestuia.

În *Zilele și jocul* un tânăr inginer proiectant revine în orașul adolescenței sale, își revede foștii prieteni de școală, o reîntâlnește pe fosta iubită (acum dispusă la avansuri adulterine), se logodește cu o absolventă de liceu, dar, înțelegând că prin căsătorie ar intra în clanul puternicilor orașului, cu care fata se înrudea, preferă s-o părăsească și să plece din oraș. Tot timpul, avansarea personajului în acest mediu social este precaută și temătoare, ca printr-un mister greu și vâscos, căci nu numai spațiul ci și timpul dobândește la Norman Manea o densitate nămolosă. "Avea să fie seară înceată, greu de străbătut", notează autorul la un moment dat, semnificativ. Personajul își apără singurătatea, la fel ca și în toate cărțile lui Norman Manea, considerată sinonimă libertății. Ideea e potențată prin dublarea personajului narator, Ben Despina, cu prietenul acestuia, Filip, fugit și acesta din grupul său social, "în largul lumii zgomotoase și crude", pentru a asculta "corul haotic și armonios al cotidianului" și pentru a-și păstra "rumoarea întrebărilor, forța de a relua, în zori și în amurg, totul din nou". Singurătatea este sediul inalterabil al eului, încât, zice naratorul, "mai curând decât numele sau adresa, ar trebui înregistrată (...) taina în care locuim, strâmtorați, fiecare". Numai că analiza obiectivă a singurătății dezvăluie și meschinăria, poltroneria ei. Căci, în fapt, personajul, omul, nu poate renunța la a se cunoaște, stabilindu-și relative limite ale sinelui: "Lida mă crede calculat și robit conveniențelor, Alina m-a păstrat focos și însingurat. *Sunt de toate, dar cine sunt?*" (s.n.). Scriitorul nu-și iubește personajul, nu aderă la această ipostază a omenescului care-și află adevăr în găoacea singurătății. Omul nu poate fi redus la singurătatea lui, presiunea istoriei care-l cuprinde nu poate fi nici ea ignorată: acesta este sensul, poate, al ironiei reci, rarefiate, cu care-și urmărește autorul personajele, ironie care triumfă în final. Aici, deși precizează că e doar "sfârșitul primului volum", nu mai puțin de patru *Epiloguri* sunt folosite pentru a scoate pe cititor din lumea ficțiunii romanesti: prin

*romanesc* (în Epilogul III aflăm despre misterioasa dispariție a logodnicei părăsite), în plin *imaginar* (Epilogul IV, cu scrisoarea lui Filip către nepotul său din anul... șase mii nouă sute și ceva!), procedeau prin care micșorează până la rizibil "drama" lui Ben Despina.

Semnificația unui asemenea final se luminează prin cartea următoare, romanul indirect *Anii de tinerețe ai lui August Proștul*, jurnal spiritual abia deghizat al autorului. Evocând prin fragmente de jurnal, amintiri, extrase din presa anilor 1956-1964, secvențe dintr-o apocrifă exegeză despre viața furnicilor, intercalate cu o *Schiță (comparativă) a unei biografii imaginare*, autorul edifică un text integrabil prin structura sa internă genului romanului. În centrul acestui text e un personaj cu profil biografic la fel de lax ca și acelea din romanele anterioare, definibil mai degrabă ca un tip generic al scriitorului în epoca modernă, așezat sub semnul lui August Proștul: "un prost, un candid aiurit fără căpătâi pare artistul. Și un nebun, sfidând și ignorând bunele moravuri ale cererii și ofertei." Tipul general e însă umplut cu conținutul autobiografic auctorial și proiectat pe un fundal istoric foarte precis delimitat cronologic și social-politic. Între aceste două planuri, personajul (creatorul) și mediul social-istoric, se naște o tensiune puternică, o incongruență care rezultă din imposibilitatea creatorului de a accepta istoria așa cum e ea, de a subscrie fără rezerve la "certitudinile" momentului, de a-și potrivi pasul cu pedestrașii clipei, renunțând la șansa (și datoria) zborului înalt. Tensiunea se rezolvă în sensul unui unic umanism modern, ponderat și profund, scriitorul găsind calea (numai aparent surprinzătoare) spre înțelepciune, într-un final asemănător, *mutatis mutandis*, romanului precedent: "Minuscule, găsind în zilele senine pe azurul înalt steaua călăuză călătorind ca înțelepții (...) îl și îndeamnă pe atentul privitor să ridice ochii în cele din urmă de la zurba pământescă spre mirajul lumilor celeste". Ironia superficială nu trebuie să ne înșele: ironizarea înțelepciunii e tot înțelepciune.

În aceeași direcție se orientează și culegerea de povestiri *Octombrie, ora opt* (1981), a cărei unitate tematică, problematică și stilistică o apropie de genul romanului. Volumul se încheie într-o notă blând-sceptică de împăcare cu melancoliile acumulate în suflet de insul care a lăsat în urmă mijlocul vieții sale: "Abia acum percep cu adevărat forța întâmplării, greutatea, tensiunea zilelor. Primesc răsul, nu mă mai sperie ca altădată. Nici plăcerile, nici cruzimea jocului sau încărcătura cuvintelor, echivocul... (...) Toată bucuria ar trebui abia acum să vină. Cred că abia acum am putere pentru ea. Și pentru suferință poate." Este o tonalitate nouă în proza lui Norman Manea, concluzia (provizorie) a anchetei întreprinse în cărțile anterioare

asupra eului modern, care pregătește poate o nouă etapă în cariera scriitorului, o etapă pregnant eseistică.

*Plicul negru* (1986) este prima ilustrare în roman a acestei noi etape. Tendința spre eseu romanesc, prezentă în toată proza scriitorului se împlinește aici, fecundată și de modelul literar străin - "fratele Ernesto" (Sábato) e pomenit la un moment dat. Miza romanului este acum surprinderea în text - sau construirea cu ajutorul textului - a unității discontinue, crepusculare și ondulatorii, a realului omenesc, autorul dispensându-se aproape total de ficțiune ca și transcrierea realității imediate. Nu însă doar fixarea caracterului aleatoriu al sistemului existenței îl interesează pe scriitor, nu doar o căutare literară este cartea lui, ci și o încercare de cunoaștere: "Cum se îndreaptă ei spre moarte, cum mă îndrept spre moarte, asta-i problema... Cum ne va întâlni, într-o dimineață strălucitoare. Pe cine va alege... cui îi va dăruia surpriza, cum se va prezenta, neștiutorul, în fracțiunea tangentei."

Romanul începe cu imaginea unei dimineți de primăvară, emblemă a vieții ca perpetuu început, ca initium al ființei și al cunoașterii, al tinereții și al aparenței, zi de solstițiu, semn al misterului cosmic, "ameteitoare zodie tânără, zbunguiala berbecului". "Valuri, valuri, repede repede. Femeile fluturau sfidător coama. Fustele subțiri înfășurau desfășurau curcubeu de-o clipă. Galben, roșu, verde, violet, în acompaniamentul alegro al tocurilor ciocnind caldarâmul." Nu lipsește ironia sarcastică social-politică: "Veseli primăvara, oamenii veseli, uituci. Vesele și ziarele, mereu optimiste, pline de informații și apeluri redactate cu acea pedagogică încredere într-o primăvară perpetuă. Oamenii merită, cu siguranță, un viitor luminos, ca și victoriile prezentului, zi de zi." Încheierea, în schimb, stă sub semnul nopții ("Noaptea se adâncise, parcă, brusc. Un gol drăcesc, verzui cenușiu azuriu. Bolboroseli noroioase, tunelul acela coborând abrupt în absență.") și sub semnul *întrebării* ("Minciuna de un fel special, asimilată estetic, bineînțeles. Care verosimilizează, esențializează ce?"). Un eseu romanesc despre viață, moarte și artă, acesta este pe scurt *Plicul negru*, precum și, la un anumit nivel, un curriculum problematic al operei lui Norman Manea. O deschidere, în final, dar cât de sumbră, spre altceva: "Ziua cea nouă apăru vineție, grăbită", iar cele două personaje aduse în cadrul final sunt "pregătite", apte de marea "tranziție".

Între aceste margini, textul se alcătuieste prin abolirea oricăror granițe între real și imaginar, trecut și prezent, sublim și derizoriu, tragic și anodin. Apar personaje numeroase, dar fantomatice, mai mult embleme ale câtorva teme ce străbat romanul. O consistență capătă între acestea doar două - insul oarecare al epocii și scriitorul. Primul,

numit Anatol Dominic Vancea Voinov, sau Tolea, e înzestrat cu rudimente de biografie (profesor de rusă, dat afară din învățământ în deceniul șase, ajuns recepționar de hotel), "palavragiu, cabotin și imatur", bășcălios dar acomodabil, e tipul "înlocuitorului" într-o epocă a "înlocuitorilor": "Un înlocuitor, prin chiar premisele distribuției de care dispune autorele Mynheer nu doar prin conjunctura istorică numită a înlocuitorilor de materie și materiale și morală și mijloace și mai și mai, vremea fisiunii tuturor posibilităților". Celălalt personaj e scriitorul, apelat Mynheer, prin intermediul căruia autorul cărții se detașează și-și contemplă propria condiție, sancționând și frivolitatea și orbirea unei lumi dominată de "enorma grotesca inversare a sensului", în care răul s-a încuibat atât de temeinic încât "te descurajează să mai aștepti minunea". "Visând la extravagantele aventuri imagineare, dar fără a avea puterea de a le provoca și susține, fascinat de înaltul Legii, care armonie ar fi să fie, dar și de contrapunctul ironic pe care îl opune, năstrușnic, spiritul în libertate... ghiontit la fiecare pas de batjocura hazardului și de propriile scăderi, se răzbună contemplativul scrib Mynheer! Sfidat de rânjetul realității care își acomodează elasticitatea la comenzile, oricare, ale momentului. Cât de drastic descoperă cel hrănit de lecturi și instruit de principii că natura ignoră morala și face din om un simplu exercițiu al ei.. preferându-l pe măscăriciul Tândală Turbincă." "Plicul negru" (motiv camil-petrescian) ar fi simbolul inevitabilului: "vedea nu vedea plicul parcă lipit pe fruntea pustie". Nu mai puțin, plicul opac, care păstrează secretul deplin al mesajului din el. Textul, ludic și grav, ambiguu și precis, ascunde/explicitează nu o dată secretul său, furnizându-ne, la un moment dat, și cheia sa: "Dacă tot vrei să afli sau să imaginezi cum se îndreaptă semenii noștri spre moarte, ca și cum n-ar ști că moartea se îndreaptă, hămesită, spre ei, dacă preferi să cercetezi cum se îndreaptă Mynheer spre moarte și reciproc... dacă eviți a provoca sau a grăbi, selectând, în schimb, fragmentele numite Gafton, Ianuli, Irina, Marga, pentru a diversifica testările și a alunga, eventual, fantoma..." Dar abia prin aceste demersuri "fantoma" ce străbate romanul primește densitate, marcând prin acest text vârful de sus al scrisului lui Norman Manea de până acum.

**Vasile Andru**

(n.1942)

/N.ed.: Lipsește medalionul lui Anton Cosma. Facem trimitere la: *Dicționarul scriitorilor români*, vol.I : A-C, coord. și revizie

științifică Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Ed. Fundației Culturale Române, București 1995, p.73-74 (voce Gheorghe Perian); Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Ed. Cartea Românească, București 1987, p.322-326; *SLAST*, nr.39 (29 septembrie) 1985, p.2./

### Andrei Brezianu

(n.1934)

O proză insolită, violent intelectualizată și erudită, experimentală și totuși cu o anume notă de căutată desuetudine, scrie Andrei Brezianu. Cele două romane publicate înainte de a pleca din țară, *Ieșirea la țărături* (1978) și *Castelul romanului* (1981) sunt jocuri rafinate și, mai ales, prețioase, ale unui spirit cultivat, împodobit cu o cultură somptuoasă, precumpănitor filologică și istorică, în genul umanistilor de altădată. Aspirația autorului merge spre un teritoriu plasat între eseul travestit românesc și estetismul textualist modern.

Trecutul istoric îi oferă un prim cronotop operațional: structura celor două cărți e similară *cronicii*. O istorie vagă și ambiguizată la maximum, a unei colectivități "încercuite" de pericole - parabolă ce trimite, pe alocuri, la istoria poporului nostru - îi asigură autorului prilejuri pentru comentarii și dezbateri asupra unor probleme insuficient lămurite de știință (hermeneutica unor termeni moșteniți de limba noastră de la daci și latini, situații ale istoriei timpuriu-medievale, dezbateri filologice asupra unor inscripții românești din sec.IX etc.). *Castelul romanului* însăilează asemenea episoade sub forma unui colocviu erudit la care iau parte personaje numite Logofătul, Protonotarul, Quoniam, Toparhul. Dar *istoria* este totodată *romanul*, desfășurarea epică a societății omenești e asimilată subtil desfășurării epice a textului românesc, căci, ni se spune, "Istoria e una din posibilitățile pe care ni le oferă cuvintele", romanul nefiind decât trăirea istoriei de către spiritul cunoscător. Sub acest aspect, textul lui Andrei Brezianu pare a dezvolta o sugestie existentă în literatura noastră mai veche: comentariile din *Țiganiada* lui Ioan Budai Deleanu au fost parcă desprinse de textul pe care-l însoțeau și au devenit scop independent și unic al autorului modern, iscate nu de un text propriu-zis, ci de istoria reală considerată ca text și ca spiritualitate indefinite. Teoretic în abuz și pierzându-se în simboluri cețoase și inconsistente, experimentul este mai mult excentric decât fericit.



## Mircea Oprea

(n. 1943)

Un intelectualism sublimat, experimentând cu simț al măsurii formule diferite pentru a da chip temei unice - Timpul, ca dimensiune a umanului - este ceea ce constituie substanța comună a scrierilor lui Mircea Oprea. În modalități diverse - S.F., retro, roman eseu, eseu istorico-literar - se exprimă aceeași sensibilitate meditativ-lică și ironică, a unui spirit deopotrivă clasic și modern, frământat de întrebările veacului său și nerenunțând la certitudinea fundamentală a valorii omului.

În povestirile S.F. (*Întâlnire cu meduza*, 1966, *Adevărul despre himere*, 1976, *Figurine de ceară*, 1978, *Semnul licornului*, 1980), ca și în eseu *H.G. Wells, utopia modernă* (1983), ideea principală urmărită e apărarea calității umane amenințate. Imaginând situații limită într-un viitor deschis celor mai imprevizibile mutații ale condiției omului, prozele sale desfășoară pledoarii adesea tulburătoare. Ipotezele științifico-fantastice, totdeauna ingenioase, sunt exploatate nu atât spre obținerea atmosferei fantastice, cât spre relevarea implicațiilor omeneste. Călătoria în timp, de exemplu, apare ca o forțare și, uneori, o excedare a Limitei, fapt care duce la o modificare a însuși criteriului existenței umane. Omul lui Mircea Oprea nu află neapărat în progresul științei și tehnicii rezolvarea edenică a destinului său. În vijeliosul zbor spre viitor pe aripile progresului, meditează autorul, se produc și pierderi. Ba mai mult, viitorul nu e total, el nu e, mai ales, moneda de schimb care să justifice orice prezent. Un umanism modern care și-a integrat organic o tradiție românească de cuminenie și moderație relativizează, cu discretă ironie uneori, dogmele și utopiile comportamentale aberante ale individului și ale istoriei contemporane.

În romanul *Argonautica* (1970, ed. rev. 1980), parodie inteligentă a șabloanelor genului, e surprinsă trecerea de la birocrăția benignă (precum pe pământ așa și în cer, iubitei eroului, îmbarcată clandestin pe astronavă, i se creează post în schemă!) la dictatura totalitară, care, pentru a-și justifica necesitatea, inventează clasicul "pericol extern". Pentru Mircea Oprea, S.F.-ul e astfel o modalitate de implicare în problemele omului.

Romanul retro *Pasărea de lut* (1976) se încadrează în universul specific al autorului nu atât prin motivul S.F. al "tunelului timpului", cât mai ales prin aspectul de înțelepciune modernă pe care-l degajă reflecția, implicită aici, aburit-sceptică, asupra Timpului. Pornind de la niște fotografii (pretext folosit ulterior și de alți autori în

texte retro) suntem conduși în Transilvania dinaintea și de după primul război mondial. Parafrazând subtil romanul ardelean tradițional, personajele sunt stilizări între tipul social și simbolul arhetipal, urmărite pe un traiect amplu, de "baladă cu fotografii mișcate". Ana e o imagine a Mumei, a genezei și duratei umane transistorice. După ce și-a dedicat viața bărbatului și apoi copiilor, se depărtează și de unul și de ceilalți, într-un spațiu supracontingent, devenind treptat o prezentă spirituală, un principiu viu și o poruncă etică pentru cei din jur, ca să rămână în cele din urmă doar o imagine, în fotografia "mișcată" din final, alături de "pasărea de lut" de pe o cană, care "a văzut tinerețea Mumii", "cu o răbdare pe care numai lutul o are".

Un roman eseu propriu-zis, de o libertate a gândirii salutară în raport cu unele tabuuri de care, din păcate, ne eliberăm prea lent, este *Cina cea mai lungă* (1983). Într-un înșelător stil lejer-ironic, Mircea Oprea creează un personaj de certă originalitate în literatura română: utopistul modern. Eroul său e un intelectual contemporan nouă, dar contemporan totodată înțeleptului din orice timp. El e înrudit cu intelectualul lui Camil Petrescu și cu Ioanide al lui G. Călinescu, deosebindu-se izbitor de amândoi. Ca și primul, trăiește pe cont propriu destinul individului-conștiință a epocii, ca și cel de-al doilea, se apără și el împotriva presiunii strivitoare a istoriei, luptând pentru o insulă utopică proprie, ocrotitoare. Mijloacele și chiar fondul luptei sale sunt însă diferite. Umorul său este rezultatul suprapunerii a două priviri asupra lumii: cea "telescopică", obiectivă, de pe platforma științelor pozitive moderne, și cea "normală", a bunului simț și a rațiunii apte să accepte viața în necesitatea ei benignă - sublimă și prozaică. Romanul e unul al cunoașterii și al existenței la nivelul conștiinței, al cărei sublim e continuu bruiat și anihilat de nivelul prozaicului cotidian. Căci utopistul nu e urmărit în explorarea unor înalt-abstracte întrebări fundamentale, ci trăind normalitatea cea mai banală a omului de azi. El participă numai prin intermediul lecturii unui interviu la marea problemă a șanselor de viitor ale omenirii noastre, ceea ce nu-l împiedică s-o trăiască cu toată ardența unui sufletist al viitorului planetei care este el. De la acest nivel "telescopic" e apoi coborât în proza de toate zilele prin telefonul unui prieten, de asemenea utopist, care a lansat o anchetă sociologică pe tema: "Ce mănânci astă seară la cină?". Nevinovata întrebare este, firește, mult mai perfidă decât pare, deși, cugetă autorul, "dacă stai să te gândești, poate că nu e rău să știi. Să știi măcar din când în când ce mănâncă lumea la cină. O dată pe an, sau o dată la zece milenii." În acest ton, relaxat-insinuant, textul se derulează parcă de la sine, prin relatarea personajului narator. Acesta parcurge, picaro al erei mass-media,

momente și locuri ale ambianței socio-umane și spirituale a intelectualului oarecare din zilele noastre, trăind totul, firește, în dublu registru, al ideii absolute și al derizoriului, al metarealității și al realității. El "mănâncă la cină" ceea ce a reușit să cumpere din magazinele alimentare, lucrează într-o redacție de revistă, presat de termene de predarea articolelor, vânat de veleitari pisălogi. "Călătoriile" sale sunt turul "pe centru", transportul mașinii de spălat cu troleibuzul, iar "confruntările" sale - cu șeful direct, care, firește, are câștig de cauză. Utopistul viețuiește adică la modul normal și nu eroic, acceptând, când e obligat, compromisul mărunț, pentru a putea evita compromisurile mari. Secretul său este *optimismul*: "îmi place să spun din când în când că dracul nu-i chiar atât de negru". Este ceea ce numește el "a-și face un vaccin utopic". Umorul e astfel, pentru el, un filtru de valorizare a existenței.

Stăpânind arta dozării efectelor și nuanțelor, scriitorul face din umor un instrument de precizie al comentariului său. Evoluând într-un mediu semiurbanizat, semicivilizat, zâmbetul personajului narator sancționează anomaliile: cutare prețuiește pe G. Călinescu după greutatea fizică a *Istoriei* sale ("Mamă, ce intilect!"), cineva, absolvent de facultate muncitorească, ajunge director al Casei corpului didactic, și abia pe urmă se constată că nu făcuse liceul, altul se proclamă "mai deștept ca Lenin", în temeiul celor șapte mii de lei câștigați lunar. Alteori, zâmbetul îngheată într-un rictus, precum în secvența despre "Mustăciosii Istoriei", care, "când se întâmplă câte-o chestie din astea căreia nu-i pomenim numele, că ne sperie dacă suntem superstițioși", hotărăsc fără ezitare: "mai întâi pe intelectuali!"

Autorul e însă perfect conștient că umorul are limitele lui: el nu poate face mare lucru împotriva violenței, a teroarei exercitate de forța brută sau în confruntarea cu limita ultimă, moartea. El nu poate salva ființa, dar poate totuși ceva: poate salva, în sensul pascalian, condiția umană, demnitatea de om, conștiința superiorității sale în fața absurdului. Utopistul lui Mircea Oprîță nu e intelectualul "cu capul în nori", nu e "candidul", ci mai degrabă "străinul". Scriitorul pune în el neputința dar și forța, mizeria dar și noblețea veacului. Paginile ultime ale cărții, în care utopistul se lovește de limitele dure amintite, înfruntându-i pe huligani cu pompa de bicicletă, ca să-și apere ceea ce este, în fond, adevărata lui utopie, puritatea și liniștea unei plimbări cu bicicleta împreună cu fetița sa, redimensionează întreg textul, conferindu-i liminarul timbru grav, nota de îngrijorare avertizatoare, adâncimea existențială. "Nu știu prea bine ce sunt", se confesează concludiv utopistul, "dar știu ce caut. Ceea ce caut eu și nu găsesc totdeauna sunt liniile de demarcație: între răs și plâns, între prăpastie și speranță, între inteligență și prostie, între lașitate și curaj."

Într-un veac al democrațiilor și al omului oarecare, când marile utopii s-au vădit neputincioase, individul își află uneori reazimul în mica sa utopie personală, pe care și-o apără cum poate, prin râsu'-plânsu', adesea, căci, oricât de vulnerabilă în fața realității, ea îi apare ca stabilizator de direcție al existenței sale.

## Octavian Paler

(n.1926)

Un roman "teoretic" despre revoluție scrie Octavian Paler în *Viata pe un peron* (1981).

Apariția autorului cu un roman a provocat o oarecare surprindere, deși calitatea și specificul operei anterioare puteau anunța apropierea de genul proteic într-un asemenea "moment al romanului" cum e deceniul al optulea. Într-adevăr, eseurile semnate anterior de Octavian Paler, în special *Mitologii subiective* (1975) sau *Apărarea lui Galilei* (1980), apropie simțitor modalitatea de cea romanească, prin infuzia de subiectivitate, concepția dialogală și schițarea unor personaje-concepte. De aici nu este distanță mare până la *Viata pe un peron*, care poate fi văzut, la rigoare, ca un eseu monologat despre condiția omului modern, amenințat de însingurare. Forma parabolică aleasă de autor pentru primul său roman este, cel puțin în punctele cheie ale textului, atât de transparentă, atât de puțin ambiguă, încât, pe bună dreptate, s-a pus sub semnul întrebării apartenența sa la figura parabolei. Simpla descriere a romanului înlesnește expunerea totodată a semnificațiilor sale principale: intervin mereu pasaje explicite, de eseu propriu-zis, care limpezesc sensurile imaginilor.

Personajul narator, nenumit, s-a trezit într-o bună zi pe peronul unei gări necunoscute, pustii, părăginite, înconjurate de câmp necunoscut. El își reconstituie viața pentru un eventual semen care i-ar descoperi vreodată manuscrisul, dar mai ales pentru sine, din teama de a nu ajunge "să nu mai dorească nimic". În tinerețe a vrut să se facă judecător, dar și-a dat seama că n-ar putea împărți dreptatea după criteriile altuia (ale legiuitorului), părăsindu-și propria idee de dreptate. Se dedică atunci cazurilor clasate de istorie și studiază istoria. Se oprește asupra cazului Robespierre, executat fără a fi judecat. De fapt, însă, ne dăm seama odată cu personajul însuși, că și această preocupare este o formă de a se adânci în propria-i singurătate. Adevăratul mobil al "studiului" său este propria

singurătate, de aceea a fost ocolit de prieteni și părăsit de femeile iubite: "Voiam să-mi studiez singurătatea, să o disec, să o pun sub lupă. Ca pe o algă. Sau ca pe un microb. Apoi simțeam nevoia să fiu ca toți oamenii. Atunci iubeam cu disperare și cu recunoștință. Numai că, lungit lângă femeia pe care o iubeam, aveam deodată iarăși nostalgia să mă uit prin lupă." Se clustrează în odaia sa, simțul moral i se hipertrofiază. Începe să fie considerat nebun. Apoi, în orașul său prind a se petrece fapte ciudate: o femeie face o criză de disperare într-o frizerie și nimeni nu-i dă nici o atenție, apare un cerșetor cu o cobră ascunsă în sân, apoi apar alți îmblânzitori de cobre, care, curând, ajung să terorizeze orașul. Oamenii sunt panicați, toate femeile încep să semene cu cea de la frizerie. Apoi el însuși e încolțit de îmblânzitori și acuzat de crimă. Fuge din oraș cu primul tren și, după drumuri întortocheate, ajunge în gara părăsită, pierzând noțiunea timpului și a locului. Aici o întâlnește pe Eleonora (bănuia de fapt că are alt nume: Eleonora o chema pe iubita lui Robespierre). Clasicismul spiritului autorului se relevă în construcția simetrică a romanului: povestea Eleonorei seamănă cu a lui. Într-o bună zi, în orașul ei au început să crape becurile de pe străzi. Terorizați de întuneric, oamenii au căutat câini să-i apere, iar cu câinii au apărut dresorii, care instaurează propria lor teroare în oraș. Ea se simte apărată printr-o iubire ciudată, prin telefon, de un bărbat necunoscut, care-i spusese doar că era judecător și cerceta cazul dresorilor. Când află de la el că e capturat de dresori, ea fuge și se adăpostește în gara necunoscută.

Într-o a doua parte a romanului, asistăm la lupta în doi a eroilor împotriva singurătății: nu prin acțiune, ci printr-un efort disperat de a o ignora, de a crede că pustietatea nu există. Luciditatea cu care e înzestrat însă nu-i permite mult timp naratorului acest joc. El se descoperă cabotin. (Merită citată definiția cabotinismului, ca ilustrare a stilului adesea aforistic, de mare finețe și forță de sugestie, în care e redactat textul: cabotin e acela care "nu e în stare să fie la înălțimea tragediei pe care o trăiește și de aceea simte nevoia să o ia în derâdere în fața spectatorilor".) Viața pe peron a celor doi se scurge astfel într-o "așteptare pentru ea însăși". El descoperă jocul de a înscena procese și joacă mai întâi procesul soției judecătorului, care, terorizată de dresori, își ucide soțul. Pledând în acuzare și în apărare, face de fapt un rechizitoriu fricii, denunțând pe responsabilii de a o fi instaurat. Într-o zi, pătrunzând singur în mlaștina din apropierea gării, el descoperă pe îmblânzitorii de cobre, dar e prins de aceștia și dus într-o grotă. Dându-și seama că lângă el se află două cobre, singura soluție este să ia fluierul și să le cânte melodia îmblânzitorilor: parabolă despre transformarea victimei în călău. Tot mai mult, autorul

orientează sensurile parabolei, în această parte, spre sfera politicului. Căci romanul lui Octavian Paler este nu o meditație filozofică existențialistă cu recuzita expresionismului, ci mai ales o adâncire a raporturilor dintre ins și structurile socio-spirituale exterioare lui.

Personajul se descoperă un "solitar-diletant", "unul care trăiește în singurătate trăgând cu coada ochiului la lume... Dar mai ales nu e în stare să găsească la limita singurătății acea iubire înaltă purificată de orice egoism... fraternitatea": iluzia lui de a împărți dreptate în abstract, departe de situația concretă respectivă, e o lașitate. Nici recursul la istorie nu e altceva decât iluzie și neputință. Istoria nu poate fi judecată, e o falsă libertate aceea de a repara o nedreptate făcută de istorie. Procesul lui Robespierre, căruia îi sunt dedicate ultimele două capitole, are valoare, la rândul său, parabolică.

Textul lui Octavian Paler se structurează pe două nivele ale parabolicului. Pe de o parte, toată povestea de până aici era o parabolă a revoluției în genere, pe de alta, invocarea revoluției burgheze din Franța, a "cazului Robespierre", este nu doar concretizarea generalității anterioare, ci și o parabolă, la rândul ei, a revoluțiilor veacului nostru și a prezentului însuși. Cugetările nu mai sunt ale naratorului, ci ale autorului și ele aparțin nu unui trecut clasat de istorie, ci unui prezent etern, de azi și de mâine. Din nou - tema fricii ca sursă și ea a exceselor istoriei: victimele au și ele răspunderea lor. "Ei au putut hotărî moartea, pentru că noi i-am lăsat să hotărască." Și: "Frica trebuie nu numai compătimită, ci și acuzată." Pe de altă parte, răspunsul "apărării" este și el irefutabil: dar cei "care n-aveau altă vină decât aceea că-si puneau întrebări? Oare cuțitul trebuia să fie răspunsul?". Procesul înscenat de narator se transformă în procesul judecătorilor, căci "vinovați și nevinovați ne aflăm înlăuntrul aceluiași lanț, înlăuntrul aceluiași zid al destinului". Complet debusolat, personajul are o criză în care e pe punctul de a o sugruma pe Eleonora, ea fuge și el se regăsește în singurătatea de la începutul romanului, singurătate din care singura ieșire cu putință e aceea în grotă cu cobre din mlaștină: "Acum vă pot spune, în sfârșit, adevăratul scop al confesiunii mele: dacă mă veți vedea vreodată la un colț de stradă cu un fluier în mână cântând unei cobre, să știți ce s-a întâmplat; nu eu am vrut, domnilor; eu am visat să rămân om și m-am luptat cât am putut. Nu-i așa că sunt om dacă mi-e frică?"

Meditația pe tema condiției politice a individului modern este astfel, în *Viata pe un peron*, marcată de o vizibilă propensiune spre filozofic. Totuși, în ciuda caracterului eseistic, cartea rămâne un roman care, prin buna stăpânire a tehnicilor expresioniste și alternarea secvenței ambigue cu limpiditatea sentinței clasice, produce un puternic efect asupra cititorului. Pentru că, dincolo de aluzii mai mult

sau mai puțin depărtate sau învăluite la realități ale condiției social-umane moderne în genere, sau contemporane, cu trimitere mai precisă (cum e, de pildă, imaginea lui Robespierre-omul mangustă, care, începând prin a apăra revoluția de cobrele ei, a sfârșit prin a vedea cobre peste tot, devenind un călău), dincolo deci de aluzii ceptoase sau prea particularizante, problema centrală, aceea a forței și a slăbiciunii omului în lupta sa pentru a-și apăra omenia în orice condiții, rămâne totdeauna o problemă care va câștiga pe cititorul de roman, justificând literatura.

(Al doilea roman, *Un om norocos* (1984), e un pas spre o formulă mai tradițională.)

### **Modest Morariu**

(n.1929)

Intellectual de sensibilitate livrescă, Modest Morariu a început cu traduceri (prima, din J. Renard, în 1958), dând la iveală apoi un volum de versuri și altul de eseuri, cu precădere pe teme de artă. Cea dintâi încercare în proză e romanul pentru copii *Casa dintre portolaci* (1976), în colaborare cu Ruxandra Berindei.

*Întoarcerea lui Ulise* (1982) este expresia unui spirit clasic, format prin fireasca asimilare a culturii livrești și a obișnuinței de a cugeta personal asupra vieții. Romanul e o parafrază modernă la mitul antic, nu însă la modul Joyce, ci mai degrabă în linia unui Anatole France, a unui înțelept sceptic și tolerant, aproape agreabil. Ulise s-a reîntors, în fine, acasă, la Penelopa cea fidelă, și cartea reconstituie jurnalul ultimei etape a vieții eroului, până la moartea sa, de bătrânețe și de urât. Principalul procedeu operant în roman este *anacronismul*, prin care se introduc aluziile moderne sau existențiale, ca și nota de umor discret, ușor melancolic. Acțiunea e banală, nespectaculoasă. În calmul său crepuscul, Ulise își duce zilele între amintiri, discuții anodine cu Penelopa (care a devenit o bătrână cicălitoare și cam înăcrită) sau diverși prieteni și cunoscuți. Personajele care apar sunt cele din epopee, dar împrejurările sunt ale prozaicului cotidian: pe stradă, la plajă, la un local. Rând pe rând, în preajma sa, trec în lumea umbrelor Penelopa, Euriclea, Eumeu, alți apropiați. Moartea Penelopei îl eliberează de micul ritual zilnic al capriciilor senectuții feminine, dar îi lasă un gol în suflet: nu e vorba atât de afecțiunea deosebită pe care i-ar fi purtat-o Ulise soției sale (de fapt, Ulise "nu iubește decât fantome", cum e caracterizat la un moment dat, esențe

ale lucrurilor și nu lucrurile sau ființele însele): dispariția Penelopei e începutul perceput de Ulise al unui proces de golire a lumii sale de conținut.

Ulise este un înțelept, iar romanul lui Modest Morariu e un roman de înțelepciune. Pentru erou, existența umană rămâne identică cu sine, doar decorul vieții se schimbă mereu. Vârsta la care-l întâlnim aici pe Ulise e însă o vârstă la care "totul devine treptat imposibil" (propoziția e o emblemă a bătrâneții ca așteptare a sfârșitului și a întregului roman, într-un sens). În primul rând, această limitare se concretizează în dobândirea conștiinței că viața individuală nu e decât repetare a unui scenariu dat. După pierderea Penelopei, eroul cunoaște o altă Penelopă, tânără, de care se îndrăgostește pentru o clipă, dar care îl părăsește pentru un alt Ulise (tânăr), și eroului nu-i rămâne decât să contemple, lucid și detașat, transformarea pasiunii în rutină. Înțelepciunea nu constă însă în scepticism, ci în a descoperi un nou preț al vieții. Valoarea existenței nu trebuie căutată în întâmplător, ci în necesar. Nu schimbarea și nu evenimentul, ci stabilitatea și repetiția dau preț vieții. "Când te gândești!", cugetă Eumeu, prietenul cel mai drag lui Ulise, "că sunt tâmpii care vor mereu evenimente, da, ca și cum evenimentele ar aduce ceva bun... Tâmpitii făcători de evenimente... Orice, numai să se întâmple ceva..."

Moartea lui Eumeu, alter-ego-ul său ("Eu-meu"), înseamnă sărăcirea lui Ulise de un *eu* al său figurând cuminența omenirii în raport cu simpla luciditate, dată individului. Amintirea lui Eumeu este confruntarea cu o platformă a bunului simț popular, anistoric: "Decât să te întrebi mereu, mai bine ai trăi și gata! Gândește-te că viața e un dar care oricum ți se va lua și-ar fi o prostie să nu te bucuri de el cât îl ai. Fiecare clipă e un dar nepretuit și tu, în loc s-o trăiești, te întrebi pentru ce s-o trăiești și plângi apoi trecerea ei inutilă." Convertit la o atitudine activă, Ulise începe să scrie o carte în care să-și valorifice existența propriei vieți, numai că e prea târziu. În mintea sa o "nouă ordine aberantă" se înstăpânește și moartea se apropie de Ulise ca o "golire" totală de sens, de gânduri. Sunetul tandru și grav al acestui roman e o rezonanță parcă a acelei vorbe a lui Montaigne, după care filozofia (înțelepciunea) nu este decât deprinderea omului cu gândul propriei sale morți.



Prin *Jurnalul de la Păltiniș* (1983), filozoful Gabriel Liiceanu încalcă, intenționat sau fără intenție, granița (care oricât ar fi ea de labilă este totuși o graniță) dintre eseu și roman. Venind dinspre eseistica filozofică, *Jurnalul de la Păltiniș* mi se prezintă ca un eseu cu elemente românești sau un eseu roman, experiență limită a genului proteic în vremea modernă, demonstrativă în cel mai înalt grad pentru posibilitățile inepeuizabile ale acestui gen.

Redactat sub forma unui jurnal, textul are însă nu doar o tensiune ideatică filozofică, ci și o unitate și o schelărie epică, autorul concepându-l ca pe un "scenariu paideic", al formării de sine. Acest "scenariu" poate fi caracterizat, de fapt, ca un adevărat *roman fenomenologic*, roman în care realitatea umană concretă e dublată de o realitate esențială, desfășurarea "epică" fiind forma de expresie nu atât a concretului vieții, cât mai ales al unei întâmplări capitale a spiritului însuși. La nivelul anecdoticului, acțiunea e, firește, banală - un mic grup de intelectuali, un fel de profesor și un fel de învățăcei, într-un fel de vacanță, în mai multe reprize, la Păltiniș, lângă Sibiu, plimbându-se, discutând, citind. La nivelul esențial al epicului însă, Gabriel Liiceanu se arată "un prozator excepțional al comportamentului omului care întâlnește Ideea" (Ștefan Augustin Doinaș). Autorul știe să realizeze sugestia legăturii firești dintre cele două nivele. Personajele și "aventura" lor sunt de o esențializare extremă, fără să-și piardă însă nici o clipă concretețea românească. Relația dintre Idee și contingent este intensă, mereu și mereu realitatea imediată e decodată prin cheia ideii, și, invers, ideea ilustrată prin faptele contingente.

Ce "se întâmplă" de fapt în *Jurnalul de la Păltiniș*? Din punct de vedere epic, textul expune mai multe "subiecte" - sugerate mai mult decât prezentate sau narate, dar de o densitate epică unică. Pe primul plan, urmărim, reconstituit fragmentar și discontinuu, adesea aluziv, odată cu felul său de a fi, destinul Maestrului, al filozofului Constantin Noica, nu mai puțin exemplar decât destinul oricărui mare erou epic al literaturii universale. E biografia zbuciumată a unui intelectual care traversează (sau se lasă traversat de) istoria contemporană, agățat de ancora dublei sale utopii: "paradisul culturii" și "ființa românească", țara sa de spirit eternă. Douăzeci de ani în care a fost scos din cultura română nu i-au știrbit credința; reclusiunea și privațiunile l-au întărit. Acum, la anii bătrâneții, visul său a devenit un proiect clar articulat, de construcție amplă și durabilă în spațiul după

păreră sa cel mai rezistent, în spațiul culturii, care e garanție a supraviețuirii unui popor (și trebuie să fie ceva adevărat în teza aceasta, formulată la noi de atâtea ori, de la Cantemir, la Eminescu și până la Blaga și alți interbelici!): "O anume febrilitate a cititorii (proiecte de institute, 'școli de înțelepciune'), precum și strădania, oarecum disperată, de a crea o 'cultură adevărată' în locul uneia amenințată când de lăutărism și facilitate, când de erudiție și sterilitate, vin la el din teama că la 'judecata de apoi a istoriei universale' nu vom avea documentele necesare pentru a ne justifica dreptul la existență și că vom rămâne 'un simplu sat pierdut în istorie'" (p.234). Noica e un erou posedat de absolut, trăindu-și utopia cu o candoare și o autenticitate excesive. El nu se mulțumește să scrie cărți în care obiectivitatea spiritului se amestecă cu subiectivitatea sufletului, stâmind răsul cinicului său prieten devenit din filozof român stilist francez, E.M. Cioran. El încearcă să obțină ajutoare concrete pentru a "antrena", ca pe un lot de sportivi, un număr de tineri intelectuali de perspectivă, pentru a pregăti posibilele genii de mâine, convins că, așa cum se întrețin mii de sportivi pentru sportul de performanță, s-ar putea întreține și 22 de tineri care să se pregătească pentru "cultura de performanță". "Sublim donquijotism", firește, care nu-i aduce eroului decât durerea izbirii de zidul absurd al întrebării: "cum e cu puțință?", cum e cu puțință ca într-o epocă a căutării eficienței maxime să nu se înțeleagă că investiția culturală e cu mult mai rentabilă decât orice altă investiție? Prin textul lui Gabriel Liiceanu, Constantin Noica devine un *personaj*, o ficțiune epică exemplară adică, și nu încapă îndoială că, la fel ca și Socrate din dialogurile lui Platon, va exercita o fascinație crescândă asupra generațiilor de cititori. Căci, din eseul romanesc al emulului său, Noica apare cititorului în lumina adevăratei sale staturi, de om și de conștiință filozofică a veacului și a acestui timp pe care-l trăim. În acele decenii ale "revoluției socialiste", neacceptat de ea și neacceptând-o la rândul lui, Noica a mers mai mult decât oricine *în sensul* istoriei noastre contemporane. Aceasta nu numai în înțelesul relevat de autorul cărții, al coincidenței demersului filozofului cu epoca de după 1965, a "liberalizării gândirii" și a "punerii mai presus, din punct de vedere al politicii oficiale, a diferențelor naționale față de tezele integratoare supranaționale". Mai mult decât aceasta, există o potrivire de substrat a elanului său constructor cu o uriașă mobilizare de către Conștiință a energiilor materiei în vederea construirii unei structuri sociale armonizate cu specificul uman modern, și ce e, pe de altă parte, efortul lui Noica, dacă nu visul aceleiași mobilizări, la alt nivel, al structurilor conștiinței însăși?

Un alt plan al "subiectului" epic-fenomenologic este *paideia* propriu-zisă, acțiunea transmiterii experienței unei generații vechi către una nouă, a Maestrului către discipoli. Sub acest aspect, textul lui Gabriel Liiceanu poate fi citit ca un *Bildungsroman al spiritului*. Căci nu Gabi sau Sorel sunt personajele (diminutivele subliniază tocmai ideea că "dacă se petrece ceva aici - și numai dacă se petrece - atunci e vorba de ceva de dincolo de 'stil', dincolo de ipostaza concret-cotidiană sub care se înfățișează faptele"). Personajul e *spiritul* uman, mereu în căutarea "sinelui lărgit", cum zice autorul, mereu în drum spre autodepășire, spre a fi nu *în*, ci *întru* ființă, cu cuvintele lui Noica. Spiritul este cel care se deschide spre comunicare și tot el e cel care drămuiește circumspect valoarea de adevăr a faptelor. În plan sufleteș, acestea se traduc în dragostea admirativă dublată de îndoială a discipolului: "de ce mă creditează?", cu alte cuvinte: merit într-adevăr să fiu ales?, iar pe de altă parte, el se descoperă intrând fără voie "într-un sistem de distanțare care-mi suprimă tendința de excesivitate devotică". Discipolatul este o stare profund contradictorie, el presupunând deopotrivă încrederea deplină în mentor și nevoia tot mai imperioasă de independentă, "voința de a fi modelat" și "trădarea fecundă" a celui care-l modelează tocmai în vederea "trădării". Cu alte cuvinte, "în lumea spiritului, 'crima' - dorită de ambele părți și prevăzută ca act obligatoriu în orice scenariu paideic - devine cea mai înaltă formă a afirmației, conferind victimei un moment de supremă beatitudine și acordându-i, prin această nouă întrupare, prilejul unei alte vieți". Discipolul arde de nerăbdare să termine lucrările "date" de maestru, pentru a se dedica lucrării *lui*, operei proprii, în cazul acesta, tratatul de peratologie, a cărui obsesie străbate "scenariul" lui Gabriel Liiceanu, dobândind o pondere tot mai mare în gândurile personajului. Despărțirea de mentorul său devine la un moment dat inevitabilă, și acesta este sfârșitul unui roman și posibilul început al altuia.

Privit ca roman, textul lui Gabriel Liiceanu ne mai "povestește" despre condiția intelectualului român contemporan și despre cultura unei țări "mici" în raport cu "culturile mari", despre "aventura spirituală" a lecturii, toate *trăite* de personaje ca experiențe sufletești esențiale și redade de autor cu incontestabilă artă de prozator. Un "senzational" al spiritului pur conferă paginilor cărții o rară putere de a captiva pe cititor. Cartea lui G. Liiceanu este un experiment de excepțional interes pentru ceea ce ar putea fi *romanescul* de mâine.

Gustul experimental și aspirația de a revoluționa proza literară iau la Mircea Nedelciu forme mai izbitoare decât la oricare dintre colegii săi de generație, asociindu-se cu un apetit și un neastâmpăr teoretic ce le sporesc interesul. Cochetând cu textualismul de aiurea, ambiția lui declarată e de a nu imita, ci de a realiza o variantă proprie a metodei. O teză de bază a scriitorului este aceea că, în vremea modernă, ideea de comunicare e serios amenințată de un bruiaj al Timpului. Timpul care ne conține pe toți e prea lax, crede el, permițând coexistența generațiilor și a codurilor celor mai diferite: "E cum ai vorbi în neologisme și ți s-ar răspunde în protoromână". Cu alte cuvinte, chiar dacă trăim cu toții în aceeași realitate, ne aflăm fiecare închis în metarealitatea lui.

În aceste condiții, memoria devine un dușman al omului. Primul roman al lui Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie* (1984), poartă subtitlul "roman împotriva memoriei". Epica lui (trei frați, crescuți la casa de copii, își caută părinții, sau trăiesc cu nostalgia lor, neștiind că sunt frați, iar o fată, iubită de unul din ei, își părăsește pentru el părinții și cade în brațele altui frate) e un suport - ambiguizat la maximum - al temei cărții și al unui subtil joc textualist. Tema, în termeni clasici, a romanului este amintirea războiului mondial ultim. Adevărul intim al celor care l-au trăit nu poate fi comunicat, zice autorul: "Nu cred că prin cuvinte se poate spune adevărul. Prin cuvinte, cel mult, minciuna poate fi parodiată și demascată." Ceea ce, în limbaj textualist, se traduce astfel: "criza conglomeratului om-obiect-nume-poveste (adică războiul) nu poate fi povestită; ea tocmai de asta se produce, pentru că liantul, povestea, nu mai funcționează". Jocul textualist se dezvoltă, relativizând totul: ficțiunea epică e dată drept text care se scrie și se transformă în *zaț* tipografic, care "chiar înainte ca dumneavoastră să ajungeți cu lectura la sfârșitul acestei fraze, a fost deja topit și a devenit din nou o bucată informă de plumb."

Un caracter eseistic și mai pronunțat are următorul roman, *Tratament fabulatoriu* (1986). O amplă prefață a autorului îi expune ideile în vederea stabilirii unui "consens" cu lectorul. (Spre deosebire de arta "capitalistă", a eficienței economice, zice scriitorul, cea "socialistă" ar viza "antropogeneza", "formarea omului nou", în serviciul căreia trebuie puse tehnicile moderne și experimentul.) Literatura sa nu e "textualism" (după el, "textualitate opusă lumii"), ci "activitate textuantă prin care se poate interveni constructiv în lume".

Prefata, insistă el, "face parte din roman", scopul ei fiind și acela de a "exorciza" "bolile copilăriei scriitorului", care sunt "dorința de a teoretiza și barocul". Exorcizarea nu reușește, totuși, decât parțial, romanul rămânând baroc și teoretic.

Folosind intertextualitatea ironică, textul translează câțiva cronotopi clasici în cronotopul cuvântului. În primul capitol, un "erou" sosește "într-un loc necunoscut" (iar misterul e simțit de el ca bruscă "absență a cuvintelor"), unde va lucra ca meteorolog la un Fitotron (motiv S.F., accelerator al creșterii plantelor). Undeva, între niște dealuri din apropiere, el descoperă un soi de falanster în care mai multi bărbați încearcă realizarea unei societăți ideale. Meteorologul elaborează o teorie despre un straniu fenomen meteorologic care i-ar face pe oameni lași, teorie pe care expunând-o directorului Fitotronului e dat afară și anchetat sub acuzație de crimă. În paralel, un alt plan al discursului, ne prezintă iubirea dintre meteorologul Luca și Gina-Felina, soția doctorului Abraș, care-l consideră pe Luca nebun inofensiv pe baza povestirilor lui despre falanster, iar un al treilea plan, pe scriitorul Mircea Nedelciu scriindu-și romanul, retras într-un oraș de provincie. În final aflăm că povestea cu falansterul a fost inventată de Luca pentru a-și trata astfel prietenii (Abraș, Gina etc.) împotriva efectului meteopsihic descoperit de el ("tratament fabulatoriu"). Împreună cu aceștia și cu noua lui logodnică, Luca vizitează Fitotronul, cunoscând minunile agrotehnicii anului 2000 - happy-end clasic, firește și el ironic.

Interesantă e construcția imaginarii în acest roman: deși există un plan al realității (scriitorul scriindu-și cartea), nivelul de bază nu e realitatea, ci metarealitatea (cronotopul aventurii S.F.), deasupra căreia cronotopul utopiei e o metarealitate de gradul doi, din care însă cresc singurele semnificații majore ce aparțin *realității istorice*. Un capitol prezintă discuțiile membrilor falansterului despre pericolele ce-l amenință: trădarea, de către membrii prea legați de lumea reală din afară, demagogia celui pe care-l acceptau ca șef, demagogie care duce la "nașterea credinței în nemurire, anularea certitudinii morții, continuarea acțiunii în greșală și seninătate". Firește, scriitorul acordă un mare loc autoreferențialității, propriului act al autorului de a scrie ("rescrie", în limbajul său) romanul, dar mai ales, într-un text cu ambiții complexe cum e acesta, devine extrem de vizibilă fragilitatea "valorilor" propriu-zis textualiste. De asemenea, romanul ilustrează slaba eficiență romanescă a intertextualității utilizate la modul textualist. Cititorul va recunoaște unele trimiteri și parafraze, altele îi vor rămâne obscure: sporul de semnificație estetică și umană, de care romanul nu se poate dispensa, este infim. Recunoaște, de pildă, în cutare secvență, un fragment din romanul de iubire al lui Ștefan

Gheorghidiu cu Ela, recunoaște, cu alte cuvinte, că ceea ce citește este numai literatură, ca și restul literaturii pe care a citit-o, - ei și? Omul modern, cititorul este (încă) prea "prins" în istoria reală concretă pentru a deveni sensibil într-o manieră majoră la jocul pur spiritual pe care-l propune textualismul. Totuși, se poate spune că, în acest al doilea roman, încrederea autorului în posibilitatea comunicării este mult restabilită față de primul. Evoluția tânărului scriitor poate fi așteptată cu tot interesul.

### A. E. Baconsky (1925-1977)

Aparentul baudelairianism al liricii lui A.E. Baconsky - poetul, care, la *Steaua* clujeană, inițiasc, la mijlocul deceniului șase, una din primele mișcări de rezistență literară antiproletcultistă - viza în fond, cum bine observa Eugen Simion, "o anumită violență a istoriei". Mai exact spus, superficialul "satanism" baudelairian al versurilor era forma de a protesta împotriva unei istorii manifestând, în epoca totalitarismului comunist, maximă agresivitate contra individului. Povestirile din volumul *Echinoxul nebunilor* (1967) și romanul *Biserica neagră*, care alcătuiesc un capitol de pregnantă unitate în substanță și stil, evidențiază mai bine adevărata miză a acestei opere, percepute în epocă mai ales ca frondă a spiritului livresc postromantic și alexandrin împotriva "realismului socialist" pauper și infantil.

Eleganța frazei, de o strălucire mată, niciodată încărcată, niciodată descămată, citatele din autori puțin frecvențați, atmosfera sumbră și enigmatică în care evoluează personaje prototip, reduse la entități categoriale, aspectul ezoteric al situațiilor, care dau fiecărui text o tentă barocă, neputând însă anula impresia de tulburătoare neliniște subterană amintind viziunile onirice expresioniste, toate acestea pun pecetea unei pregnante originalități în proza românească a epocii. Un kaskianism sui-generis mai degrabă este termenul propriu al acestei proze, în care nota personală e dată de reflexul în existențial al trăirii în cadrul unei structuri istorice dereglate aberant. Protagonistul și naratorul povestirilor și al romanului este esențialmente același, diferențiat convențional de la bucată la bucată - un eu înzestrat cu afectivitate și spiritualitate contemporană, confruntat cu o lume ce pare străină și stranie, dar care nu e decât cea real-istorică văzută într-o oglindă specială. Reprezentarea parabolică, prin generice prezențe evanescente, de obiecte și personaje, invocate

la modul expresionist și nu descrie ("orașul", "insula", "strada", "cheiul", "străinul", "bătrâna", "actorii", "paznicul") subliniază înrudirea povestirilor cu romanul. (Dealtfel, unele povestiri par schițe pregătitoare ale romanului, bunăoară, *Fuga pietrarului*, în care apar eroul narator-"cioplitorul în piatră", agentul agresiunii - cerșetorul și soluția agresatului-fuga din "oraș".)

Romanul *Biserica neagră*, scris în 1970, publicat întâi în străinătate în limba germană (în 1976) și apărut în original abia în 1990, are, în comparație cu povestirile un mai marcat caracter eseistic, de studiu românesc asupra condiției istorice și politice a insului contemporan. O bizară și terifiantă Ligă a cerșetorilor pune stăpânire pe un "oraș", instaurând o "nouă ordine", a teroarei și dezumanizării indivizilor. Sculptorul (nenumit) încearcă să scape tentaculelor "noii ordini", fugind cu o corabie, dar nu poate suporta gândul înstrăinării definitive de țara lui și renunță. Parcurge astfel întreaga scară a degradării omenești, căci odată prins în mecanism nu poate decât coborî din treaptă în treaptă. Află că părintele său ar fi fost unul din întemeietorii Ligii cerșetorilor, lui cerându-i-se să fie un demn continuator. Regula de conduită este: "primește totul așa cum ți se arată, nu te strădui să descoperi alte înfățișări decât cele ce vezi, uită-te chiar pe tine cel de odinioară și năzuiește să te identifiți cu cel ce devii pe zi ce trece". I se dau "sarcini" de răspundere (schimbându-i-se de fiecare dată hainele și locuința), el devenind pe rând un fel de arhitect al cimitirului, apoi gropar, apoi participant la "universitățile de noapte" (cu flagelări, acuplări rituale și... cursuri politice), apoi preot, la înmormântările zilnice, apoi clopotar, la aceeași Biserică neagră, supravegheat și urmărit tot timpul, apoi chiar "cadavru" pentru înmormântările respective. "Totul e să nu te întrebi tu însuți ce e cu tine, cine ești, ce faci și de ce ești acolo. Pentru ei nu mai există deîndată ce te-ai situat în albie." Singurul adăpost și singura ascunzătoare pentru individ este încadrarea în sistem. Apoi Biserica neagră e asediată și cucerită de mulțimea manevrată de "tabăra cealaltă", noua conducere înlătură "erorile" celei vechi, foștii prigoniti sunt puși la locuri de cinste. Naratorul e și el între aceștia, i se fac promisiuni, i se acordă libertatea de a primi o scrisoare din străinătate (în care află că și acolo cerșetorii câștigă teren), este repus în funcția de la cimitir, iar vechilor lui paznici li se recomandă... "să aibă grijă" de el.

Insul își schimbă doar regimul penitenciar, înțelegem, el nu mai poate spera, odată prins în acest sistem, să ajungă la eliberarea reală. Coșmarul totalitar e înfățișat în această parabolă în toată monstroasa lui eficacitate antiumană, dar rezistența individului găsește inepuizabile resurse de a se apăra. Și aceasta e de fapt tema

principală a romanului lui A.E. Baconsky, apărarea de către om a ființei lui autentice împotriva tuturor strădaniilor oricărei puteri exterioare de a-i falsifica această ființă lăuntrică. Dar nu mai puțin, în acest cadru, textul conține o severă analiză a compromisului, ca tactică adoptată de individ. Spre a se apăra, eroul acceptă să-și falsifice conduita, "să nu mai rostesc decât pseudocuvinte", "să învăț a mă lăsa la voia întâmplării și a nu mai pune preț pe nimic", acceptă să se identifice cu imaginea pe care i se cere s-o prezinte, sperând tot timpul că, undeva, în adâncul eului, își păstrează totuși entitatea sa adevărată. Până unde însă poate merge compromisul? O pagină a romanului reține imaginea unor intelectuali, "rebegiți de frig, cu gurile ridicate, dar plini de elan, gata oricând să supraliciteze, să se dedea la acte pe care nimeni nu le-ar fi pretins de la ei... cu ochii strălucind de râvnă, extatici, umezi de saliva canină a zelului mimat cu disperare și cu spaimă secretă". Sunt pasaje care fac din romanul lui A.E. Baconsky mai mult decât o parabolă a totalitarismului cu structură politică, o carte de întrebări lucide și tăioase asupra status-quo-ului individului uman contemporan.

### Alexandru Papilian

(n.1940)

Pentru Alexandru Papilian (fiul lui Victor Papilian, născut la Paris și plecat din țară în anii optzeci-și), a scrie literatură înseamnă a polemiza: nu cu o teză teoretică oarecare, ci cu indolența existențială. "Marea primejdie", crede el, pentru un autor, este de a scrie o literatură căreia "nu i se poate reproșa nimic din punct de vedere stilistic, dar căreia îi lipsește ceea ce eu consider esențial, vital, definitoriu pentru marea literatură: speranța". Alienarea, golirea de sens a existenței omului modern este ceea ce unește *Diborul* (1970), romanul de debut, recomandat cu căldură de Marin Preda la apariție, cu prozele scurte din *O seară de noiembrie* (1976), *Făpturi neînsemnate* (1978) și *Pricini de iubire* (1981) și cu romanul *Micelii* (1981).

Troceanu, personajul din *Diborul*, s-a dedicat spulberării mitului valorii umane. Duce o viață boemă, sub semnul cinismului și al lenei, în care betiile altermează cu discuțiile elevate și cu popasurile la masa de scris. În maniera eroilor diabolici - vezi de Quincey, Huxley, Wilde, Dostoievski - el salvează de la moarte pe Gore, un vag intelectual, mecena al ratatilor, pentru a-și experimenta asupra-i forța



de perversitate. Dar încercarea eșuează mai degrabă lamentabil decât tragic, prinuciderea lui Troceanu de către Gore, dus în pragul nebuniei de primul prin pulverizarea sistematică a strădaniei lui de autoamăgire.

Monstru de egoism, întruchipare a tot ce e obscur, animalic, primitiv în om și totodată, paradoxal, a extremei lucidități, Troceanu nu e totuși un titan al răului, cum s-ar vrea, satanismul lui e unul minor, grotesc. Răul pe care-l face el e unul pieziș și diminuat, al unui Iago de duzină, nu al unui Mefisto. Autorul își încadrează explicit personajul într-o serie pentru a-l defini: Dorian Gray ucide și apoi se sinucide fără să vrea, eroul lui Huxley din *Punct - contrapunct* instigă la crimă și apoi se sinucide, - Troceanu instigă la crimă și este ucis de însăși victima aleasă. Nu se vrea, prin aceasta, a se demonstra o scădere a puterii de seducție a răului în vremea noastră; adevărul e că pentru omul modern, pare a spune autorul, răul nu mai poate fi un destin, ci numai o perversiune. De unde și ironia vădită cu care-și privește scriitorul personajul, căruia îi descoperă ridicolul sub armura tenebroasă de condotier al Neantului. "Pentru că trece de puterea de înțelegere, gândirea mea apare ca un gol, ca un vid", cugetă el. Sau: "Ceea ce fac eu este întotdeauna bun. Restul indivizilor, cei care caută să mă contrazică, cei care caută să mă înțeleagă și în fine cei care mă 'îndrăgesc' sunt cu toții niște străini. Adică niște imbecili." Incapacitatea de a-și sesiza propriul ridicol e încă o dovadă a infirmității pe care o presupune "dihorismul".

Nu e vorba numai de o polemică morală, în romanele lui Alexandru Papilian, ci și de una literară. Troceanu este "omul-revoltat", privit însă nu la modul tragic, camusian, ci cu un ochi bănuitor-ironic, caragialian. Polemizând cu existențialismul, scriitorul nostru se războiește totodată cu o întinsă categorie a literaturii cruzimii și disperării, aceea care-și propune poate singurul scop realmente absurd - a săpa groapa omului. Cumulul unor procedee și tehnici moderne are acest sens. Compoziția e complicată dinadins, jocul de-a perspectiva narativă e spumos și savuros uneori (la începutul cărții, autorul știe să ne creeze impresia că e vorba de rememorarea pe care eroul o întreprinde nu după vreun moment important al vieții sale, ci *după moartea sa!*), iar parodia supremă a cauzisticii psihologice este în scena - sugerată tot de o pagină caragialiană - în care autorul prezintă fracțiunea de secundă dintre ridicarea toporiștii lui Gore și înfigerea ei în ceafa lui Troceanu pe o întindere de nu mai puțin de zece pagini!

Al doilea roman al scriitorului, *Micelii*, este de asemenea unul polemic, dar realizat cu mijloace sensibil diferite. Sarcasmul a dispărut aproape cu totul, locul lui luându-l obiectivitatea perfidă, detașarea

aparent înghețată față de personaje. Romanul operează o secțiune transversală în existența "normală" a generației de mijloc, iar tabloul pe care-l obține este dezolant.

Capitolele scurte, expositive, neutre, configurează împletirea unui număr de biografii paralele într-o rețea inextricabilă de promiscuități lustruite, de derută și apatie. Radu Rădoi, inginer de pe șantier, vine în București să o caute pe Liana, iubirea lui din urmă cu câțiva ani, dar se împotmolește lângă o desenatoare fără har, suferindă de spleen balcanic. Cea care fusese pura Liana, căsătorită acum cu un alt inginer, trăiește despărțită de acela, primind vizitele unui gazetar, care, la rândul lui, însurat cu o femeie pe care n-o iubea, își împarte sufletul între Liana și Marcela. Aceasta din urmă, o bibliotecară cu veleități de scriitoare, e măritată cu un dentist, dar simte atingerile soțului ca oripilante iar copilul ca o povară. Toate personajele practică un fel de amoralism al disperării, toate, cu excepția lui Rădoi, se învârt într-un labirint al propriei goliciuni, și-au pierdut orice fir călăuzitor în viață. Cuvintele cel mai des folosite de aceste personaje, confesându-se sau autodefinindu-se, sunt: "egoism", "indiferență", "lehamite", "răutate", "invidie", "lene ticăloasă", "dispreț". Personajele au un acut sentiment al anonimatului lor absolut în univers, al inutilității și al "lipsei de rost", sentimentul că "există o singură realitate: haosul forțelor oarbe".

Cartea lui Alexandru Papilian este o carte de final de ev, o carte a epuizării alexandrine a unei lumi care n-a reușit să-și afle un sens omenesc al existenței și se sfârșește într-un somn letargic, interregnual. Stop-cadrul final e semnificativ: "Dorm toți. Destine împletite parcă la voia întâmplării. Dorm toți. Fiziologia destinelor e amortită acum (...). Dorm cu toții. Marcați insesizabil și decisiv de acțiunea acestor forțe care pătrund inevitabil în subiectivitatea lor parcă mecanică, programată - nu mai puțin obiectivă, desigur - a fiecărei ursite. Forțe întinse într-o rețea. Forțe inepuizabile, cu semnificații egale, de specie. Dorm cu toții. Particule alcătuite din complexe energii. Împletire infinită de micelii. Strălucire extravagantă, îngemănată cu surzenia și scufundarea în orbire. Paralele și totodată complicat intersectate rosturi. Dorm cu toții, singuri în întunericul camerei și al propriei făpturi. Dorm vegheați lăuntric și dinafară de forțele fără autor sau stăpân, reci, obscure și tăcute care îi constituie. Să ne retragem. Altceva nu e de făcut."

### c. Metaromanul și hiperromanul

"Specificul literaturii moderne este conștiința și luarea în posesie a proprietăților limbajului (teze generalizate de Valéry)... Ființa limbajului constituie esența literaturii, perspectivă pe cât de fascinantă, pe atât de exclusivistă. Cuvinte despre cuvinte, texte despre texte, romane despre romane etc. sunt consecințele directe ale acestei atitudini."<sup>83</sup> Acest citat din *Hermeneutica ideii de literatură* de Adrian Marino mă scutește de alte considerații teoretice introductive în legătură cu formele românești cu care voi încheia prezenta Panoramă a romanului românesc de azi.

Dacă prin romanul eseu ne aflăm "la marginea" dinspre filozofie a literaturii, prin metaroman și hiperroman suntem la frontiera literaturii cu critica literară, altfel spus cu propria imagine despre sine. În cadrul acestei zone a literaturii cunoscută sub numele de *metaliteratură* (literatura despre literatură), limita dintre literatura "de ficțiune" și critică devine uneori extrem de incertă. Încât, inevitabil, în avanposturile metarealismului, ne va întâmpina tentativa de a scrie povestea Poveștii, povestea romanului însuși. Iar autocaracterizarea pe care și-o face, la un moment dat, Roland Barthes nu mai apare ca o simplă cochetărie ci ca descrierea unei situații de fapt: "nu mă consider un critic, ci mai degrabă un romancier, scriptor nu al romanului, e adevărat, ci al 'romanescului' ".<sup>84</sup> Nu ne va mira, în contextul respectiv, că eseistul romancier numește "roman" chiar textul analizei ample pe care o dedicase unei nuvele!

Am grupat în acest capitol metaromanul și hiperromanul pe baza înrudirii lor și a tendinței lor de a fuziona uneori, în practică. În formă pură, metaromanul ar fi "romanul despre scrierea unui roman", iar hiperromanul, romanul citational, alcătuit adică din citate sau parafraze textuale după opere presupuse cunoscute. Primul se întemeiază pe autoreferențialitate, al doilea, pe intertextualitate. În practică însă, cum am spus, cele două formule coabitează în simbioze în care uneori sunt destul de dificil de recunoscut. Un exemplu

---

<sup>83</sup> Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură*, Ed. Dacia, Cluj 1987, p.415.

<sup>84</sup> Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, ed.cit., p.332, mai notează niște gânduri iarăși cu valabilitate de document sufleteș al literatului de azi: "Cu siguranță că acum un secol m-aș fi plimbat prin lume cu un carnet de romancier realist. Dar azi nu mă pot imagina compunând o poveste, o anecdotă, personaje cu nume proprii, pe scurt un roman. Pentru mine, problema - o problemă de viitor, fiindcă am poftă să lucrez tocmai în acest sens - va fi să gădesc treptat *forma care ar detașa romanescul de roman*, dar și-ar asuma acest românesc mai profund decât am făcut-o până în prezent" (s.m.A.C.).

interesant în acest sens ar putea fi cel imaginat aiurea de Italo Calvino în *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* (1981).<sup>85</sup>

Ca și în cazul romanului indirect sau al romanului eseu, s-ar putea părea că metaromanul și hiperromanul sunt forme recente. În realitate, literatura română a făcut multă vreme încercări în această direcție. Primul "metaroman" poate fi identificat în *Catastihul amorului* de (probabil) Radu Ionescu (1865), iar prima dibuire a hiperromanului în *Țiganiada* (prin combinarea a diferite tipuri de discurs). Hiperproză face în unele schițe Caragiale, iar apoi Urmuz. Elemente ale unui metaroman are și *Romanul adolescentului miop*, scris în deceniul trei, când tânărul Mircea Eliade concepea și alte experimente literare similare.<sup>86</sup>

În perioada postbelică, textul care redeschide gustul pentru căutări de acest tip este, probabil, *Martorii* de Mircea Ciobanu (1968), dosar al reconstituirii personalității și operei unui scriitor. Un an mai târziu, apare *Dictionarul onomastic* de Mircea Horia Simionescu (1969), prima parte a ciclului *Ingeniosul bine temperat*. Menținându-se în sfera "ingeniozității" și a ludicului, volumele ciclului sunt hiperromane în continuitatea prozei umuziene, bazate pe o rară capacitate de a relaționa locuri comune - literare și nu numai. Același scriitor va da, în anii următori, și câteva metaromane excelente. În perimetrul hiperprozei experimentează și George Bălăiță, în primul său roman, *Lumea în două zile* (1975) și Paul Georgescu, în unele din romanele lui. La cel dintâi, mai ales, aspectele hiperromanești sunt însoțite de aspecte metaromanești. Mixajul e întâlnit și în textele lui Costache Olăreanu, care rămân prevalent metaromane.

În anii '80, hiperproza câștigă noi adepți, în rândul tinerilor și al mai puțin tinerilor scriitori, în genul scurt (Ion Cristoiu, Ioan Groșan etc.), dar și în roman: Livius Ciocârlie, Ion Ioan, Gheorghe Crăciun

---

<sup>85</sup> Romanul lui Italo Calvino e alcătuit din zece "fragmente de roman": În primul episod, într-o gară oarecare sosește un călător cu o valiză pe care va trebui s-o schimbe discret cu aceea a unei persoane misterioase. O "eroare tipografică", și continuăm cu un fragment din cartea unui "polonez", Tazio Bazakbal, apoi ajungem în romanul unui "cimerian", apoi în al unui "japonez" etc..

<sup>86</sup> În Cuvântul înainte al volumului *În curte la Dionis*, ed.cit., Mircea Eliade rezumă una din povestirile sale din prima tinerețe: "Personajul unei alte povestiri era un modest funcționar într-un mic oraș de provincie. Incult, aproape agramat, într-o zi simte nevoia de a scrie, și scrie, una după alta, câteva cărți. Apoi duce manuscrisele profesorului de literatură de la liceul din localitate. Profesorul le răsfoiește, citește ici-colo câte un paragraf, apoi îl întreabă: dar ce ți-a venit să transcrii cu mâna tot opere celebre: *Viața la țară*, a lui Duiliu Zamfirescu, *Madame Bovary*, *Sonata Kreuzer*? Tânărul se jură că habar n-avea de aceste cărți, că lui nu-i place să citească literatură, că a scris toate aceste caiete fără să înțeleagă ce se întâmplă cu el. Profesorul pare sceptic. Îl sfătuiește să mai încerce și altceva, bunăoară o piesă de teatru. După o săptămână, omul se întoarce cu încă două manuscrise. Erau *Bărbierul din Sevilla* și *Apus de soare*."

sau Marin Mincu, cu cărți în care aspectul tehnicist-experimental e foarte pregnant.

## Mircea Horia Simionescu

(n.1928)

Mircea Horia Simionescu este cel mai ilustrativ și original continuator al lui Urmuz în zilele noastre. Cronotopul în limitele căruia se înscrie proza sa este acela al fanteziei filologice și lingvistice, cronotopul cuvântului. Faptul e vizibil mai ales în primele sale volume, în dipticul *Ingeniosul bine temperat* (vol.I, *Dictionar onomastic*, 1969, și vol.II, *Bibliografia generală*, 1970). Ecourile realului istoric, social-politic, psihologic, transpar în textele sale vătuite și transfigurate. În fond, scriitorul este un moralist contemporan, care însă nu meditează pe marginea realiilor, ci a numelor: *Universalialia sunt nomina*, dar totodată *Universalialia sunt realia*. Cuvintele alcătuiesc un univers (uman) straniu prin imaterialitatea lui palpabilă și liniștitor prin gravitatea inofensivă. În spațiul-timpul cuvântului, autorul se mișcă lejer și fascinant între absolut și butaforic. Undeva, un personaj al său afirmă că "recunoasterea și cultivarea gratuitului într-o lume a necesității și a scopurilor" este "poate remediul multora din neajunsurile ei". Desigur, crezul autorului nu se rezumă la atât.

Primele volume ale lui Mircea Horia Simionescu pot fi socotite niște romane indirecte, al căror principiu unifiant nu e rațiunea constructoare, ci hazardul și jocul deconstructive. Substratul clasicist al acestei proze se vedește în volumele următoare și mai ales în romanele sale, formă canonică a libertății ("romanul e natura însăși, lăsată să-și prezinte spectacolul enorm în cea mai desăvârșită neorânduială"). Cuvintele acestea, ale lui Pelimon, scriitorul din *Nesfârșitele primejdii* (1978), trebuie bineînțeles considerate în contextul sistemului estetic auctorial schițat mai sus. Romanele acestui autor nu sunt de fapt "natură", ci "metanatură", ele recurg nu la recuzita romanescului tradițional, ci la aceea a metaromanului. Spre deosebire de alți autori de metaroman, care practică forma duplicitar, ca disimulare a unei "metaistorii" sau a unei "istorii ieroglifice", sub aparenta gratuitate a lui Mircea Horia Simionescu se ascunde onestitatea etică și deontologia profesională fermă, între mijloacele sale și substanță existând un raport de necesitate clasică. *Nesfârșitele primejdii* este, în esență, un eseu despre relativitatea cunoașterii

umane și despre literatură ca mod de existență și joc. "Încercăm prin rememorare să suspendăm o aripioară a clipei ce întrevedea adevărul", meditează eroul, iar intenția autorului e de a sugera cât de labil e adevărul pe care-l poate omul "întrevedea". Căci, pe de o parte, "lumea se uzează", și numai cuvintele o pot păstra proaspătă, pe de alta, în veacul actual, "trăim o realitate complementară naturii, creată de om prin acțiunea și interpretările lui - deci, de două ori dedusă, prelucrată..."

Cu un procedeu nu inedit în proza contemporană, acela al dublării personajului, construirea textului se bazează pe interferarea și confuzia planurilor ce urmăresc pe cei doi George Pelimon: unul asistă la înmormântarea celuilalt și, constatând similitudinile existente între biografiile lor, precum și tendința cunoșcărilor comuni de a amesteca detaliile celor două biografii, îi vine ideea, "amuzându-se", că "s-ar putea transcrie și înseila informațiile și relatările privitoare la Pelimon cel răposat și la cel rămas încă în viață... Ar rezulta un roman interesant." În continuare, capitolele alternează secvențele despre Pelimon cel care trăiește (în Bucureștii zilelor noastre) și Pelimon cel răposat. Dar, curând, registrul realului și cel al închipuirii se reunesc, se amestecă și este foarte greu să mai distingem când rememorarea are ca obiect trecutul unuia și când pe al celuilalt. Fiecare din cei doi are în biografie preocuparea literară, o iubită pe nume Helga, o nevastă Despina și chiar o "moarte", prin 1944 sau 1945, când fiecare era "să fie curățat". Mai apare în evocare un Marin Cofetaru, zis Parașutistul, un simpatic sinistru, versiune odioasă a tipului Mitică. Se face și o evocare a atmosferei anilor 1944-1945.

Mai reprezentativ ca metaroman este următoarea carte a autorului, *Învătăături pentru delfin* (1979). Studiul "misterului creației" literare copleșește aici orice altă problemă, și anume, în ipostaza joasă, promiscuă, ca mit degradat și vulgarizat, fascinație a transcenderii realului în text exercitată asupra spiritului comun. Naratorul din roman declară că vrea să scrie nu pentru toți cititorii săi (invocați ca personaje, participând la actul scrisului, înghesuindu-se în jurul celui care scrie și producându-i stricăciuni în locuință), ci numai pentru un singur cititor, un tânăr cunoscut întâmplător. Vrea să-i povestească despre "cursa îngrozitoare" în care a fost atras de un vechi cunoscut, Gri Macedoneanu, aventurier dubios, trecut prin ciur și prin dârmon, care l-a angajat pe narator drept cronicar, ca să-i "amelioreze biografia", pentru a o lăsa posterității. Ca și în primul roman, personajul literar e așadar tratat ca realitate de același grad ca și autorul însuși. Tot ca și acolo, personajul e prezentat pe de o parte de narator, pe de alta de... pixul său. Aflăm că eroul e profesor, care ține conferințe (relatarea celei despre autodepășire e de un umor

delicios). Naratorul e cucerit de ins datorită conferinței și acceptă să devină cronicarul său. Nu numai personajul e dublu, ci și naratorul și, dacă în primul capitol avem un narator superior în ordine moral-intelectuală eroului său, în următoarele descoperim în narator un admirator al aceluia, pe care-l numește acum "maestrul meu". În fine, în ultimul capitol, o scrisoare a unui Delfin Protopopescu adresată autorului M.H. Simionescu ne încunoștințează că naratorul a fost un dactilograf al cooperativei Deservirea, care, "grafoman", "pretinde a fi scris pentru mine" (cuvintele ultime sunt ale lui M.H. Simionescu-personajul).

Romanul e o parodie în stil umuzian a limbajului și vom întâlni locuri ca: Delfinul "înoată în mulțime", stă o clipă de vorbă cu autorul după care "se aruncă din nou în apă", Gri Macedoneanu era "candidat la scaunul electric, dar ce spun, un candidat reușit", el corespundează cu o "Mărioara, intelectuală din Moțaieni", se creează cuvinte noi ("incocodabilă", "bazaconizezi").

Cum s-a putut vedea deja însă, ironia nu se limitează, în cartea lui Mircea Horia Simionescu, la nivelul producerii textului. Mai precis spus, ironia autorului vizează limbajul și textul nu ca valoare în sine, ci ca *stil*, ca mod de a fi al unei realități sociale și morale. Parodia, ca și jocul perspectivelor narative (în fond, tot parodic tratat și acesta), nu e expresia unei atitudini ludice amorale și nici, cu atât mai puțin, modalitate de a eluda opțiunea moral-politică. Dimpotrivă, prin cuplul narator-personaj, autorul analizează, dintr-o perspectivă specifică, aceeași realitate social-spirituală modernă ca și, în alt registru, Nicolae Breban, prin Grobei - provincia (sau chiar mahalaua) spirituală, avansând, ca și autorul *Bunevestiri*, spre un "absolut" al spiritului kitsch modern: succedând lui Caragiale, care râdea de lectorul kitsch, produs deviat al unui proces normal de democratizare a culturii, contemporanul nostru atrage atenția asupra noului stadiu al aceluia, "creatorul" kitsch, hiperveleitarul, grandomanul subintelectual fascinat de mirajul formelor superioare ale spiritului. Ca și eroul lui Breban, biograful lui Macedoneanu se simte, "după lungi somnolențe și stări de repaus", vizitat de "descărcări de geniu", crezându-se "dublat" de o personalitate genială. Descoperind ideea modernă a policalificării ("dacă scrii frumos, aliniat... te poți dovedi exemplar și în tâmplărie"), "maestrul" îl pune pe "cronicar" să-i lucreze și o piesă de mobilier artistic, pentru că, nu-i așa, cine se pricepe la artă, se pricepe și la tâmplărie și, vorba lui Caragiale, viceversa. Astfel, actul producerii lucrării literare nu e înălțat pe suprema treaptă a manifestărilor umane, cum tinde să facă uneori scriitorul modern (Mircea Horia Simionescu este un clasic care știe să păstreze măsura și să trateze totul *cum grano salis*), dar i se dezvăluie valențele unui gest

*reprezentativ*, la fel ca și altele, în care individul modern își poate contempla propria condiție istorică și social-politică.

Scrisul lui Mircea Horia Simionescu marchează o cale personală pentru metaromanul și hiperromanul românesc de azi.

## **Paul Georgescu**

(1923-1989)

După ce, în preajma lui 1970, Paul Georgescu, unul dintre criticii de frunte ai deceniilor șase-șapte, surprinsese prin trecerea cu arme și bagaje în tabăra prozatorilor, revelând aproape uimitor un novelist și un romancier de primă mână, evoluția scrisului său în interiorul noului domeniu, mai ales în finalul deceniului opt, nu e mai puțin interesantă. Prin *Vârstele tinereții* (1967), *3 nuvele* (1973) și *Înainte de tăcere* (1975), în nuvelistică, și prin *Coborând* (1968) sau *Doctorul Poenaru* (1976), în roman, tendința ironică dobândește o anume pondere, lăsând, retrospectiv, să se vadă viitoarea ei transformare în stil și în formulă romanescă. Această tendință este prezentă aici mai cu seamă sub forma predispoziției pentru stilul oral, superficial zeflemist, în care e comentată, de exemplu, viața prăfoasă a provinciei, cu nuanțări între bonomie și sarcasm. Nu lipsesc însă nici notele grave, dramatice și chiar tragice, în unele nuvele și capitole ale romanelor. Se poate spune, în orice caz, că, în aceste volume, literatura lui Paul Georgescu pune accentul principal pe ficțiune și pe mimesis, având un marcat caracter obiectiv, analitic și cognitiv. Dincolo de plăcerea comunicării, evidentă în fiecare pagină a scriitorului, această primă etapă a prozei lui Paul Georgescu alcătuiește într-adevăr și o cronică social-politică și sufletească a vârstelor intelectualității dintre cele două războaie, perioada formației scriitorului.

*Revelionul* (1977), *Vara baroc* (1980) și *Solstițiu tulburat* (1982) reprezintă treptele transformării de care vorbeam a unei predispoziții naturale în formulă artistică. Primele două sunt, epic vorbind, reluarea subiectului din *Coborând*: un intelectual care, într-o epocă istorică dificilă pentru libertatea individuală, decade spiritual și moral, fără să poată identifica precis o eroare proprie în această "coborâre" sau prăbușire. Personajul principal e Gabriel Dimancea, redactor la o revistă interbelică, autor al unui roman încă nescris și mereu amânat, devenit aproape un mit inabordabil al eroului. În umbra acestui mit, viața reală a posibilului scriitor devine pasivă,



prozaiică, prizonieră derizoriului cotidian, ea scurgându-se în interminabile și insipide șuete. Apoi, la un moment dat, ceva în mecanismul acestei durate patriarhale se defectează și Dimancea pomește pe panta căderii. În *Vara baroc*, aceste fapte sunt evocate pe fundalul de torpoare a anotimpului numit, care dă, ca în Bacovia, senzația unei descompuneri fiziologice a sufletului. Două crime nu străine de mașinațiuni politice se petrec în urbea Platonești, un anticariat e incendiat și istoria se precipită, libertatea individuală intră într-o lungă suferință. Dimancea, care între timp fusese concediat de la ziar, apoi din învățământ, cedează, acceptă să fie cumpărat cu postul de director al ziarului. Căderea sa nu este însă tragică, tragicul a dispărut în lumea aceasta, Dimancea și prăbușirea sa sunt obiectul hazului pentru cei care l-au doborât.

De altfel, drama personajului și a lumii sale este secundară, romanul a devenit pentru Paul Georgescu în primul rând o experiență a scrisului. Nu e vorba de clasicul chin al căutării cuvântului "ce exprimă adevărul", de dorința comunicării a ceva anume de către cineva anume, ci, mai degrabă, de pura balcanică poftă de tacla păstrată întreagă în deliciul compunerii textului scris, dincolo de orice semnificație pe care textul o poate suporta: "Atracție, repulsie, într-un balans baroc. Simbolul nimănui, ne semnificând...". Căutarea cuvântului devine astfel plăcere expurgată de orice element 'extraestetic': "Bătrânul penzionist umbla încet - păs-păs - pe aleile coticite, călcând cu sfială nisipul... (cum e nisipul) curat. Mda. Parcul era amortit, nu, adormit, nu, vrăjit sub lumina argintie, nu, argintoasă a lunii (cum e luna?) feciorelnice...". Jocul de cuvinte primează, ca anecdota la Junimea, calambururile abundă: "mastoflonț", "Sodoma și Govora", "Ignorație de Loyola", "erinii-imi". Scriitorul se amuză să parodieze stiluri literare cunoscute (cel romanțios de veac XIX, cel paragiagian), precum și să imite vorbirea regională munteană/olteană, cu "pă" în loc de "pe", cu "sirioasă", "constatările" ș.a.m.d.. Între cuvânt și realitatea personajului (și a autorului) s-a ivit o falie, ele nu mai comunică: "Ciudat, observă profesorul, amețeala mea e autentică, totuși cuvintele sunt... Da, nu găsesc cuvintele. - Dar amețeala cum e? - A, e arhetipică și abisală, adică banală. Iubește cât ești jună! Hai, vino-n ale mele înfocate brațe, să ne drăgălim, căci mor de al tău dor". Cuvintele o iau razna, total autonome, se comportă după legi imanente, chemându-se, atrăgându-se sau respingându-se între ele, fără legătură cu realitatea trăirii. Textul devine singura realitate importantă pentru autor, dar la Paul Georgescu această situație adesea întâlnită în epoca noastră apare într-o variantă deosebită. Textul nu ia naștere "din realitatea vieții", ci, în modul cel mai propriu, *din text*, prin noua combinație a unor texte preexistente, a textului peren al

literaturii naționale și universale. Proza lui Paul Georgescu ia naștere din citate. Ceea ce Urmuz realiza la nivelul prozei scurte, contemporanul nostru face în roman.

Experimentul acesta, de originalitate și interes aparte, se conturează mai clar în *Solstițiu tulburat*. Dacă în cele două romane anterioare autorul rescrisese propriul său text anterior, acum el rescrie nici mai mult nici mai puțin decât istoria romanului românesc. Împreună cu eroul său, autorul "fuge de huietul realului, de trepidăția viitorului, adâncindu-se în golurile memoriei". Memoria însemnând nu altceva decât literatura: "rădăcinile veacului", pe care declară autorul a le căuta, sunt, în fapt, rădăcinile romanului național.

Personajele din *Solstițiu tulburat* sunt binecunoscute cititorului român: Dinu Murguleț cu Tincuța, Tănase Scatiu, Otilia, Felix și Pascalopol. Dinu Murguleț e nepotul Kerei Duda și al lui Andronache (Șeitan acum, nu Tuzluc). Situațiile sunt reluate în mare parte, ca și relațiile dintre personaje. Se explică, e adevărat, din alte unghiuri de vedere, dar mai ales noutatea apare din combinarea lor cu altele, luate tot din perimetrul literaturii (apar și Agamiță al lui Caragiale, baciul Micu din *Viața la țară*, iar din literatura universală, sugestii din Kafka, dar și din romanul foileton al veacului trecut). Nu numai situațiile și numele personajelor, ci chiar vorbirea lor este alcătuită din sintagme preluate din literatura antecesorilor (Caragiale în primul rând).

Cu asemenea caracteristici, romanul lui Paul Georgescu se depărtează de forma metaromanului, el devine un *hiperroman*, experiment novator pe plan european. Nu e vorba de încercarea hibridă, care s-a mai făcut, pe alte meridiane, de a compune un text românesc din citate extrase din alte romane. Hiperromanul e romanul realizat exclusiv (sau aproape) pe bază de "prefabricate", de amintiri literare valorificate așa cum într-un roman "obișnuit" sunt valorificate reminiscentele experienței "de viață" a scriitorului. Dar hiperromanul nu e numai atât. "Hiperfuncția" sau "suprafuncția" textului poetic e definită de semioticieni ca funcție a textului de a comunica și o "hipersemanțică", o semnificație care nu e suma sensurilor parțiale din text. Textul, arată M. Corti (*Principiile comunicării literare*), este un *hipersemn*.<sup>87</sup> Scriitorul modern își poate propune însă programatic valorificarea într-o hipersemanțică inedită a textului literar anterior lui, și asta face Paul Georgescu, astăzi, pe urmele unor tentative de hiperproză ale lui Caragiale și îndeosebi Urmuz. E cazul, așadar, să facem distincție între "superfuncție" și "hiperfuncție", între

---

<sup>87</sup> Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, ed.cit., p.125.

"suprasemnificația" unui text și "hipersemantica" lui, între proză, metaproză și hiperproză.

Deocamdată, tentativa de hiperroman a scriitorului român e eficientă artistic în direcția luminării derizoriului condiției umane. Aceasta e micșorată, dezeroizată, redusă la mecanicul ei superficial. În această perspectivă sceptică, aproape cinică, existența omenească se prezintă ca interminabilă sporovăială, nuanțată între agramatism și intelectualismul baroc, mereu însă sub semnul zădărniciiei. Chiar și această viziune e ironizată, prin Dida, rezoneurul obosit al existenței, care, în final, discută, căscând, despre "plictiseala" de a trăi ("Plictiseala e a privitorului, nu a lumii"), după care se sinucide: este moartea unei lumi istorice. Fără îndoială însă că posibilitățile noii forme nu se reduc la atât.

### George Bălăiță

(n. 1935)

Structural, George Bălăiță este un povestitor, nu un constructor; un povestitor modern însă, care convertește narațiunea în *scriitură narativă*. Prozele scurte din primele sale volume (*Călătoria*, 1964, *Conversând despre Ionescu*, 1966, *Întâmplări din noaptea soarelui de lapte*, 1968), ilustrând temele și tehnicile acelor ani, vădeau un gust pentru experimentarea simbolicului, absurdului, suprarealistului, atunci redescoperite la noi. Propensiunea experimentală rămâne definitorie și în romane.

*Lumea în două zile* (1975) și *Ucenicul neascultător* (1977) sunt expresia unui duh caragialesc-gogolian, european-balcano-asiat, combinație insolită de tradiție și modernitate, de frustete și livresc. Critica a relevat ca dominante ale scrisului acestui autor ludismul și inserția fantasticului în cotidian. Mai puțin s-a observat că acestea sunt armonizate atent cu o concepție realist-activistă, și puse în serviciul unor teze social-morale pozitive. Marcat de plăcerea tiranică a jocului, textul se naște nu atât din transcrierea unui imaginar sau din imitarea realului, cât din comentariul - de o oralitate profund scripturală - care curge abundent și voluptuos, dizolvând la fiecă pas sensurile ce tind să se închege, dar lăsând totuși să răzbată la lumină, în cele din urmă, mesajul afirmativ, așa cum, într-un joc desenat, drumul cel bun printre drumurile înfundate.

Funcționarul Antipa din *Lumea în două zile* este un *homo ludens* baroc și, din alt unghi, un *homo duplex* balcanic, esența lui

duală, echivocă - normal-anodină și misterios infernală -, fiind piatra unghiulară a romanului. Cicikov din *Suflete moarte*, dar și Lefter Popescu și Ivan Turbincă sunt modelele sale, ca jucărie și instrument al destinului. Romanul poate fi citit ca o fenomenologie epică a Balcaniei funciar duplicitate și neserioase. Antipa ne e prezentat în două "zile" ale biografiei sale și, totodată, ale biografiei mitice a antropologicului: ziua solstițiului de iarnă, 21 decembrie, și ziua solstițiului de vară, 21 iunie. Prima, fastă, benefică, senină, rodnică, stă sub semnul *nașterii* - al Nașterii biblice, al posibilei gestații spirituale (Antipa meditează la o carte) și al nașterii fiziologice - a unui prunc, în apartamentul vecin, la finele părții întâi. Antipa, "omul domestic", e un Mitică rafinat, receptiv la latura luminoasă, sacră a existenței, celebrând pacea căminului fericit, jucându-se inofensiv cu Misterul (sărbătorește cu anticipație Crăciunul, "comunică" bizar cu cățelușa sa Eromanga, contractează, aflăm, niște pariuri ciudate ori cugetă la "puterea" nopții de solstițiu). A doua e ziua "nefastă", a unui Antipa "omul infernal", "funcționarul neantului", zi aflată sub semnul morții - al morții celor "aleși" de el, care sucombă într-adevăr la termene apropiate de cele prevăzute în actele de deces semnate cu anticipație de erou, căci gluma devine atroce (ca în *1 Aprilie* al lui Caragiale). Ieșind în "infernul celorlaltei", modestul funcționar de la Consiliul popular își arată o neașteptată "putere" rea, diabolică, iradiantă (care înspăimântă literalmente pe ființele elementare - țigănușul și câinele întâlniți - și care "*determină*" soarta semenilor). Nici când aflăm însă că oamenii "hărăziți" de Antipa au murit, misterul nu devine totalmente sinistru și tenebros, el păstrează mereu și o notă bufă, chiar dacă angajează din plin existentialul.

Sub aspectul performanței literare (primordial la G. Bălăiță), romanul reprezintă un experiment deosebit de interesant, în ciuda unor lungimi și a unor "umpluturi" ce pun în evidență elaborația în dauna inspirației. El reunește nu doar o sumă de tehnici artistice, cât o diversitate de *texte și tipuri de discurs* literar, exploatând cu virtuozitate posibilitățile intertextualizării. Se poate spune că, privit din acest unghi, *Lumea în două zile* este una din primele căutări ale hiperromanului în literatura română. Să menționez, de pildă, locul deosebit de important ce se rezervă în roman *citativului*. De fapt, romanul se alcătuiește, în mare parte, din *cite, trimiteri literare, parafraze și imitații* ale unor stiluri consacrate. Astfel, în prima parte, tabloul "home sweet home", cu Antipa lenevind oriental în fotoliul Baroni, citind sau ajutându-i Felicie la bucătărie, e realizat ca "în filmele lui Robbe-Grillet", "cu aceeași solemnitate, un aer grav, caraghios, artificial, dar la fel de neliniștitor", cu "privirea egalizatoare" a "noului roman francez", detaliind descrierea lucrurilor banale până

la nălucirea îndărătul obiectualității lor a sensului străin, fantastic. Același reflector neutru, transmundan dă glas Eromangăi spre a depune mărturie despre misterioasa viață dublă a stăpânului ei, ca în cervantescul "colocviu al câinilor" sau ca în *Însemnările unui nebun* de Gogol. Numeroase trimiteri (la *Suflete moarte*, *Însemnările unui nebun*, *Gulliver*, *Alice în țara minunilor*, *Diavolul schiop*, povestirea chinezească din epoca Tang etc.) sunt tot atâtea chei de lectură oferite de autor pentru decodarea textului său. Dar ele sunt și, nu mai puțin, instrumente ale productivității textului însuși. Citatele sunt reluate în parafraze pe seama personajelor proprii: o informație științifică despre păianjenul femelă care-și devoră partenerul în actul împerecherii e dezvoltată într-o secvență în care Felicia se surprinde dorind moartea bărbatului ci pe care-l iubea, iar invocarea "pisicii din Cheshire" a lui L. Carroll generează un episod care începe astfel: "Cu grijă, Antipa se adună la loc, bucată cu bucată, o mână, un picior, un nasture. Când în sfârșit își găsește capul..." etc.. Altădată amintirea lui Kafka e aproape literală: Felicia "îl apucă pe Antipa de o aripă, dar, din nebagare de seamă, îl scapă în oala cu supă...". E limpede, din asemenea episoade, că nu atât atmosfera fantastică e cea care-l interesează pe autor, ci însuși jocul cu amintirile de lectură. Chiar destinul lui Antipa e parafrază literară, el îl rescrie pe al lui Su Cio, personajul povestirii chinezești care știa să citească viitorul în crengi de copac. Iar situația sa definitorie ca personaj ("deciderea" soartei prin *scrierea* ei) nu e decât retroproiecția zicalei populare despre destin ca "*scrisă*" a omului. Jocul literar construiește misterul și tot el îl deconstruiește, tipic în acest din urmă sens fiind finalul în care copilul lui Antipa "refuză" să se nască până nu aude glasul "gros și batjocoritor" promițându-i "tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte", ca în bineștiutul basm. În fine, un rol de loc neglijabil au în acest roman "Fișele de lucru" (din *Jurnalul romanului*), decupaje din presa actuală, după exemplul lui J. Dos Pasos (dar și cu altă funcționalitate); vorbind, firește, despre oamenii zilelor noastre, ai societății noi, contemporane, care aduc contrapunctul necesar nu numai în planul ideologic ("O să trăim mereu mai bine, asta e legea socialismului; mereu mai bine", !), ci mai ales în planul discursului literar însuși, opunând limbajului literaturii un limbaj al realului social-politic, decisiv în lumea contemporană. Ambiguitatea, care părea obiectivul principal al scriitorului, realizată prin jocul citatelor și prin jocul, la fel de sofisticat, al naratorilor, dobândește astfel un contratemen și scriitorul un reper stabil, prezentul: prezentul care poate fi elogiat, ironizat, ameliorat, dar nu poate fi ignorat.

La apariția celui de-al doilea roman, *Ucenicul neascultător* (1977), cu o formulă atât de epatant artificială, i s-a putut atribui

autorului chiar intenția unei "stratageme", de "a abate atenția de la tematică la tehnica literară". Aceeași proză alunecoasă, jucându-se cu înțelesurile și cu convențiile, optează aici, s-ar părea, pentru o formulă metaromanescă. Tema "scriitorului care scrie o carte", care se insinua mai în umbră în primul roman (în însemnările judecătorului Viziru despre cazul Antipa), trece acum la locul de cinste, ca temă polară, structurantă.

Prezentat de autor, într-o prefață *Către cititor*, drept fragment dintr-un "roman vast", *Ucenicul neascultător* e alcătuit din opt nuvele în care, după tehnica lui D.R. Popescu, unele personaje sunt reluate. Nuvelele reconstituie, lacunar și cețos, în continuarea cărții precedente, "provincia imaginară", Albala, după același mult exploatat la noi, în deceniul opt, model Faulknerian. De fapt, însă, în raport cu *Lumea în două zile*, râvna experimentală slăbește, scriitorul căutând modul unui realism aglutinant, cu elemente mitice și retro, cu preocupare evidentă pentru istoria socială și nu pentru jocul literar propriu-zis. Ținutul Albalei este un spațiu plin de memoria genezei mitice - marcată în toponime ca muntele Ou sau peștera Koga (Kogaionon!?) ori de biografii quasimitice ale personajelor: bătrânul Toma, sinteză a istoriei neamului Adamilor, băiatul lui care mănâncă lut. Totodată, Albala este locul revoluției, al *reîntoarcerii*, ai cărei oameni - activiști de partid în deceniul șase (Visarion Adam, Palaloga, Dabija), posedați de orgoliul lor de întemeietori, deraiază, uneori tragic. Cel mai reușit portret este al profesorului de istorie Rafael Fintîi, un entuziast bonom, luptând pentru reorganizarea rețelei muzeale, pictat cu jovială ironie tradițională. Singurul capitol ce mai păstrează atmosfera și substanța din romanul anterior este *Un diavol de iarmaroc*, monolog ironic (căzând pe alocuri în simpla moralizare) rostit de circarul Chirică Samca, personaj inspirat de omonimul său din povestea lui Creangă. Personajele romanului se pot împărți în două categorii: ariviști (Visarion, Dabija) și înțelepți (Toma, Fintîi, Palaloga). Ambele categorii se definesc prin adaptarea la istoria în care trăiesc, diferind prin modalitățile lor. Perspectiva este una înalt istorică: "Și Fintîii și Adamii vin dintr-o lume care se stinge. În spatele lor este un zid. Ei nu pot privi decât înainte (...). Ei se adaptează. Adaptarea înseamnă schimbare? Oricât de repede ar veni viitorul peste ei, ideea lor de timp este însă asiatică. Așa că schimbarea nu-i sperie", spune Naum Capdeaur. Naum Capdeaur, tânăr ziarist din Albala, din neamul Adamilor, vrea să scrie istoria ținutului prin oamenii lui. El întruchipează în carte pe scriitor, și prin el romanul, și probabil întregul ciclu promis, se constituie într-un metaroman, roman despre scrierea unui roman, a unei "istorii", și despre ontologia scrierii. E adesea citat monologul său din deschiderea cărții: "Sunt scribul. Priviți

ochiul meu de piatră. Este așteptare. Este atenție. Este și prudență. Asprimea stăpânului trebuie îndreptată în altă parte." Dincolo de ideea disimulării, un atare program literar implică ironia la adresa cronicarului și a cronicii, care numai în timp își va primi locul meritat, ieșind din condiția umilinței și a supunerii față de putere, față de eternul faraon. El implică, de asemenea, ideea necesarei reînțoarceri la origini: cronicarul e instrumentul Timpului ("Nici viața, nici moartea nu mă înspăimântă. Nu cunosc binele și răul... Pământul nu mi se pare nici mare, nici mic"), dar, iarăși, ironia reduce la scară gravitatea acestei poziții: de la acest model al scribului "până la Naum, drumul este lung și întortocheat. Straturi minerale succesive... Trecutul cu nefsârșitele lui tunele...". Ultimul capitol e dedicat lui Palaloga, purtătorul unei concepții diferite, în spiritul căreia încearcă să îl convertească pe Naum: "Există schimbare, există creștere, există progres. Lumea e plină de orașe și sate, dar civilizația le va cuprinde în cele din urmă într-o măsură nouă. Eu am fost și rămân un activist de partid. De ce să nu scrieți voi în cărțile voastre, așa, direct, că noi comuniștii schimbăm cu adevărat lumea și că din greșelile noastre ieșim mai puri? (...) Vreau o carte 'simplă'. În care să simt marea mișcare. Fără cazuri particulare. O carte adevărată cum sunt poveștile. Care să cuprindă vremea noastră, fiindcă eu sunt un fiu al ei. Și nu întâmplările unuia sau altuia, bizare, caraghioase, tragice sau comice. Marea întregă, nu o picătură de apă la microscop."

N-a scăpat, la vremea respectivă, criticii literare polemica implicită, din asemenea pagini, a autorului cu Marin Preda, care, cum se știe, avertiza tocmai împotriva pericolului de a privi omul și societatea "în general". În fond, Palaloga e un dogmatic subtil; înțelepciunea lui se dovedește, scrutată mai bine, o ingenuă sofistică, prin care el eludează "determinațiile", în limbajul lui Constantin Noica, pentru a salva "generalul". Să incriminăm autorul pentru dogmatismul eroului său? Textul însuși ne interzice, căci semnificația imediată a metaforei titlului e aceasta: Naum va rămâne, în relație cu Palalogu, un "ucenic neascultător". "Ascultarea" scriitorului la glasul legislatorului dogmatic în probleme de scris e limitată și înșelătoare. Problema interesantă pe care o pune însă proza lui George Bălăiță și prin el metaromanul este în ce măsură transferul eticului și social-politicului în estetic și rezolvarea problemelor istoriei sociale ca probleme ale scrisului sunt posibile și adecvate. Cu alte cuvinte, în ce măsură jocul romanului cu sinele său nu dă cu tifla și autorului și textului însuși: "*Cuvântul* rătăcește printre cuvinte, vorbele umblă în stol ca graurii? Naiba s-o ia de limbă, pe vârful ei lumea rătăcește ca musca la miere." Relația dinamică structurantă - *între* cele două romane și *în* fiecare din ele - este de la antropologic la istoric și de la

existențial la ludic. Întrebarea pe care o formulează astfel opera lui George Bălăiță (și metarealismul experimental în general) este în ce măsură înlocuirea substanței cu convenția oferă o deschidere reală prozei contemporane, întrebare al cărei răspuns, crede scriitorul, implică inerent ideea de limită. Iar răspunsul său rămâne valabil întrucât nu forțează limita.

### Costache Olăreanu

(n.1929)

Reprezentant de rangul doi al așa-numitei "grupări de la Târgoviște", Costache Olăreanu arată unele trăsături comune cu ale scrisului lui Mircea Horia Simionescu sau Radu Petrescu: cultura livrescă asimilată într-o a doua natură, clasicismul de substanță, al unei tradiții culturale românești nebalcanizate, un umor fin, delicat. După exerciții mai tradiționale în această tonalitate, reunite în *Vedere din balcon* (1971), *Ucenic la clasici* (1979), și după micul roman de extracție autobiografică, *Confesiuni paralele* (1978), scriitorul abordează forma metaromanului prin *Ficțiune și infanterie* (1980) și *Avionul de hârtie* (1983), iar prin *Fals manual de petrecere a călătoriei* (1982) încearcă un roman indirect.

*Ficțiune și infanterie* pornește de la o situație prezentă nu o dată în literatură, mai ales în cea romantică, a pierderii manuscrisului, situație evocată însă aici în registrul derizoriului și exploatată în direcția metaromanescă. Un scriitor cu aspect de "milițian îmbrăcat în civil" a uitat pe bancă în parc geanta cu manuscrisul noului său roman și nu-i mai rămâne decât să încerce să reconstituie textul. Relatarea aventurii acestei reconstituiri așează, firește, în centrul preocupărilor, ca obiectiv principal al eroului, însuși textul: "Miercuri scriitorul se apucă să-și pună în ordine hârtiile rămase. Măcar de-ar putea să reconstituie începutul, își zice. E, totuși, una din părțile importante ale unui roman. De ea depinde ritmul și stilul narațiunii, acel galop al imaginilor, dialogurilor, personajelor. Să încerce! În prima frază (doar o știa pe de rost) Jean Lalescu micșora viteza și arăta pasagerilor vila lui Mina Minovici, de la Șosea. Dar după aceea? Parcă Matilda, lângă el, îi cerea să oprească mașina", și așa mai departe. Soluția nu e lipsită de originalitate, și, cu toate că, pe alocuri, ea cade în simplă manieră, permite efecte interesante adesea. Din agreat al muzelor, scriitorul (având în roman un nume prețios, Victor Testiban, nelipsit de sugestivitate) devine un prozaic cetățean, care, ca să-și găsească



liniștea necesară creației, trebuie să cam chiulească de la serviciu, să înfrunte neînțelegerea nevastei ("Se zice că în socialism avem toate condițiile pentru creație. Dar avem și nevestele necesare?", !). Când, în fine, se izolează de tot restul lumii ca să scrie, se reîntâlnește cu propriile lui încercări anterioare, care-i par acum naive și insipide. Apoi visul său de a scrie o "poveste când tristă, când ironică" se spulberă când un prieten scriitor îi cere înapoi titlul pe care i-l dăruise odinioară (*Dragoste cu vorbe și copaci*).

Sunt ironizate urban scheme literare (despre "obsedantul deceniu", de pildă), dar mai ales e vizat tipul de scriitor care vrea să scrie "doar" cu talentul, fără a avea "ochiul lumii", "erudiția faptelor de viață", bazat doar pe deprinderile stilistice cultivate de profesorii lui de limba română. Pierderea și reconstituirea romanului său e pentru scriitor prilejul unui sever examen de autocunoaștere. El își descoperă "un adevărat complex de inferioritate față de așa-zisele *fapte*" ale realității, pe care trebuie să le descrie. În cele din urmă, scriitorul se declară învins, simțindu-se mai prejos de menirea creatoare pe care credea că o are. Renunță la tot ce a scris până acum și la reconstituirea romanului pierdut, pățania sa oferind pretext prietenului său să scrie romanul *Fictiune și infanterie*. Pentru a sublinia și mai mult această viziune demitizatoare și a-l coborî definitiv pe eroul său din Empireu în cotidianul cel mai tern, imaginea personajului e oferită și printr-un personaj-martor, un om al muncii, fost muncitor la tramvaie, care-l vede astfel: "arăta ca vai de lume... Precis e bolnav la cap". Ironic și nu tocmai, actul de a (re)scrie un roman devine o situație omenească dramatică, minoră și totuși relevantă.

Tot scriitorul e eroul principal și în *Fals manual de petrecere a călătoriei*, compus din mici eseuri, însemnări, aforisme, schițe puse sub semnul călătoriei - al digresiunii literare în fond, trimiterile la Odobescu și relațiile livrești alcătuiind cadrul unui subtil joc spiritual, de intelectual literat, cum e toată proza lui Costache Olăreanu.

## Ion Iovan

Între metaroman și hiperroman se plasează și exercițiul lui Ion Iovan, din *Comisia specială* (1981), cu care scriitorul debutează. Mențiunea "contexte" este menită să sugereze natura experimentului, care ține de sfera textualismului. Întemeiat pe cronotopul umuzian al cuvântului, romanul pleacă, s-ar părea, de la o sugestie venind din partea criticii literare autohtone - ideea lui Eugen Negrici despre

"expresivitatea involuntară" sau "naturală" a oricărui text. Cartea se înfățișează astfel ca un exemplar de metaproză. Procedeul principal de realizare este însă colajul de texte preelaborate (date drept ale altora sau chiar fiind străine). După un motto fortuit dar șocant, cu semnătură celebră, desigur, și după "Bibliografie", urmează textul propriu-zis, împărțit în șapte părți, începând cu *partea întâi - epilogul* și sfârșind cu *Partea a șaptea - prologul*. Părțile au în frunte câte un mic sumar de probleme și citate și sunt compuse din "declarații", "rapoarte", "memorii", "depoziții" ale mai multor personaje - lucrători la stațiunea de montă Moghiloaia, milițieni, profesori, femei cu statut social-moral îndoielnic, funcționari, toți mai mult sau mai puțin agramați, stupizi și demagogi, faună tipic caragialescă plasată în actualitate. Din loc în loc sunt intercalate citate din niște Norme pentru protecția muncii, menționate în Bibliografie. Toate reconstituie (de fapt, obturând definitiv) împrejurările unui accident banal, în care se pare că au pierit câteva persoane.

Metaroman în sensul că e romanul "pregătirii unui roman", pe baza unei idei teoretice prealabile, și hiperroman, totodată, prin metoda "citațională" aleasă, cartea lui Ion Iovan evidențiază mai degrabă limitele decât posibilitățile acestor formule. Deși nu e deloc indigestă (comicul grotesc asigură, pe fragmente, o anumită savoare textului), totuși, la nivelul ansamblului, lectura nu produce alte revelații decât a însăși tehnicii compunerii textului, încât ea devine redundantă, monocromia ducând la sațietate.

### **Mircea Ghițulescu**

(n.1945)

Critic teatral și teatrolog, autor al unei panorame a literaturii dramatice românești contemporane, Mircea Ghițulescu debutează și în proză, cu un volum de povestiri (în 1978).

Un semn distinctiv care individualizează primele două romane pe care le publică este prezența toposului teatral în punctul de plecare al discursului rememorativ. Un spațiu-timp insolit, cu legi aparte, oarecum în afara și deasupra normalității și a istoriei, care e legat însă inevitabil de istorie și proiectează o anumită lumină asupra ei. E drept că, deocamdată, această relație se traduce în text mai ales prin efecte exterioare, de speța senzaționalului și a jocului baroc.

*Omul de nisip* (1982) împletește trei destine: al ziaristului Sever Popescu, îndrăgostit și apoi despărțit de Anamaria, al fostului

miner, ajuns director de teatru profesionist, Boris Andreica, și al lui Ion Herb, țaran cărturar dintr-un sat brașovean. Cel mai consistent și mai interesant este acesta din urmă, reconstituit și transpus în spectacol de cei dintâi, în finalul cărții. Ion Herb și satul său, Comana ("tara cireșelor... un nume convențional ce nu spunea mare lucru despre sufletul ascuns al așezării... ce se consuma în întregime între lunile mai și iulie, în sezonul cireșelor...") aparțin unei lumi în egală măsură apropiat-istorice și mitice. Reîntors din primul război mondial, Ion Herb înființează în sat un "Institut superior pentru științe umane", autoproclamându-se "rector". Face și statui, dăruindu-le, tot gratis, satului, dar are de suferit și din partea popii-primar, și din partea jandarmilor, și din a legionarilor și din a noilor autorități după 1947. O existență naiv-patetică, mereu persiflată de o fatalitate batjocoritoare, sfârșește pe măsură: Ion Herb moare pe scenă, interpretându-și propriul rol în spectacolul lui Boris Andreica.

*Oglinda lui Narcis* (1986) e tot o retrospectivă - a unui ziarist care refuză să se lase înfrânt de viață.

## **Gheorghe Crăciun**

(n.1950)

În sfera de atracție a metaromanului gravitează și prima carte a lui Gheorghe Crăciun, *Acte originale / Copii legalizate* (1982), care însă experimentează nu atât o metodă literară, cât o idee de literatură. Nouă și interesantă e căutarea tânărului scriitor brașovean prin detașarea circumspectă de propriul experiment, care devine în felul acesta un câștig real pentru autor. Programul acestei proze este transcrierea fidelă a existentului: realitatea i se prezintă drept "ceva necesar de transformat în vorbe, în secvențe înscrise pe pagini de carte". Autorul pleacă de la elementaritate, ideea totalității e abolită ca posibilă falsificare a lumii introdusă de cultură: "Pentru că eu o văd cu un ochi de copil, ca un fel de copil ce încă n-a citit tot ce s-a scris vreodată mai frumos și mai bun despre farmecul ei. El, ochiul meu, nici nu are de unde să-și poată aminti așa ceva. El nu e colorat de nici un dat de sorginte străină. În mintea mea nu-i loc pentru cuvinte, pentru culori știute. Nici un climat estetic, nici un text literar, nici un tablou celebru nu-mi conturbă privirea." Bunul simț al scriitorului este de a nu denunța și pactul antropocentrist: el nu poate concepe să scrie decât despre om. Problema ce și-o pune este doar: "Cum aş

putea să fac să scap dintre convenții și să evit ca ele să devină un semn al convenției mele?"

Pentru Gheorghe Crăciun, în acest fel, literatura însăși devine doar parte egală a realului, neavând regim special în actul scrisului (ingenioasă e intercalarea citatelor din *Puiu* de I. A. Brătescu-Voinesti cu evocarea părintelui naratorului și a stilului tradițional de viață). Universul schițat de proza lui Gh. Crăciun se încheie într-un cerc: realul referențial (realitatea + cultura), textul, scriitorul (care e și eroul acestei proze, având adică un dublu statut, aparținând totodată referențialului și textului care-l conține). Subiectul romanului lui Gheorghe Crăciun (în măsura în care în asemenea cărți se poate vorbi de un subiect) este până la un punct cunoscut din alte texte ale metaromanului: un tânăr intelectual, pierdut în anonimatul vieții de profesor la țară, având prieteni, veleitari scriitori, asemenea lui, și părinți, apoi o soție și fetiță, trăiește, în paralel cu anodul existenței cotidiene, și o superbă aventură în pur spirit, - aceea a transformării vieții în text literar. Este o tentativă de luare în stăpânire a lumii, care se consumă în virtualitate. Dar, acceptă autorul, actul scrierii se încadrează într-o "scriere" a Lumii: ninsoarea de afară nu e nici ea decât "un scris peste fața cea schimbată a lumii". Aventura scrisului este, până la urmă, o aventură umană, ca și altele, romantică și patetică, dar care nu e, nici vorbă, Totul. Fraza finală e lămuritoare: "Deci cartea era gata, lumea ei se sfârșise. Totuși lipsea ceva."

Cea de-a doua carte a lui Gheorghe Crăciun, *Compunere cu paralele inegale* (1988), confirmă și ea un prozator pentru care experimentul este o cale de a căuta un sens mai temeinic literaturii.

## Marin Mincu

(n. 1944)

Poet evoluând de la un senzualism acut spre intelectualismul elevat și spre jocul textualist, și, de asemenea, critic și eseist ispitit de metodele moderne de abordare a textului poetic, Marin Mincu scrie, poate din simplă ambiție de a-și dovedi aptitudini omnivalente, și un roman.

Cum era de așteptat, *Intermezzo* (I, 1984, II, 1989) este un text experimental, realizat prin îmbinarea tehnicilor romanului indirect cu ale metaromanului. Cartea are în frunte un cuvânt înainte al autorului, care, cochetând cu metoda textualistă, ne prezintă pe viitorul său personaj ca pe un necunoscut pe care-și propune să-l

cunoască pe măsura scrierii romanului. Textul se compune din fragmentele unui *Jurnal al lui M.*, alternate cu *Jurnalul lui A.* Între ele, la răstimpuri, apare câte un scurt capitolaș, intitulat *Notă la romanul care se scrie* sau *Vocea naratorului* ori *Vocea lectorială*, prin care suntem făcuți martori ai producerii textului romanului.

Dacă *Jurnalul lui A.* ne încunoștințează de primele experiențe erotice ale unei fete, *Jurnalul lui M.* reconstituie, paralel cu amorul lui M. cu A., momente din studenția lui, configurând personajul unui tânăr de un orgoliu hipertrofiat, cu veleități de poet. Narcisismul insului modern e bine prins: toate succesele mici sau mari, erotice sau sociale sunt inventariate cu scrupulozitate, eroul petrecând nu puțin timp în fața oglinzii; la împlinirea a douăzeci de ani se autoadmira în oglindă, la revelion iarăși "îmi caut propriul alter-ego în oglindă", până și în vis se privește în oglindă alarmându-se când nu se vede în apele ei. Colegii săi au senzația că privirea lui le spune tot timpul "bă, ce proști sunteți!", pe A. "o posed(ă) din orgoliu", cu ea simțindu-se un "Dumnezeu negativ". Un cabotinism structural e propriu personajului, totul este poză în viața lui. În final, autorul încearcă absolvirea eroului său, citând mitul platonice al iubirii, dar cartea rămâne o evocare cu mijloace textualiste a insului mediocru modern.

### **Livius Ciocârlie**

(n. 1935)

Critic și eseist de finețe, preocupat cu precădere de relectura prin prisma metodologiei moderne (textualism, tematism etc.) a literaturii moderne franceze și române, Livius Ciocârlie încearcă șansa romanului printr-un text de pronunțată factură experimentală.

*Un burgtheater provincial* (1984) se deschide printr-un Cuvânt înainte: "Autorul-cititor a avut la îndemână felurite scrieri tipărite sau private pe care le-a tratat în chip felurit. Reproducându-le fragmentar, le-a ordonat după ideea lui. Le-a parafrazat, le-a comentat, le-a rescris, din când în când adăugând altele în spiritul lor. Intenția lui, nicidecum modestă, n-a fost să întocmească o colecție: a vrut să construiască un soi de cronică, un soi de roman." Cu alte cuvinte, ceea ce ni se propune este un roman realizat prin tehnica intertextualizării, un hiperroman. Pe baza unor surse pe care le înșiră în prefata sa, este reconstituită o cronică a unor familii românești din Banatul de sud - Caransebeș, Oravița, Băile Herculane. Aspecte ale modului de viață medieval, procesele consemnate de actele vremii,

felul în care se efectua anchetarea inculpaților, prin tortură, detalii despre viața cotidiană și relațiile sociale, comerciale etc. între oameni sunt restituite după documente autentice, oficiale sau private. Suntem conduși astfel pe firul timpului din secolul al XVI-lea până în zilele noastre, cel mai întins spațiu fiind rezervat, desigur, veacului nostru, perioadei interbelice și actuale, pentru care este folosită, deducem, chiar arhiva familială a autorului. În Epilog, câteva fragmente poate din jurnalul autorului redimensionează această mică umanitate provincială evocată: "ca și când Timișoara și Bucureștii, împreună cu atâtea altele, cu Iașii, Buzăul, Ploieștii, Clujul, Constanța, Dresda, Parisul și Londra ar forma un singur oraș, un spațiu în care te afli indiferent în ce punct al lui ai locui". Culoarea locală și patina unui trecut înghițit de neguri aspiră spre o semnificație universală.

## ACOLADĂ FINALĂ

M-am condus în realizarea prezentei panorame a romanului românesc contemporan după ideea că atât fiecare text în parte, cât și fiecare epocă și fiecare literatură națională, în ultima instanță, sunt străbătute de o *intenționalitate* obiectivă, sau de o "voință a operei" (Maria Corti),<sup>88</sup> inerentă structurilor textului și recognoscibilă la lectură. G. Călinescu o numea "*directiva artistică*, adică înțelesul sufletesc ascuns al operei, care este *implicit în chip concret*, deși noi îl putem abstrage pentru înțelegere și pe cale noțională".<sup>89</sup> Am încercat să identific o atare intenționalitate sau "directivă artistică" în cazurile particulare ale operelor și autorilor. Ar rămâne, pentru acest ultim capitol, necesara dar mult mai anevoioasa întreprindere de a estima elementele unei similare intenționalități la nivelul ansamblului fenomenului pe care l-am discutat. Există oare o asemenea "directivă" unitară a întregului roman românesc contemporan? Și dacă există, poate fi ea "abstrasă" și formulată noțional "pentru înțelegere"?

Prima chestiune care se cere a fi examinată într-o asemenea perspectivă este însăși definiția genului așa cum o implică producția ultimelor decenii ale romanului românesc. Ce este *romanul* în literatura română în perioada contemporană? Definiția pe care faptele mi-au impus-o în cercetarea de față se caracterizează în primul rând prin dogmatism. Același G. Călinescu (pe care-l cităm prea adesea din comoditate) prevenea împotriva micului dogmatism estetic ce pândește gândirea critică: "întreaga literatură universală, judecată cu măsurile criticii noastre, ar ieși micșorată. Pentru cronicarul român, genurile își au legile lor fixe (întocmai ca în manualele de școală): poezia lirică e una, cea epică e alta, nuvela e nuvelă, romanul roman. Și fiindcă e vorba acum de roman, acest fel de compunere trebuie să fie neapărat epic, să dea impresiunea de viață, să fie autentic, să fie obiectiv, să nu fie liric, și câte și mai câte. În realitate nu există decât teoreticește un gen strict al romanului și singura definiție ce i s-ar putea da e aceasta: scriere de dimensiuni mari, bizuită pe fapte ca elemente de documentare a conștiinței umane."<sup>90</sup> În conformitate cu asemenea definiții (aceasta citată ne-o amintește pe aceea, celebră, a

---

<sup>88</sup> Maria Corti, *op.cit.*, p.126.

<sup>89</sup> G. Călinescu, *Scriitori străini*, E.P.L.U., București 1967, p.758.

<sup>90</sup> G. Călinescu, în: *Adevărul literar și artistic*, seria II, nr.728, 18 noi. 1934 (citat după *Poetica romanului românesc*, ed. cit., p.370).

lui E.M. Forster, din *Aspecte ale romanului*<sup>91</sup>), și în conformitate cu ideile moderne despre "izotopia" genului, am privit romanul ca pe o formă de maximă deschidere spre realitate și spre metarealitate, spre Viață și spre Text, formă în perpetuă geneză și modelare. Limitele forme epice pe care literaturile moderne o numesc roman nu sunt în toate literaturile aceleași și nu sunt fixe: există, întotdeauna și pretutindeni, un "dincoace" și un "dincolo" de roman, romanul nu e doar cetatea *intra muros*, ci și hinterlandul său, nu doar perimetrul statuat de canoane, ci și zona limitrofă, a atracției gravitaționale a acestuia. Romanul românesc este astfel greu de separat, pe de o parte, de povestire. Care din textele lui Mihail Sadoveanu sau D.R. Popescu, de exemplu, sunt romane și care nu? *Hanu-Ancuței* e pentru toată lumea volum de povestiri, iar *F* sau *Vânătoarea regală* romane, deși pretextul coagulant este aproape la fel de firav. Pe de altă parte, dificultăți la fel de mari în stabilirea limitei apar în cazul metaprozei moderne: dacă *Șantier* de Mircea Eliade e "roman indirect", atunci și "jurnalele" lui Ion Vlasiu și Radu Petrescu sunt, iar în acest caz nu putem refuza calitatea de roman unor texte ca *Teritorii* de Mircea Zăciu sau chiar ca *Jurnalul de la Păltiniș* (acesta din urmă în pofida proiectului autorului, de eseu filozofic). Se poate pune întrebarea dacă, în felul acesta, n-am ajuns la dezmarginirea totală a genului. Cred că am reușit să evit pericolul, păstrând măsura și în toleranță, dar operând totuși, în toate cazurile, cu o idee profund antidogmatică de roman, adecvată spiritului intim al literaturii române (în care, cum știm, unicatele, operele "inclasificabile" sunt destul de numeroase, de la *Țiganiada*, *Amintiri din copilărie* sau *Pseudokinetikos*, până la, să zicem, *Cartea Oltului* de Geo Bogza).

Am considerat astfel drept romane textele literare în proză de o anume întindere, de ficțiune sau similiticțiune, narrative, analitice sau confesive, care, printr-o "poveste" simplă ori printr-o construcție complicată realizată cu material fictiv sau documentar autentic, instituie o metarealitate literară, un "semn" al existenței omenesti prin mijloacele literaturii. (O excepție de la această definiție a romanului cu care am operat ar fi *Pâine și sare* de Ion Gheorghe, roman în *versuri*, un alt unicat în seria despre care vorbeam).

Specie prin excelență deschisă, romanul preia astfel tot ce excedează speciile literare învecinate. Povestirea, atunci când își asumă dimensiuni peste măsura ei, jurnalul, când aspiră să consemneze "mai mult" decât cotidianul unei biografii, eseu, poemul în proză când aspiră să-și depășească limitele stabilite de cutumă, -

---

<sup>91</sup> "Orice operă de ficțiune în proză care depășește 50.000 de cuvinte va fi un roman." (E.M. Forster, *Aspecte ale romanului*, E.P.L.U., București 1968, p.14.)



toate debordează în albia largă și generoasă a romanului. Romanul românesc contemporan oferă un eșantion (la fel de ilustrativ ca și oricare altul) al stării actuale a romanului în lume, cu aspirațiile, posibilitățile și căutările sale.

Cum se înfățișează, în lumina unei asemenea definiții, de maximă cuprindere și flexibilitate, dar nu dezmarginite, totuși, romanul românesc al epocii prezente? Care sunt aspectele prin care el se individualizează în contextul diacroniei și sincroniei genului, în spațiul literaturii române și europene? Pentru a încerca un răspuns succint și cu o minimă garanție de obiectivitate, producția de texte românești a perioadei postbelice trebuie observată ca fenomen unitar, în relație, pe de o parte, cu tradiția (și anume, cu tradiția-gravitație și tradiția-propulsie), iar pe de alta, cu modernitatea (modernitatea-dogmă și modernitatea-inerență organică), sub dublul unghi al *substanței* (ca formă a istoriei) și al *convenției* (ca istorie a formei), căutând acea *intenționalitate* sau "directivă artistică" sau "voință a textului", care ne indică sensul dinamicii lui interne actuale.

Prima constatare privește raportul continuitate-înnoire.

Profund caracteristic continuă să rămână romanului românesc contemporan, chiar și în faza experimentală recentă, inextricabilul aliaj de tradiție și modernitate. Întrând, datorită condițiilor istorice cunoscute, mai târziu decât unele culturi europene în etapa modernă, cultura română a trăit acel fenomen complex al "arderii etapelor", dar, pe de altă parte, posedând un fond tradițional extrem de bogat, ea n-a încetat nici o clipă să-și alimenteze efortul de înnoire din tradiție. Nașterea și evoluția romanului nostru ilustrează elocvent această dublă origine și dublă natură a genului la noi. Cum am încercat să argumentez în *Geneza romanului românesc*, romanul s-a ivit la noi (ca și în alte literaturi, de altfel) nu prin simpla imitație a formelor literare europene, ci prin fecundarea acestora cu tradiția și cu istoria în curs a vieții socio-culturale naționale. Necesitățile culturale interne au impus apelul la modelul extern, dar acesta nu a fost adoptat, ci adaptat, fiind astfel preluat "*inadecvat*", în cadrul orizontului de așteptare existent. Astfel, de la Dimitrie Cantemir, până la Marin Preda, scriitorul român a avut ca prim imbold pe acela de a scrie *istorie*, de a continua letopisețul prin roman, exprimându-și eul propriu și pe cel colectiv, numai în al doilea rând el căutând plăcerea estetică: autenticitatea a prevalat asupra literaturității (deși n-a lipsit niciodată cu totul nici tendința opusă, care astăzi e, cum am văzut, în

expansiune). De aceea, parafrazând pe A. Thibaudet, am scris că *în limba română, roman este acolo unde este istorie*.<sup>92</sup>

Istoria rămâne și azi un termen de referință fundamental al textului romanesc. E destul să ne gândim la puternica prezență a romanului politic și a celui de observație socială, sau, în cazul formelor metarealismului, la ponderea decisivă a imaginarului furnizat de memoria istorică în romanul narativ-baroc, în cel retro, cel istoric, ba chiar și în romanul eseu sau în hiperroman.

Primul aspect al tradiționalității romanului nostru este, așadar, această legătură intimă cu trecutul, cu istoria, care rămâne "vie" pentru el, în sensul vizat de Paul Zarifopol în fragmentul citat de mine ca motto, fiind simțită ca sursă directă a prezentului. Pe de altă parte însă, s-a observat cu bună dreptate că mentalitatea culturală românească are încă, în acest final de veac XX, nu puține elemente de secol XIX: "pentru omul ascuns în noi, pentru individualitatea noastră cea mai adâncă (și în fond cea mai autentică), nu s-a terminat încă veacul diligenței, al fericirii rurale, al discuțiilor de cafea" (Mihai Zamfir).<sup>93</sup> Într-adevăr, personajul romanului românesc, ca și scriitorul însuși este încă, nu o dată, un patriarhal în fond, adaptat de bine de rău istoriei în curs, dar nu deplin integrat în ea. Înconjurat de o lume în ebulție, agitată de mituri noi - supertehnicizare, superproductivitate, supereficiență - și de coșmarele unor realități presante uneori (anonimizarea insului sub presiunea structurilor sociale, politice și economice, îngrijorarea nucleară sau cea ecologică), scriitorului român îi place încă adesea să se retragă în provincia căldută a unei "patriarhalități" eterne, într-o balcanie ideală, unde să-și delimiteze teritoriul lui, "moșia" lui, în sensul etimologic al cuvântului, de înrădăcinare în tradiție, dar și în sensul unui spațiu social personal, securizant. Odinioară, această atitudine își căuta motivare în așa-zisul pericol al "colectivismului" pentru creatorul de artă ("Scrișul devine o datorie de breaslă, tailorizată, fără nici un aspect calitativ, fără nici o specificare de talent individual. Se scrie din ce în ce mai mult, din ce în ce mai impersonal, din ce în ce mai efemer", se alarma Mihai Ralea, în 1935.<sup>94</sup>) Astăzi, când nimeni nu se mai teme serios de "tailorizare", pericolul pare să apară dintr-o direcție opusă: a specializării, a izolării în enclava literară, tot mai închisă profanilor, ca și cea științifică. (Într-o povestire S.F., Ov.S. Crohmălniceanu imaginează, surzând și nu prea, o societate viitoare

---

<sup>92</sup> Anton Cosma, *Geneza romanului românesc*. Editura Eminescu, București 1985, p.37-79.

<sup>93</sup> Mihai Zamfir, *Eminescu și secolul al XIX-lea*, în: *Ateneu*, nr.1, 1988.

<sup>94</sup> Mihai Ralea, *Valori*, Editura Fundațiilor pentru literatură și artă, 1935, p.105.

în care literatura - producție și consum - a devenit un proces rezervat unei mașini în circuit închis, proces din care omul a fost cu totul exclus!) E o mentalitate autarhică pe care o găsim uneori infiltrată și la nivelul textului românesc prin jocul, în ultima instanță sofistic, între realitate și metarealitate.

Împletită cu tradiționalitatea, există în romanul românesc contemporan, ca și în toate domeniile spiritului, o modernitate<sup>95</sup> de suprafață și una de profunzime. Nu e cazul să insist asupra lor aici, căci le-am căutat pe ambele de-a lungul întregii cărți. M-am referit astfel nu o dată la propensiunea (exagerată uneori) pentru analiză mergând până la cazuistică și pentru eseul teoretic, transpus ex abrupto, în calupuri masive, în roman. Am vorbit, de asemenea, despre intelectualizarea inevitabilă, chiar cu riscul exceselor, despre explozia erudiției literare în producția de text prin intertextualizare etc.. Dincolo de toate aceste aspecte și de altele, modernitatea de substanță a romanului este asigurată de capacitatea lui de a accede la problematica esențială a omului modern, folosind pentru aceasta instrumentarul tehnico-procedural acumulat de romanul universal, pe care-l adaptează și uneori îl îmbogățește cu experimente originale (cum sunt romanul indirect sau hiperromanul).

Romanul românesc contemporan este un roman european și un roman sud-est european, el are, adică, problematic și stilistic, caracterele majore ale literaturii europene și, în secundar, pe acelea ale spațiului de întâlnire euro-asiatic. Îl vom regăsi, astfel, sub semnul marilor figuri ale spiritului european - Eros, Thanatos, Graal -, străbătut de teme fundamentale ale iubirii, morții și căutării absolutului. Aceste teme sunt, să subliniez, nuanțate original, în

---

<sup>95</sup> Folosesc aici, ca și în întreaga carte, noțiunile de *modern*, *modernitate* în sensul lor istoric (aparținând mentalității culturale din secolele XVIII-XIX), precum și în sensul de "specific prezentului fiecărei epoci, în deosebire de cele anterioare". Contextul permite, sper, cititorului să distingă, după caz, între cele două sensuri, ambele justificate și valabile încă în discuția despre cultura română contemporană.

Nu recurg la noțiunile de *postmodern*, *postmodernism*, *postmodernitate* pentru că: 1. ele prezintă o prea mare labilitate internă (dacă nu se vor dovedi de fapt vide, lipsite de valoarea de generalizare pe care și-o arogă); 2. insuficient motivate pentru societățile postindustriale în care au fost create, ele mi se par cu atât mai puțin adecvate spațiului românesc, caracterizat prin alte condiții social-culturale (v. în acest sens și Radu Florian, *Metamorfoza culturii în secolul al XX-lea*, Cartea Românească 1983); 3. termenii înșiși mi se par nefericit formați, prefixul "post" inducând ideea de epigonism (al modernității), care simplifică excesiv problema definirii unui *Zeitgeist* al contemporaneității noastre. Nu epigonismul, ci existența unor mari decalaje între diferitele domenii și nivele ale umanului - social, economic, spiritual - caracterizează momentul actual al modernității în planul culturii universale, chiar dacă fenomene cu caracter epigonic există, firește (chiar și în cultura și literatura română).

conformitate cu automodelul tradiției autohtone și cu trăirea proprie a contemporaneității europene. Putem identifica, astfel, în modelul românesc contemporan, acea tendință mai generală azi de redimensionare a acestor teme prin transcenderea lor în metarealitate. Scriitorul modern nu e satisfăcut să redea imediatetea lor. "Simplul" act al morții, cu tragicul aferent lui, nu i se mai pare un obiectiv suficient pentru artă. Cum s-a putut vedea, o largă gamă de conotații se asociază morții în romanul acestei perioade. Moartea poate reprezenta o experiență cognitiv-existențială a insului, ca în *Jocul cu moartea* sau în *Nouăsprezece trandafiri*, o palpăre a limitelor calității umane, a liniei de demarcație dintre uman-subuman, ca în *Animale bolnave*, ori uman-suprauman, ca în *E noapte și e frig, seniori*, o experimentare a misterului ultim sub chipul poetic al tradiției rituale autohtone (*Ce mult te-am iubit* sau *Ultimul drum*), a spaimei fără nume înaintea sfârșitului (*Săptămâna nebunilor*) ori a absurdității acestui sfârșit (*Bate și ți se va deschide*). Nu o dată, moartea e văzută de scriitor ca ipostază a integrării insului în ființa mare, social-etnică a lumii sale, ea însăși aflată într-o "mare trecere" inexorabilă, în curgerea istorică a timpurilor concentrice în care trăiește omul. Așa se întâmplă în *Moromeții*, ciclul *F* sau în *Dimineața pierdută*, în vreme ce în *Lumea în două zile* eul individului e dizolvat în marele circuit cosmic de o manieră aproape ezoterică.

Erosul, la rândul lui, nu mai poate fi conceput de scriitorul contemporan "la modul grec", ca lege elementară a biosului uman, ci se încarcă de semnificații în planul conștiinței. La Mircea Eliade, în *Noaptea de Sânziene* ori la Laurențiu Fulga, în *Moartea lui Orfeu*, iubirea e drumul care se deschide omului spre misterul originar, regăsirea unui arhetip întru care existența insului se împlineste (această împlinire fiind plasată în absolutul morții), la Nicolae Breban (*Îngerul de gips*), dragostea e reîntoarcerea insului într-o stare a începuturilor ontogenice, ale pre-ființei sale individuale, la Marin Preda (*Marele singuratic* și, mai ales, *Cel mai iubit dintre pământeni*) iubirea e nu doar enclava de puritate care răscumpără abjecția vieții în concretul istoric, între "ceilalți", ci și suprema înțelepciune de a găsi în dragostea pentru "celălalt" dragostea pentru "ceilalți".

În fine, mitul Graalului, tema căutării idealului, atât de proprie literaturii europene din antichitatea greacă până azi, devenită o temă și a literaturii române, mai ales după Eminescu, este bogal reprezentată și în romanul contemporan. Există cel puțin trei direcții în care autorii români explorează tema aceasta: căutarea inadecvată sau "degradată", cu termenul lui Lucien Goldman, adică utopia, căutarea interzisă și căutarea adecvată condiției umane. Prima, căutarea inadecvată sau "degradată", deturnată de la sensul omenesc

spre utopii alienante, definește nu puține personaje memorabile ale romanului contemporan - unele regăsind în cele din urmă drumul unei căutări adecvate, altele înlocuind numai o utopie cu alta, iar altele ajungând în impas fără redempțiune. Exemple pot fi, în acest sens, Ioanide, din romanul lui G. Călinescu, Călin Surupăceanu, din *Intrusul*, naratorul din *Nebunul și floarea*, principele din cartea lui Eugen Barbu ori gloriosul Grobei, din *Bunavestire*. Cea de a doua, căutarea "interzisă" individului de către o forță neguroasă, analogă Destinului anticilor, rezervă eroilor un drum al înfrângerilor succesive, până la prăbușirea definitivă, precum în *Îngerul a strigat* ori în *Galeria cu vită sălbatică*. În sfârșit, căutarea "adecvată", căutarea (apărarea) calității condiției umane autentice, de pe poziția înțelepciunii lucide și a fermității etice, caracterizează personajele lui Marin Preda (din *Morometii*, *Intrusul*, *Marele singuratic*, *Cel mai iubit dintre pământeni*), Augustin Buzura (din *Orgolii*, *Fetele tăcerii*, *Refugii*, *Drumul cenușii*), Mircea Oprea (*Cina cea mai lungă*), Radu Mares (*Caii sălbatici*) etc..

Alături de semnele europenității, se pot afla, în romanul românesc contemporan, caracterele, uneori mai vii, alteori mai discrete, ale sud-estului european, ale universului balcanic și chiar unele note oriental-asiatice. Se vorbește astfel, uneori, despre barocul balcanic sau balcanismul literar care, în continuitatea unei tradiții pregnante cândva, se infiltrează și azi în textul românesc, comunicându-i seve și parfumuri particulare - e cazul, mai ales, al volumelor încadrabile în formula narativ-barocă (Eugen Barbu, Mircea Ciobanu, Fănuș Neagu). E barocul exprimat uneori prin bineștiuta locvacitate a sudicului, plăcerea irepresibilă de a nara, fabula, monologa, dialoga, specula, plăcere care trece uneori în roman, simțită de cititor ca o logofilie savuroasă, plină de farmec, pitorească, atunci când nu devine redundantă, încărcând textul. De asemenea, libertatea imaginativă, proprie în special aceluiași povestitor sudic, capabil să asocieze naturalul și miraculosul, înțelepciunea de viață adâncă și copilăreasca stereotipie și indolență a gândului, ne trimit la zestrea unei tradiții istorice și culturale de sorginte orientală. De altfel, e inutil să mai subliniez, toate aceste aspecte invocate aici aparțin aproape în exclusivitate romanului de inspirație tradițională, formelor pe care le-am caracterizat drept neotradiționaliste. Proza tinerilor apăruiți în ultimii ani, chiar când adoptă aceste forme, se detașează ironic de ele, transformându-le din "natură" în instrumente culturale (ale literaturității).

În afara acestor teme și motive care-l integrează romanului european și celui sud-est european, romanul românesc al celor patru decenii postbelice e străbătut de figuri și teme ce-l caracterizează în

specificitatea sa proprie. Deși prin textele sale cele mai reprezentative el începe să parvină la acea "conștiință teoretică a lumii", prin care "drama existenței... coboară până la rădăcinile ființei",<sup>96</sup> pe care o reclama Mircea Eliade în 1939, privit în ansamblul său concret, el rămâne încă, până în deceniile șapte-opt, un roman preponderent *hic et nunc*, "instrument de trezire a conștiinței locale individuale sau sociale, așa cum a fost el în Europa noastră de aproape acum un veac".<sup>97</sup> Abia de pe această platformă, el încearcă uneori să se înalțe deasupra timpului, a lumii istorice și a propriei sale istorii.

Existența în realitate (în istoria vie) și existența în metarealitate (în literatură, în speță) se definesc în egală măsură prin aceea că așează durata individuală în *fragment*, în "situație", cu termenul lui Sartre, în "cronotop", cu acela al lui M. Bahtin, în "tranziență", cu al lui A. Tofler sau în "interval", cu al unui contemporan al nostru, Andrei Pleșu. Cu alte cuvinte, pentru conștiința omului, biografia insului, ca și istoria societății, se plasează într-un spațiu privilegiat înconjurat de un orizont al întrebării și al așteptării - al întrebării cu sau fără răspuns și al așteptării-speranță sau -îngrijorare. De la Dostoievski la Kafka ori Beckett, nu puțini au fost, în vremea modernă, scriitorii care au dat omenirii sublime și tragice pagini pline de halucinantă spaimă ori anxietate în fața umbrei și a neantului, a întrebărilor fără răspuns ale ființei. Arta fiind însă entropie informațională joasă, efectul estetic, moral și social al unor atari exorcizări nu poate fi, de fiecare dată, în ultima instanță, decât benign, astfel încât, paradoxal, chiar și prin asemenea "călătorii la capătul nopții", energia existențială a umanității e potențată, nu atrofiată.

E o constatare lesne de făcut pentru oricine că în literatura română contemporană vocile îngrijorării se aud, atunci când se aud, mai mult sau mai puțin voalate, trecute printr-un filtru al rațiunii și al înțelepciunii instituit de mecanismele producției și consumului artistic. Predomină, în general, la noi, o calmă sau încrâncenată, ușuratică sau profundă *încredere* în pasabilitatea răului și a circumstanțelor vitrege, o dispoziție de a se deschide și redeschide, iarăși și iarăși, așteptării-speranță, de a refuza zăbava prea îndelungată în așteptarea-îngrijorare. Chiar dacă scriitorul român de azi nu-și pune totdeauna numai întrebări "cu răspuns", se poate spune că, totuși, figurile imaginarului pe care le preferă el sunt mai adesea figuri ale speranței.

---

<sup>96</sup> Mircea Eliade, *Despre destinul romanului românesc*, în: *Fragmentarium*, București 1939.

<sup>97</sup> R.M. Albérès, *Istoria romanului modern*, E.P.L., București 1968, p.359.

E drept că a existat întotdeauna și o speranță confecționată, a comodității conformiste, dar nu a lipsit și nu lipsește, din fericire, acea *voință de speranță* care singura e cu adevărat rodnică în artă și în viață. Specificul binecunoscut al contextului socio-cultural imediat, dar și o întregă tradiție a devenirii noastre spirituale și istorice ne-au modelat și ne modelează în acest sens. Un instinct elementar, organic, al vieții, ce are ca supremă lege autoconservarea, și al istoriei, care e luptă cu timpul, răzbate fie în formă directă, "naturală", la insul somatic, fie în forme rafinate, la intelectualul rasat, viețuitor între esențe. Acest instinct este cel care îl împinge pe scriitorul român să cumpănească (= să mediteze întru echilibrarea) cele (celor) două alternative, speranța-îngrijorarea. Termeni care, de altfel, nu-i apar polarizați într-o opoziție ireductibilă, ci în întrepătrundere și intercondiționare: îngrijorarea naște speranța și speranța hrănește îngrijorarea. E, poate, chiar principiul intim al "intervalului".

Observând mișcarea literară românească în cele patru decenii și jumătate de după 1944, am descoperit că dialectica acestei relații parcurge în timp o evoluție în direcția intelectualizării și a unei mai mari subtilități, până aproape la a face indistincte cele două alternative. Intuind sau conștientizând condiția "intervalului", spiritul tinde s-o anuleze, cel puțin în abstract, să o depășească. Rezultatul în planul producției de ficțiune și de text este regenerarea permanentă a speranței și anume, în forme și figuri din ce în ce mai sofisticate.

Am identificat trei figuri ale speranței care au avut circulație în perioada postbelică și care, prin succesiunea lor în corelație cu derularea istoriei însăși, mi se par emblematice atât pentru evoluția literaturii (a romanului în speță), cât și pentru o anume incertitudine în care se află genul proteic azi. Le-am numit prin titlurile a trei volume semnificative pentru fiecare figură. Prima în ordine cronologică, *Ecce tempus*, figură a "lămuririi", a revelării pentru creator și pentru cei mulți a unei noi deschideri a istoriei. E o figură furnizată spiritului de experiența istoriei social-politice a ultimelor secole, prin seria de revoluții care și-au propus succesiv deschiderea unor largi porți ale istoriei pentru mulțime. În literatura noastră contemporană ea circulă mai ales în deceniile cinci-sase, ca o imagine univocă, redusă de multe ori la statutul de schemă, cum se întâmpla și cu alte imagini literare ale epocii, dar care are substratul ei grav și autentic. Titlurile romanelor perioadei erau cât se poate de elocvente pentru această manieră naivă de a afirma speranța: *Negură, Din neagra țărănie, Lume fără cer, Veneam din întuneric, Vestitorii primăverii, După negură, soare, Se ridică ceața, Zorii robilor...* În fiecare din aceste texte, fără a căuta prea mult, am descoperi frazele sau paginile, capitolele care formulează, mai mult sau mai puțin direct, ideea

"bunei-vestiri", a salvării celor "exploatați" din "infernul" unei orânduiri nedrepte, prin simpla revelare a noului "adevăr". (Iată un singur citat, finalul din *Mitrea Cocor*: "S-a făcut ziuă; s-a încununat de trandafiri răsăritul. Oaspeții de năprasă s-au adunat, *asteptând rânduiala ce se vestise*. Obștea de săraci și văduve și rude ale orfanilor războiului avea a lua în stăpânire lărgimea acelei câmpii.") E speranța deschiderii unei porți în istorie. Numai foarte puține cărți lipsite de această deschidere s-ar putea cita în epocă (*Moromeții I*, de pildă), căci nici marile opere nu fac excepție: *Nicoară Potcoavă*, *Un om între oameni* aduc personaje care fie că se dedică înfăptuirii unui "vis al noroadelor", fie că se "transformă" ele însele sub acțiunea ideii noi. "*Ecce tempus*" este astfel chiar mai mult decât o figură romanescă predominantă, este un mod de a înțelege și practica speranța într-o perioadă în care toate păreau a trebui luate "de la început". Și, într-adevăr, imaginea trece și în lirică, unde, chiar dacă nu fiecare poet creează câte un *Chivără Roșie*, aproape că nu există autor la care să lipsească. Ea apare și în titlul unui volum de versuri - *Ecce tempus* de Ion Brad (în chip semnificativ o culegere retrospectivă).

Căutând în producția literară a deceniului următor, al șaptelea, o figură cu poziție analogă celei mai înainte discutate, am putut-o identifica în imagini de genul: *Ieșirea din apocalips*, *Ieșirea din labirint*, *Proba labirintului*, folosite ca titluri în această perioadă. O aspirație imperioasă la salvarea individului din cataclismul istoric - al războiului ori al sistemului concentraționar - consacră, de fapt, în literatura perioadei renunțarea la utopia socială în favoarea utopiei individuale. Acesta este conținutul de fond al figurii literare pe care o voi numi, cu metafora lui Mircea Eliade, "*încercarea labirintului*". Romanele cu deosebire, dar și lirica și teatrul frecventează asiduu imaginea spațiului închis, labirintic, din care evadarea e pe cât de dificilă, pe atât de vital necesară. Figură a speranței și ea, a încrederii în posibilitatea libertății, "încercarea labirintului" este o emblemă unidirecțională, dar nu și univocă, ea admitând, spre deosebire de cea a lui "Ecce tempus", o liminară ambiguitate, de la care poate începe o idee de artă modernă. Momentul '70 a fost un moment de deschidere romantică, al unei zbuciumate confruntări a individului cu nevoia libertății și a implicării moral-politice sincere în ceea ce a părut atunci, pentru scurt timp, a fi începutul unei liberalizări. Literatura - poezia mai întâi, prin Labiș, A.E. Baconsky ș.a., apoi romanul - își descoperă, chiar fără s-o mărturisească, drept dascăl de conștiință geniul eminescian (romanul prin intermediarul intransigenței camilpetresciene). "Ieșirea" (salvarea) din spațiul claustrat - obsesia terifiantă a epocii - este ieșirea la lumina adevărului și a libertății, al căror vis nu l-a părăsit, înțelegem acum, nu l-a părăsit nici un moment



pe individ în "obsedantele" decenii anterioare, ale războiului și dictaturii. Dar figura "încercării labirintului" nu e simplă translație în regimul individual a figurii "Ecce tempus". Speranța nu mai e acum pură utopie, "vis al noroadelor", ci regăsirea unei amintiri (cel puțin culturale) a binelui ca (meta)realitate aparținând insului și nu doar masei. Labirintul din care se caută ieșirea este acela al bolgiilor propriului infern interior sau acela al realităților sociale ce i-au încâtușat condiția morală (exemple: *Marele singuratic*, *Fetele tăcerii*, *Galeria cu vită sălbatică*, *Racul*, *Bate și ți se va deschide* etc.). Iar drumul "liber" pe care-l caută este "drumul împotriva fricii, a lășității, a amânării", drumul spre mai autentică întemeiere a umanității omului.

Dacă "Ecce tempus", în deceniul șase, era o figură a salvării mulțimii, prin promisiunea viitorului mirific, iar "încercarea labirintului", în deceniul următor, figura luptei pentru libertate a individului, în spațiul său social și politic, prin cea de a treia figură la care mă voi referi, specifică deceniilor opt-nouă, ne situăm în spațiul spiritului pur, unde ideea de libertate se dezmargințește metafizic, devenind libertatea eului. E vorba despre "figura spiritului creator", pentru a prelua și aici o metaforă care s-a folosit (în titlul unui volum de Eugen Negrici): imaginea scriitorului-care-își-scrie-textul, a scrierii-rescrierii (transcrierii), ca acțiune a insului ce s-a sustras presiunii sufocante a necesității imediate, a "fatalității relației", refugiindu-se în "teritoriul absolut din ființa lui", în metarealitate. Are loc o adevărată ofensivă a metaliteraturii, a literaturii despre și cu literatură. Este rezultatul firesc al "perfecționării" și nuanțării" concepției despre literatură în perioada contemporană. Literatura dobândește, într-un fel sau altul, în ochii noștri imaginea/sensul unui proces de *feed-back*, cu mecanism autoregulator. O literatură bazală în mai mare măsură decât înainte pe metarealitatea literară, mitică, istorică, valorificând un *intertext* literar sau cultural. Deocamdată, e drept, alături de reușite, metarealismul și metaliteratura nu pot evita, se pare, unele excese și unele naivități (e cazul acelor texte care se mulțumesc să "aplice" "figura spiritului creator" ca o pe o simplă schemă, a "romanului despre scrierea unui roman" sau a poemului despre peripețiile prozaice ale Poemului: așa cum a fost și o inflație a figurii labirintului, în proza "obsedantului deceniu", asistăm uneori la supralicitare și acum). Libertatea interioară câștigată prin confruntarea scriitorului cu istoria amenință în asemenea cazuri să devină o simplă iluzie, iar speranța, automatizare, reîntoarcere pe alt drum la utopie și dogmă. Ca și altădată însă, valoarea și talentul (și numai ele!) găsesc și vor găsi calea de a evita impasul, neuitând că arta poate fi libertate și speranță numai întru om, întru problematica și condiția umană.

Examinând din perspectiva definiției de mai sus a romanului producția postbelică de la noi, principala constatare ce se impune este aceea că, spre deosebire de perioada interbelică, romanul e marcat acum pregnant de propensiunea spre metarealism. De la o relație directă cu istoria în curs (cu realitatea umană vie), care caracteriza proza unor Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gib Mihăescu, Cezar Petrescu, se trece la o relație mediată cu ea - prin utopie mai întâi, apoi prin cultură-literatură. Diacronic și sincron, astfel, mișcarea principală este acum aceea de la realism spre metarealism, - pe orizontala timpului, ca și pe verticala textului -, intenționalitatea de bază fiind direcționată de metarealitate. Cum s-a putut vedea, în primul moment postbelic, după 1947 mai ales, când el își justifică numele de "Moment al Dogmei", metarealismul este obținut prin parafrizarea realismului pe un criteriu străin lui, aparținător ideologiei politice. Dacă scopul realismului era relevarea cu autenticitate a adevărului social-psihologic al omului epocii, scopul prim al prozei dogmatice este *revelarea* Dogmei. Fiecare roman trebuie să demonstreze o Idee consacrată de practica ideologico-politică a vremii. Iar pentru ca dogma să triumfe nestânjenit, eliminându-se posibilitatea interpretării neortodoxe, se impune cu necesitate *schema* literară - la nivelul "temei", al "conflictului" și al personajului. "Realismul socialist" al deceniului șase este astfel mai degrabă un metarealism impus/căutat cu stângăcie (adesea ipocrită) în condițiile "stării de urgență" instituite de revoluție. O chestiune vitală ce se pune în aceste circumstanțe scriitorului autentic era a salvagădării statutului specific literaturii, periclitat de înțelegerea simplificatoare, administrativă. Astfel se impune, în operele de valoare, drept contratermen al pseudo-metarealismului, un metarealism propriu-zis, *metarealismul neotraditionalist* din *Descult*, *Nicoară Potcoavă*, *Un om între oameni* sau realismul cu pregnante elemente metarealiste din *Bietul Ioanide*, *Setea*, *Moromeții*, *Groapa*. "Momentul Adevărului" e depășirea dialectică a dogmelor, îndată ce situația istorică permite. Odată cu congresul al IX-lea al P.C.R., literatura primește și din partea oficialității dezlegarea de a fi ea însăși, pentru o mai fidelă și eficientă servire a revoluției. Reconcilierea literaturii cu realitatea este substanța *noului realism* afirmat viguros în anii '65-'70, care copleșește pentru o clipă vâna metarealismului neotraditionalist. Intellectualismul modern este o caracteristică a acestui realism, care, respingând șabloanele, nu se mulțumește cu realul epidemic, aprofundând temele majore ale contemporaneității: moartea lumii vechi, geneza celei noi, libertatea individuală - "teme" de altă anvergură intelectuală decât cele de dinainte. *Intrusul*, *Marele singuratic*, *Păsările*, *Animale bolnave*, *Îngerul de gips* ș.a. sunt cărțile

acestui moment. Li se adaugă acelea ale unui metarealism care caută căi și mijloace noi: *Principele, Ce mult te-am iubit, F, Vânătoarea regală, Îngerul a strigat, Matei Iliescu*. Prin acestea și prin altele, perspectivele estetice de abordare a umanului se diversifică - alături de perspectiva socială și de cea arhetipală apar cele subiectuală, obiectuală, evenimentială, întru descifrarea omnilateralității omului. Dar intelectualizarea realismului este o poartă deschisă pentru metarealism, astfel că, în curând, pe măsură ce societatea și literatura intră într-o nouă normalitate, metarealismul neotraditionalist și apoi cel modernist vor câștiga preponderența. Romanul redescoperă rostul său din totdeauna, de a spune o poveste. El caută din nou, mai întâi parafrazând stilul de "odinioară", plăcerea pură a ficțiunii și a narațiunii, iar apoi experimentând-o pe aceea, mai rafinată, a texturii. Condițiile specifice anilor de după 1980, reîntoarcerea spre o dictatură fățișă, în termeni nici mai nuanțați nici mai puțin duri ca în deceniul șase, reîntronarea "spiritului revoluționar" și a "partinității", iar pe de altă parte, creșterea cererii de roman în rândul lectoratului actual, corelată cu reducerea drastică a producției editoriale și înăsprirea din nou a cenzurii, determină o evoluție specifică a romanului acum, spre o mai decisă opțiune metarealistă. Scriitorii realiști ai deceniului precedent asimilează masiv formele metarealismului (Augustin Buzura, Petre Sălcudeanu, Mihai Sin), tânăra generație e fascinată de metaroman, hiperroman, romanul retro, romanul eseu, iar "evadarea" unor critici spre roman, în aceleași formule, e întru totul simptomatică.

Înfățișându-se, în anii de început ai puterii comuniste, cum s-a văzut, ca modelare epică a ficțiunii (*Utopiei*), și continuând în anii următori ca modelare a istoriei reale, romanul devine în această ultimă perioadă, mai mult ca oricând, modelare a limbajului. Desigur, în fiecare moment, în umbra aspectului principal, modelarea le vizează și pe celelalte: În deceniul dogmatic, dominat de ficțiunea (utopia) sociologică, istoria reală rămâne cel mai adesea un program nerealizat (deși declarat cu obstinație), iar limbajul e, de regulă, tipizat, canonizat, uniformizat de stilul reportericesc gazetăresc, evadările din "cenușiu" (despre care s-a scris destul în epocă) aparținând doar "marilor" vremii - G. Călinescu, M. Sadoveanu, Z. Stancu etc.. În momentul "adevărului", când interesul pentru realitatea istorică primează, ficțiunea (mitul, trecutul, viitorul, fantasticul) apare ca mod de expresie, așadar ca limbaj în serviciul "adevărului", având, împreună cu limbajele, hărăzită menirea de instrument de comunicare artistică. În momentul "romanului", interesul pentru limbajul românesc capătă o prioritate specială, pe care n-a mai avut-o nicicând în istoria literaturii române. La diferite nivele și în diferite maniere, pe spațiul dintre comunicare și joc spiritual gratuit, dintre construcție și

deconstrucție, dintre semnificare și desemnificare (ambiguizare până la opacitatea quasitotală), această culminație a limbajului - care dintr-un anumit punct de vedere e și o criză a lui - exprimă, firește, o culminație și o acutizare a problemelor existenței moderne. Subiacent, romanul nu părăsește, astfel, marile întrebări legate de istoria și condiția umană contemporană, pe care, uneori, le și explicitează (parabolic sau eseistic).

La aceeași imagine asupra intenționalității principale a romanului contemporan ajungem și prin observarea verticalității textului, și anume, în primul rând, a celor patru funcții de bază ale textului în cadrul acestui roman și a modificărilor lor. Primele două funcții, cea referențială și cea expresivă, corespunzătoare realismului, generează, printre altele, "adevărul artistic" și, respectiv, "originalitatea" operei, care, împreună, girează *autenticitatea* acesteia. Celelalte două, corespunzătoare metarealismului, funcția conativă și cea autoreferențială, sunt funcțiile *literaturității* textului. Autenticitatea este criteriul realismului, iar literaturitatea al metarealismului, împreună ele garantând valoarea romanului. În perioada contemporană, realizarea acestor funcții și a criteriilor pe care le girează ele s-a produs progresiv. În deceniile cinci-șase, când autenticității și literaturității li s-a substituit criteriul exterior literaturii, ideologic-propagandistic, ceea ce s-a obținut în roman a fost mitizarea realității, care numai în câteva cazuri a putut fi un consens fericit al autenticității și al literaturității. În deceniile șapte-opt, autenticitatea, mai întâi, și literaturitatea, apoi, au fost treptat recuperate, putându-se spune că, sub ambele aspecte, romanul ultimei etape se află ca nivel mediu de ansamblu cu mult deasupra celui din prima etapă. E semnificativ, în acest sens, și faptul că, după 1970, scriitorul român începe să gândească și teoretic la problemele artei sale. Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, Radu Petrescu, Dana Dumitriu, D.R. Popescu, Augustin Buzura, Vasile Andru și alții publică și volume de eseuri în care autenticitatea și literaturitatea sunt discutate uneori extrem de interesant (iată, de exemplu, "metoda de a da personajului cea mai mare extensiune cu putință", gândită de Radu Petrescu, într-o pagină din romanul *O singură vârstă*: "prin plasarea lui pe trei etaje concomitente: în punctele de înaltă tensiune stilistică ale istoriei, în devenirea biologică și în cea biografică... Metoda constituia centrul unde se întâlneau, într-un câmp de transmutații ardente, viziunea universului ca ființă sensibilă și gânditoare, cu viziunea omului ca posibilă ipostază a oarbeii materii infinite".<sup>98</sup>) De fapt, în practica

---

<sup>98</sup> Radu Petrescu, *O singură vârstă*, Cartea Românească, București 1975, p.23.

romanului, se întâmplă uneori ca autenticitatea să însemne convergența a patru sau cinci "etaje", nu doar a trei: biologic, biografic, social-istoric, etic-politic și metafizic. De asemenea, preocuparea pentru literaturitate se accentuează, în contextul unei mai largi comunicări cu experiențele în această direcție din romanul universal. Mobilitatea scriitorului român sub acest unghi e remarcabilă și s-au putut vedea salturi spectaculoase la unii, de la dogmatismul schematizant la scriitura modernă, analitică și intelectualistă.

Contemplând retrospectiv deceniile postbelice ale romanului românesc, modificările statutului textului ni se înfățișează astfel într-o succesiune extrem de interesantă. Devenirea textului românesc, cu mutații de-a dreptul uimitoare într-un interval istoric relativ scurt, este ea însăși un roman, plin de semnificații care transgresează domeniul literaturității.

Să ne reamintim că, în deceniul șase, îndrăznelile cele mai mari sub raportul textului aparțineau unor cărți ca *Moromeții*, *Groapa*, *Un om între oameni*, *Străinul*, *Scrinul negru*. Ce inovații aduceau ele? Comparându-le cu marile izbâzi ale romanului românesc interbelic, răspunsul e ușor de dat: prea puține. Ele surprindeau respingerea sau ocolirea schemelor și a dogmelor momentului, dar nu însemnau încă o depășire a stadiului interbelic, decât rareori: Camil Petrescu, prin introducerea perspectivei autenticității retro în narațiunea istorică, Marin Preda prin unghiul ironic-retro de contemplație a lumii rurale. Cruzimile "naturaliste" din *Groapa*, ori construcția contrapunctică de oarecare complexitate din *Scrinul negru* erau îndrăzneli cumiți în raport cu unele romane din deceniul patru. Se poate spune, așadar, că nivelul textului românesc este, în această etapă, mai degrabă dedesubtul celui interbelic, mai ales dacă ținem cont că marea majoritate a cărților apărute acum preferă narațiunea simplă și simplistă de factura romanțului de odinioară, cu accentul pe evenimential și fără ambiții polifonice, urmărind ca performanțe verosimilul și educativul.

Aspecte precum intelectualitatea prozei, livrescul (intertextualitatea), polifonia textului, capacitatea lui de a vorbi în mai multe registre, la diferite nivele ale percepției lectorului și ale cunoașterii - deși prezente în câteva din romanele mai înainte citate (dar nereceptate ca atare la momentul respectiv) - aparțin efectiv abia momentului următor, al anilor '70. După 1962, dar mai ales după 1965, textul românesc își asumă mobilul complex, pe care l-am descris ca simultan estetic, cognitiv și etic-politic. Stratificarea semnificațiilor sale, aspirația de a vorbi nu doar direct, prin evidente, ci și metaforic, simbolic și parabolic, de a comunica nu doar imaginea verosimilă a realului imediat, ci și substanța invizibilă a acestui real - psihologică,

esențial-istorică, filozofică - devine un program nu numai pentru marii scriitori, ci și pentru mulți din cei din eșalonul doi. Această categorie secundă a scriitorilor unei epoci este deosebit de interesantă atunci când avem în vedere specificul unei epoci literare. În cazul de față, această categorie reprezintă multe zeci (poate sute) de autori care *știu să scrie*, să pună adică într-un text nu numai o suită de întâmplări și personaje veridice, ci și o idee etică/politică sau lirică/filozofică, ceea ce în etapa anterioară nu se întâmpla, decât, cum am spus, în foarte puține cazuri. Diferențierea valorică se precizează acum în funcție de alți indici, ai substanței operei - profunzimea și noutatea ideii/viziunii asupra realului. "Diversitatea" stilurilor și mijloacelor artistice accesibile prozatorilor, legiferată în anii '65, este reală și benefică. Ea se poate constata, în primul rând ca diversificare a perspectivelor estetice asupra realului. Dacă în deceniul șase am putut întâlni o perspectivă sociologică aproape generalizată (foarte puține texte adoptând o altă perspectivă - pe cea arhetipală), în această etapă, celor două perspective li se adaugă, am văzut, perspectiva subiectuală, cea obiectuală, cea evenimentială și, mai ales, lucru deosebit de important, observăm tendința acestor perspective estetice de a fuziona în text, girând astfel complexitatea modernă a scriiturii. În concluzia acestei prea sumare caracterizări, ceea ce reprezintă numitorul comun al notațiilor de mai sus este iubirea textului față de real. Momentul pe care l-am numit al Adevărului este, sub raportul textului românesc, un moment al celei mai strânse relații între text și realitatea umană istorică în complexitatea și în profunzimea ei.

Dacă în deceniul șase textul se raporta la Dogmă, iar în deceniul șapte criteriul său este realitatea "adevărată", în deceniile opt-nouă ceea ce-l definește este "despărțirea" și de una și de cealaltă și întoarcerea sa spre sine. Mai precis, într-o primă fază, el se întoarce spre Textul tradiției (mitice, istorice, literare) și spre formele familiare cititorului. Proliferează romanul narativ-baroc, retro, istoric, senzational, iar romanul de miză artistică superioară își descoperă permeabilitatea la aceste formule: după *Marele singuratic* Marin Preda nu mai refuză accesul în textul său al elementului senzational (istoric), prin care comunicarea cu un mare public e mult înlesnită. Spre sfârșitul deceniului opt, întoarcerea spre sine a textului românesc ia rapid aspectul autoreferențialității. Această a doua fază, în curs încă, este faza care, după romanul indirect, este vremea să iasă în prim plan al romanului eseu, al metaromanului și al hiperromanului. Intellectualismul și spiritul livresc sunt miturile sale tutelare. Textul se contemplă pe sine în propriile-i ape, ca într-o oglindă fascinantă. Se studiază, se autoadmira, se joacă de-a și cu el însuși înaintea oglinzii care e el însuși. În cadrul marii alunecări tectonice de la realism spre

metarealism, vine un moment când textul românesc tinde să-și modifice structura intimă, natura, în care "voința operei" pare a ni se înfățișa ca voință de a deveni *altceva*. Romanul nu se mai practică, în anumite cazuri, ca roman. Scriitorul nu mai "creează" - nici personaje, nici ficțiuni analoge realului, ba nu mai năzuiește nici să producă un text unitar, rotund, cu caractere mai mult sau mai puțin cunoscute și acceptate, prin care să declanșeze în cititor mirajul artistic. Scriitorul a devenit parcă un eu anonim, care se lasă dominat total, dizolvat în actul autocefal, absolut, suprem al *scriiturii*. Scriitura îi apare ca actul total al existenței unui ins. În acest act, lumea (care, s-a spus încă demult, nu are alt sens decât acela de a fi scrisă, de a deveni o carte!), lumea se transformă, cum se exprimă inspirat un critic, doar într-"o prelungire a mâinii care scrie" (Cornel Moraru).<sup>99</sup> Textul tinde spre absolutul său.

Evoluția personajului de-a lungul celor trei momente ale romanului românesc postbelic ilustrează și ea aceeași intenționalitate sau directivă artistică generală, de la realism spre metarealism.

În primii ani după război, 1945-1947, când romanul se prezintă ca o prelungire epigonică a celui interbelic, precum și în deceniul al șaselea, prin textele cele mai realizate, personajul se află aproximativ pe aceeași platformă ca și înainte de marea conflagrație. Eroul de acțiune - Dinu Păturică, Mara, Ion - a lăsat în mare parte locul celui de reflecție, așa-numitului de G. Lukács "personaj problematic",<sup>100</sup> care e "exemplar" nu prin acțiunea practică, ci prin situația existențială trăită în planul conștiinței. Asemenea personaje vor să fie, de exemplu, cele ale lui Dinu Pillat, Sergiu Dan, Ovidiu Constantinescu, Ion Biberi, din cărțile acestor ani, adesea umbre palide ale unor modele interbelice prestigioase. La alt nivel artistic, însă tot de aceeași factură, sunt și Ioanide, Nicoară Potcoavă, Ilie Moromete, Darie sau Andrei Sabin. (Firește, "eroul pozitiv" al pletorei romaniere din deceniul șase nu intră în această categorie, el reprezentând mai degrabă o reîntoarcere la eroul de acțiune, mai precis la personajul romanțului din veacul trecut).

După 1960, treptat, personajul problematic câștigă teren și, în jurul lui 1970, el reprezintă deja o modalitate literară firească, fiind, bunăoară, personajul obișnuit al noilor romancieri apăruiți acum - Nicolae Breban, Al. Ivăsiuc, Augustin Buzura etc.. Numai acest personaj e potrivit obiectivului central pe care și-l propune acum romanul, fiind apt să exprime ardența cu care scriitorul momentului

---

<sup>99</sup>) Cornel Moraru, *Sennele realului*, Editura Eminescu, București 1981, p.192.

<sup>100</sup>) Georg Lukács, *Teoria romanului*, ed. cit., p.84 și passim.

trăiește nevoia de "adevăr". De altfel, acestui personaj i se datorește în primul rând reîntâlnirea, acum, de către roman a publicului său.

Tot în acești ani din jurul lui 1970, însă, recunoaștem și întâile semne care anunță marea aventură pe care o va trăi personajul în deceniile opt-nouă, aventură astăzi încă în desfășurare. În legătură firească cu mutațiile suferite de alte categorii artistice ("fărâmițarea" epicului etc.) și, fără îndoială, cu perturbările și metamorfozele ideii de om în acest veac, modificări fundamentale se produc și în statutul estetic al personajului. Înainte vreme, personajul "clasic", atât cel pe care l-am numit "de acțiune", cât și cel "problematic", cel care trăiește peripeții și cel care trăiește "probleme", reprezenta pentru cititor o *substanță umană*, convenția unei prezențe empaticе, cu care el, cititorul, putea comunica masiv, se putea "identifica", din capitalul căreia își putea îmbogăți propria substanță umană. În noua vârstă ce se anunță acum, personajul tinde să-și piardă "substanța", să se abstractizeze, devenind *semn*, și anume, un semn într-o relație prevalent cognitivă care se stabilește între cititor și text, semn al unei realități umane cu care el nu mai poate comunica decât foarte limitat, având nevoie de noi coduri.

"Crisa" personajului a început în literatura română, cum se știe, cu *Patul lui Prociust*, al cărui *personaj relativizat* este acum un model de lucru uzual al noilor generații de romancieri. Acestui model i se adaugă modelul gidian, al "*personajului în stare formativă*", precum și modelul noului roman francez, al personajului "*eu anonim care e în același timp totul și nimic*" (Nathalie Saraute).<sup>101</sup> Chestiunea îl frământă acum, printre primii, pe Al. Ivasiuc: "Lumea e atât de complexă și noi suntem atât de influențați de lucruri care ne scapă de sub control, încât problema valorii noastre trebuie să fie reluată. Literatura e datoare să stabilească idealuri? Da, numai să nu fie preconcepute. Pentru această gravă întrebare e nevoie nu numai de o pregătire interioară, o eliberare de teamă și de prejudecată, ci este necesară o maximă posibilitate de expresie. Poate că forma aceasta de expresie n-o să fie deloc asemănătoare cu realismul tradițional, cu naturalismul, cum i se mai spune mai exact... Însă oricare ar fi formula estetică, rămâne necesară autenticitatea. *Vom crea în felul acesta eroi sau stări?*" (s.n.).<sup>102</sup>

Astăzi, întrebării pe care și-o pune în 1971 romancierul i se poate răspunde mult mai bogat decât și-ar fi putut el imagina atunci.

---

<sup>101</sup> Cf. Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, Gallimard, Paris 1970, p.276.

<sup>102</sup> Alexandru Ivasiuc adăuga în *Radicalitate și valoare*, Ed. Eminescu, București 1972, p.126: "Eroii nu niai au o viață relațională... ci probleme existențiale."



Încercând o minimă sistematizare și o aproximativă ordonare cronologică, voi nota câteva dintre ipostazele pe care le ia, în ultimele decenii, personajul românesc la noi, acel *personaj-semn* care devine caracteristic genului în momentul actual. E vorba de: 1. *personajul semn* (alter-ego) *al autorului*, personajul narator intelectual, interpret al autorului în text, care cunoaște o largă proliferare, începând cu Ion Vlasiu și Radu Cosașu, după 1960, continuând cu Radu Petrescu ș.a. în deceniul opt; 2. *semn al unei substanțe umane ambiguizate* este personajul parabolic (din romanele lui Eugen Barbu, Fănuș Neagu etc.). 3. La altă treaptă, *semn al unei ambiguități existențiale ireductibile* este personajul la Mircea Eliade (Ștefan Viziru, Fărâcă), George Bălăiță (Antipa), multe personaje ale lui D.R. Popescu, Ștefan Bănuțescu, Ștefan Agopian, Mircea Nedelciu... 4. Așa-numitul uneori personaj "total", *semn al omnilateralității umane*, regândire mai complexă a personajului problematic anterior, poate fi întâlnit: a) într-o variantă mai tradițională, a unei "totalități" cumulative (personajul adună în timp experiența diferitelor nivele ale existenței de tip uman, oferind imaginea "totalității" abia prin ansamblul biografiei lui interioare - de exemplu, Victor Petrini sau Adrian Coman), și b) într-o altă variantă, a unei "totalități" integrative, experimentate, bunăoară, de Vasile Andru, al cărui personaj narator își trăiește biografia simultan la mai multe nivele existențiale. 5. Un *semn* (alter-ego) *al cititorului* este personajul-ascultător sau voyeur, care nu există decât ca ureche sau ochi al cititorului în text (de. ex. Tică Dunărințu) sau personajul numit prin persoana a doua singular căreia i se adresează naratorul în textele de acest fel, destul de frecvente acum (Sorin Titel, Romulus Guga, Corneliu Ștefanache). 6. *semn al unei absente*, altfel spus, semn pur, este convenția care nu mai traduce decât o extrem de vagă referire la o realitate umană, în *Domnul...* al lui Mircea Ciobanu, din *Martorii*, sau în formule apropiate, Naum Capdeaur al lui G. Bălăiță ori naratorul din *Nebunul și floarea* de R. Guga. 7. În fine, *semn al textului* însuși este metapersonajul, personajul romanului din roman, pe care un alt personaj ni-l prezintă ca scriind un text, în volumele lui Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu și alții.

E interesantă evoluția metarealismului în momentul cel mai recent, după 1985. Tinerii autori, debutanți în acești ani, continuă tendința schițată în paginile anterioare într-o manieră extrem de pregnantă, frizând uneori excesul. Ei practică intensiv intertextualizarea. Literatura lor este "citaționistă" în cel mai înalt grad, devine adică o hiperliteratură, alcătuită din citate și aluzii literare.

S-ar putea deosebi, mi se pare, la acești autori două tipuri de citaționism (cuvântul, oricât ar suna a barbarism, mi se pare inevitabil

aici - fără nici o conotație peiorativă). Există un citaționism "simplu" sau propriu-zis, care asamblează în text amintirile literare de tot felul - de la cele mai vechi, miturile, până la cele mai recente, formele literare de ultimă oră. Bedros Horasangian a impresionat, în masivul roman *Sala de așteptare* (1987), prin dexteritatea cu care convoacă, în cadrul unei adevărate performanțe de "sinteză-epică", nu numai teme și personaje figurând spațiul românesc al ultimului veac, dar mai ales forme literare tradiționale și moderne tratate detașat, ușor ironic sau cu afectată sentimentalitate duplicitară. Într-un chip și mai vizibil, pe citare se bazează Florin Sicoie, în romanul său de debut, *Herbert* (1987), "reconstrucție" a unor materiale mai mult sau mai puțin clas(iciz)ate. Personajul său e un Oblomov local (ca și al lui Bedros Horasangian, de altfel), subiectul o love-story banală, iar scriitura combinație de epistolar veac XVIII, proustianism, gidism și psihanalism ironic, roman și metaroman, gravitate și joc, toate însă dând un text dens și substanțial. *Exerciții de fidelitate* (1987), cu care debutează în roman criticul Mariana Ionescu, face de asemenea din jocul literar o chestiune serioasă, aglutinând în formula textului romanul eseu, metaromanul și hiperromanul, precum și trimiteri culturale diverse care redimensionează semnificatul, dându-i irizări existențiale. Viorel Marineasa combină, în *Litera albă* (1988), reconstituirea biografică documentară, proza regionalistă de odinioară, romanul retro, exercițiul textualist, metaromanul și hiperromanul, într-o construcție subtil stratificată, adevărată performanță experimentală. Si Olimpiu Nusfelean, în romanul său, *Piatra soarelui* (1987), reunește maniere stilistice diferite (reportajul, S.F.-ul, romanul-jurnal, basmul chiar), făcând eseu prin ficțiune, despre existența omului în realitate și în metarealitate.

Un alt fel de citaționism, bazat pe parafrază, mai intelectualizat sub un aspect și mai concret sub altul, este cel în care nu un procedeu sau o temă, ci un *stil* este "citat". Cristian Teodorescu nu imită, ca și realiștii de altădată, realitatea, ci, în *"Tainele inimii"* (1988), parafrazează ironic și sentimental realismul tradițional însuși. Lectura în acest caz trebuie să extindă ghilimelele de la titlu la întregul text, al cărui imaginar (viața ștearsă a provinciei "intelectuale") nu spune nimic dacă nu e citit în oglindă. O manieră similară, deși poate mai puțin pregnantă, întâlnim în *Plus-minus o zi* (1988) de Sorin Preda. Nicolae Iliescu, în primul său roman, *Dus-întors* (1988), se bazează pe o "reconstrucție" a reportajului și a realismului plat, textul său comasând cu fervoare și savoare locuri comune, firește luminate ironic. Acest pseudo-realism metarealist este, într-adevăr, un post-modernism, și anume în sensul cel mai direct și etimologic al termenului. El face din epigonism un titlu de proprietate și de

noblețe, cultivă aleatoriul și fragmentarismul în toate planurile, supunând ambiguității mai puțin imaginea cât substanța însăși a romanului. La polul opus, dar bazându-se, paradoxal, tot pe o echivalare a realității cu metarealitatea, sunt încercările de factura cărții lui Lucian Ionică - *Tarcu* (1989), roman nonfictiv, în care, cum ne previne autorul, personajele sunt "rodul întâlnirii cu imaginația", dar s-au folosit și "materiale apărute în presă și îndeosebi numeroase discuții, unele înregistrate pe bandă de magnetofon" cu personaje reale.

Ar fi greu de spus dacă acestea sunt semnele dintâi ale unui nou moment românesc ori ultimele ale celui care se consumă.

Încercând însă, pe viu, în spiritul în care am scris această carte, o degajare și o "abstragere pentru înțelegere și pe cale noțională" a câtorva dintre aceste semne ale romanului recent, voi reține următoarele:

1. Dispariția "discriminării" între realitate și metarealitate (memoria și imediatul, textul și concretul vieții se amestecă, arta nemaifiind, pentru noii autori, de domeniul "idealului").

2. Trecerea de la criteriul bipolar (perfect-imperfect, adevărat-fals, frumos-urât) la un criteriu plural, aleatoriu. Nu "perfectiunea", "adevărul", "frumosul" sunt dezirabile și nu contrariile lor dezavuabile, ci se caută ideea de totalitate în mișcare, nestabilizată, incongruentă. În această optică, "unitatea" clasică a operei e dizolvată, "valoarea" clasică ignorată, distincția autenticitate-artisticitate, adevăr-ficțiune pierzându-se.

3. "Descoperirea rolului constructiv al entropiei" (cu cuvintele lui I. Prigogine - I. Stengers).<sup>103</sup> Entropia - ca dezordine inerentă tinzând spre echilibrul ireversibil - nu mai e un spectru terifiant pentru scriitorul contemporan, în care el să vadă doar imperfecțiunea și insuficiența cunoașterii umane, ci devine un factor activ al cunoașterii, al producerii textului în speță.

4. Renunțând la distincția clasică între realitate și metarealitate, limbajul (realitate și metarealitate concomitent) trece în prim-planul scriitorului. De unde, scăderea referențialității și, corelativ, creșterea autoreferențialității textului literar.

5. Generalizarea unei perspective ironice (în sensul substanțial al noțiunii, nu în cel de vorbire în doi peri, persiflare). Scriitorul e, de regulă, ironic în sensul obiectivării urbane, senine față de obiectul său și de scriitura sa, refuzând crisparea dramatică înaintea "problemelor". Implicarea în existențial nu lipsește, totuși, dar ea se

---

<sup>104</sup> V. în legătură cu această idee și Radu Florian, *Metamorfoza culturii în secolul al XX-lea*, Cartea Românească, București 1988, p.183.

intelectualizează, se abstractizează. Tinerii, îndeosebi, par convinși, pe de o parte, că nu fac mai mult *decât* literatură, deși, pe de altă parte, acordă literaturii un statut suprem.

Romanul este poate forma cea mai adecvată necesităților spiritual-artistice ale omului modern. Într-adevăr, "cine ar putea traduce mai bine decât el obsesia modernă a istoriei și a psihologiei ei?" medita E.M. Cioran. Eseistul francez consideră că romanul a făcut un rău enorm omului, inculcându-i "frivolitatea" și înstrăinându-i criteriul "eternității". În realitate, poate că, în aceeași măsură, romanul a oferit o șansă pentru salvagardarea pentru încă un timp a "eternității", fiind forma prin care spiritul poate aspira să survoleze istoria, dominând-o și modelând-o în perspectiva perenității umane. Astăzi, romanul pare a tinde să se elibereze de real, observă eseistul citat: "emancipat de real și de trăit, el își îngăduie în fine luxul de a nu mai exprima nimic în afară de echivocul propriului său joc". Să fie sfârșitul genului? "Obiectul o dată excomunicat, evenimentul o dată abolit, nu mai subzistă decât un eu care își supraviețuiește, care își aduce aminte că a fost, un eu *fără viitor...*".<sup>104</sup>

Îngrijorarea lui E.M. Cioran nu e cu totul fără temei. Este un fapt că lumea contemporană e mai plină decât oricând de cuvinte, că *textele* de tot felul au năpădit viața oamenilor, că trăim într-o continuă baie de text - verbal sau scriptic. Romanul a fost, neîndoielnic, una din formele care ne-a cultivat cu maximă eficiență nevoia de text, obișnuința de a ne autoiluziona și de a disimula prin textul receptat. Astăzi însă alte forme, neliterare, de text (științific, politic, publicitar etc.) sunt în plină proliferare, în timp ce capacitatea noastră de receptare rămâne limitată. Întrebarea se repune: nu cumva romanul va pierde, mai curând sau mai târziu, această competiție? "Mai e literatura tot atât de suverană în sfera menifestărilor de conștiință ca și în secolele trecute?"<sup>105</sup> se întreba neliniștit Marin Preda cu douăzeci de ani în urmă. Cât mai putem spera pentru literatură, pentru roman? Nu cumva profetia lui Hegel cu privire la moartea artei se apropie totuși de soroc, mai întâi în roman?

Un simptom poate fi considerată și estomparea continuă a granițelor și criteriilor romanului, creșterea rapidă în ultimul timp a entropiei lui de gen. El primește și îngHITE cu tot mai suspectă generozitate orice fel de texte, încât devine tot mai dificil de știut ce e roman și ce nu. Dar el își reziliază, se pare, în zilele noastre, tocmai însușirea ce-l propulsase până acum: puterea de a ne iluziona.

---

<sup>104</sup> Emil Cioran, *Eseuri*, Cartea Românească, București 1988, p.81 ș.u..

<sup>105</sup> Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, ed.cit..

Romancierul - care, se știe, și-a pierdut de mult candoarea, - nu numai că nu mai crede în propriile ficțiuni, dar lasă impresia uneori că nu mai crede în realitate, pe care o așează alături de sau mai pejos de ficțiune. Astfel se face că întâlnim texte în care autorul pune probleme ale realului dar le rezolvă în planul convenției: exemple, am văzut, pot fi George Bălăiță, în *Ucenicul neascultător*, Romulus Guga, în *Adio, Arizona*, Vasile Rebreanu, în *Iubirile cascadorului*, ori Vladimir Colin, în *Babel*, care, în cărți de facturi diferite, recurg la subtile sofisme și artificii, trecând din real în metareal. De natura similară e la Mircea Eliade soluția "ieșirii din timp" a eroilor săi din *Noaptea de Sânziene* și *Nouăsprezece trandafiri*. Cu atât mai pregnant se prezintă lucrurile în cazul metaromanelor și hiperromanelor care renunță deliberat la orice intenție de iluzionare a lectorului, mizând dimpotrivă pe atragerea acestuia într-un joc pur intelectual.

Încât ne-am putea întreba, în continuarea gândurilor eseistului mai înainte citat, la ce mai e bun romanul? Ca să servească autorului drept pretext de amuzament spiritual superior? Ori drept "exorcizare" a imperfecțiunilor proprii arte literare? Sau să existe, pur și simplu, ca semn în sine, cu sens aleatoriu?

Căutând un răspuns la aceste întrebări în realitatea romanului românesc contemporan, așa cum ne-o înfățișează panorama de față, trebuie să constatăm că meritul acestui roman este tocmai de a susține, prin cele mai marcante nume și texte, o pledoarie constantă și ferventă în apărarea condiției umane și a valorilor moral-spirituale ale omului. Ceea ce-i preocupă mai presus de toate pe scriitorii români contemporani este, cu cuvintele unui apreciat critic, pe care l-am mai citat, "singurul lucru etern în artă - prezentul", prezentul omului ca individ într-o lume dominată de criteriul supraindividual. Ce se întâmplă, întreabă el, cu insul oarecare în lumea contemporană în care, cum observa Mircea Eliade, pe de o parte, se produce "planetizarea culturii", iar pe de altă parte, "pentru prima oară există posibilitatea reală de a distruge întreaga omenire și de a aboli radical cultura", într-un secol "de lichidare a tuturor ideologiilor și religiilor vechi" și de experimentare a altora noi, "la capătul unui ciclu", unde se pare că "ideologiile și-au epuizat posibilitățile, că se pregătește o lume nouă",<sup>106</sup> într-un univers invadat de obiecte și de texte? Este un univers în care individul încearcă adesea sentimentul insecurității, văzându-se lipsit de "iluziile" lui ("în veacul nostru multe din iluziile ce treceau drept sigure s-au prăbușit",<sup>107</sup> cugeta și Al. Ivasiuc),

---

<sup>106</sup> Mircea Eliade, în Adrian Păunescu, *Sub semnul întrebării*, ed. a doua, adăugită, Cartea Românească, București 1979, p.264.

<sup>107</sup> Alexandru Ivasiuc, în Adrian Păunescu, *op.cit.* p.294.

sentimentul obscur sau acut al perisabilității și instabilității valorilor pozitive clasice, a "idealului" în genere, și, în schimb, al ecloziunii unor atavisme ale "spiritului primar și agresiv" - epigonismul, setea de putere, megalomania... Literatura, romanul, prin puterea de a refuza și de a denunța aceste degradări ale ideii de om, de a se împotrivi pierderilor de realitate și de metarealitate umană, reprezintă, poate, chiar mai mult decât altădată un teritoriu al altitudinii umane, un promontoriu al condiției umane, uneori amenințate.

Dacă ne întrebăm ce se întâmplă cu omul în romanul românesc contemporan, răspunsul pe care-l vom afla este că el e înfățișat în două ipostaze sau situații fundamentale: fie că apare agitându-se fără un rost înalt, fără conștiința morală a existenței sale, mânat de mobiluri terestre, meschine, imediate, oferind spectacolul dezolant al tendinței de degradare a însăși ideii de om, fie că e prezentat luptând să-și apere demnitatea de om și valorile prin care se socoate moștenitor îndreptățit al unei întregi filogenii, istorii și culturi, posesor nu numai al unei realități ci și al unei metarealități, prin care el e altceva decât celelalte viețuitoare. Sunt cele două alternative extreme: impasul anonimizării, marasmul gregarității larvare, și salvarea omnilateralității umane, împlinirea omului ca om, alternative între care, întotdeauna, opțiunea se precizează fără ezitare în favoarea celei de a doua, și, cum am văzut, opțiunea nu este, la noi, convențională.

Nu se poate ocoli, în aceste pagini conclusive, întrebarea firească asupra perspectivelor romanului românesc în perioada următoare, oricât de prezumțios ar fi orice răspuns tranșant. O apreciere judicioasă însă asupra prezentului imediat și a incertitudinilor devenirii lui ni se pare aceasta formulată de Monica Lovinescu: "După perioada realismului socialist - când nici nu se poate vorbi de literatură - reînviată de câteva îngăduințe, au apărut opere cu sferturi, zecimi de adevăr, strecurate, oprimate, bănuite, șoptite. Cum va reacționa scriitorul român în fața posibilității, deodată după zeci și zeci de ani, de a rosti în felul lui, în stilul lui, adevărul integral? Cum își va păzi privirea de o asemenea lumină? Ce strategii narative va adopta pentru a se apăra? La care va renunța pentru a descoperi ceea ce până acum era nevoit să ascundă? Va continua ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat? Va fi ispitit de romanul politic, istoric? De reportaj? Sau dimpotrivă de estetisme excesive, eludând chestiunea? În alte țări, supuse aceluiași condiții, exista samizdatul prin care pragul fusese deja trecut. Noi n-am avut. Exista literatura de sertar. O avem. S-ar putea ca, în fond, cortinele de fier să fie situate mai puțin între exil și țară cât în ființa însăși a fiecărui scriitor român. De aceea probabil că și răspunsurile se vor ivi încetul cu încetul.

Literatura română din ultimele decenii cuprinde foarte multe cărți de valoare. Dar literatura română de-abia acum înainte își va putea defini limitele și riscurile."

Nu încapce îndoială, cam așa stau lucrurile în momentul de față, acestea sunt întrebările, ispitele și îndoielile care convulsionează acum corul literaturii române și, în primul rând, al romanului, ca genul literar cel mai permeabil la istoria imediată. Va ieși, mai întâi, atâta cât este, romanul din "sertar", se va scrie apoi romanul revoluției și al răfuiei cu defunctul totalitarism comunist. "Politicul", "istoricul", "reportajul", "estetismele eludante", toate acestea vor fi încercarea celei de-a doua faze.

Realist sau metarealist, tradițional sau experimental, tipărit sau intermediat prin videocasete (cum a fost cândva prin lectura orală), romanul va dura probabil încă mult timp, căutând și găsind noi căi de a întreține și întări în om această conștiință a unicității lui în universul material. Iar dacă ne întrebăm care va fi viitorul romanului, viitorul literaturii și ce anume "va fi semnificativ mâine pentru spiritualitatea românească de azi", cred că n-am putea răspunde mai pertinent decât a făcut-o una din cele mai exemplare conștiințe ale veacului, Mircea Eliade: "Credința mea e că vor fi semnificativi aceia care vor anticipa soluțiile pozitive, noi, astăzi greu de ghicit. Nici un nihilism al disperării, nici refuzul în absurd nu cred că ar fi soluția pentru a putea interesa pe oamenii care vor trăi peste 50 de ani. Cei care vor găsi totuși o ieșire, cei care vor reuși să facă din amenințarea morții un act de creație, ca în *Miorita*, aceia vor da un răspuns creator și geografiei destinului istoric. Existențialismul a fost o descoperire importantă pentru generațiile de după al doilea război mondial, dar marile răspunsuri vor fi date de cei care vor găsi sensul și bucuria de a lucra, de a crea, de a exista, în ceea ce e aparent un infern, o închisoare planetară, un univers al absurdului și fără sens. Viitorul e, cred, al celor care vor reuși să spună: 'Ei și?' sau 'Dar dacă totuși există ieșire?'. Dar nu cu cuvinte, nu așa, în formule, - ci în propria lor viață, și în opera lor."<sup>108</sup>

Dacă specia umană dispune de o "programare genetică", iar potențialul ei genetic pare departe de a se fi epuizat, formele ei - etnice, spirituale, literare - de manifestare se vor adapta acestui potențial. Istoria umană nu se va încheia în anul 2000, iar romanul va continua să depună mărturie *mâine* despre ce suntem noi astăzi.

---

<sup>108</sup> Mircea Eliade, în Adrian Păunescu, *op.cit.*, p.247.

## ADDENDA SCRIITORI ROMÂNI DIN DIASPORA

### Literatura exilului occidental

Se știe că, de-a lungul celor peste patruzeci de ani de dictatură comunistă, metoda punerii la index a autorilor indezirabili regimului a fost o metodă predilectă, aplicată cu sârg de cerberii "purității noastre ideologice". Bibliotecile primeau periodic circulare însoțite de liste negre, cu numele și titlurile ce trebuiau retrase din circuitul bibliotecar. În ultimii ani, aceste liste erau tot mai lungi, deși erau din ce în ce mai incomplete, deoarece multe din numele și titlurile mai vechi fie nu mai conținu ca "dușmănoase", fie cărțile respective dispăruseră fizic din depozite în urma atâtor epurări. Una din aceste liste, dintr-o perioadă mai recentă, ajunsă în posesia mea (de la o altă bibliotecă județeană; nu de la Biblioteca Mureș sau de la Comitetul de cultură Mureș, care păstrau "secretul" cu strictete!), cuprindea 149 de nume. Între acestea: Barutu Argezi, Nicolae Balotă, Ion Caraion, Paul Goma, Bujor Nedelcovici, Ion Negoitescu, Petru Popescu, Marian Popa, Dorin Tudoran, Nina Cassian, Dumitru Tepeneag, - scriitori, cum se știe, expatriați în anii Ceausescu. Dar lista cuprindea și numele unor scriitori din țară: Augustin Buzura, Ana Blandiana, care refuzau cu încăpătânare să plece, și ale altora, mai puțin periculoși, ba uneori chiar surprinzător incluși aici: Ion Anghel Mănăstire, Dumitru Horomnea, Dan Grigorescu, ori autorii de romane politiste Nicolae Mărgescu și Morogan-Salomie. Trebuie precizat însă că această listă nu cuprindea decât o mică parte din totalul numelor de pe toate listele edictate de-a lungul anilor, care, de multe ori, cum am spus, nu mai preluau toate numele de pe listele mai vechi, precum nu includeau autorii ale căror cărți nu fuseseră deloc tipărite în țară.

Existau mai multe categorii de scriitori, care "beneficiau" în chip diferit de "privilegiul" de a figura pe aceste indexuri, uneori după criterii rămase misterioase pentru muritorul de rând. Astfel, erau mai întâi scriitorii plecați din țară înainte de 1944 și care, ajunși la staturile europene, incomodau deosebit prin luările de poziție anticomuniste (Eugen Ionescu, Mircea Eliade), sau erau autorii unor cărți de succes (cazul romancierului Constantin Virgil Gheorghiu, al cărui roman *La vingt-cinquième heure / Ceasul al 25-lea* a fost tradus în mai multe limbi și filmat). Altă categorie era aceea a scriitorilor plecați înainte de



1948, dintre care unii au rămas adversari regimului tot timpul (cei mai cunoscuți fiind Virgil Ierunca și Monica Lovinescu). O categorie destul de bogată era și aceea a autorilor "fugiți" în anii lui Gheorghiu-Dej, dintre care cel mai prominent e Petru Dumitriu. Apoi, încă mai bogat reprezentată, era categoria celor plecați sau "rămași" dincolo din epoca "anilor lumină" a lui Ceaușescu: de la Ion Negoïtescu, Nicolae Balotă, Alexandru Mirodan, Nina Cassian și până la Mircea Dinescu, Aurel Dragoș Munteanu și ceilalți "exilați" în propriul domiciliu sau în "provincie" (noi nedispunând de o Siberie ca alții!). Există, pe de altă parte, scriitori care au "beneficiat" de interdicție doar câte o perioadă de timp: unii între 1948-1955 (Arghezi, Blaga, Bacovia), alții între 1948-1964 (Vasile Voiculescu) sau și după 1965 (N. Steinhardt). În fine, alții, ca Eugen Ionescu, Emil Cioran, Ion Caraion, Constantin Noica, proscrisi până în '65, au fost apoi "iertati" (cu ocazia marii amnistii acordate și oamenilor de cultură la dobândirea puterii de către Ceaușescu; ulterior, de amnistiiile marilor sărbători ale dictatorului vor beneficia *numai* deținuții de drept comun!); autorii amintiți vor intra din nou în topul interzișilor după 1980, uneori, vezi cazul Noica, chiar postmortem!

Punerea la index însemna, cum se știe, nu numai retragerea cărților din circulație, ci și interzicerea de a fi comentate de critică, pomenite chiar. Scriitorii trecuți pe aceste liste erau scriitori care *nu existau!* Și totuși, nu numai posturile de radio "vândute capitalismului", Europa liberă, Vocea Americii, BBC etc., încălcău aceste edicte de scoatere în neființă a unor oameni și a unor cărți. În mod paradoxal (și absurd!), se acorda viză de trecere unora dintre aceste nume și în țară: și anume în cazul celor care nu numai că "nu existau", dar erau și "dușmani înrăiți" pe deasupra! (Nu încercați să pătrundeți logica acestei situații!) Am avut, ne amintim, ocazia să urmărim în unele reviste seriale de articole semnate de scriitori "de bine" precum Eugen Barbu, Arthur Silvestru, Corneliu Vadim Tudor, în care acești "inexistenți" erau "demascați" ca "transfugi" și desființați încă o dată, cu râvnă, cu vehemență.

Astfel, timp de patru decenii și mai bine, cultura românească a fost împărțită în două tarlale: cea dezirabilă (în umbra căreia se pitea și o cultură tolerată) și cea indezirabilă și interzisă. Erau sute de scriitori (ca și sute de plasticieni, sute de muzicieni, actori, regizori) despre care nu aveam voie nici măcar să știm că există. Cortina "de fier" care separa cele două zone s-a dovedit a fi una de carton vopsit, care acum s-a prăbușit, dispărând cu totul.

Se spune uneori, astăzi, cu drept cuvânt, că, în realitate, cultura română din țară și cea din diasporă este una și unitară. Așa este. Dar această afirmație rămâne a fi dovedită de critica literară,

dramatică, plastică. Zona umbrită până acum trebuie făcută cunoscută poporului român. Nu vom descoperi numai valori, fără îndoială, dar acele valori care sunt, trebuie recuperate și așezate la locul lor în ansamblul spiritualității noastre, pentru a-i reda acesteia adevărata configurație.

În însemnările pe care le încep acum, îmi propun să încerc prezentarea câtorva autori și cărți ascunse până ieri cititorului român: Mircea Eliade, Emil Cioran, Petru Dumitriu, Bujor Nedelcovici, Paul Goma, Marian Popa, și alți scriitori și cărți care aparțin de acum definitiv și, uneori, glorios, literaturii și culturii române, nouă tuturor.

## MIRCEA ELIADE

(1907-1986)

Cei trei giganti ai emigrației românești din secolul XX, Mircea Eliade, Eugen Ionescu și E. M. Cioran, reprezintă trei variante tipologice ale destinului scriitorului român exilat. Cel din urmă amintit, Emil Cioran, după ce a publicat în țară volume de eseuri literar-filozofice scrise de "pe culmile disperării" (cum e intitulat emblematic cel mai cunoscut dintre ele), continuă în Franța în exact aceeași notă cu o serie de volume (de la *Précis de décomposition*, 1949, până la *Aveux et Anathèmes*, 1987), prin care devine unul din cei mai de seamă stilisti ai literaturii franceze de azi. Un scriitor francez devine, după plecarea din țară, și Eugen Ionescu, care însă, autor în țară al unui volum de versuri și al unui de eseuri critice, se înnoiește radical, devenind, cum se știe, unul din marii dramaturgi ai lumii contemporane, promotor principal al "teatrului absurdului", începând cu *La cantatrice chauve* (1949), continuând cu *Les chaises* (1951), *Rhinocéros* (1958) etc..

În ceea ce-l privește pe Eliade, el a fost, cum se știe, unul din cei mai percutanți scriitori români ai tinerei generații interbelice, dublat de un om de știință cu specializare, la început, în indianistică. Expatriindu-se, în perioada războiului, el își continuă activitatea bivalentă, dar ponderând diferit cele două domenii: el face din activitatea științifică un spațiu al realizării sale sociale, afirmându-se ca unul din marii specialiști ai lumii în istoria credințelor religioase, rezervându-și literatura (pe care o scrie, în continuare, în limba română) drept un spațiu de suflet, teritoriu al unei Româniilor ideale, patria pe care a purtat-o tot timpul cu sine.

Rezumându-ne la domeniul literar, prima constatare pe care o vom face este aceea că literatura lui Mircea Eliade nu s-a modificat, în datele ei fundamentale, în perioada expatrierii, față de perioada antebelică. În tinerețe, Mircea Eliade a fost unul din principalii animatori și teoreticieni ai literaturii "autenticității" și "experienței". Anticalofil, ca și autorul *Patului lui Prociust*, ideea sa despre autenticitate se deosebește de a aceluia prin anvergura ei. Pentru Eliade, autenticitatea aparține în artă nu expresiei sau stilului, și nici măcar personalității artistului, ci umanului însuși, în complexa lui structurare, de la nivelul elementar-fiziologic imediat, până la cel cognitiv-metafizic, "originar". Este vorba, așadar, nu despre o autenticitate *literară*, ci despre una a *existenței prin artă*. Existența insului, crede Mircea Eliade, devine "autentică" atunci când integrează în cadrele istoriei și ale modernității "eternitatea" omenescului, prin experimentarea în trăire și în cunoaștere a ființei "originare".

În această perspectivă, și problemele propriu-zis literare se pun într-o lumină specifică. Pe de o parte, Eliade respinge psihologismul promovât în genere de proza modernă. Publicistica sa pledează pentru personaje care să redea eul nud, fie la modul comportamentismului american, fie la modul "romanului indirect" din cartea sa *Santier* (1936), fie, adică, prin transcrierea manifestărilor pur exterioare, fie, dimpotrivă, prin înregistrarea autobiografiei interioare. E drept că, în romanele și în povestirile sale, Eliade face, uneori, "roman indirect", adică jurnalul unui eu auctorial (care transcende biografia personală a autorului), dar nu și proză comportamentistă sau realistă, în maniera John Dos Passos bunăoară. El conferă detaliului comportamental exterior capacitatea de a sugera adâncimi misterioase, fantastice în existența personajelor sale. În romane ca *Maitreyi* (1933), *Întoarcerea din rai* (1934), *Domnișoara Christina* (1936), *Nuntă în cer* (1939) și altele, Mircea Eliade privește viața individului uman ca participare a acestuia la un mister "originar", în care iubirea, cunoașterea, acțiunea în genere au "funcție cosmologică", ascund și revelă "reîntoarceri" ale unor arhetipuri mitice. Personajul literar trebuie să exprime, crede Eliade, "drama existenței" coborâtă până la "rădăcinile ființei", el trebuie să aspire a fi ori un "personajiu-mit", ori o "cunoștință teoretică a lumii", exemplificând cele două modele prin Ion al lui Rebreanu și Fred Vasilescu al lui Camil Petrescu.

După război, aceste idei reapar, nuanțate, în pagini literare și în memorialistică. Iată, de exemplu, un pasaj semnificativ din romanul *Noaptea de Sânziene* : "Suferim de ticurile psihologiei, de clișeele experiențelor literare etc.. Trebuie redescoperită narațiunea mitică" pentru "a putea scrie în stil major". De fapt, conceptul de "narațiune mitică" nu face decât să-l reia pe acela de "autenticitate", mutând

accentul de pe "concret" pe "originar", deci, în sistemul lui Eliade, pe esențial.

Povestirile și romanele scrise după război pot fi caracterizate numai superficial prin subsumarea la categoria fantasticului. Ele vorbesc de fapt despre criza omului contemporan, sfâșiat între aspirația de a-și trăi realitatea concret-istorică, obiectivă, și o realitate a spiritului, metarealitatea, de asemenea inerentă lui, prima simțită însă ca insuficientă, în vreme ce a doua îl copleșește prin absolutul și infinitul ei. Înțeleasă în chip de cunoaștere și "experimentare" a realului, "narațiunea mitică" presupune un nivel al imediatului faptic și un nivel al misterului și revelației, cu alte cuvinte, un nivel al realității primare și altul al metarealității. În termenii lui Mircea Eliade, aceasta se traduce, cum observă toți comentatorii (vezi, la noi, Adrian Marino și Eugen Simion), prin "relația dintre sacru și profan". Personajele lui Eliade sunt, de regulă, posedate de metarealitate și deficitare de realitate. Ele trăiesc "în afara istoriei", iar relația lor existențială se stabilește în primul rând cu mitul, cu "sacru", cu misterul "originar". Dar, cu toate acestea, nu trebuie pierdută din vedere nici relația acestor personaje cu zona "profană" a spiritualității, cu lumea ideilor, a cugetării laice, a culturii în genere. Ilustrativ este, în acest al doilea sens, personajul nuvelei *În curte la Dionis*, poetul Adrian. Acesta nu "trăiește" un mit, ci propria sa utopie (conform căreia poezia ar fi unica soluție ce se mai oferă politicii în strădania acesteia de umanizare a omului). Personajul constată continua de-realizare a existenței sale *prin cultură*: "Ce e teribil în amnezia unui poet /.../ este faptul că, pe măsură ce memoria personală dispare, o altă memorie, i-aș spune culturală, răzbește din adâncuri, și, dacă un miracol nu intervine, până la urmă îl stăpânește complet."

/Lipsă finalul discuției despre *În curte la Dionis* și începutul discuției *Noaptea de Sânziene*, n.ed../

Principala chestiune pe care și-o pune Mircea Eliade în *Noaptea de Sânziene* este aceea a situației individului contemporan în istorie, a subordonării și a libertății lui în raport cu istoria. E o temă tradițională a scriitorului român, prezentă de la Miron Costin și Dimitrie Cantemir până la Marin Preda și Augustin Buzura. Interesul special pe care-l prezintă ea la Mircea Eliade vine din maniera originală de a o formula și soluționa, prin destinul protagonistului său și prin stilul aprofundării eseistice în textul romanului.

Ștefan Viziru, așa cum îl caracterizează un personaj (profesorul Biriș), "are fobia Istoriei, are groază de evenimente; el ar vrea ca toate lucrurile să rămână pe loc, așa cum i se păreau lui că erau în paradisul copilăriei. Și atunci istoria se răzbună; îl înfundă de câte ori poate. Îl bagă în lagăr din greșală, și așa mai departe." Într-

adevăr, aspirația lui Ștefan Viziru de a trăi liber, în afara oricărei oprimări exterioare, guvernat numai de propria conștiință, se vede mereu contrazisă și violentată de cele ce se petrec în jurul său. După uciderea lui Armand Călinescu de către legionari, fără a avea câtuși de puțin vreo simpatie pentru mișcare, ci poate tocmai din spirit de independență, Ștefan adăpostește pe unul din legionarii vânați de autorități. E arestat, ținut câteva zile în lagărul de la Miercurea Ciuc împreună cu membrii Gărzii de Fier, ca apoi, după ce va fi eliberat, să fie vânat la rândul lui de cel pe care-l găzduise (și care, confundându-l, îl va împușca în locul lui pe scriitorul Ciru Partenie, care-i semăna.)

Războiul îl surprinde pe Ștefan Viziru în Anglia, ca diplomat. Sub teroarea bombardamentelor, discuțiile diplomaților se învârt în jurul întrebării: "cum îți aperi libertățile?". Ștefan se izolează, convins că libertatea este o chestiune personală a fiecăruia. "Orice s-ar întâmpla, cugetă el, în fragmentul acela de timp pe care-l smulg din Istorie și-l păstrez numai pentru mine, nici un eveniment nu mă poate ajunge." Izolarea în sine sa îl ferește, crede el, de a deveni "sclavul Istoriei". Implicarea în Istorie i se pare, de altfel, implicarea în neesențial, în superfluu. "Teroarea evenimentelor este nu numai umilitoare pentru fiecare din noi, ca ființe umane, dar este, în cele din urmă, sterilă. Nimic nu se alege din acest contact permanent cu istoria, nu ne îmbogățim cu nimic, nu descoperim nimic care să merite într-adevăr să fie descoperit." Retragerea în lectură, în cultură, în lumea valorilor perene, apare personajului ca o formă de protest împotriva Istoriei. De protest și de salvagardare, în cele din urmă, a sentimentului de demnitate umană. Căci, meditează Ștefan, "Istoria mă va omorî, dar nu va omorî un sclav - ci un om liber, care a știut să-și smulgă măcar o frântură din viața lui teroarei". Programul său de viață este de altfel exprimat cu limpezime: "nu fug de realitatea istorică. Îmi apăr doar libertatea de a mă smulge din când în când de această realitate istorică pentru a regăsi o realitate mai esențială: poezia, mistica, filozofia, iubirea". Este rezumată aici, în această frază, nu numai concepția personajului despre ceea ce trebuie să fie libertatea pentru om, ci una din temele fundamentale ale scrisului lui Mircea Eliade, precum și o filozofie de viață în care a crezut, fără îndoială, și Mircea Eliade însuși. Nu e vorba, în cazul lui Ștefan Viziru, așadar, despre o "fobie" maladivă propriu-zisă față de Istorie, ci despre o *atitudine* defensivă a ființei umane înaintea pericolului și a agresiunii hazardului evenimential, aleatoriu și entropic, despre o reacție de apărare a ceea ce este stabil și durabil în existența omenească. **Omul este o ființă istorică, dar nu numai istorică: el are și o dimensiune eternă, neperisabilă, și aceasta constituie partea cea mai de preț a existenței sale.** E ceea ce vizează personajul lui

Mircea Eliade: "De foarte mulți ani mă întreb dacă nu există într-adevăr nici un mijloc de a ieși din Timp, de a trăi, măcar discontinuu, și în eternitate /.../ Nu vreau să îmbătrânesc, să mă mineralizez sufletește, și într-o bună zi să mor. Vreau să trăiesc de-a pururi tânăr, ca în basmul nostru 'Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte'. Cred că am acest drept: de a-mi cere partea mea de nemurire." A trăi în istorie și în eternitate, concomitent, adică în cursul acestei vieți pământene, iată cum concepe Mircea Eliade împlinirea autentică a existenței omului.

Alături de Ștefan Viziru, în romanul *Noaptea de Sânziene* apar și alte personaje care, prin împrejurările vieții lor și prin gândurile ce le sunt puse în seamă, aduc o întregire a meditației asupra temei principale - omul în istorie și aspirația lui la libertate. Asemenea personaje, complementare protagonistului sub acest aspect, sunt, de pildă, profesorul de filozofie Biriș și înțeleptul popular Anisie.

Biografia lui Biriș e emblematică pentru ideea de frustrare a insului modern de către imprevizibilul joc al istoriei. Bolnav de tuberculoză, sărac, el trebuie să suporte o viață promiscuă, cu lipsuri degradante, în timp ce spiritul său cultivat, elevat, e mult mai liber decât al burghezilor sănătoși și îndestulați din jur. Îndrăgostit de Cătălina, aceasta, acrită prostituată, generoasă cu toți bărbații, oferă lui Biriș doar o platonice prietenie "spirituală". Extrasă din această frustrare, meditația lui Biriș asupra existenței e dominată de tema "regresiunii la starea de larvă". Și într-adevăr, o regresie continuă este destinul personajului. Marginalizat de viață, el nu se dezice de istorie, se lasă dominat și dus de valul ei, cu sentimentul amar că e exclus de aceasta de la marile ei revelații: "Uite, mie, care trăiesc în Istorie și sunt împăcat cu Istoria, mie nu mi se întâmplă niciodată nimic." Nota bene, când i se va întâmpla ceva și lui, va fi sfârșitul: unica inițiativă importantă pe care o ia, aceea de a fugi din țară după instaurarea comunismului la putere, se soldează cu prinderea și uciderea lui în închisoare (pentru a divulga pe conducătorii "partizanilor" din munți, pe care, de altfel, nu-i cunoștea).

Si mai interesantă e figura cugetătorului de extracție populară Anisie, întâlnit de Ștefan Viziru într-unul din drumurile sale în țară (la Sighișoara). Un fel de yoghin autohton, cultivându-și grădina, acesta "Trăiește el, ca om, ca ființă totală, și nu se lasă trăit de țesăturile lui, de glandele lui, de automatismele lui /.../. Lui, pomul acela pe care-l curăță îi revelă, în acel moment, universul întreg." Teoria lui Anisie este că omul e creator de istorie, într-adevăr, dar această istorie este în curs de părgănire și de prăbușire, perspectivele ei inevitabile fiind războaiele și catastrofele. Pieirea istoriei prevăzută de Anisie nu înseamnă totuși condamnarea implacabilă a spetei umane. Căci, crede

înțeleptul, "mai există și o altă umanitate, în afară de umanitatea creatoare de istorie. Există, bunăoară, umanitatea care a locuit paradizele anistorice, lumea primitivă, dacă vrei, sau lumea preistorică. Lumea pe care o întâlnim la începutul oricărui ciclu, lumea creatoare de mituri, lumea pentru care existența umană înseamnă un mod specific de a fi în Univers și, ca atare, avea alte probleme și urmărea o altă perfecțiune decât aceea urmărită de omul modern, obsedat de istorie. Am toate motivele să sper că anihilarea civilizației noastre, la al cărei început asistăm deja, va încheia definitiv ciclul în care ne aflăm integrați de câteva mii de ani și va îngădui reapariția celui alt tip de umanitate, care nu trăiește ca noi, în timpul istoric, ci numai în clipă, adică în eternitate." "Căderea" oamenilor (a omului modern) a început de mult: "Hitler, Stalin și ceilalți sunt doar agenții prin care descompunerea își grăbește singură procesul. Dacă nu erau ei, erau alții."

Ștefan Viziru nu poate accepta că istoria ar putea fi distrusă "pentru că o mână de demenți ambițioși conduc astăzi lumea". Pentru el omenirea este în istorie, dar e nevoie din când în când ca istoria să fie impulsionată de "oameni hotărâți și luminați", care să pună "întrebarea justă". La fel ca în legenda lui Parsifal, zice scriitorul, reamintindu-ne povestea eroului care a reușit să salveze de la moarte țara Regelui Pescar numai pentru că a evitat greșeala celorlalți viteji veniți s-o salveze. El nu a pierdut din vedere esențialul, în contact cu imediatul, și a pus "întrebarea justă": Unde este potirul sfântului Graal?, sfărâmând blestemul. "Ghicesc în acest simbolism solidaritatea omului cu Firea întregă; întreaga viață cosmică suferă și se ofilește prin nepăsarea omului față de problemele centrale. Uitând să ne punem întrebarea justă, pierzându-ne timpul cu futilități sau întrebări frivole, ne omorâm nu numai pe noi, ci omorâm prin moarte lentă și sterilizare o părticică din Cosmos. Aș putea merge și mai departe. Aș putea presupune că oamenii continuă să trăiască *sănătoși* și Cosmosul își continuă ritmurile exclusiv datorită întrebărilor pe care și le pun cei câțiva aleși, care, asemenea lui Parsifal, pătimesc pentru lenea noastră spirituală. Poate că am deveni peste noapte sterpi și bolnavi, dacă n-ar exista, în fiecare țară și în fiecare moment istoric, anumiți oameni hotărâți și luminați care să-și pună întrebarea justă."

Anisia îi reproșează că acordă "exagerată importanță cuvintelor": "Nu uita, îi spune el, că istoria a fost posibilă și datorită unui exces de cuvinte. Ca să scapi de istorie, ca să te smulgi ei, încearcă să regăsești etapa aceea pierdută din viața umanității, în care cuvântul nu era decât purtătorul unei realități sacre." Anisia este pentru Ștefan oracolul mitic, mitul însuși, care-i revelează modelul unui comportament etern. Ștefan are nevoie de mit și de acest model

comportamental pe care-l conține mitul, pentru că, în istorie, se simte ca într-un labirint. "Din când în când simt că mă amenință deznădejdea /.../. Mi-e frică să nu mă rătăcesc." Totuși, cum am văzut, Ștefan refuză integrarea totală în mit; nu poate concepe nici să devină el însuși parte din mit. Spațiul lui existențial rămâne dual: istoria și eternitatea, împletite, înfrățite.

În cel de-al doilea volum al său, *Noaptea de Sânziene* continuă desigur să aibă în prim plan problema existențială, a libertății individului în raport cu istoria care-l conține și care-l condiționează, dar cartea devine, în mai mare măsură ca în prima ei parte, și un roman politic direct, punând în discuție condiția comunismului ca idee și ca practică social-politică.

Înainte de a mă referi la aceasta, voi observa că, în acest al doilea volum, Ștefan Viziru conștientizează falimentul căutării sale după o himerică "ieșire din Timp". Autoironia amară a unor pasaje analitice este elocventă: "Credeam că aveam o viață întreagă în fața noastră și că voi avea timp destul s-o iubesc /pe Ioana/, să fiu numai al ei. Nu mă grăbeam, aveam o cameră secretă și aveam probleme de rezolvat. Voiam să știu, mai ales, cine este doamna Zissu... Cred că am fost nebun!" Personajul regretă de fapt nu atât pe Ioana și posibila fericire alături de ea pe care a ratat-o. Ceea ce a ratat, crede Ștefan, este, mai presus de orice, propria sa existență autentică. El are sentimentul că trăiește viața altuia, o viață străină, că s-a rătăcit de adevărata lui existență. Și anume, îi pare că rătăcirea sa a început în acea după-amiază de Sânziene a anului 1936, când în pădurea de la Băneasa, a cunoscut-o pe Ileana Sideri. "De atunci, spune el, totul a fost fals, artificial. Am fost trăit de evenimente, am fost purtat de o viață care nu era a mea..." Totuși, nu mai puțin, se putea ca eroarea lui Ștefan să fi început mai înainte, într-un punct pe care el nu-l putea identifica. Pentru că, se gândește el, "probabil că Ileana era femeia care-mi fusese ursită. Dar eu nu mai eram liber. Eu mă grăbisem și luasem femeia ursită altuia. Le-am stricat viața lor și am stricat și viața Ilenci. În cele din urmă, pe ei (Ioana și Ciru Partenie, n.m. A.C.) i-am omorât, iar pe Ileana am pierdut-o." Poate că explicația pe care și-o dăduse ezitării sale între cele două femei, pe care voia să le iubească pe amândouă - așa cum sfinții "pot iubi o infinitate de oameni", era numai o falsă explicație, încercarea derutată de a găsi "un sens unei iubiri cu care nu știam ce să fac".

Cititorul înțelege astfel că eroarea lui Ștefan Viziru a început cu prezumția lui că își poate *citi* "semnele" destinului, că poate afla ce-i este hărăzit lui din revelațiile prin care fapte ale banalului cotidian îi apăreau drept "înștiințări" ale destinului. Imensul lui orgoliu i se vedește acum vinovat de rătăcirea în care s-a lăsat atras și din care



nu se mai putea salva acum. Orgoliul său de neiertat era acela de a fi crezut că *poate cunoaște incognoscibilul* și că poate, în concordanță cu această cunoaștere numai lui permisă, dobândi mântuirea mai presus de ceea ce-i e dat omului. "Dar nebunia mea, spune el, era alta, și era ridiculă, absurdă. Mi se părea că m-aș putea sustrage Istoriei conducându-mă după presimțiri și năluciri, și căutând neconținut *semne* în jurul meu /.../. Eram obsedat de o mașină și de misterul vieții lui Vădastra! /.../ o lăsam pe Ioana singură în speranța că voi afla cine a fost doamna Zissu."

Omul obișnuit, "omul de rând" se mulțumește să contemple istoria și să participe, cât îi este îngăduit, la împlinirea ei, acceptând judecata ei ultimă și recunoscându-i verdictul. După război, mulțimea se mărginea, în România, să se supună istoriei, așteptând o ipotetică "venire a americanilor". Profesorul de filozofie Petre Biriș își găsește în această contemplație quasipasivă chiar sensul supraviețuirii: "N-aș vrea să mor, meditează el, înainte de a vedea încotro se îndreaptă lumea: spre socialism sau spre dictatură". Așadar "a vedea încotro se îndreaptă lumea". Ștefan Viziru însă credea cu seriozitate în înzestrarea sa suprafirească de a sesiza și "citi" *semnele* unui destin impenetrabil pentru ceilalți și de a putea influența acest destin. Acum după moartea, de care se simțea vinovat, a Ioanei și a copilului și după răsturnarea istoriei românești postbelice, Ștefan Viziru realizează enomitatea atitudinii sale anterioare, naivitatea de a crede că a găsit cifrul utilizat de destin în relaționarea "văzutelor și nevăzutelor", de a crede, bunăoară, că un oarecare înțelept popular, ca mulți alții poate, Anisia, ar fi fost nici mai mult nici mai puțin decât un oracol, un sfânt atoateștiutor. Bătrânul Anisia, care în circumstanțele de după război dispare fără urmă, va fi și el un argument în lămurirea lui Ștefan. "Ai trăit o nălucire și ți-ai distrus viața", îi spune Ileana spre finele cărții. Și Ștefan nu poate decât să-i dea dreptate; citez: "Numai un sfânt poate trăi în Timp și totodată în afara Timpului, în eternitate." O existență "fără rupturi" este deasupra condiției omului, crede Mircea Eliade.

Dacă privim *Noaptea de Sânziene* ca roman al ratării lui Ștefan Viziru, atunci această ratare ne va apărea ca extrem de ambiguă. Pe de o parte, personajul își încearcă de două ori șansa iubirii absolute, care să-l facă fericit, și eșuează de fiecare dată, ultima oară găsindu-și el însuși moartea. Pe de altă parte, prezumția lui de a "citi" *semnele* pe care i le-ar oferi destinul se vede confirmată de o manieră tulburătoare, încât cititorul cărții trebuie să accepte ipoteza lui Eliade: un destin misterios există și, cel puțin în unele cazuri, el poate fi întrezărit sau "citit" în *semne* prevestitoare. Existența omului este prescrisă, individul reface un periplu existențial înscris în circumstanțele sale istorice, iar *semnele* pe care premoniția sau

perspicacitatea insului le poate citi în fapte ale lumii înconjurătoare sunt numai alfabetul acestei scrieri secrete de care uzează destinul.

Dar drumul în viață al individului se află înscris nu numai în împrejurările istorice, sociale și sufletești, pe care le parcurge el. Acest drum poate fi descifrat, cu puțină intuiție și cu o încordare a atenției, și în moștenirea spirituală lăsată de generațiile înaintașilor, cu alte cuvinte, în cultura omenirii. În *Noaptea de Sânziene*, mai ales mitologia și literatura universală sunt domeniile puse de scriitor la contribuție pentru a decifra destinul lui Ștefan Viziru. Mitul românesc despre "noaptea de Sânziene", când "se deschid cerurile" și omul poate comunica direct cu misterul cosmic, sau mitul platonice despre "femeia ursită" fiecărui bărbat, se întâlnesc în text cu imagini și cu citate preluate din literatura universală, binecunoscute cititorului. Voi da aici numai două exemple, dar ele ar putea fi mai multe. Primul e o trimitere la Homer: drumul lui Ștefan Viziru de la Londra înapoi spre casă, în timpul războiului - război al cărui cadru funcționează în acest caz ca un labirint din care nu se poate ieși - implică ocoluri și popasuri inexplicabile, cum e acela de la Lisabona, unde eroul e reținut de o iubire pasageră, cu o ciudată domnișoară... Zissu, întocmai precum, zice autorul, în *Odiseea* Ulise a zăbovit pe drumul întoarcerii în brațele vrăjitoarei Circe. Al doilea exemplu, un preluat și un lait-motiv al finalului, îl constituie versurile lui Dante din *Divina Commedia*: "Nel mezzo del camin di nostra vita/ Mi ritrovai per una selva oscura", versuri reluate de câteva ori în ultimele pagini, în timpul drumului lui Ștefan împreună cu Ileana, în mașina acesteia, înaintea prăbușirii în prăpastie. Să notăm că era mașina *văzută* cândva de erou dispărând în cerurile "deschise" deasupra altei păduri, Băneasa, și întâlnită în realitate abia după 12 ani, la revederea cu Ioana, tot într-o pădure, în Franța.

Pentru Mircea Eliade, se știe, viața omului nu face decât să repete situații *originare*. Mimetismul cosmogonic stă la baza tuturor actelor noastre, pare a ne spune și romanul *Noaptea de Sânziene*. Așa cum autorul scria cândva în *Solilocvii* (1932): imităm, într-un fel sau altul, la o scară sau alta, gesturile "cuiva" care ar fi creat "cândva" lumea, universul în care trăim. Citez: "Arta nu e altceva decât o magică transcendere a obiectului, proiectarea lui în altă dimensiune, liberarea lui prin magica realizare, prin 'creare'. (...) Dar intuiția ei provoacă ceea ce se numește emoție estetică, care nu e altceva decât bucuria magică, de victorioasă rupere a cercului de fier. E, cum am spune, bucuria contemplatorului că altcineva, artistul, a izbutit să zdruncine ursita umană, a izbutit să creeze (...), bucuria că *un om* a creat, a imitat opera lui Dumnezeu, s-a mântuit de stârpiciunea ursită, a rupt acele ziduri ale neputinței, ale limitării." Astfel nu numai arta, ci

orice act prin care insul își depășește condiția, trebuie trăit, în viziunea lui Mircea Eliade, ca un gest suprem, ca o înfrângere a propriei neputințe a insului, dar și a neputinței ancestrale a speciei. Orice act de răzvrătire împotriva destinului este, pentru Mircea Eliade, o reiterare a actului prin care Dumnezeu și-a înfrânt cândva pasivitatea și a creat universul. De unde ia omul creator energia de a forța "ruperea cercului de fier"? Din sine însuși, din "demonul" ascuns în el, care e un vestigiu al Creației originare și al energiei Creatorului.

Ștefan Viziru, fără îndoială, nu e un creator. El este, însă, în orice caz, un "experimentator", care încearcă pe cont propriu un alt mod de a trăi viața, mai deplin, mai autentic, și acest experiment nu e unul întâmplător, ci unul hotărât de acel "demon" interior al eroului. De aceea "ratarea" lui Ștefan e și o victorie, iar destinul lui ca personaj literar este unul exemplar.

Mă voi referi acum la aspectul de roman politic al *Noptii de Sânziene*. Oricât Mircea Eliade a căutat să păstreze, scriindu-și proza literară, ceva din obiectivitatea și temperanța savantului, interesându-se cu deosebire de valența esențială, existențială, a ficțiunii, el nu a putut refuza nici ispita politicului, a interpretării istoriei imediate a României și a Europei. Ceea ce deosebește însă interpretarea politică a lui Eliade de aceea a scriitorilor din țară și, mai ales, de a dizidenților, este ponderația, absența patimii personale în evaluarea situațiilor contemporaneității. Firește că această "obiectivitate", în măsura în care e slujită de o cunoaștere corectă și concretă a realităților, devine la fel de demascatoare și de percutantă în faptul lecturii.

Interpretarea politică a lui Mircea Eliade atestă efortul scriitorului de a privi "de sus" faptele istoriei imediate, în perspectiva amplă a spațiului și timpului de dincolo de *hic et nunc*. În această perspectivă, scriitorul își formulează ideea despre natura politicului și despre interpretarea lui, între altele, prin intermediul unei alegorii semnificative, pe care o întâlnim într-una din paginile de început ale romanului. Există, notează el, "Națiuni și State care s-au comportat ca un creier, sau ca un ficat sau, mai ales, ca intestinul gros. Și până la urmă aceste Națiuni și State au pierit (...), pentru că istoria pe care o făceau aceste Națiuni și State era într-un anumit sens dictatura unui singur organ: a splinei, bunăoară, sau a intestinelor. Mă întreb chiar dacă istoria nu ne apare atât de absurdă tocmai din cauza acestei confiscări monstruoase în profitul *unui singur fel* de a vedea lumea, a unui *singur* comportament, care nu poate fi decât limitat, și, deci, fals..." Înțelegem că astfel, din perspectiva largă asupra lucrurilor, viziunea de tip clasic, unificatoare și armonizatoare, este cea care conferă textului lui Eliade echilibrul și ponderația interpretării politice.

Ștefan Viziru are prilejul, în contextul istoriei țării sale în care e integrat, să ia contact cu excrescențele anormale, maladive ale politicului, într-o epocă tulbure, bulversată. Ca și autorul său, el încearcă să înțeleagă omeneste natura și sensul acestor excese, dar spiritul său rămâne total imun, atât la legionarism, cât și la comunism. Arestat și ținut câteva luni într-un lagăr de legionari, lui i se va părea o enomitate să dea o declarație de desolidarizare față de mișcarea la care nu aderase câtuși de puțin. El ajutase un cunoscut, care era urmărit pentru a fi ucis, dar aceasta nu avea nimic de a face cu convingerile lui, care erau cu totul străine de legionarism. Similară e experiența comunismului, pe care o face după război. Rămânând o vreme în țară, Ștefan Viziru încearcă să înțeleagă sensul bătăliei comuniste. Citește presa "nouă", învață limba rusă, neluând în seamă izolarea sa crescândă de cei între care trăise, prieteni și rubedenii, se înscrie chiar în sindicat. În fapt, însă, această "implicare" este numai o altă formă a desprinderii lui de realitate, o altă formă de a trăi în metarealitate. Tot comportamentul său de "adaptare" este, privit mai îndeaproape, numai un automatism, în voia căruia lăsându-se poate să se abandoneze sfâșierilor lui interioare, absențelor ce-l marchează: Ioana și copilul, de o parte, Ileana, de alta. În momentul în care realizează că rămânerea lui în țară este numai rezultatul unui abandon temporar al spiritului său și nicidecum al vreunui interes pentru experiența comunistă ce se derula aici, el redevine cel de dinainte. O caută pe Ileana la fosta ei moșie și, neaflând-o, va pleca la Paris.

O altă manieră de raportare la politic este aceea figurată prin profesorul Biris, care și el încearcă să fugă, dar e prins și întemnițat. Teoria lui Biris despre "rezistența anticomunistă" la care îndemneau cei ce se aflau deja la adăpost, în străinătate, este interesantă: "Nu e numai absurd, dar de-a dreptul criminal să îndemni oamenii la rezistență amată. Dimpotrivă, grupul de la Paris ar fi trebuit să explice occidentalilor că au pierdut definitiv această parte a Europei și că au pierdut-o exclusiv datorită politiciii lor. Nu Sovieticii au ocupat Europa până la Stettin și Adriatică; Aliții i-au invitat să se instaleze în această jumătate a Europei. (...) Cu ce drept ne îndeamnă acum Americanii la rezistență? (...) Și ar trebui să le mai spună și altceva; să le spună că de-abia de-acum înainte va fi cu adevărat frumos, căci în curând va veni și rândul lor." Astăzi, cititorul poate cugeta ușurat, că, din fericire, atare preziceri pesimiste nu s-au împlinit. **Să nu uităm însă că resemnarea a fost, în deceniile ce a precedat revoluția, una din cauzele degradării lumii românești.**

Sensul final al meditației politice a scriitorului în *Noaptea de Sânziene* e convergent sensului existențial al romanului. Politicul e un mod de a trăi istoria, și anume modul cel mai brutal și mai excesiv.

Manifestarea lui practică tinde, aproape natural, spre exces. "Aceasta mi se pare cea mai teribilă mistificare, gândește Ștefan Viziru, să crezi că persoana umană își găsește suprema împlinire numai când izbuteste să se identifice cu avangarda istoriei." A face politică înseamnă a avea pretenția că domini istoria și devenirea ei. În realitate, insul nu trebuie să aibă această pretenție exagerată. Dar, totuși, înțelege Mircea Eliade, el nu se poate socoti liber de istorie și nici cu totul rupt față de ea. "De tot ce se întâmplă în lume sunt și eu vinovat. Pentru că nu sunt un om întreg, nu sunt o unitate armonioasă; sunt un ins dezaxat, fără centru. Probabil că mai sunt și alții, zeci de milioane, ca mine. Și cum, pentru societățile moderne, lumea înseamnă tot mai puțin Cosmos și tot mai multă istorie, îți dai seama ce repercusiuni poate avea dezechilibrul acesta interior în afară de noi. Cum am putea fi creatori de istorie noi, câteva zeci de milioane de dezechilibrați?" Omul nu poate fi creator de istorie, crede Mircea Eliade, dar el face parte, totuși, din istorie, căreia îi dă conținut, din împlinirea sau neîmplinirea lui, din echilibrul și armonia sau din dezechilibrul lui.

Am vorbit, pe parcursul acestor câtorva pagini, despre cel mai important roman al lui Mircea Eliade, *Noaptea de Sânziene*, care rămâne, indubitabil, una dintre marile cărți ale literaturii române. Este o carte de excepție acest roman, nu atât prin arta realizării personajelor (care sunt originale și pline de autenticitate) sau prin meșteșugul mlădierii cuvintelor limbii române, cât prin adâncimea și anvergura viziunii asupra existenței omului modern. Exprimată în termenii cei mai simpli, aproape schematici, viziunea lui Mircea Eliade proiectată în roman ar fi aceasta: pe fundalul mitului și al arhetipurilor care se repetă perpetuu, în milioane de variante, în chip natural și inerent, în cursul vremurilor, are loc un al doilea proces, al vieții concret-istorice a indivizilor, proces în cadrul căruia aceștia conștientizează misterioasa reîntoarcere a mitului în viața lor. În acest fel pentru Mircea Eliade, existența omului se desfășoară primordial în *metarealitate*, în realitatea propriului său spirit, și numai secundar în ceea ce numim istoria faptică. Metarealitatea, structurile mitului și ale imaginarului îl domină, dar, desigur, existența insului se întregeste numai prin trăirea și a vieții istorice. Eul omenesc este astfel iremediabil scindat și disputat între două lumi - cea a realității și cea a metarealității. Iar întrebarea care-l urmărește obsesiv pe scriitor este dacă, în aceste condiții, libertatea este posibilă pentru om. Și anume, întreabă și se întreabă autorul, care este libertatea pe care o caută omul, libertatea istorică sau "libertatea esențială", cea pe care i-o poate oferi, în limite dramatice, istoria contemporană ori cea pe care o afla el în metarealitate, în lumea esențelor și a mitului.

În întregime construit pe problema "libertății esențiale", găsite de om în metarealitate, este și *Pe strada Mântuleasa* (1968), text considerat uneori de autor drept roman, și având, într-adevăr, nu numai concizia și rigoarea unei nuvele, ci și complexitatea unui mic roman. Întâlnim aici încă o confirmare a tendinței spre spiritualizare a prozei lui M. Eliade de după război. Textul poate părea dezvoltarea unei situații faptice...

/Lipsă un mic fragment, n.ed./

... a "ascunde ceva", iar Anca Vogel îl întreabă: "de ce inventezi dumneata lumea asta pe măsură ce-o povestești? O faci numai de frică?... Dar atunci nu înțeleg *de ce ti-e frică?*..." Dar nu frica este imboldul principal al personajului. Fărămă experimentează, pur și simplu, prin actul povestirii, acel *contact cu misterul*, în care se află și el, ca și toate personajele lui Mircea Eliade. Puritatea și gratuitatea narațiunii sunt în *Pe strada Mântuleasa* aproape depline. Astfel că scriitorul poate releva și o dimensiune estetică a mitului șeherezadic pe care-l trăiește. Fărămă. Povestirea sa *place* Ancăi Vogel și altor oameni ai puterii. Comparația cu actul creației scriitoricești se impune inevitabil ascultătorilor lui Fărămă: "ai putea fi un mare scriitor", "parcă ați fi într-un roman". Prin asemenea sugestii și aluzii, *Pe strada Mântuleasa* conține astfel și elemente ale unui metaroman, textul lui Mircea Eliade fiind unul dintre acelea care a prefigurat, la acea dată, forme ale prozei din deceniile următoare, alături de efervescența înnoitoare din țară a anilor 1966-1970.

Cel din urmă roman publicat de Mircea Eliade este intitulat *Nouăsprezece trandafiri*. Apărut în perioada târzie a vieții scriitorului, în 1980, restrâns ca dimensiune (numai 139 pagini) - o ultimă respirație scurtă, precipitată, ai zice, a unui talent epic neobișnuit de puternic -, *Nouăsprezece trandafiri* este aproape necunoscut cititorului român, fiind rareori pomenit în comentariile dedicate scriitorului. Pentru a fi cinstiți, vom recunoaște, în această discreție ce-l înconjoară, omagiul indirect al criticii literare adus autorului în cazul unei opere mai puțin izbutite. Dar sfiala exagerată într-o asemenea situație mi se pare la fel de nepotrivită ca și directetea mitocănească. Conștienți că, precum sună o vorbă a lui Goethe, nu tot ce produce un geniu este excelent, iar pe de altă parte că, totuși, în orice pagină a unui mare scriitor ceva din personalitatea lui este recognoscibil, cred că e preferabil să discutăm și această carte fără precauțiuni pudibonde, dar căutându-l în ea pe adevăratul Mircea Eliade și universul gândirii lui.

Slăbiciunile romanului *Nouăsprezece trandafiri* sunt de căutat mai ales în partea de ficțiune epică - neglijată de scriitor în favoarea laturii eseistice, evident supraponderale -, precum și în partea

"realistică", a reprezentării unor realități social-politice contemporane românești, cunoscute doar cu aproximație de scriitor. Să nu uităm însă că Mircea Eliade nu a fost niciodată un prozator "realist", detaliile concretului istoric având la el doar o funcționalitate strict delimitată în cadrul parabolei mitice și fantastice.

Ținând cont de necunoașterea cărții de către publicul românesc, mi se pare utilă o prezentare mai detaliată a conținutului ei.

Naratorul romanului este tânărul Eusebiu Damian, viitor scriitor, secretarul marelui scriitor Anghel Dumitru Pandele (A.D.P.), din România anilor 1967-1969. La marele scriitor se prezintă într-o zi, împreună cu o fată, un tânăr, declarându-se fiul lui și cerându-i binecuvântarea pentru căsătorie. Aflăm că A.D.P. a făcut în 1938 Crăciunul la Sibiu, unde a cunoscut-o pe o actriță (care interpreta pe Euridice într-o piesă a lui A.D.P.). Marele scriitor nu-și mai amintește însă nimic din toate împrejurările aceluia Crăciun și ale respectivului episod sentimental. Misterul crește a doua zi, când la oficiul stării civile, unde Eusebiu Damian duce un buchet de 19 trandafiri din partea lui Anghel D. Pandele, cei doi tineri nu se prezintă, iar din trandafirii aduși înapoi șase se ofilesc, rămânând doar treisprezece. În fine, ziua următoare dispare însuși A.D.P., într-un chip nu mai puțin misterios.

Adevărul, pe care-l aflăm curând, este că marele scriitor a fost răpit de cei doi tineri și transportat într-o localitate muncitorească, Udricani, într-o tabără de creație artistică. Sub conducerea lui Ieronim Thanase, un geniu tânăr (care e paralizic la început, dar se va vindeca brusc când *va înțelege* greșeala ce i-a cauzat boala!), o trupă teatrală face experimente revoluționare. În aceeași tabără e adus, la fel de straniu, și Eusebiu Damian. Asistăm împreună cu acesta la un spectacol original, o evocare a istoriei lumii prin animale ce au participat la evenimente decisive: catârul ce a provocat, la 580, exclamația "Torna, torna, fratre!", calul lui Napoleon etc..

Anghel D. Pandele a îmbrățișat ideile lui Thanase și a început să scrie teatru în spiritul lor, intenționând să-și prefateze volumul pe care-l pregătește cu un eseu al tânărului (semnat însă A.D.P. pentru a înlesni pătrunderea ideilor respective).

Nu vom rămâne însă în domeniul strict al problematicii artei și literaturii. Apare un individ dubios, Emanoil Albini, despre care aflăm că este ofiter de securitate. Nicolina, logodnica lui, se dovedește a fi fiica unui socialist român, prizonier în Rusia sovietică și dispărut fără urmă. Nicolina îl caută, uzând de toate mijloacele la îndemâna unei fete frumoase. Albini îl avertizează pe Eusebiu Damian că legăturile lui A.D.P. cu cei doi tineri ar putea deveni periculoase.

A.D.P. are însă, împreună cu cei doi, protecția înaltă a Numărului Doi însuși, al cărui fiu fusese vindecat de Thanase.

Thanase și trupa lui se stabilesc la Sibiu, unde se face un film după ideile lui. Suntem în apropierea Crăciunului și dintr-o dată A.D.P. își reamintește episodul din 1938 (care se va repeta aproape identic): condus de frumoasa actriță (acum de cei doi tineri) la o cabană de vânatoare din munți, el a petrecut Crăciunul numai cu ea, dar, la un moment dat, o căldură ciudată l-a năpădit, a băut apă cu lăcomie și atunci și-a pierdut cunoștința. Acum, în noua formație, cu cei doi tineri și cu Damian, lucrurile se desfășoară similar, până la punctul la care le poate reconstitui secretarul lui A.D.P.. Eusebiu Damian a fost găsit înghețat în zăpadă, la 10 km de casa de odihnă, maestrul și cei doi tineri dispărând fără urmă. Damian își mai amintește despre o plimbare cu sania printr-o pădure veche, rară, dar Albini, care anchetează cazul, zice că pădurea respectivă nu mai există din 1941, când a fost tăiată de armată. Detectivul Albini crede că taina va fi dezlegată prin sistemul de simboluri folosit de A.D.P. în scrisul său, în speță în tetralogia sa dramatică scrisă recent: "Când vom descoperi codul... și vom înțelege cele patru piese, vom ști ce planuri își făcuse Pandele pentru noaptea de 24 către 25 Decembrie și vom ști ce s-a întâmplat."

În partea ultimă, cu deosebire, romanul *Nouăsprezece trandafiri* îmbină implicațiile teoretice și meditațiile despre artă și istorie, cu implicațiile politice, vizând situația omului în sistemul politic totalitar, existent în România anilor 1969. În biografiile personajelor cărții intervin acum, pe căi obscure, inșii din vârful piramidei politice a vremii, numiți în roman Numărul Unu, Numărul Doi și Numărul Trei. Numărul Trei lansează zvonul că la Sibiu, în cadrul filmărilor, sub camuflajul unui convoi de sănii prevăzut de scenariu, se pregătea trecerea de către fiul Numărului Doi în Cehoslovacia a unor documente compromițătoare pentru Numărul Unu. Dispărând maestrul A.D.P., Numărul Trei zvoneste că a fugit cu documentele respective.

În realitate, desigur, scriitorul nu e amestecat în luptele intestinale de la vârful piramidei și, de altfel, semnificația politică nu e decât una intermediară a romanului, nicidecum o miză principală. Situația creatorului de cultură într-o societate totalitară, bazată pe ierarhizare și luptă feroce pentru putere, este schițată oarecum în treacăt de Mircea Eliade. Deoarece marele scriitor Pandele a intrat în atenția Europei (este propus pentru premiul Nobel), autoritățile vor să ascundă dispariția lui misterioasă și produc zvonul că A.D.P. ar fi internat, în stare de amnezie totală, într-un sanatoriu. Se întâmplă, însă, că la un festival internațional, la Cannes, filmul *Copiii nimănu*,



realizat la Sibiu, obține premiul I, abia ulterior cronicarii români descoperind că filmul era o satiră cruntă la adresa sistemului socialist. A.D.P. este acum dat dispărut, mort: moartea lui este mai convenabilă oficialității.

Care este însă adevărul în legătură cu dispariția lui Anghel D. Pandele și a celor doi tineri? Finalul pare a ne oferi o rază de lumină. În 1969, un tânăr comisionar aduce, la aniversarea căsătoriei lui Eusebiu Damian, un buchet de 19 trandafiri, împreună cu un bilețel în englezește: "*As always. A.D.P. Remember. Niculina, Laurian*". Era trimis chiar de ei sau de altcineva? Și dacă da, de unde? Întrebările rămân fără răspuns, misterul rămâne impenetrabil.

Dacă unele detalii privind viața cotidiană a societății române din epoca respectivă pot trezi zâmbetul îngăduitor al cititorului care a cunoscut din proprie experiență acea epocă, dacă, altfel spus, realismul artistic al romanului lui Mircea Eliade nu e fără scăderi, în schimb atmosfera de mister și, mai ales, adâncimea și originalitatea meditației pe marginea problemelor omului sunt atuuri incontestabile ale cărții. Chiar când teoriile artistice vehiculate de un personaj sau altul ating bizareria, sau când misterul e hrănit cu fapte ținând de senzaționalul parapsihologiei și științelor "oculte" (Laurian, numit și Vladimir, e un înotător miraculos, ar putea să fie supercampion; el își învață elevii, în tabăra de la Udricani, să studieze înotul peștilor etc.). Problematika lui Mircea Eliade este aceeași din *Noaptea de Sânziene*: relația dintre istorie, artă și libertatea individului.

Ieronim Thanase îi explică lui Eusebiu Damian ideile lui despre libertatea absolută prin artă și despre istorie. Istoriografia, scrierea și interpretarea istoriei, crede el, are o importanță fundamentală pentru omul de azi: "Este problema cardinală a timpului nostru. Pentru că, dacă Hegel are dreptate, suntem pierduți." Cum se știe, Hegel a formulat dialectica istoriei ca expresie a unui Spirit Universal, obiectiv, independent de om și de gândirea lui. Ieronim Thanase respinge însă resemnarea neputincioasă în fața istoriei. "Dacă toată lumea e de acord că Hegel era *într-adevăr* convins că în orice eveniment istoric se manifestă Spiritul Universal - toți exegeții interpretează această idee într-un mod simplist, și anume: trebuie să acceptăm evenimentele istorice, manifestările concrete ale Spiritului Universal, chiar în cea mai monstruoasă expresie a lor, bunăoară crematoriile de la Auschwitz; să le acceptăm și să le justificăm: dacă au avut loc, dacă s-au realizat istoric, înseamnă că sunt raționale și, deci, justificate sau justificabile." Părerea lui Ieronim Thanase este însă alta: "De acord, fiecare eveniment istoric constituie o nouă manifestare a Spiritului Universal; dar asta nu înseamnă că trebuie doar să-l înțelegem și să-l justificăm. Trebuie să mergem mai departe: să-i

descoperim *semnificația lui simbolică*. Pentru că orice eveniment, orice întâmplare cotidiană comportă o semnificație simbolică, ilustrează un simbolism primordial, transistoric, universal..." Iar descifrarea semnificațiilor simbolice secrete ale evenimentelor istorice "poate constitui o *revelație* în sensul religios al termenului. De altfel acesta e țelul tuturor artelor (...): să reveleze dimensiunea universală, adică semnificația spirituală a oricărui obiect sau gest sau întâmplare, cât ar fi ele de banale sau de ordinare."

Astfel, în ideea personajului lui Eliade, arta, ca și religia sunt forme oferite omului de a se sustrage presiunii de fier a istoriei și de a-și afirma propria libertate. "Prin spectacolul dramatic, cugetă Ieronim Thanase, descifrarea semnificațiilor simbolice, deci religioase, a evenimentelor de orice fel, poate deveni un instrument de iluminare, mai precis: de mântuire a mulțimilor (...), singurul mijloc de a dobândi libertatea absolută..." Dialectica istorică trebuie completată de către om cu un alt fel de dialectică, ducând mai departe cunoașterea adevărului. "Îi repropun lui Hegel că s-a poticnit la ecuația eveniment istoric egal o nouă manifestare a Spiritului Universal, în loc să ducă analiza mai departe și să dezvăluie semnificațiile simbolice ale evenimentelor și întâmplărilor."

Soluția practică, în arta teatrală, o află Ieronim Thanase într-o nouă manieră spectacologică, în care participarea spectatorilor să ducă la "revelarea semnificației simbolice a gesturilor, acțiunilor, pasiunilor și chiar a credințelor noastre". Acesta e sensul *anamnezei* pe care vrea el s-o provoace spectatorilor prin evocarea, bunăoară, a istoriei majore legate de întâmplări minore, de animale domestice etc.. Asemenea fapte din registrul anodinului sau chiar al derizoriului pot declanșa în conștiința indivizilor, pe cale intuitivă, reinterpretări ale istoriei și ale realității cunoscute, aducând un spor de cunoaștere.

În acest context de idei, și înțelegerea condiției omului modern în societate și dialectica social-politicului contemporan se înfățișează într-o lumină inedită. Înrudirea meditației filozofico-politice asupra lumii contemporane cu aceea din proza anterioară e lesne vizibilă: "Oricine privește realitatea în față înțelege că vom intra în curând într-o fază a Istoriei Universale când nici una din libertățile pe care abia apucasem să le cunoaștem nu va mai fi posibilă. Acesta este prețul cu care ar putea fi evitată catastrofa thermo-nucleară. Trebuie deci să ne pregătim de pe acum, ca să putem supraviețui în instituțiile societății de mâine. Pentru unii din contemporanii noștri, cu privirile îndreptate nostalgic spre trecut, ceea ce ni se pregătește echivalează cu unul din infernele evocate în 1984 sau alte anticipații de acest fel. Si s-ar putea să fie *asa*, dacă ne vom lăsa integrați în organismele social-politice de mâine așa cum suntem *astăzi*, adică naivi și

nepregătiți." Sensul în care evoluează societatea modernă este, după părerea personajului, așadar, acela întrevăzut de autorii de contrautopii sumbre, sens confirmat de existența pe atunci a lagărului socialist, întruchipare concretă a celor mai întunecate proiecte concentraționare imaginate de scriitori. Individul se va vedea lipsit treptat de libertățile câștigate vreme de o istorie și problema fundamentală pe care și-o va pune el va fi, crede autorul, aceea de a găsi resurse și forme de păstrare a unui minim de libertate pentru supraviețuire. Ideea poate părea naivă, privită *in abstracto*, dar de fapt era tocmai chestiunea esențială pe care intelectualul român a avut-o de rezolvat până nu demult, până la revoluție.

Iată soluția concepută de Ieronim Thanase: "Deci pierderea treptată, fatală a *tuturor* libertăților, de orice fel, nu poate fi compensată decât prin ceea ce am numit libertatea absolută. *Vreau să cred, și sper, că* jocurile, spectacolele dramatice, gimnice, choreografice, sau recitarea de poezii și cântecele nu vor putea fi, *toate*, interzise. În orice caz, meditațiile, rugăciunile interioare (repetate în gând nopțile sau în orice moment de solitudine), anumite exerciții fizice într-un ritm atât de lent încât devin insesizabile unui ochi neprevenit, toate acestea *nu pot* fi interzise. Și aceste nimicuri - gesturi, cântece, poezii recitate *altfel* decât am fost învățați, meditații, rugăciuni interioare, exerciții de respirație și vizualizare, pot deveni tehnici de *evadare*. (...) Evadarea de care-ți vorbeam adineaori nu implică țări, orașe sau continente necunoscute. 'Evadezi' doar din timpul și din spațiul în care ai trăit până atunci, timp și spațiu care, într-un viitor din nefericire destul de apropiat, vor echivala cu o existență într-o imensă închisoare colectivă. Urmașii noștri, dacă nu vor ști să descopere tehnicile de evadare și să utilizeze *libertatea absolută*, care ne este dată în însăși structura condiției noastre, de ființe *libere* deși încarnate, urmașii noștri se vor considera cu adevărat captivi pe viață într-o temniță fără uși și fără ferestre - și în cele din urmă vor muri. Căci omul nu poate supraviețui fără credința într-o libertate posibilă - oricât ar fi ea de limitată - și fără speranța că, într-o bună zi, va putea dobândi, sau re-dobândi, această libertate." Această idee a "libertății absolute", adică a acelei libertăți interioare pe care nimeni nu i-o poate lua omului, reappare în finalul romanului. Tânărul, care aduce trandafirii cu biletul misterios lui Eusebiu Damian, îi spune acestuia, în chip de parolă: "Nous sommes condamnés á la liberté", ceea ce Damian traduce prin: "suntem condamnați la libertate absolută".

Este, poate, mesajul principal pe care Mircea Eliade a vrut să ni-l lase, într-o perioadă când încă, după cum ne amintim prea bine,

nu se întrevedea în nici un fel prăbușirea sistemului totalitar și concentraționar din patria scriitorului.

## Vintilă Horia

(1915-1992)

Dintre toate revelațiile pe care repunerea în circulație normală a valorilor literare și culturale ale exilului românesc le va prilejui scriitorului român "din țară", fără îndoială cea mai senzațională va fi aceea a descoperirii operei lui Vintilă Horia, operă pe cât de valoroasă, pe atât de necunoscută încă nouă, în România. S-ar putea chiar ca așezarea acestei opere în locul ce i se cuvine în dreapta scară de valori a literaturii române contemporane să întâmpine o anumită rezistență, căci unii vor ezita poate să recunoască în Vintilă Horia un scriitor de primă mărime, în imediata apropiere a celorlalți "mari" ai exilului, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, E.M. Cioran, între numele cu adevărat reprezentative ale acestei literaturi. Și totuși, opera bogată, diversă și profundă a acestui scriitor, atât de puternic ancorată în tradiție și totodată atât de vie prin impactul în contemporaneitate, nu va înceta să ne uimească, pe măsură ce vom ridica de pe ea vălul tăcerii și al necunoașterii.

Pe adevăratul său nume, Vintilă Caftangioglu, născut în 1915, în Segarcea (Dolj), a debutat în 1932 cu versuri și eseuri, în paginile și sub auspiciile *Gândirii* și ale tradiționalismului. Editorial debutează cu volumul de versuri *Procesiuni* (1937), urmat de altele două, tot de versuri, *Cetatea cu duburi* (1939) și *Cartea omului singur* (1941). Primul roman îi apare în 1942 și el se intitulează *Acolo și stelele ard*, fiind încadrabil în acea linie a fantasticului intelectual post-eminescian, reprezentată la noi și de Rebreanu prin *Adam și Eva* sau de Mircea Eliade interbelic. Tema este aceea a căutării iubirii ideale: doi foști colegi de clasă se întâlnesc în Italia căutându-și iubirea pentru Ana Maria Gane, femeie stranie, demonică, care-i urmărește obsesiv. Vladimir și Andrei cred în marea, eterna iubire, așteptând reîntâlnirea cu Ana, convinși că ea se va întâmpla. Femeia apare, într-adevăr, dar, firește, triumghiul nu se poate rezolva decât tragic. Acest subiect amintește și de nuvelele de început ale lui Laurențiu Fulga. Cum ar fi evoluat scriitorul dacă din biografia lui ar fi lipsit experiența exilului - e greu de spus.

Numit în 1940 atașat de presă la Roma, revocat curând, odată cu efemera victorie a Gărzii de Fier, numit apoi în cadrul ambasadei

române din Viena, în 1942, apoi internat în lagăr de către nemți, și eliberat în 1945 de englezi, Vintilă Horia va refuza să se întoarcă în țară, unde lucrurile evoluau spre instaurarea regimului comunist. Italia, Argentina și apoi Franța, Spania sunt etapele și popasurile biografiei, care nu vor rămâne fără urme pregnante în operă. Este perioada în care scriitorul începe și o carieră universitară prestigioasă, ce se va fructifica în volume de critică și teorie literară, aducând o concepție personală și modernă, vrednică de tot interesul, în domeniu. După ce e profesor de literatură română la Universitatea din Buenos Aires din deceniul 6, ține cursuri de literatură universală la institute universitare din Madrid, oraș unde își are reședința până la moarte.

În această primă perioadă a exilului, dominată de lupta pentru existență și afirmare în "piața liberă" culturală apuseană, în mod firesc activitatea de creație literară este mai săracă, ea restrângându-se, se pare, la două volume, *A murit un sfânt* (1951) și *Jurnal de copilărie* (1958). Este perioada unei acumulări însă, și apoi a unei cristalizări problematice esențiale pentru creația sa ulterioară: este vorba de decantarea și potențarea existențială a *temei exilului*, care va fi sorgintea și marca personală a operei.

Prima concretizare majoră a acestei teme într-o ficțiune epică este romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*, tipărit în 1960. Apariția acestei cărți constituie un moment decisiv pentru cariera literară a autorului. Prestigiosul premiu Goncourt care o încununează, neobișnuitul succes de librărie (în câteva luni vânzarea depășește 100.000 de exemplare), traducerea în limbi străine (până azi, se pare, în 14 limbi europene, de la engleză la finlandeză, și de la greacă la lituaniană, și din alte continente), reeditările, discuțiile iscate în jurul ei au contribuit la reala pătrundere a cărții în planul universalității. La primirea premiului Goncourt, Mircea Eliade trimite autorului o scrisoare entuziastă: "Te felicităm din toată inima și-ți urăm să mergi tot înainte, ca să ne mângâi de atâtea umilințe neașteptate, pe care neamul românesc le-a îndurat, de foarte curând, de la scriitori născuți din el" (aluzia fiind, presupune Vintilă Horia, "la o carte a lui Cioran"). De decernarea premiului Goncourt sunt legate circumstanțe ce merită a fi amintite aici, pentru că ilustrează situația scriitorului de valoare exilat în raport cu totalitarismul din țara lui și nu numai. În ziua decernării premiului, scriitorul primește o invitație din partea ambasadei române din Paris, dar, consecvent în anticomunismul său, refuză apropierea. Poate și ca urmare a acestei consecvențe, împotriva autorului premiat se începe o intensă campanie, inițiată de ziarul comunist francez *L'Humanité* și alimentată și în alte țări apusene, prin care i se aduce acuzația, prin nimic fondată, că ar fi fost legionar.

Scârbit, scriitorul trimite o scrisoare Academiei Goncourt, declarând că renunță la premiu, dar renunțarea sa nu e luată în considerare. Și, într-adevăr, cum scria în acel an revista *Les Nouvelles littéraires*: "Niciodată un Premiu Goncourt n-a fost decernat cu mai multă dreptate". Semnificative pentru locul și importanța acestei cărți sunt aprecierile profesoarei Monica Nedelcu de la Universitatea Complutense din Madrid: "După atâția ani de la apariția lui *Dumnezeu s-a născut în exil*, putem să ne întrebăm de ce această carte continuă să fie reeditată, tradusă și citită în atâtea țări, cu același interes ca la începutul lansării ei. Fenomenul acestui succes de public este cu atât mai curios cu cât majoritatea, dacă nu toate romanele premiate cu același Goncourt, în anii posteriori lui 1960, au ieșit, la un timp nu prea îndelungat, din actualitatea literară. În schimb *Dumnezeu s-a născut în exil* s-a menținut pe același plan de interes universal, în pofida campaniei dezlănțuite împotriva autorului."

Romanul *Dumnezeu s-a născut în exil* este una din cărțile mari ale literaturii române din veacul XX, alături de *Moromeții*, *Noaptea de Sânziene* și alte câteva, efigii ale umanității contemporane în versiunea ei românească.

La ora actuală, când Vintila Horia intră în sfârșit cu drepturi depline, de a fi recunoscut și cunoscut de toți cititorii de limbă românească, în literatura română contemporană care până acum l-a ignorat dar căreia el i-a aparținut de fapt tot timpul, scriitorul are o operă bogată și substanțială, care l-a impus atenției în circuitul cultural occidental. În afara romanului *Dumnezeu s-a născut în exil*, opera lui Vintilă Horia cuprinde încă unsprezece romane de o factură intelectualistă, înrudită acestuia, precum și un destul de mare număr de eseuri și sinteze pe teme de cultură și literatură universală contemporană, cu audiență mai ales în mediile culturale latine ale occidentului.

Ca romancier, prin *Dumnezeu s-a născut în exil* și prin celelalte titluri publicate în străinătate, scrise în limba franceză sau în spaniolă, Vintilă Horia se relevă cititorului de azi ca unul dintre cei mai semnificativi reprezentanți români ai metarealismului contemporan. Dezinteresându-se de faptele realității concret-istorice, ale prezentului, sau lăsându-le pe acestea într-un plan secund al interesului scriitoricesc, metarealismul lui Vintilă Horia se hrănește din ceea ce numim metarealitatea omului european, zestrea cultural-spirituală europeană, alcătuită din mitologie, istoriografie, literatură. Ficțiunile epice construite cu acest material se încarcă însă, prin meditația și prin asumarea existențială a scriitorului, de implicații parabolice vizând existența omului și a lumii contemporane. Metarealitatea se întoarce în realitate și răsunetul operei în cititor este

provocat tocmai de acest impact al metarealității în realitatea perceptibilă. Este evident că o asemenea proză, pregnant intelectualistă și eseistică, impregnată de amintiri culturale și, adesea, beneficiind de sprijinul unei "acțiuni" sau al unui subiect faptic destul de sumar și deloc senzațional, cere o anumită pregătire prealabilă a cititorului, o educație literară pe măsură.

Ca și în cazul altor romane ale lui Vintilă Horia, subiectul lui *Dumnezeu s-a născut în exil* este luat dintr-un episod al istoriei culturale europene, legat și de istoria culturală românească, episodul exilului lui Ovidiu, cunoscutul poet latin, la Tomis, Constanța de astăzi, pe îndepărtatul de Roma țărm al Pontului Euxin. Cum se știe, Ovidiu și-a petrecut ultimii ani ai vieții (anii 9-17 e.n.) exilat la marginea imperiului, între "barbarii" geți, așteptând îndurarea lui Augustus și apoi a lui Tiberius, îndurare care însă n-a mai venit. Bazat pe această *asteptare*, subiectul faptic al cărții este lipsit de spectaculos, scriitorul evitând programatic senzaționalul și sentimentalul lacrimogen, care ar fi fost la antipodul intențiilor sale artistice. (Nu e lipsit de interes, în acest punct, să menționez o situație relevantă de autor într-unul din interviurile sale: curând după încununarea cărții cu prestigiosul premiu francez, o societate americană i-a cerut scriitorului acordul pentru o ecranizare, dar proiectul nu s-a finalizat pentru că Vintilă Horia a refuzat să accepte scenariul melodramatic avut în vedere de cinești, care i-ar fi deformat cartea). Adevăratul subiect al romanului este subiectul interior, sufletesc, avansarea personajului pe planul conștiinței, spre cunoașterea unor adevăruri fundamentale asupra existenței umane, care aduc adevărata seninătate și adevăratul echilibru în sufletul său.

Totuși, interesul cărții se susține la lectură, pentru că subiectul interior este sprijinit pe fapte luate din viața poetului și din viața daco-geților dunăreni ai epocii, ca și a altor spații și seminții ale aceluia început de eră creștină. Între altele, acest interes este întreținut și de intenția scriitorului român de a interpreta original personalitatea poetului latin, și cauzele exilului, în dezacord cu tradiția. După părerea lui Vintilă Horia, Ovidiu nu era doar liricul sentimental și frivol, ci, cum atestă opera sa, citită cu atenție, și un spirit profund, urmărit de întrebări esențiale. Ovidiu a fost (cum, inspirat de romancierul nostru, va demonstra apoi și unul din importanții filologi francezi contemporani, Jerome Carcopino, un mare specialist în literatura latină), un neopitagoreician, ispitit de misterul ezoteric al lumii. "Eu demonstrez că Ovidiu era pitagoreician, aceasta fiind cauza exilului, nu cum s-a spus de-a lungul mileniilor", afirmă Vintilă Horia într-un interviu. Iar savantul francez confirmă cu argumente științifice, că nu doar iubirea pentru Iulia, nepoata împăratului, și poezia lui

Ovidiu, acuzată a avea efecte corozive asupra structurilor sufletești ale societății imperiale romane, ci și legăturile sale cu cercuri pitagoreice din Roma, privite cu suspiciune de împăratul dictator, au fost motivele care l-au recomandat pe poet drept dușman al imperiului și l-au hărăzit exilului. Romanul lui Vintilă Horia este astfel și un răspuns (omologat) la una din întrebările numeroase pe care ni le-a lăsat nedezlegate trecutul.

Romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*, rămas până azi cel mai cunoscut, deși nu singurul valoros, al lui Vintilă Horia, relatează povestea ultimilor ani ai lui Ovidiu, petrecuți la Tomis. Textul e conceput sub forma jurnalului apocrif al poetului, împărțit în opt capitole, pe ani. Exilat de Augustus pentru motive care, numite doar vag de poet ("Carmen et error"), au rămas tenebroase peste veacuri, Ovidiu vine pe țărmul Pontului Euxin încărcat de regretul Romei și de amintirile iubitelor și prietenilor lăsați acolo, convins că "numai la Roma viața merită să fie trăită". Experiența exilului între "barbarii geți" va fi aceea a descoperirii treptate a altei lumi, mai pure, a altor valori morale, superioare, și a altui eu, mult mai profund și mai bogat decât cel pe care poetul și-l cunoștea.

Primul contact cu lumea atât de diferită a dacilor îl are Ovidiu prin Dochia, femeia care-i îngrijește casa la Tomis. De la ea află că neamul ei credea într-un zeu unic, la fel ca și Pithagora, filozoful drag lui. Revelarea acestui dumnezeu unic este conținutul principal al modificării umane pe care o parcurge personajul în roman; de-a lungul celor opt ani ai exilului în sufletul său *se naște* Dumnezeu. Într-un anumit sens și la un anumit nivel al său, cartea lui Vintilă Horia este un roman creștin, dar ar fi greșit să o reducem la atâta.

În anul al doilea, preocuparea poetului pentru mitologia greco-latină (legenda Medeei ș.a.) și amintirile despre iubitele de la Roma (Corina, Gaia) lasă mai mult loc cunoașterii realității noi în care fusese azvârlit. Îl cunoaște pe Honorius, reprezentantul autorității romane, care, ciudat, și-a lăsat barbă, ca geții. Participă la apărarea cetății împotriva unui atac, iarna, al geților, împrejurare ce-l îndeamnă să caute explicația omenească a atitudinii acestora față de romani, făcând deci încă un pas de apropiere spre ei. Îl ajută pe birtășul Herimon într-o aventură sentimentală (făcându-i versuri pentru iubită) și se lasă prins el însuși într-o dragoste cu aceeași curtezană. Toate acestea sunt forme ale implicării sale în realitate.

În anul al treilea, face prima călătorie în ținuturile geților, pe Dunăre (la finele romanului autorul adaugă și o hartă cu cele două călătorii). Prin Mucaporus, un fost legionar dezertor, așezat între geți, cunoaște alte laturi ale sufletului dac, legat armonios de natură, conviețuind cu tainele ei. Tot acum, la Histria, ascultă cântecul dac



despre păstorul viclenit de soții săi și avertizat de mioara năzdrăvană. Treptat, sufletul i se deschide tot mai mult spre lumea misterioasă și blândă a dacilor.

În anul următor, își întrerupe lucrul la noua carte, *Ponticele*, spre a întreprinde un nou drum, de data aceasta spre munți, în căutarea "muntelui sfânt", Kogaionon, pentru a sta de vorbă cu preoții daci. Ajunge, condus de un dac prieten, sus în munți, la Poiana Mărului, sau a Preotului, cum îi spune el, căci la altitudinea respectivă nu creșteau meri. Preotul cu care stă de vorbă îi revelă legea principală a sufletului dac - armonia, cea interioară în primul rând, dar și aceea cu lumea din jur.

Prin contrast, capitolul al cincilea începe evocând lumea crudă și violentă a romanității, prin mitologia ei (pedepsirea Niobei de către zeii pe care i-a sfidat), ca și prin comentarea împrejurărilor morții și succesiunii lui Augustus (Tiberius, noul împărat, e și mai tiran, intensifică regimul polițienesc). Poetul se autoumălește încă o dată, elogiind pe noul împărat, dar iertarea sperată nu vine. În acest an al cincilea, Ovidiu cunoaște în fine, prin doctorul Theodoros care a fost la Betleem, că Mântuitorul *s-a născut*. Printre cei care, călăuziți de stea, s-au închinat pruncului din iesle, aflăm că a fost și un preot dac - poate chiar cel cunoscut în munți de poet. Eroul e uimit să constate ce lesne primește și pătrunde o femeie dacă simplă, ca Dochia, misterul nașterii lui Dumnezeu ca om, confirmându-i similitudinea de fond a credinței dacilor cu aceea creștină, a lui Mesia.

Universul păgânătății, în schimb, e sfâșiat de disperări și bulversări interioare. La Roma, Hierofilus, un doctor blestemat, ucide oameni pentru a afla sediul sufletului în corp, crima politică devine metodă curentă. La Tomis, Herimon, orbit de patimă, își ucide nevasta pentru iubită, apoi vrea să-l omoare și pe Ovidiu (care *știa* adevărul) și, neavând putere, se sinucide.

În anul al șaptelea, Dochia, căsătorită cu Honorius, pleacă să trăiască printre daci. Noul centurion al cetății, Valerius, e rău, dogmatic, tiran. Față de Ovidiu are de la început o aversiune vădită și poetul înțelege că, odată cu venirea lui, pentru sine "un nou exil începe". Dezorganizarea lumii romane se accentuează, ilustrată în roman de relatarea unui centurion prieten despre viața legionarilor de la granițele imperiului. Tot mai mult, singura salvare se prezintă a fi religia dumnezeului unic și viața în armonie cu lumea și cu natura.

Ovidiu se decide să fugă în ținuturile dacilor, pe ascuns, căci noul guvernator îi interzisese părăsirea Tomisului. Dar slăbiciunea fizică și boala îl împiedică, astfel că el e adus înapoi de oamenii lui Valerius. Finalul "jurnalului" ni-l înfățișează singur și părăsit, prizonier

al bolii și al poliției imperiale în propria casă, în Tomisul de unde orice speranță de salvare i-a fost luată.

Finalul acesta e dictat nu atât de imperativul respectării adevărului istoric și nici de acela al "adevărului artistic", romanesc, cât, în primul rând, de semnificația pe care o poartă, în carte, metafora *exilului*, în sensul complex pe care i-l acordă Vintilă Horia.

Prin metafora din titlul romanului său, *Dumnezeu s-a născut în exil*, Vintilă Horia vizează un complex de înțelesuri privitoare la realitatea istorică și la metarealitatea perenă în care viețuiește omul, cel de astăzi ca și cel de totdeauna. Implicațiile metaforei exilului, metaforă care va fi reluată, în variante, în cele mai multe din cărțile ulterioare ale lui Vintilă Horia, se găsesc în gemene în acest roman, toate.

Cel mai de suprafață dintre înțelesurile noțiunii de exil este, desigur, acela faptic-biografic, care, prin luminarea reciprocă dintre exilul poetului latin și acela al lui Vintilă Horia însuși, vorbește despre suferința insului dezrădăcinat și transplantat cu sila într-un loc străin. Dacă scriitorul ar fi dorit să apese asupra acestei laturi, romanul său ar fi fost o poveste sentimentală și senzațională, înduioșătoare poate, dar nerelevantă pentru spirit. Or, dimpotrivă, am mai amintit că scriitorul a refuzat o ecranizare în acest registru a cărții sale.

Dincolo de acest sens al ideii de exil se află un sens politic și istoric, fără îndoială mult mai semnificativ pentru omul contemporan. Exilul politic, formă străveche a tiraniilor de a se descotorosi de incomozi, e analizat cu pătrundere de scriitor, în coordonatele de profunzime ale relației individ - putere politică. "Tot ceea ce lumea a putut suferi în douăzeci de secole cu marile totalitarisme este expus în această carte, într-un fel extraordinar de subtil și de realist în același timp", scria despre *Dumnezeu s-a născut în exil* un critic spaniol, R. Vasquez Zamora. Scriitorul nu insistă însă prea mult nici asupra acestui aspect al chestiunii, deși sugerează, prin tușe expresive, complicatul raport dintre poetul cel mai nevinovat, autor al celei mai nevinovate poezii (idila erotică și bucolică), și temutul imperator, stăpânul lumii, Augustus, tiran al poporului și al imperiului său, care însă *se teme*, inexplicabil, de plăpândul poet. Care a putut fi de fapt vina lui Ovidiu, atât de gravă, încât nici moartea tiranului nu i-a adus iertarea? Scriitorul nu insistă, dar lăsând în obscuritate explicația rămasă de la Ovidiu însuși, acel "carmen et error", raportul dintre cei doi termeni trece în echivalență: "poezie - greșală". Poetul e prin natura sa străin și opus Puterii politice. Sau, cum scria Vintilă Horia într-un eseu, fiind omul totalității lumii, el "nu mai poate adera la nici o parțialitate și nu mai poate fi decât un opozant inconvertibil".

Dar metafora exilului mai are, în proza lui Vintilă Horia, încă un sens, dincolo de cel politic - sensul existențial, și acesta e cel care-l preocupă în cel mai înalt grad pe scriitor. Sensul existențial al ideii de exil izvorăște din concepția fundamentală a lui Vintilă Horia asupra naturii duble a existenței umane. Omul trăiește în istorie, dar el trăiește și în spirit, în realitate, dar și în metarealitate. Când el însuși sau semenii săi îl împiedică să armonizeze cele două sfere, atunci trăirea într-una dintre ele și aspirația irealizabilă către cealaltă va fi inevitabil un exil.

Romanul lui Vintilă Horia se bazează, cum se poate constata de la prima pagină, pe o serie mereu dezvoltată de polarități și antinomii: trecut-prezent, Roma-Tomis, mitologia-istoria reală, Augustus-Ovidiu, idila iubirii-suferința claustrării. Toate, într-un anumit plan, converg în antinomia metarealitate-realitate. Prima frază a romanului este și prima barieră așezată între acestea două: "Închid ochii, ca să trăiesc. Și ca săucid! Sunt astfel mai tare decât *el* /Augustus/, care închide ochii numai în căutarea somnului." Tăria omului stă în aceea că el poate pune în paranteză realitatea, optând pentru metarealitate, dar tot în aceasta stă și slăbiciunea lui: "La Roma... nici o primejdie nu pare iminentă, pentru că viața se desfășoară în marginea realității. Acolo te poți crede nemuritor...", dar aceasta nu anulează realitatea morții, realitate omenească. Roma este, la începutul cărții, aspirația, metarealitatea fără care nu se poate trăi, în vreme ce Tomisul "barbar" e locul pedepsei, *exilului*. Dinamica interioară a romanului, marele lui suspans este de găsit într-o spectaculoasă, paradoxală răsturnare a ideii de exil în contrariul său, răsturnare ale cărei semne apar de la primele pagini și care se împlinesc în final. Într-adevăr, pe parcursul celor opt capitole devine din ce în ce mai clar că exilul capătă un conținut ciudat pentru cel exilat, transformându-se, schimbându-și semnul, pe măsură ce cunoașterea mai adâncă a noului spațiu face ca dorința reîntoarcerii "acasă" să se estompeze. La finele cărții, sub noul centurion al Tomisului, orașul devine "un nou exil", o adevărată închisoare romană, în timp ce adevăratul "acasă" al celui exilat nu mai e Roma, devenită un stat polițienesc, în care primează crima politică și suspiciunea, ci Dacia, teritoriul libertății și armoniei, Dacia apropiată, dar, în noile condiții, intangibilă sechestratului Ovidiu.

În contextul acestei mutații interne produse în noțiunea de exil pe parcursul romanului, metafora exilului dobândește implicații mistice și utopice coplesitoare. Încărcătura mistică provine din exploatarea motivului numit în titlu. În relatarea doctorului Theodoros, legenda biblică a nașterii lui Isus capătă tulburătoare accente de autenticitate, iar mitul cristic e interpretat în sensul că,

născându-se ca fiu al omului, Dumnezeu, Spiritul sfânt, este "exilat în carne". Pentru a mântui pe oameni, Dumnezeu trebuie să îndure închisoarea cărnii.

Pe de altă parte, rezultă că "exilul" este *locul libertății*, unde orice e posibil, chiar și binele suprem, nașterea Mântuitorului, dar totodată e *locul inadecvat*, în care Dumnezeu e prigonit, e locul Suferinței și al Durerii chiar și pentru Dumnezeu. Înfrățite cu aceste semnificații sacrale, se dezvoltă în text implicațiile utopiei dacice. Utopia sau, mai precis spus, ucronia Daciei ocupă un loc central în carte. Dacia apare ca loc al purității naturale a lumii, și totodată ca loc al armoniei totale a omului cu lumea. E "spațiul mioritic" întrevăzut de Blaga, și totodată spațiul în care miturile trăiesc, sunt vii, spațiul în care începuturile lumii sunt proaspete și durează încă. Mai mult decât atât, Dacia e un loc sfânt, dominat de "muntele sfânt", loc în care, dacă Fiul Domnului s-ar fi născut, el ar fi fost *recunoscut* imediat de oameni, care l-ar fi venerat. Pe scurt, Dacia e "centrul lumii", iar dacii "o rasă a viitorului, dragă lui Dumnezeu". *Dumnezeu s-a născut în exil* este un emoționant elogiu adus de Vintilă Horia patriei lui natale.

Tema *exilului*, așa cum se formulează ea în romanul *Dumnezeu s-a născut în exil*, este pentru Vintilă Horia o temă esențială, ea concentrând înțelesuri de bază ale existenței omului, și definind, în ultimă instanță, însăși condiția umană. Omul, în existența lui reală, este, consideră scriitorul, un "exilat în Paradis", o ființă ruptă pentru totdeauna de acea *origo* a seninătății și armoniei, *origo* prin care putem înțelege Edenul biblic, de unde a fost izgonit tot datorită unei *error* - păcatul originar, dar putem înțelege și copilăria omenirii, fericita vârstă a miturilor, precum și copilăria individului, cuibul natal al iubirii și păcii, din care a fost smuls de legi obiective. Exilul este astfel, pentru scriitorul român, o metaforă a condiției omului conștient de sine, irecuperabil scindat între existență și ființă, între realitate și metarealitate.

Romanele care au urmat după *Dumnezeu s-a născut în exil* reiau și ele și ipostaziază, într-o variantă sau alta, aceleași implicații ale temei exilului, oferindu-ne în opera lui Vintilă Horia una din cele mai profunde imagini ale exilului politic în literatura universală.

În primul rând, această temă se află în centrul așa-numitei de autor "trilogii a exilului", în care, în afară de *Dumnezeu s-a născut în exil*, intră și *Cavalerul resemnării* (1961) și *Persecutați-l pe Boetius!* (1983). În variante colaterale sau complementare, tema ne întâmpină și în ciclul de romane dedicate războiului al doilea mondial: *Imposibilii* (1962), *Omul din neguri* (1971) și *Mart sau cel de-al doilea război* (1982). Individul uman apare, în fiecare din ele, în situații care

transcend condițiile concret istorice, dobândind valabilitate simbolică, și vorbind despre "dezrădăcinarea" existențială a omului.

"Romanul, în sensul pe care doreau să i-l imprime Joyce sau Musil, face din Cuvânt o modalitate de reprezentare a lumii care înglobează totul: spirit, materie, societate, forțe conștiente sau obscure, într-un efort de cuprindere neîncercat până în prezent", scria Vintilă Horia în 1978, într-un eseu intitulat *Considerații despre o lume mai rea*. Este un program artistic extrem de ambițios, acesta mărturisit de Vintilă Horia, care, cu fiecare roman pe care-l scrie, urmărește, încă o dată și încă o dată, cuprinderea întregului lumii în cadrele unei ficțiuni epice.

Uneori, în acest scop, romancierul apelează la epoci și la personalități istorice binecunoscute, cum o făcuse în *Dumnezeu s-a născut în exil*. Așa, în *Persecuțați-l pe Boetius!*, într-o Ravenna ocupată de ostrogoți, pe la anii cinci sute ai erei creștine, filozoful Boetius, în închisoarea sa, trăiește mai dramatic decât claustrarea fizică exilul interior, într-o lume străină aspirațiilor sale. În *Scrisoarea a VII-a* (roman apărut în 1964), eroul este Platon, filozoful autor al primei utopii europene, care încearcă să înfăptuiască orașul ideal în Siracusa tiranului Dionisos, evident eșuând. Tot un mare exilat este pictorul El Greco, fugit din Creta ocupată de turci în Spania, la Toledo, în romanul din 1987 *Un mormânt în cer*.

În locul unui comentariu la aceste romane ale căror texte ne sunt deocamdată inaccesibile, mi se pare semnificativ să citez aici autocomentariul autorului la alt roman al său, nu mai puțin reprezentativ, *O femeie pentru apocalips* (1968). Într-un eseu publicat în același an, autorul își explica astfel intențiile din această carte: "Ar exista deci o istorie a umanității situată în spirit și în individual (baze ale oricărei colectivități valabile ca atare)... și o istorie colectivă. Prima e chistică, 'cu moartea pre moarte călcând' (vezi sensul antientropic al acestei afirmații), dantescă sau trubadurescă, în sensul pe care 'il dolce stil nuovo' îl dădea sensurilor oculte ale iubirii, artistică în sensul de creativitate, progresistă, formând o permanentă întrecere de orbite către Omega; în timp ce istoria popoarelor s-ar desfășura în afara iubirii, pe frontierele de sânge, violență, incomprehenșiune. Pe o astfel de frontieră am situat, într-o Spanie simbolică și fluidă, întâlnirea dintre Manuel și Blanca, personajii înfundate în profan, urâte de vecinătatea cu istoria, umilite de propria lor singurătate în neînțelegere, într-un fel de caricatură a existenței. Toate scenele de violență ale romanului au loc în această zonă exterioară, colectivă și războinică, *neînțelegătoare* de la început până la sfârșit. Războiul va izbuti să despartă pe cei doi amanți, pentru a-i reuni în virtutea unei ascensiuni care se întâmplă înăuntru, pe un plan de reducere

fenomenologică, al cărui final nu poate fi decât cunoașterea absolută, Judecata de apoi, care va smulge definitiv pe cei doi din Istorie pentru a-i eterniza în propria lor esență. Eul ca o cunoaștere transcendentă ocupă cu încetul locul lumii și o duce către singura împlinire posibilă, conștiința individuală apărând astfel ca o prezentă temporară care reține trecutul și anticipă viitorul..."

Cum se poate vedea și din acest citat, pentru Vintilă Horia romanul se prezintă esențialmente ca un act de cunoaștere, puternic marcat eseistic. Mișcarea din care se hrănește el și pe care o vizează la lectură este una de ordin spiritual, "pe un plan de reducere fenomenologică", pe planul ideilor metafizice.

În cadrul prozei române contemporane, acest spațiu, al cunoașterii transcendente a fost, în condițiile istorice bine știute ale ultimelor decenii, aproape nefrecventat. Astfel, se poate spune că, prin recuperarea operei lui Vintilă Horia, literatura noastră realizează o sporire necesară și binevenită, o recucerire a unei geografii a spiritului de care omul contemporan nu se poate dispensa.

Pentru întregirea imaginii asupra operei lui Vintilă Horia e absolut necesară, în cadrul de față, și punctarea, chiar și succintă, a liniilor de bază ale celui de-al doilea capitol important al acestei opere, critica și eseistica literară. Alături de romanele pe care le-am prezentat anterior, studiile și eseurile, pe teme precumpănitor literare, și strâns legate uneori de literatura sa de ficțiune, rotunjesc conturul unei personalități semnificative a metarealismului românesc contemporan.

Într-adevăr, prima caracteristică pe care o relevă această secțiune teoretică a scrisului lui Vintilă Horia este tocmai relația de complementaritate în care se află ea cu proza de ficțiune. Eserile completează și explicitează în plan teoretic intenționalitățile romanelor, unul dintre volumele de eseuri intitulându-se chiar *Mester de novelistă (Meseria de romancier)*. A doua caracteristică a acestei opere este largă ei anvergură, în planul orizontal, în sincronia textului, scriitorul mișcându-se dezinvolt de la mit la literatura secolului nostru, iar pe verticala textului, el alternând interpretarea de profunzime filozofică și excursul teoretic cu comentariul angajat, chiar de atitudine militantă, în probleme ale culturii actuale. Să citez, din prima categorie, cărți precum *Presencia del mito (Prezența mitului)*, 1956, *Consideraciones sobre un mundo peor (Considerații asupra unei lumi mai rele)*, 1978, sau *Introduccion a la literatura del siglo XX (Introducere în literatura secolului XX)*, 1976, iar din cea de-a doua categorie, *Poesia y libertad (Poezie și libertate)*, 1959, sau *Literatura y disidencia (Literatură și dizidență)*, 1980.

Cum se vede, în asemenea volume eseistice, redactate toate în limba spaniolă (în afară de franceză și spaniolă, Vintilă Horia a mai scris în italiană și, desigur, în română), coordonata umanistă e pregnantă. Dacă o carte precum *Călătorie spre centrul pământului* este o pledoarie pentru cunoașterea "în întregime" a omului și a posibilităților sale biologice și spirituale, altfel spus o modernă carte "de înțelepciune", înrudită, oarecum, cu aceea faimoasă cândva a lui Alexis Carrel, alte cărți ale lui Vintilă Horia au un caracter mai aplicat la domeniul literaturii, fără însă a-și îngusta perspectiva.

O sinteză literară de anvergură deosebită și întemeiată pe o concepție adânc modernă, pluridisciplinară asupra artei este *Introducción a la literatura del siglo veinte*. Cartea reprezintă o sintetizare a cursurilor de literatură universală ținute de Vintilă Horia la Universitatea madrilenă și în alte locuri și ocazii. Ideea fundamentală a volumului este ideea de bază a eseisticii lui Vintilă Horia, aceea că literatura este o "tehnică a cunoașterii": "Tot atât de valabilă, în aparență, ca și biologia, fizica sau astronomia. Mult mai valabilă în fond pentru că permite o viziune totală a omului și a cosmosului", cum precizează undeva autorul. În ce privește metoda, originală și perfect legitimă, a cărții constă, așa cum și-o explicitează autorul însuși, în "a expune în legătură cu un scriitor (comentat) toată contemporaneitatea care l-a produs și care-i stă în jur". Pentru că, adaugă eseistul, numai la prima vedere "pare absurd să vorbești studenților, într-un context literar, despre fizica cuantică, sau despre relativitatea generală a lui Einstein sau despre criza conștiinței europene a lui Hazard. În fond toate acestea se leagă într-un mod surprinzător..." Este, în eseurile lui Vintilă Horia, un întreg program de autentică modernitate al cercetării literare, care, în condițiile de azi și de mâine va trebui să-și găsească drumul spre accesul, în egală măsură, la simplitate și accesibilitate non-elitistă, și la marea problematică *umană*, nu doar artistică.

În ce privește ideile sale despre roman și despre condiția romancierului, a scriitorului în genere, lămuritor este eseul intitulat *Intentionalități*, publicat în 1968, în *Revista Scriitorilor Români* din exil, la München. În spirit umanist-clasic, scriitorul nostru crede că romanul, literatura în general, nu trebuie să piardă, ispitită de solicitările imediatului istoric, marele ei scop, "intentionalitatea ei perenă". "Nu numai în sensul de mărturie existențială, ci mai ales în acela de posibilitate de 'reducere' fenomenologică" stă, după părerea sa, ceea ce el numește "actualitatea absolută a romancierului". Romanul vizează esențialul omului și, totodată, totalitatea lumii. De aceea, funcția de cunoaștere a literaturii, șansa ei de a însoți spiritul omului spre acea "întâlnire ultimă cu Punctul Omega", se bucură de

un enorm prestigiu în ochii lui Vintilă Horia. "Ne aflăm deci în pragul unei *epoché*: romanul va deveni o perspectivă integrală sau va înceta de a interesa". În acest context, Vintilă Horia pune și problema interesului romanului, al literaturii, pentru istoria imediată și aceea a "angajării" scriitorului în plan politic. Opinia sa este extrem de judicioasă și merită consemnată aici. Ideea de "angajare", de înregimentare a scriitorului în solda unui partid i se pare lui Vintilă Horia total depășită din momentul în care acceptăm că scopul literaturii este recuperarea *totalității* lumii: Scriitorul "nu mai poate adera la nici o parțialitate și nu mai poate fi decât un opozant inconvertibil. Nu pentru a-și satisface anumite capricii ideologice, ci pentru a elimina din propriul lui parcurs orice posibilitate de a greși, de a-și strâmba creația, de a o face impenetrabilă la adevăr... Nu e vorba deci de a deveni anticomunist sau anticapitalist sau *anti*-orice fel de regim sau ideologie, ci de a scăpa de sub opresiunea omogenității. Sistemele politice tind să se autositueze în entropie (...), să se transforme treptat într-o înghețare omogenă... (...) Orice guvern sau orice sinarchie contemporană pot fi ușor tentate de a întreprinde un proces de omogenizare a societății cu scopul de a o monolitiza, deci de a o conduce fără probleme." Scriitorul nu poate fi, în aceste condiții, decât în afara partidelor politice, deasupra luptei politice (care în esența ei ultimă e o luptă pentru putere), judecând-o și sancționând părțile beligerante din perspectiva generoasă a totalității umane, pe care o slujește el ca scriitor.

Prin asemenea idei, Vintilă Horia ni se arată astăzi, în condițiile României de acum, cu atât mai actual.

### **Cazul Petru Dumitriu**

(n. 1924)

Biografia și cariera literară ale lui Petru Dumitriu reprezintă, într-un fel, un adevărat compendiu al evoluției scriitorului român din perioada contemporană. Ele reunesc cele mai diverse și contradictorii situații în care acest scriitor român a fost pus de istoria bulversată a ultimei jumătăți de veac și oglindesc cum nu se poate mai expresiv ezitățile, sfășierile, căutările și opțiunile lui în viață și în literatură. Studiile în țară și în străinătate, "trădarea" clasei sale și alăturarea la regimul comunist după război, slujirea din plin a acestui regim, realizarea totuși și a unei literaturi valoroase, apoi expatrierea și



postura de "scriitor român de expresie franceză", realizarea unei literaturi demascatoare anticomuniste - constituie evantaiul aproape complet al situațiilor parcurse de scriitorul român al acestei generații, reprezentate de Petru Dumitriu.

Născut în 1924, la Baziaș, localitate pescărească de graniță unde tatăl său, ofițer în vechea armată română, poseda o mică proprietate, Petru Dumitriu a urmat liceul la Târgu-Jiu, apoi filozofia la München. Reîntors în țară în împrejurările confuze de după război, se dedică scrisului. După o primă carte, *Eurydice*, puternic marcată de influența lui Gide și Giraudoux, la fel ca și mulți scriitori ai epocii, Petru Dumitriu se lasă atras de ideologia comunistă și de promisiunile ei mirabile (și care vor rămâne neonorate) pentru România. Începând din anii 1947-1948 e prezent cu proză scurtă și publicistică literară și social-politică militantă comunistă. Dă la lumină volume de proză și publicistică, unele strict conjuncturale, altele căutând, cum va spune autorul mai târziu, "să concilieze ideologia comunistă cu arta de a scrie". Nimeni nu va mai răfoi vreodată *Sărbătoare în zi de lucru* (1951), *Povesti adevărate* (1953), *Focul nestins* (1955), *O sută de kilometri* (1956), *Noi și neobarbarii* (1957), cuprinzând articole de gazetărie "angajată" (toate apărute la Editura de stat pentru literatură și artă, al cărei director a fost). În acest context, însă, trebuie menționată și o contribuție pozitivă adusă de scriitor în perimetrul vieții literaturii și al ideologiei literare propriu-zise, în contextul strădaniilor acestora de a rezista presiunilor politicului care tindea să anihileze specificul literaturii. În culegerea de articole din 1948-1953, *Despre viață și cărți* (1954), întâlnim titluri ca: *Despre formalism*, *Prima carte a lui Marin Preda*, *Note de cititor despre proza lui Marin Preda*, *Drama lui Eminescu*, *Marele acuzator* (despre Caragiale), toate expresie a bunului simț artistic și a respectului valorii. Iar în *Însemnări despre individualizarea eroilor*, din același volum, aflăm diagnostice pertinente ca acesta: "Există o frică de individualizare, sau o stângăcie în a individualiza, la creatori, iar la redactori, critici și alți militanți pe tărâmul literaturii, o frică de a accepta o individualizare curajoasă, originală a eroilor. De aceea se merge uneori spre șablon, spre zugrăvirea aproape identică a unui 'tip' fără caractere individuale sau cu trăsături individuale superficiale, neadâncite." Într-un chip destul de discret, e drept, Petru Dumitriu este între cei care schițează gestul opoziției în fața dogmatismului epocii.

În paginile de literatură propriu-zisă în schimb, în primii ani de după 1950, Petru Dumitriu este întrutotul un om al momentului, ilustrator servil al liniei impuse literaturii de către regim. Nuvela *Noaptea din iunie*, reluată apoi în *Cronica de la câmpie* (1955), și, mai ales, romanele devenite faimoase, *Drum fără pulbere* (1951) și

*Pasărea furtunii* (1954), au apărut, atunci și mai târziu, ca niște cărți exemplificative și emblematice pentru maculatura "realist socialistă" a vremii.

Nuvelele, nelipsite de unele merite în realizarea atmosferei și în sugestia tensiunii conflictuale, sunt în genere viciate de neverosimilitatea personajelor și a situațiilor, profund schematice, conform rețetelor epocii. Cele mai multe (*Bijuterii de familie*, *Vântul de martie*, *Dușmănie*, *Vânătoare de lupi*, *Noaptea din iunie* etc.) prezintă conflicte soldate violent între țărani și "exploatorii" satelor, boieri (în *Bijuterii de familie*, cea mai izbită probabil dintre toate), sau între țărani și "chiaburi", în celelalte, a căror acțiune e plasată în anii noului regim, chiaburii nedându-se în lături, în *Dușmănie* ori în *Noaptea din iunie*, să ucidă pe țărani săraci care încercaseră să le dejoace "uneltille". Unele dintre aceste nuvele vor fi ulterior integrate în structuri epice mai ample, *Cronică de la câmpie* și *Cronică de familie*.

"Cazul" Petru Dumitriu ar putea fi expus succint astfel: a recupera pentru literatura română și a reintroduce în circuitul acestei literaturi pe un scriitor care a făcut compromisuri grave cu puterea în timpul regimului comunist, dar care, pe de altă parte, a dat literaturii române, înainte de a pleca din țară (1960), cel puțin o operă de mare valoare - romanul *Cronică de familie* - și a scris, în exil, un număr de cărți, cel puțin onorabile, încă total necunoscute cititorilor din țară, cărți care aparțin tot acestei literaturi. Petru Dumitriu este un scriitor valoros, și fără el nu se poate concepe tabloul literaturii noastre postbelice, dar, din păcate, o parte a operei sale e dezavuabilă, iar alta e ignorată de noi.

Mă voi referi mai întâi la prima categorie, aceea a scrierilor în care autorul a cedat presiunii conjuncturii, trădându-și propria conștiință scriitoricească. Este, într-adevăr, întristător astăzi pentru cel care citește nuvelele "realist socialiste" ale lui Petru Dumitriu din perioada stalinistă să observe efortul penibil al scriitorului de a se conforma rețetelor și șabloanelor impuse prin presiuni ideologico-administrative autorilor vremii. Siluindu-și talentul și conștiința artistică, coborând la un nivel de-a dreptul rudimentar (obligatoriu în epocă), prozatorul falsifică grosolan datele realității pe care o abordează. În nuvela *Noaptea din iunie*, socotită în deceniul șase capodoperă și introdusă în manualele de liceu, colectivizarea, făcută cu forța, cum se știe prea bine de către toată lumea, apare ca un eveniment sărbătoresc pentru sărăcimea satului, la care se opun numai chiaburii și uneltele lor. Schema era la ordinea zilei, dar nici tratarea ei nu se ridică deasupra mediei epocii. Chiaburii se numesc Scăpău, Gâdea, Tunsoi, și ei îi urăsc de moarte pe comuniști, atâțând

copiii împotriva părinților și frații împotriva fraților, înșelând și mințind pe cei dispuși să se înscrie, nepregetând săucidă la o adică pentru a împiedica înființarea colectivei. Cei "conștienți", cei care "au văzut fericirea" colhozului rusesc și nu mai pot uita belșugul inimaginabil cunoscut în prizonierat, strigă sus și tare: "vrem să începem viață nouă"! Când trimisul comitetului central îi anunță că "în urma scrisorii pe care ați trimis-o" (!) "s-a aprobat" înființarea colectivei în sat: "Un oftat ușor se auzi în sală. Un glas strigă să trăiască Partidul, și, deodată, din acea tăcere împietrită, izbucni un strigăt clocotitor." Firește, un strigăt de bucurie!...

La limita penibilului este și primul roman al scriitorului, *Drum fără pulbere* (1951), despre construirea Canalului Dunăre-Marea Neagră. Cum se știe, Canalul a fost, în anii 1950, cel mai cumplit lagăr de muncă din România, locul unde mii și mii de intelectuali, preoți, proprietari, funcționari, țărani, fără altă vină decât aceea, uneori, de a fi fost fruntași prin vrednicia personală în localitățile lor, au suferit chinuri a căror grozăvie ne va rămâne pe veci necunoscută. În romanul lui Petru Dumitriu, acest loc al terorii apare ca un șantier al eroismului și al muncii fericite, simbol al "lumii noi" ce urma a se construi. Țărani și muncitori veniți din țara întreagă învață meserii noi, sunt plini de elan și dragoste pentru "viața nouă", într-o adevărată epopée socialistă. Ei sunt conduși de Maței, instructorul de partid, care, ca în toate prozele "realismului socialist", este o fantomă fără umbră de autenticitate literară, rostind lozincile momentului. Singurul personaj oarecum viu este fostul colonel Mateica, șeful sabotajilor de pe șantier. Căci pe șantier vin și chiaburi: vin pentru a încerca să pună bete în roate construcției socialismului! Inginerul Pangrati este reprezentantul intelectualității șovăielnice, un idealist care vine pe șantier fiindcă "vreau să schimb fata pământului cu mâinile mele", și, bineînțeles, va muri ucis de banda lui Mateica. Lozincile răsună în fiecare pagină: "Noi trebuie să-i trezim pe oameni. Exploatarea i-a învățat să se târâie pe pământ ca viermele... Noi trebuie să-i trezim. Noi, partidul. Trebuie să le trezim conștiința." Etc..

Prostituarea politică-ideologică este cu atât mai dezolantă la un scriitor realmente talentat, înzestrat cu conștiință estetică și cu o cultură temeinică. Iar culmea ironiei a fost ca această înjghebare jalnică să fie criticată de apărătorii "realismului socialist" tocmai pentru că "este sărăcită viața de partid", cum scria un critic, M. Novicov, drept pentru care romanul nu redă "importanța uriașă a construirii Canalului în bătălia pentru socialism"...

Dacă primul roman al lui Petru Dumitriu, *Drum fără pulbere*, a fost indiscutabil și iremediabil o carte ratată, despre cel de-al doilea, *Pasărea furtunii* (1954), nu se mai poate rosti un verdict la fel de

tranzant. Nu este vorba, desigur, nici acum, despre o "operă într-adevăr mare a noii noastre literaturi", cum a fost caracterizată cartea de unii critici ai vremii, dar se poate spune despre ea că atestă un nivel de profesionalitate și de meșteșug literar menționabile în epocă. Critica vremii a salutat-o de două ori bucuroasă: pentru că i se oferea, în sfârșit, mult doritul "erou pozitiv" și pentru că scriitorul, obedient și sânguinos, elaborase nu mai puțin de trei versiuni succesive, "respectând indicațiile constructive ale criticii literare", cu alte cuvinte "comanda socială"... de sus. Citit astăzi, textul vorbește elocvent mai ales despre deruta scriitorului român de atunci. Căci, e interesant de constatat, pe de o parte, romanul caută să atenueze efectul sabloanelor proletcultiste, pe de alta, renunță, sub presiunea climatului critic, la prețioase intuiții artistice în substanța epică a personajului principal.

Astfel, încercarea - timidă, e drept, dar sesizabilă totuși - de a corecta șablonul proletcultist se face pe două căi, ambele valabile: prin introducerea și a altor șabloane, de altă sorginte, și prin ameliorarea motivației psihologice a personajului. Adam Jora nu mai reprezintă imitația servilă a modelului sovietic, ca Mitrea Cocor bunăoară, care se "transforma" prin simplul contact cu "noua viață" a colhozului sovietic. Tânărul pescar dobrogean este un om de acțiune plin de vigoare interioară, amintind de eroul romanului senzational. Biografia lui seamănă cu a lui Edmond Dantès: acuzațiile mincinoase ale dușmanilor săi îl duc la ocnă, bătrâna mamă îi moare de supărare, iar logodnica îi e luată de unul din cei ce-l nenorocesc. Desigur, senzationalul pur e evitat (era o categorie încă proscrisă în epocă), eroul nu sapă tunele ca personajul lui Dumas, și nici nu ia locul unui cadavru în sacul aruncat în mare: pe Adam Jora îl salvează ridicarea celor mulți, "insurecția" din 23 august 1944. Evenimentul din 1944 este un *deus ex machina* în multe texte ale perioadei socialiste.

În *Pasărea furtunii*, prin acest motiv intrăm de fapt în șablonul de care ni se părușe că am scăpat. De aici înainte, subiectul se desfășoară conform rețetei și singurul lucru ce-l poate face autorul e să încerce a salva verosimilitatea acțiunilor eroului prin mai atenta motivație psihologică. Adam Jora devine, firește, un activist comunist principial și intransigent, care trimis de partid pe un vas pescăresc, se confruntă tocmai cu dușmanii lui de odinioară. Noul Monte Cristo, bogat nu materialicește, ci ideologicește, "lămurit" adică, stăpân pe învățătura partidului, nu se răzbuună pur și simplu, ci luptă împotriva "dușmanilor poporului". El are altfel de putere decât eroul lui Dumas, el e puterea a cărei roțiță se declară, și, desigur, victoria va fi de partea lui. Grupul Danilovilor care l-au doborât cândva este distrus în numele noii istorii pe care Adam Jora pretinde a o reprezenta. Din

păcate, urmând pe această cale "indicațiile constructive" ale criticii, scriitorul își văduvește personajul de poezia și profunzimea pe care în prima versiune le avea. Acolo, el se confrunta nu doar cu "dușmanii clasei muncitoare", ci cu elementele stihice ale lumii și cu destinul însuși, era un răzvrătit cu reală, în unele pagini, aureolă eroică, iar finalul, în care din nou Adam Jora se apăra înverșunat împotriva mării dezlănțuite, lăsa cititorului "o atmosferă de apăsare, o impresie că, totuși, un soi de voință misterioasă, atotputernică regizează existența fiecăruia, că într-un fel imperiul ei continuă să se păstreze oricum, și de sub tirania lui nimeni nu poate scăpa" (observații-reproșuri aparținând lui Ov. S. Crohmălniceanu, în *Cronici literare*, 1957). În versiunea ultimă, autorul îl "purifică" pe Adam Jora, care acum, după același critic, în episodul furtunii din final, "ilustrează... cum se desfășoară într-o societate nouă bătălia cu calamitățile naturale". Poate că o a patra versiune, care să le combine pe primele trei, ar fi dus la o formă onorabilă a acestui roman.

Privit în perspectiva istoriei literare, *Pasărea furtunii* poate prezenta interes și sub alt aspect. În acest roman apare, probabil în premieră, în genul românesc la noi, motivul "falsului comunist", al "dușmanului strecurat în rândurile colectivului" și care trebuie demascat și lichidat. După 23 august 1944, clica Danilovilor ajunge în fruntea colectivului de pescari de pe vasul "Steaua din Octombrie", și misiunea lui Adam Jora este aceea de a contracara acțiunea distructivă, dușmănoasă a acestei clici și de a edifica pe oameni asupra adevăraților lor inamici. Motivul "dușmanului strecurat în sânul colectivului" e larg folosit de scriitorii vremii din multiple rațiuni. Una e aceea a necesității unui contratermen, pentru înjghebură a unui conflict măcar exterior în cadrul căruia să se definească "eroul pozitiv". Altă rațiune este aceea a justificării șablonului și dogmei prin trimiterea la originea lor politică; un pretext istoric real - lărgirea enormă a rândurilor partidului comunist îndată după 1944 - va genera un argument politic mult utilizat în ultimii 45 de ani, în lupta continuă pentru putere și pentru menținerea prin teroare la putere: trebuie apărată puritatea și omogenitatea partidului și a poporului, se spunea, trebuie lichidate "elementele nesănătoase". Puterea politică dorea educarea în această idee a celor mulți și supuși, iar literatura își îndeplinea conștiințioasă sarcina. Dar în afară de asemenea rațiuni ale frecvenței motivului "dușmanilor strecurați", poate că, uneori, nu e greșit să bănuim și o duplicitate pozitivă a scriitorilor. Și anume, uneori, chiar fără a viza conștient aceasta, scriitorul se răfuia, în locul activistului adevărat tabú, cu "pseudocomunistul", cu "dușmanul" insinuat în colectivul "sănătos", care putea fi terfelit în voie. Judecând după evoluția ulterioară a lui Petru Dumitriu, poate că ar fi întemeiată

bănuiala unei atare duplicități și în cazul acestui scriitor, care, ca și mulți alții, nu a putut adera nici un moment cu sinceritate deplină la utopia și politica regimului comunist în România.

E greu de acceptat că Petru Dumitriu a crezut vreun moment cu onestitate în utopia comunistă pe care o exaltă în textele sale din perioada 1948-1959. Mai degrabă trebuie să vedem în aceste texte efortul scriitorului - asemănător cu al multor alora din acea vreme - de a găsi o linie a "compromisului admisibil" între idealurile generoase ale tinerei generații (la cei treizeci de ani pe care-i avea) și pretențiile așa-zisei "comenzi sociale", greu de evitat atunci fără a fi taxat "dușman de clasă". Este o chestiune care nu știu dacă s-a pus încă de critica literară în lunile de după revoluția din decembrie 1989: cum se explică faptul că, totuși, mulți scriitori dintre cei care astăzi înseamnă ceva au aderat, atunci, în anii '50, (fie și cu unele rezerve) la ideile agitate de comunism? Este simplist și rudimentar să acuzăm de-a valma pe toți cei care au comis produse quasiproletcultiste că au pactizat cu Puterea, cedând presiunilor ei. Marin Preda, Miron Radu Paraschivescu, A.E. Baconsky, și alții de vârsta lor - atunci, în jurul a treizeci de ani -, ca și mai tinerii colegi ai lor, adunați sau nu în cadrul faimoasei Școli de literatură "Mihai Eminescu", precum Nicolae Labis, Nichita Stănescu, Teodor Mazilu, și alții cu mai puțin talent, au făcut în anii '60 profesiune literară comunistă. Au fost cu toții niște duplicitari odioși în prima fază a creației lor? Va trebui să acceptăm că utopia comunistă, ca orice fel de utopie, are puterea ei de seducție și că ea a putut fascina spiritele într-o societate abia ieșită din cataclismul războiului mondial. Iar această fascinație a idealului, cu atât mai copleșitoare cu cât realitatea e mai depărtată de el, se asocia atunci cu orgoliul imens și dătător de indicibile satisfacții, al Întemeietorilor de lume. Sentimentul de a aparține unei Geneze, unui Încreat, sentimentul că momentul prezentului nu contează, că totul este Potențialitatea, Viitorul, care justifică și girează acest prezent, acest sentiment poate greu de înțeles astăzi, într-o epocă dezutopizantă, trebuie totuși invocat în explicarea comportamentului scriitorilor acelei vremi. Nu trebuie să uităm nici maniera extrem de subtilă în care regimul și-a atras inițial obediența scriitorilor: făcându-i să se simtă adevărați "regi" ai spiritului - "regi" pur decorativi, e drept, lipsiți de adevărata libertate, (dar, nu-i așa, orice rege e încătușat, chiar dacă în cătușe de aur și purpură!). Să nu uităm însă că, materialicește, scriitorimea - cea docilă, firește - a stat foarte bine în deceniul șase, când onorariul pentru o poezie echivala cu salariul unui muncitor pe o lună și când scriitorii erau găzduiți în vile ale fostei familii regale și făceau plimbări de agrement cu sania regală. Nu li se cerea decât să producă *utopie* - comunistă, desigur - regimul

bazându-se pe generozitatea tinereții și pe idealismul inerent sufletului de artist în genere. Și adesea, scriitorul găsea suficiente resurse de generozitate și idealism pentru a se mulțumi cu promisiunile frumoase și pentru a mășălui mai departe alături de coloană, spre mirificul viitor postulat de dogmă. Compromisul cu regimul bazat pe teroare politică nu era foarte greu de realizat în aceste circumstanțe, în care teroarea devenea un rău necesar, un efect secundar scuzabil al marii lupte pentru "visul de aur".

Ar fi greu de stabilit în ce măsură cazul Petru Dumitriu se încadrează acestui model general. Poate că, beneficiind de o educație îngrijită în familia sa de ofițer "burghez", cu franceza deprinsă în copilărie și cu studii filozofice în Germania, el a fost, la întâlnirea cu noua istorie, mai puțin gata să adere necondiționat la o utopie sprijinită pe baionete rusești, poate că a fost, curând după 1945-1947, un "dușman mascat". Poate, mai degrabă, judecând după biografia pe care o atribuie el personajului narator din romanele scrise în occident despre România postbelică, a încercat să trăiască normal pe cât i-a stat în putință, dând al cezarului ce era al cezarului pentru a-și putea scrie cărțile. "Petru Dumitriu încearcă în operele sale", se spune într-o notă de prezentare a romanului *Rendez-vous au jugement dernier*, "să concilieze ideologia comunistă cu arta de a scrie... Visează să fie martorul timpului său, dar opresiunea politică, perioadele de îngheț, dezgheț, reîngheț îl incită să fugă." Poate că o asemenea prezentare înfrumusețează și simplifică lucrurile, căci, totuși, Petru Dumitriu a fost unul dintre scriitorii docili, care n-au pus "probleme" oficialității, apreciat prin urmare și recompensat social - cum se poate vedea și din romanele amintite; nu e lipsit de semnificație amănuntul că Petru Dumitriu era, în ultimii ani petrecuți în țară, directorul celei mai mari edituri românești de atunci.

Fapt este că, pe această cale a compromisurilor (în ce grad "admisibile" cine va putea oare stabili?), Petru Dumitriu reușește să ajungă la adevăratul său spațiu literar, la tema, personajele și problematica apropiate sufletului și talentului său, lumea aristocrației românești crepusculare, precum și la stilul propriu, care este acela de moralist al istoriei, evocator al desfășurării diacronice vaste, pline de semnificații morale și politice îndreptate spre cititor.

Nuvela *Bijuterii de familie* e scrisă cam odată cu *Bietul Ioanide* al lui G. Călinescu. Prefatând *Cronica de familie*, în care ulterior va fi integrată, nuvela impunea un alt stil de a aborda tabloul clasei în extincție. În vreme ce G. Călinescu era un pictor baroc zugrăvind grotescul unei aristocrații istorice profund disprețuite de pe platforma aristocrației spiritului, Petru Dumitriu surprinde dramatismul interior al rostogolirii spre neant a unei clase epuizate. Ca și Marin

Preda, scriitor congener, obsedat de soarta clasei țărănești în istoria recentă, Petru Dumitriu e înclinat să mediteze asupra destinului boierimii. Și adevărul este că, deși nu lipsită cu totul de efectele acelui spirit de compromis cu puterea, *Cronică de familie* se relevă astăzi mult mai bogată decât a apărut ea în deceniul șase, când a fost editată.

Dincolo de compromisurile cu oficialitatea comunistă, unele inevitabile, altele poate evitabile, ale lui Petru Dumitriu și dincolo de toate căderile întristătoare la care l-a condus în operă colaboraționismul, *Cronică de familie* este, incontestabil, o carte care rezistă cu succes timpului și care-i asigură un loc scriitorului în literatura română de după război.

Lumea vechii boierimi, putrede și aureolate în crepusculul ei prelungit până la mijlocul veacului nostru, fascinantă pentru păturile sociale mijlocii prin prestigiul Istoriei pe care o întruchipa, a fost descoperită de Petru Dumitriu ca temă literară devreme, înaintea altor autori care o vor trata în deceniul șase. Chiar în pragul acestui deceniu, în 1950-1951, el scria nuvela *Bijuterii de familie*, în care evoca degringolada familiei Vorvoreanu în 1907, iar în *Drum fără pulbere* schița portrete și evoluții foarte târzii, în anii "primului" Canal Dunăre-Marea Neagră, ale ultimilor urmași ai acestei familii.

Romanul *Cronică de familie*, care va include și *Bijuterii de familie* ca una din cele douăzeci și patru de "părți" ce-l compun, apare în anul 1956. Este anul primului mare "dezgheț" în "lagărul socialist", "dezgheț" care, în alte părți, va prilejui, cum se știe, tentativa de revoluție anticomunistă, și care, în viața literară românească, a avut o mare importanță (ce rămâne în sarcina istoricului literar a o studia). Ampla frescă epică a lui Petru Dumitriu nu se constituie într-o carte "revoluționară", care să facă o breșă în dogmatismul epocii. Petru Dumitriu nu era, hotărât lucru, un scriitor anticomunist, un luptător politic, fie și prin scris, împotriva gulagului comunist. Totuși, cartea impresionează favorabil și azi prin libertatea și obiectivitatea cu care ea abordează o temă atât de "delicată" în acea vreme, cum era istoria recentă a clasei boierești. Și, mai ales, e o carte care ne face să medităm încă o dată la superioritatea adevărului artei față de adevărul istoriei imediate.

Pe parcursul a 1900 de pagini, cât însumează cele trei volume, *Cronică de familie* reconstituie istoria degradării și a extincției clasei boierești, între 1862-1950. Nu este vorba despre un roman istoric, nici despre unul de moravuri. În ciuda unor accente critice ori satirice, decelabile pe alocuri, predominantă este tonalitatea retro. Personajele pot fi uneori luminate cu anume severitate, cadrul general în care se mișcă ele, atmosfera și circumstanțele unor epoci



iremediabil înghițite de vreme le conferă o stranie pondere, de figuranți în marele spectacol al lumii, investiți cu ceva din "înțelepciunea istoriei". Ele spun mai mult decât afectau a spune în deceniul șase, nefiind cătuși de puțin doar ilustrarea "putreziciunii și decăderii burghezo-moșierimii", ci un *curriculum* al istoriei societății românești în perioada 1862-1950, plin de parfumul trecutului, lipsit de sentimentalism, dar reținând *sufletul* timpului de odinioară.

Prima parte ne introduce în ambianța casei lui Alexandru Cozianu, urmașul unei familii atestate în secolul XVII. În 1862, acesta era bolnav de ficat, bătrân, înăcrit, abia mai reacționând la excesele nevestei lui, Sofia, amanta lui Vogoride (fruntașul boierimii conservatoare împotriva lui Cuza). În centrul atenției va fi însă Davida, fiica lui Cozianu. Adolescentă, îndrăgostită de Vogoride, aflând de la guvernanta franțuzoaică despre adulterul mamei ei, instigă pe un tânăr Popescu, profesorul ei de matematică, să-lucidă pe Vogoride. Popescu trădează mișcarea revoluționară (socialistă) din care făcea parte și-l împușcă (episodul are ca model istoric pe acela al lui Barbu Catargiu). Cel care va profita va fi însă Lăscăruș Lascari, un îmbogățit care o va obliga prin șantaj pe Davida să-l accepte de bărbat. Aspectul retro al evocării e susținut de discretul dar penetrantul accent pe culoarea locală și temporală (decor, costumație, moravuri), dar și pe mentalitatea și atmosfera conacului boieresc, adică acele detalii din existența umană ce pot fi păstrate pentru viitorime. Davida este în prim planul capitolului și pentru că ea este personajul care *va rămâne*: prin cele două poze ale ei, urmașii vor putea contempla boierimea de altădată. "Există un portret al ei din 1860, o fotografie făcută după metoda, părăsită de atunci, a lui Daguerre. Și o altă fotografie, din 1889, la un an înainte de moarte. Prima arată o față de vreo optsprezece ani, în crinolină și cu fâșii subțiri de dantelă la gât și la mâneci. Fața ei e îngustă, copilărească; Davida își ține capul sus, cu o mândrie feroce, iar ochii ei mari și negri privesc ca spre o soartă eroică și spre o lume în care ființa aceasta are toate drepturile și va stăpâni totul și pe toți, după bunul ei plac și poftele ei. A doua fotografie a unei femei trecute de patruzeci de ani, colțuroasă, slabă, cu gura suptă și cu ochii încercănați; pare încăpățânată, uscată și dură, iar privirea ei e pustie, plină de deznădejdea ostenită a unui om care nu înțelege, n-a înțeles și nu va înțelege niciodată." Am citat acest fragment și pentru că el ilustrează maniera caracteristică a romanului de a se deschide, din fiecare secvență a sa, spre un alt plan, viitor, planul lecturii, spre momentul când un cititor va contempla, prin mijlocirea acestui text, trecutul evocat de scriitor. Cele două poze rezumă un destin istoric și nu doar o biografie individuală; îndărătul amarei prăbușiri a vieții Davidei, noi

citim prăbușirea inexorabilă și nu mai puțin amară a unei clase care, cândva, a reprezentat potențialul superior al unui popor. În acest fel, se poate spune că, într-un anumit sens, prima parte a romanului conține *in nuce* întregul roman, ca poveste a unei lumi stăpânite implacabil de legea entropiei, a dezagregării și risipirii în neant.

În mod analog sunt structurate părțile următoare ale romanului. Fiecare parte constituie o nuvelă relativ independentă în raport cu celelalte, secvență relativ autonomă decupată din filmul istoriei unei familii și a societății din care face ea parte. O punere în cheștiune introductivă, un episod central și un deznodământ precipitat asigură rotunjimea și unitatea părților. Pe altă latură, firul cronologic pe care sunt înșirate părțile și continuitatea problematică și stilistică sunt elementele care unifică fragmentele în fresca epică pe care o alcătuiesc ele, *Cronică de familie*, cel mai semnificativ roman românesc din deceniul șase, după *Morometii* lui Marin Preda.

Povestea familiei lui Alexandru Cozianu, pe care ne-o spune Petru Dumitriu în *Cronică de familie*, poveste ce părăse la început simplă și hărăzită deznodământului inevitabil, se despletete în noi și noi fire, de fiecare dată părănd a o lua de la început și de fiecare dată curgând, iarăși și iarăși, spre același făgaș, al amurgului de neocolit. După ce, în prima parte aflăm istoria bătrânului Cozianu și pe aceea a fiicei lui Davida, în părțile următoare e rândul băieților lui Alexandru, ajunși adulți, să dea lupta pentru a-și realiza fiecare șansa în viață. Eustațiu vrea să-și rotunjească moșia, smulgându-le țăranilor pământul lor, printr-o judecată, firește nedreaptă, și va muri ucis de aceștia. Bonifaciu, avocat și ofițer viteaz în Războiul de Independență, intră în politică, ajunge ministru, fiind la bătrânețe o figură originală, de boier și fruntaș politic cu vederi independente. Urmează generația a treia, reprezentată de fiica Davidei, Elena, căsătorită cu colonelul Vorvoreanu, care își ademenește bunica într-o călătorie obositoare prin Europa, unde aceea și moare, dar bijuteriile și banii bătrânei dispar împreună cu colonelul. Elena Vorvoreanu însă ajunge în posesia altor bijuterii - ale sorei ei Eleonora, pe care o ucide înăbusind-o cu perna, în circumstanțele răscoalei din 1907. Generația a cincea este reprezentată, în primele decenii ale veacului nostru, de Dimitrie Cozianu, nepotul lui Eustațiu. Acesta participă, în anii '20, la un complot împotriva regelui, apoi, îndrăgostit de o femeie ușoară, sărăcește, se îmbogățește iar, vinde legionarilor pe un bancher evreu, însușindu-și banii aceluia depuși într-o bancă din Elveția, iar după luarea puterii de către comuniști fuge din țară. Din aceeași generație face parte și Elvira, fiica Elenei Vorvoreanu, ambițioasă, încercând să devină amanta lui Carol al II-lea, luând locul vestitei Elena Lupescu, dar esuând rizibil. La fel, Ghighi Duca, alt nepot al lui Eustațiu,

inteligent, dar trăind numai pentru plăceri ușoare, dezabuzat, cinic, teoretizând "fatalist": "Ești prea moldovalah, domnule! Țară mică, probleme mici, interes limitat. Nimic de făcut. Whisky, și pe urmă cavoul familiei." Prin intermediul acestei generații e evocată degradarea sibarită a aristocrației românești în veacul XX: "acești levantini aveau febrilitatea și buna dispoziție a oamenilor care făceau chefuri în vremea ciumei la Atena de care vorbește Tucidide." Prin Șerban Romano, strănepotul Davidei, familia accede la elevația spirituală modernă, personajul depășind indolența balcanică a lui Ghighi Duca, și studiind, după inginerie, și filozofia în Germania, dar ajungând și el în cele din urmă la ratare, dintr-o neputință sau epuizare misterioasă a energiilor lui de acțiune. Urmează câteva părți - începând cu partea a 19-a - de evocare a agoniei propriu-zise a clasei boierești, în anii războiului al doilea și după. La conacul lui Matei Duca, alt urmaș al Cozienilor, s-au retras, în vremea războiului, câțiva supraviețuitori ai clasei, într-o enclavă amintind de cea din *Decameronul*, în așteptarea finalului parcă. Și într-adevăr, urmează, mai întâi, *Sfârșitul carierei lui Dimitrie Cozianu* (partea 21), apoi *Fuga* ultimilor descendenți (partea 22), în care un alt nepot al Davidei, Cezar Lascari, ajuns la decrepitudinea bătrâneții, este ucis de țărani care urmau să-l treacă granița. Elvira Vorvoreanu moare și ea în partea penultimă (*Boierii vechi și noi*), ascunzându-și bijuteriile obținute prin crimă de mama ei cândva. "Smaragdele brâncovenesti sunt departe de țară", notează autorul, în finalul acestei părți, "dar smaragdele Sofiei Lascari sunt și acuma sub podeaua unei odăi de la mansardă într-o casă din mijlocul Bucureștilor, și nimeni nu știe." Falnica boierime care fusese fruntea acestei societăți românești e spulberată de vreme și vremuri; ea a lăsat definitiv scena istoriei în seama altor categorii sociale, dar ceva din agoniseala ei zace încă ascuns în tainite neștiute printre noii actori ai Istoriei.

Sensul acestei moșteniri ascunse ni se lămurește în ultima parte a romanului, intitulată "optimist" *Tinerețea lui Pius Dabija*. Rod al corupției ultime a clasei sale (căci descinde din adulterul, cândva, al soției lui Eustațiu Cozianu cu fratele acestuia, Bonifaciu), Pius Dabija, ivit din clasa de mijloc, este un talentat sculptor, care, convins de menirea democratică a artei, se apropie de comuniști, mai apoi devine un artist apreciat, cunoscut, recompensat. După reîntoarcerea în anonimatul istoriei și după amestecarea ei cu plămada sănătoasă a poporului, boierimea cea înstrăinată și pervertită poate să participe, iarăși, la istoria acestui popor, prin sublimarea ultimelor ei energii și conversiunea lor în valori spirituale. E o temă pe care o vom mai întâlni în romanul perioadei următoare (Henriette Yvonne Stahl, Alecu Ivan Ghilia, Mircea Vaida), ca o (naivă, totuși) încercare de a îmbuna

inclemența dogmelor de clasă ale regimului comunist. Și într-adevăr, reluarea cu o anumită frecvență, mai ales în deceniile opt și nouă, a acestei teme, atestă încă o dată slăbiciunea ideologiei comuniste, gata mereu să-și renege conjunctural principiile.

În finalul *Cronicii de familie*, unde evocarea istoriei ajunge în prezentul autorului și al cititorului de atunci al cărții, scriitorul subliniază încă o dată concepția sa modernă, ambiguă, asupra creației literare. Scrisul este pentru el concomitent un spațiu al ficțiunii, al imaginarului, și unul al realității iminente, respectiv al cufundării în istoria pe care o evocă și totodată al izolării în actul scrisului propriuzis. Este ambiguitatea structurală procesului creației care va sta la temelie căutărilor de mai târziu ale autorilor de metaromane și de proză textualistă. Scriind însă, bunăoară, "cu aceste însemnări s-a ajuns la zi (...) față de data redactării acestei cronici" și "această carte se datorește nu mie, ci cui m-a născut, cui m-a învățat, cui m-a făcut om", adică oamenilor, societății, scriitorul atrăgea atenția asupra unei intenții sociale, poate chiar politice, îngropate în textul său - unde, în afara personajelor fictive, apar și, cu nume schimbate, personaje istorice reale (I. Brătianu, I.Gh. Duca, Constantin Brâncuși), personaje, atunci, încă proscrise. Așa se face că, promițând în finalul *Cronicii de familie* o continuare, printr-o "colecție de Biografii Contemporane", Petru Dumitriu face, în condițiile deceniului șase, mai mult decât o opțiune de romancier și mai mult decât un angajament literar: el face o opțiune politică, pe care contemporanii au receptat-o ca atare, unii simțindu-se, fără îndoială, vizați. Evoluția scriitorului după *Cronică de familie* și mai ales din opera sa de după plecarea din țară vor confirma.

După *Cronică de familie*, în anii reînghețului politic ce a urmat involburării din 1956, Petru Dumitriu păstrează o linie precaută atât în activitatea literară, cât și în cea social-culturală. În *Noi și neobarbarii*, culegere de articole apărută în 1957 - ultima carte publicată în țară - poziția este chiar foarte conformistă, "combătând", cum se cerea, capitalismul și occidentul. Probabil că nu era însă vorba în această "cumințenie" numai de grija de a-și apăra o situație socială avantajoasă (scriitorul era directorul Editurii de Stat, principala editură din țară atunci). În finalul *Cronicii de familie*, el anunțase o continuare a romanului printr-o serie de "Biografii Contemporane". După cum rezultă din romanul *Rendez-vous au jugement dernier*, roman autobiografic despre această perioadă, proiectul literar anunțat a fost receptat de nomenclatura timpului ca o amenințare directă și reacțiile n-au întârziat. Suspiciunile și presiunile de tot felul s-au întesit asupra scriitorului, determinându-l, în cele din urmă, să se decidă pentru expatriere. Pe de altă parte, cum va declara el mai târziu, "noi

nu eram staliști din convingere, ci doar pentru a supraviețui". Dacă în primii ani ai puterii comuniste, cel puțin sentimental, Petru Dumitriu s-a putut apropia de idealurile proclamate de noul regim, amăgindu-se că nu face compromisul cu o putere politică impusă dinafară, ci cu aceste idealuri generoase, după represiunea revoluției ungurești din 1956, adevărata natură și neputința istorică a comunismului devine vizibilă. Precauția din acești ani a prozatorului era și un punct al planului de evadare conceput acum. În 1960, va mărturisi el mai târziu, "faceam o călătorie de studii în Germania de Est cu mașina. Am lăsat-o acolo și am trecut în Berlinul de Vest."

Fugind astfel din România împreună cu soția (fiica, în vârsta de zece luni, rămasă în țară, va putea fi recuperată numai după multe intervenții și insistențe), Petru Dumitriu se stabilește în Bonn, în așteptarea cetățeniei franceze (care însă, se pare, nu i-a mai fost acordată până azi).

Începe astfel, în biografia scriitorului, o nouă fază, aceea de "scriitor român de expresie franceză", cum apare în prezentările ce i se fac pe volumele apărute în Franța. Încă din 1959, editura Du Seuil (una din cele mai prestigioase azi) îi publicase o primă parte din varianta franceză a *Cronicii de familie*, intitulată *Les Boyards (Boierii)*, din care volumul al doilea va apărea chiar în 1960. Cele două volume reuneau 30 de nuvele, în care defilau înaintea cititorului francez peste 550 personaje din "societatea bună" românească de odinioară. Dar nu trecutul îl preocupa cel mai intens pe scriitor acum, ci prezentul pe care-l lăsase în țară. Prezentul poporului român și, nu mai puțin, prezentul condiției de scriitor român, dator să înțeleagă și să spună adevărul despre el și lumea sa.

De aici înainte, biografia spirituală a lui Petru Dumitriu, exprimată prin scrisul său, seamănă mai mult sau mai puțin cu a atâtor scriitori ai deceniului șapte rămași în țară, cu a lui Marin Preda bunăoară, deși nici valoric, nici, cu atât mai puțin, prin rolul în evoluția literaturii române din această perioadă, comparația între cei doi scriitori nu se mai poate susține. Liberat de cătușele cenzurii comuniste, Petru Dumitriu merge în aceeași direcție ca și scriitorii din țară, a dezvăluirii adevărului despre experimentul comunist în România, fără însă a merge mai departe și mai în profunzimea lucrurilor ca autorii din țară. El începe să scrie acele "Biografii Contemporane" anunțate, dar, în ciuda libertății de exprimare depline, romanele sale pe această temă apar parcă mai stângace și mai simpliste decât cele publicate în țară. Redactate în românește (cel puțin primele) și apoi traduse în franceză, cărțile publicate acum reiau legături strânse cu o limbă a începuturilor literare ale scriitorului ("Am scris în franceză la 13 ani. După adolescență am scris în românește

dar sursele mele de inspirație erau Gide și Giraudoux", se va confesa el. Deși problematica și materia de viață puse în aceste cărți ale perioadei din exil sunt pregnant românești, transfigurarea lor epică apare ușor naivă și caducă: poate că invocarea între modelele de tinerețe ale scriitorului a numelui lui Giraudoux nu e lipsită de relevanță în explicarea nivelului acestei proze de moralist al istoriei cu mijloace literare cam depășite.

Cărțile lui Petru Dumitriu publicate în limba franceză, în majoritate la editura Seuil și majoritatea vorbind despre regimul comunist din România, nu se ridică la înălțimea *Cronicii de familie*, care rămâne, indubitabil, capodopera lui.

După versiunea franceză a acestui roman-frescă, apărută în două volume în 1959-1960 (*Les Boyards - Boierii*), urmează *Rendez-vous au jugement dernier (Întâlnire la Judecata din urmă)* (1961), *Incognito* (1962, reeditat 1983), *L'Extreme Occident (Extremul Occident)* (1964), *Les Initiés (Inițiatii)* (1966), *L'Homme au yeux gris (Omul cu ochi cenușii)* (1968), volumul I, urmat de volumul al doilea în 1969, subintitulat *Le Retour à Milo (Întoarcerea la Milo)*. În 1979, *Au Dieu inconnu (Dumnezeului necunoscut)* este jurnalul conversiunii mistice a lui Petru Dumitriu, cu bune ecouri în presa franceză. Tot o îndepărtare de la tema rechizitoriului anticomunist este micul roman *Femeia în oglindă*, narațiune barocă de rafinate și voluptăți care amintește criticului român de Mateiu I. Caragiale. Romanele mai recente însă revin la problematica social-politică amintită: *La liberté (Libertatea)*, 1983, *Le Mousson (Musonul)*, 1989. De la *Întâlnire la Judecata de apoi* și *Incognito*, tablouri în culori violente și caricaturale a nomenclurii deceniului șase, și până la *Musonul*, "jurnal de cruzimi inutile", "jurnal din infern", romanele perioadei franceze a lui Petru Dumitriu sunt extrase din experiența personală a scriitorului, așezându-ne în față aventura dureroasă și umilitoare a scriitorului român contemporan, care s-a pus, obligat de circumstanțe, în slujba regimului comunist. "Ceea ce rușii au numit eliberare a fost îngrozitor, cu scene de viol, crime, devastări, pe care le-am povestit în *Musonul*", va mărturisi scriitorul într-un interviu.

*Întâlnire la Judecata de apoi*, primul roman al seriei, este poate reprezentativ și de aceea e potrivit să mă opresc mai pe larg asupra conținutului său. Structurat pe capitole care relatează "biografiile contemporane" ale unor nomenclaturiști ai deceniului șase, episoadele sale sunt legate între ele prin faptul că, spre deosebire de *Cronică de familie*, personajele sunt toate contemporane și prinse în același angrenaj social-politic. Mai mult, există un personaj central, naratorul, respectiv autorul însuși. Mai trebuie menționat că la fel ca și naratorul, și alte personaje au modele reale în epocă, ascunse sub

nume destul de nefericit alese, care dau acea impresie de stângăcie și caducitate literară despre care vorbeam (ca și titlul romanului de altfel, pretențios și romanțios).

O temă principală este nerecunoștința regimului față de cei ce l-au slujit, funciara dezumanizare a sistemului conducerii comuniste, o adevărată junglă întemeiată pe legea unică a luptei pentru putere personală. Ni se istorisește căderea unui Dioclețian Sava, care după ce luptase eroinic împotriva legionarilor și după ce contribuise din plin la falsificarea alegerilor din 1946 este exclus și pus pe linie moartă. Îi ia locul Malvolio Leonte (alias Leonte Răutu), care va fi slujit cu aceeași "credință" de subordonații predecesorului său. "Credință" ajutată, bunăoară, de amănuntul că Malvolio păstra dovada trecutului nu tocmai nepătat al acestora. "Fiecare generație îneacă generația precedentă. Noile categorii de potențați iau locurile ocupate de foștii stăpâni îmbătrâniți..." E un ritm "ireversibil ca al glaciațiunilor", o lege inexorabilă a ierarhiei comuniste. Suntem în anii de după 1956, într-un "reîngheț" care atinge cota maximă în 1958. Intelectualii, amenințați cu *excluderea*, încercau să se salveze făcându-și autocritica: "Tovarăși, critica pe care ne-a făcut-o partidul e justă. Din orgoliu intelectual mic burghez am încercat să..." etc., etc.. Zadarnic, ei sunt izbiți fără cruțare, partidul nu avea încredere în ei, pentru că gândurile, viața spirituală scăpau controlului său. Nu mai puțin scăpau acestei control sentimentele individului. Iubirea este și ea victima regimului, prigonită sau pervertită. Unii, precum perechea Felix Fortunescu - Anita, fac toate compromisurile ce li se cer pentru a-și apăra iubirea - insula lor de liniște; alții, refuzând compromisul (avansurile amoroase ale șefului), sunt transferați, ca soții Paciurea, în slujbe umile și obscure. Șefii, la rândul lor, caută disperati iubirea, oricât de degradată, ca un refugiu de care și ei au nevoie în acel mediu. Demnitatea, puritatea, moderația, înțelepciunea sunt imposibile aici, speranța că "poți să scapi de glaciațiune dacă rămâi în afara ei" se dovedește deșartă până la urmă, dar ea îi hrănește pe unii.

Și naratorul, pion în acest angrenaj, încearcă să-și apere dreptul la "a lărgi conștiința noastră dincolo de limitele noastre în timp", de a "respinge moartea", de a *supraviețui*: "Ei știau că nu era decât un singur lucru de făcut: să supraviețuiască." Pentru el aceasta însemna, pe de o parte, iubirea sa cu Isolda - soția lui -, pe de alta, munca sa de cronicar al epocii, adunând documente pentru o lucrare importantă și temută de ceilalți. Invidiat și urât pentru iubirea sa, i se spune direct că "ai putea s-o înșeli pe Isolda. Asta ar face să ți se ierte multe." Invidiat și temut pentru lucrarea sa, i se cere să predea "arhiva", i se face percheziție, Malvolio îl întreabă dacă va figura și el în lucrare. Arhiva, ascunsă de Isolda, nu e găsită, dar eroul narator e

discutat într-o ședință și dat afară din serviciu; anchetat de securitate cu privire la documentele lui pentru "Galeria contemporanilor", el nu s-ar putea angaja nici la salubritate, notează scriitorul sarcastic, căci "ar modifica în rău structura de clasă" a serviciului respectiv. Face, cum i se cerea, act de supunere și umilință față de șefi și e reintegrat în cercul din care fusese expulzat. Obține, cu prețul unor noi umilințe față de cei de mai sus, dreptul de a face o excursie în Ungaria, Cehoslovacia și Germania rasăriteană, în Berlin, de unde trece în vest, părăsindu-și fetița. Subiectul acesta, neputincios în a trimite spre nivele de profunzime, și personajele, superficial privite, cu nume confecționate în maniera lui Alecsandri, cum observa undeva Mircea Zăciu, sunt, să recunoaștem, departe de vigoarea și substanța lumii din *Cronică de familie*. Finalul încearcă să dea o dimensiune dramatică poveștii: "Nu cred într-o Judecată de apoi, când ne vom scula din morți și ne vom afla față în față Isolda și cu mine, amândoi cu copilul nostru. Nu e decât această viață. Îl vom revedea?/pe copil/".

*Întâlnire la Judecata de apoi*, primul roman scris de Petru Dumitriu (în exil), publicat în 1961 și reeditat în 1969, este într-o bună măsură reprezentativ pentru întreaga proză a scriitorului apărută de atunci încoace, sub raport tematic la fel ca și valoric. Practic, întreaga literatură din exil a lui Petru Dumitriu se înfățișează ca un jurnal abia deghizat al autorului pentru perioada trăită în țară, sub regimul comunist, sau, în cazul anumitor titluri, ca un jurnal sufletesc, consemnând mutații ale conștiinței (de exemplu, *Au Dieu inconnu - Dumnezeuului necunoscut*), petrecute în aceeași epocă sau ulterior în biografia lui.

Contribuția ficțiunii este în aceste cazuri redusă, uneori minimă. De pildă, trecerea din Berlinul de est în cel de vest - în roman prezentată ca o spectaculoasă goană cu mașina, în vreme ce mărturisirile autorului despre acest episod din viața lui vorbesc despre "părăsirea mașinii". Sau schimbarea numelor protagoniștilor - și e probabil că toate personajele au modele reale în epocă - schimbare necesară, firește, dar operată cu totul nefericit în multe cazuri. L-am identificat, între aceste personaje, pe Leonte Răutu, unul din binecunoscuții capi comuniști ai epocii Gheorghiu-Dej, care a administrat o vreme sectorul culturii: numele acestuia e "tradus" de scriitor cu un nume shakespearian, Malvolio ("vreau răul"). Similar, la un mod stângaci și desuet e construit numele din roman al lui Mihai Beniuc, bine situat în ierarhia vremii, cum se știe: Heracle Nitzelus, făcând aluzie, prin primul nume la puterea (politică) pe care o avea poetul, iar prin al doilea la statura acestuia, și obținând în acest fel o imagine sonoră caricaturală, care, inevitabil, deservește orice aspirație



de a adânci peronajul. Alte personaje se numesc Prospero Dobre (iarăși un nume shakespearean), Proorocescu, Morcovici, Leonaș Tănase (Leonaș - nume din Alecsandri), domnișoara Bucă, în vreme ce eroinele lirice se numesc Isolda ori Sulamita.

Indicațiile autorului merg în egală măsură spre zugrăvirea unui "bâlci al deșertăciunilor", în variantă totalitaristă contemporană, în culori crude și tenebroase, și, pe de altă parte, spre o asumare prin scris a istoriei trăite la nivelul conștiinței autorului. În prima direcție, a unui *theatrum mundi* comunist, intervin notațiile de comentariu moralizator asupra proceselor istorice în curs, precum și atenția acordată, în cazul personajelor, duplicității lor morale, și manifestărilor prin care se exprimă duplicitatea, ca și limbajului lozincard demagogic, găunos, specific, transcris cu savoare vizibilă. Cel de-al doilea obiectiv ar fi, în sine, prin excelență modern: trăirea *intelectuală*, prin literatură, a istoriei prezente, realizată prin autoscopia scriitorului în actul creației, prin analiza condițiilor ei umane și artistice contemporane. Asemenea pasaje nu lipsesc: "Nu vreau să fac rău nimănui. Vreau doar să prelungesc existența noastră dincolo de limitele noastre în timp. Vreau să resping moartea. Viața noastră a tuturor urlă în mine. Ea urlă un ordin: *continuă-mă!*, prelungeste-mă! Asta e misiunea mea. Asta am de făcut atâta timp cât trăiesc." Cum se vede însă, aceste pasaje de autoanaliză se mărginesc la consemnarea unui elan generos, romantic, fără să reușească să transcrie zbuciumul subteran, drama existențială a scriitorului intelectual care trăiește *total* istoria pe care o parcurge. Există, într-adevăr, în această proză, și un roman al condiției scriitorului intelectual contemporan, dar acesta e abia schițat, sumar și sărac. Lucrarea despre "Galeria contemporanilor", începută de narator, determină într-adevăr biografia faptică a autorului ei, dar ea nu angajează și biografia lui interioară. Abia în final, după ce a fugit din țară, parăsindu-și fetița de 10 luni, pentru a putea scrie mărturia sa despre lumea din care evada, naratorul e cuprins de îndoieli: "Judecata ultimă are loc în fiecare clipă, în inima noastră. Dumnezeu, în inima noastră, ne pune fiecăruia o întrebare. Nu știu ce să răspund la aceea pe care mi-o pune mie. Nu îndrăznesc să caut răspunsul. Căci răspunsul e poate o condamnare... Poate ar fi fost mai bine să accept frenezia, inconștiența și delirul impuse, și să rog, să iubesc oamenii în mod tainic, să rămân aproape de ființa născută din noi, și să ne lăsăm antrenați să dispărem, și o dată cu noi reflexul scris al timpului nostru, în glaciația din care iese, teribilă, inconștientă, însângerată, posomorâtă, chinuitoare, avidă, feroce, dureroasă, lumea nouă care refuză încă să-și vadă propriul chip..."

Această tentativă de a adânci meditația la un nivel existențial rămâne însă palid transpusă în text la nivelul întregului. E suficient, pentru a ne da seama, să comparăm maniera și nivelul în care se realizează această intenție la Petru Dumitriu cu maniera și nivelul aceleiași preocupări la Marin Preda. În ciuda acuzațiilor de diletantism și, uneori, a realei dificultăți de a se menține la altitudinea intelectuală dorită, textele lui Marin Preda din *Imposibila întoarcere* sau *Viața ca o pradă* se citesc cu sufletul la gură, la cea mai înaltă tensiune a ideilor și a trăirii, căci ele sunt pline de dimensiunea universală, și nu sunt doar expresia dramei personale și a cazului său particular.

Cât privește romanul al doilea al seriei, *Incognito*, judecata lui Mircea Zăciu, consemnată în jurnalul criticului din 1979, apărut recent în revista *Vatra*, e încă mai drastică: "Lectură nerelevantă și nu prea interesantă, nici măcar pentru cineva care, ca mine, a trăit acea epocă. Aglomerare de personaje fără chip, având modele reale, prea reale și purtând nume de carnaval, în stilul Alecsandri: Nițeluș Heracle e Beniuc, Malvolio Răutu etc.. Un maior de securitate se numește Irod. Limbajul e caricat excesiv și neconvingător. Pe alocuri, efecte ieftine. Bune portrete caricaturale, biliare, al lui Beniuc și al Emmei (în roman ea se numește Zita), poreclită și Madam Buba, din pricina pustulelor ce-i acopereau fața sub fardul extrem de gros. Ici-colo, observațiile moralistului politic."

Fără îndoială că judecata asupra acestor romane nu trebuie însă pronunțată de cititorul român pe baza textului în limba franceză (unde, de exemplu, numele personajelor nu au încărcătura caricaturală pe care o au pentru noi). Numai publicarea în limba română a operelor apărute până acum doar în occident, în franceză sau în alte limbi, ne va putea permite să apreciem la justa valoare contribuția lui Petru Dumitriu, ca și a celorlalți scriitori ai exilului, la îmbogățirea literaturii române.

### **Leonid M. Arcade**

(n. 1921)

Dintre scriitorii români ai exilului nu poate lipsi, din prezentarea pe care o fac aici, Leonid M. Arcade, prozator rezident în Paris, unde a publicat două romane de pregnantă marcă personală, *Poveste cu țigani* (1965) și *Revoluție culturală* (1983), "antiutopii în toată puterea cuvântului", cum le-a caracterizat criticul Ion Negoïtescu.

Proza lui Leonid M. Arcade este proza unui literat iubitor și cunoscător al tradiției românești, dar trăitor, firește, în contemporaneitatea noastră: un patriarhalism estet stilizează în această proză o problematică politică de actualitate. Stilul și scriitura sa se întemeiază, într-o manieră extrem de colorată, pe o vie memorie etnologică și scripturală a autohtoniei noastre, care nu poate însă înăbuși obsesiile totalitarismului ce a deformat istoria și omul contemporan.

Aceste obsesii sunt transpuse mai direct în cel de-al doilea roman, *Revoluția culturală*, unde mijloacele alegoriei sunt puse nemijlocit și energic în serviciul satirei politice la adresa sistemului concentraționar comunist. Acțiunea e plasată într-un București de coșmar. "Românii Temnitari" sunt supuși de "Partid" unei "revoluții culturale" militarizate, cu ipostazieri pe cât de grotești, pe atât de sumbre și tragice în substrat, amintind uneori foarte îndeaproape realități trăite de noi până mai ieri.

Mai caracteristic pentru talentul lui Leonid M. Arcade este poate primul roman, *Poveste cu țigani*. Cadrul e aici acela al satului românesc "etern", în care românii trăiesc asupriți și terorizați de fantasmе încarnate terifiant: "țigani", cu statut schimbător, echivoc, aci prigonitori, aci prigoniti, precum și Domnii Cavaleri, care-i taie și-i spulberă pe cei dintâi, admirați și, mai ales, temuți de oameni - simbolizând puterea și, în speță, Puterea totalitară. Nucleele epice și situațiile factive, neînchegate într-o "acțiune" prea strânsă, primesc sugestii ba dinspre basmul românesc, ba dinspre istoria noastră contemporană. Mitul - cel autentic, dar și cel apocrif - și apelul la limbajul popular-arhaic și cărturăresc vechi, infiltrarea în factologie a unor superstitii și practici rituale, iar în frazare a unor accente magic-incantatorii - toate acestea creează o atmosferă fabuloasă, stranie și poematică, de parabolă aproape ezoterică. Fabulosul oniric este caracteristica dominantă a acestei atmosfere. Oamenii trăiesc înfrățiți cu fantasticul și cu imaginarul (criticul citat atrage atenția, bunăoară, asupra unui interesant episod în care un țăran încearcă să-și forțeze calul să... zboare, cu alte cuvinte, încearcă să forțeze fantasticul să intre în ordinea realului).

Textul *Poveștii cu țigani* se compune dintr-o Predoslovie, patru capitole, intitulate *Focul, Noaptea, Înghețul și Copilul primăverii*, și un epilog *Închinare*. "Predoslovie" este un encomion dedicat Cavalerilor ce stăpânesc satul, cu un scurt refren caracterizant la finele fiecărui paragraf: "Domnii Cavaleri erau temuți", "Domnii Cavaleri erau pioși", "Domnii Cavaleri erau dreți".

Alegoria permite doar o vagă localizare istorică, și anume chiar de la începutul primului capitol: "Într-o dimineață de toamnă,

când războiul devenise sfânt (și războiul devenea din ce în ce mai sfânt) într-o vreme aprigă la hotare, dar și amară la noi... pe când și mortii prinseseră să ne prigonească... se întâmplă o nenorocire fără pereche. Un țăran numit Vifor (dar i se zicea și Năpârleaz) descoperi în beci, în ungherul unde-și ținuse osânza, un dușman în carne și oase, un țigan viu. Fu ca o a doua năpastă, ca un potop de îngheț. Trebuie să spun că pe vremea aceea, țiganii deveniseră dușmanii noștri de moarte, și chiar dincolo de mormânt. (...) Toți cei prinși fuseseră tăiați de Domnii Cavaleri și svârliți într-un smârc." "Războiul sfânt" și prigonirea țiganilor constituie în carte, așa cum au constituit și în istoria noastră, un preludiv al erei infermale. Prin ele debutează o epocă de spaimă, distrugere, secetă și mizerie generală, în care oamenii mor în împrejurări misterioase, în urma unor revelații teribile pe care le au, rostind fraza sibilinică, leit-motiv al spaimei lor fără nume: "sunt, sunt, și vin și alții, și strigă, și strigă!", iar vitele mor din lipsă de apă pe câmpul năpădit de bureți otrăviți.

Protagonistul și naratorul romanului *Poveste cu țigani* este Antim, dascălul satului, care încearcă un timp să-și apere dreptul la rațiune, apelând la înțelepciunea cărților (Dosoftei e invocată). Dar Antim crede în idealul Cavalerilor: "E adevărat că satul pierea și, după cum simțeam eu, fără scăpare. Dar rămânea totuși, deasupra prafului negru, deasupra norilor falnici, Cavaleria, Cavaleria!"

Suferința în jurul său crește, primarul moare otrăvit cu bureții ce proliferau monstruos, preotul satului moare și el, Cavalerii au plecat la bătălie și satul e de izbeliște, oamenii nu mai au nici o nădejde. Antim încearcă să întrețină cultul Cavalerilor ("Nu amuțiți, cântați, lăudați și cântați!"). Țiganul Găoace face pe popa și, noaptea, pe strigoii, terorizând pe oameni și obținând astfel de-ale mâncării. E prins și oamenii, în frunte cu voinicul Coamă, vor să-l ucidă, dar se tem să nu devină cu adevărat strigoi după moarte, și lasă pedepsirea lui în seama Cavalerilor după ce aceștia se vor întoarce. În așteptare, "țelina nesimțirii", inerția se înstăpânește.

Se află apoi că Domnii Cavaleri au pierdut războiul. Antim însoțit de Pavel, cântărețul, au plecat în căutarea lor. În sat, țiganul Găoace se instalează primar în casa celui mort, face recensământul animalelor (pisicile și câinii care au rămas), pe care, noaptea, le fură și le mănâncă; apoi se urcă în hornul școlii și prinde ciori în același scop, aruncând resturile sătenilor care, hămesiiți, se bat pentru ele. E o degradare totală a oamenilor, care, când Antim revine pentru un scurt timp și vrea să-l pedepsească pe Găoace, se opun, eliberându-l. Disperat, Antim pleacă iarăși, cu inima îndoită însă: "De avut avem noi pe cine părăsi, dar avem oare spre cine merge?" Drama autoexilului e transpusă în aceste pagini. Ajuns în Apus ("belșug nu

curgea nici prin apus, însă unele picau mai mănoase ca prin ținuturile noastre"), Antim constată că apusenii deveneau neîncrezători și ostili când află că el îi caută pe Cavaleri. Și de acolo Cavalerii, după ce stăpâniseră o vreme, dispăruseră, unii luând înfățișare de oameni obișnuiți, alții plecând spre Răsărit. În Apus un personaj central este "coropcarul", negustorul ce vinde relicve ale Cavalerilor sau "crucea cu vârful ascuțit", bună pentru scurmat în pământ (după alimente îngropate).

Antim pomește spre Răsărit. Acolo oamenii ziua înaltă laude Cavalerilor și prezintă o aparentă viață îmbelșugată, iar noaptea își confesează mizeria și inconsistența mitului Cavaleriei. Cavalerii au avut un țigan numit Cucură, înzestrat cu darul de a mirosi gropile cu alimente, dar după moarte nasul acestuia își pierde harul și Cavalerii îl aruncă. Ei încearcă să găsească nasuri autohtone cu înzestrare similară, "dar din nefericire românul rămâne rob deprinderilor lui de veacuri și nu-i nici o nădejde să-l vezi vrednic la meșteșugurile cele nouă", încât curând Cavalerii "au înțeles netrebnicia nasurilor românești și și-au luat gândul de a găsi gropile pline". Bolnav și pe jumătate degerat, Antim se întoarce acasă, fiind salvat de la moartea prin îngheț de țiganul Găoace. Află astfel că "țiganii erau țigani, dar nu ne erau dușmani".

În ultimul capitol, prin revenirea la viață a lui Antim, suntem martorii unei regresii a fantasticului și a coșmarului. "Neagra vrajă" ce înlănțuia satul se destramă, o serie de semne și minuni vestesc revenirea de la metarealitate la realitate, la viața normală, la o "primăvară adevărată". Un sătean moare, anunțând de data aceasta: "sunt, sunt, și vin și alții, și cântă, și cântă!". Oamenii presupun că se referă la misterioșii "rocmani". "Rocmanii nu fură văzuți, însă - adevărată minune! - câteva zile mai târziu, pe când gerul abia scăzuse, un roi întreg de albine se abătu asupra satului. Drăgutele de ele, sfintele, de când n-am mai văzut nici vara albine?, plâneră câțiva înduioșați, adunându-le din zăpadă, fără teamă de ac. (...) Iar când albinele zburară pe ferești, în zi de dezgheț, o prigoare care le știe gustul (venită și ea în sat înainte de vreme!) nu le luă urma ca să le mănânce, ci poposi pe umărul unui copil bucuros de băltoace și ciripi de trei ori. Semnele acestea fără seamă descetiră frunțile și încălziră inimile."

Aflăm că țiganii nu mai tulbură satul, unii din ei, "muiți mult la suflet", integrându-se în viața obștii. Cât despre Cavaleri, când încearcă să se reîntoarcă, oamenii, în frunte cu voinicul Coamă, îi înfruntă, și Cavalerii pleacă rușinați pentru totdeauna, în afara unuia din ei, căruia Coamă îi luase calul în spinare și nu voia să i-l mai dea. Happy-end-ul e, firește, idilic: "Chipurile tuturor străluciau de o

fericire nemărturisită, mai adâncă decât îmi fusese dat să cunosc, dar și mai blând unduioasă prin cumpătul vorbelor și al portului. Ceasuri de-a rândul mă cercetă blajin și mă încălzi viu un fior de dragoste nouă către aceia de care deznădăjdusem, mai veșnici decât relele, mai mândri în ceasul reînvierii decât haina de primăvară a pământului, mai dulci, sub o rouă de semințe, decât foaia mugurului ce se desface. Și cum zăceam încă toropit de boală (însă și de prima mireasmă a unei nemărginite nădejdi), preschimbarea nu mă uimi, înțelegând că, în setea lor de duh, ochii sătenilor mei răsfrâng, mai desăvârșit decât ai altora, și neagra vrajă și albele reînvieri ale lumii..." "Setea de duh", setea de metarealitate este, înțelegem, cheia și atul acestei lumi patriarhale pe care o exaltă proza lui Leonid M. Arcade.

Spre a salva textul de romantiozitatea ieftină, finalul transferă totul în registrul fațetiei populare. Antim îl pândeste și-l prinde pe "Cavalerul" ce dădea târcoale satului. "Îi strigai că, după ce nădăjdusem ani și ani, nu-i mai credeam în stare decât de dărămături și prădăciuni. Că satul nostru se întorsese, după ce deznădăjduse atâta, pe cărarea străvechii lui ursite, mulțumindu-se numai cu harul cerului și cu roadele pământului. Că-l rog să plece în pace fără să mai sperie lumea și fără să mai cuteze mai cu seamă să se atingă și de un fir de păr din capul lui Găoace, care-i țigan, țigan, dar care-și are și el locul în satul nostru, de la facerea lumii, dintr-o adâncă trebuință, numai de Domnul înțeleasă, a îmbinării bunelor cu relele, a celor albi cu cei negri." Atunci "Cavalerul", care era de fapt Găoace, se aruncă la picioarele eroului, jurându-i că nu se va mai îmbrăca niciodată nici popește nici cavaleriește, - "că, să mor, până la urmă românul tot te dibuiește". Este risipirea deplină a "vraiei" și a atmosferei de coșmar, ieșirea din *basm*, la modul folcloric (invocând și motivul "roții", "pe care știu ei de ce-o încalecă povestitorii noștri înțelepți").

"Închinarea" finală subliniază, încă o dată, superfluu, idila satului reintrat în pacea lui anistorică și mobilul educativ al istorisirii: "Iar fiindcă toate cele atâta de crude stau astăzi duse departe și fiindcă mi-am zis că or mai fi prin lume oameni în stare să creadă că alte asemenea urgii ar putea rămâne, eu, dascălul școlii, pe nume Antim (dar mi se spunea și Cavaleru), dintre toți cel mai greșit și nici cel mai pocăit, m-am încumetat să iau pana în mână și să le scriu. Și denchinat le-nchin celor nemângâiați, râvnind ei mai dreپti ca mine și mai bărbați, la susu-nalt, prin clipa grea, sub foc de zăpadă, pe-o dără de stea." Adresarea explicită către cei demoralizați de rezistența regimului totalitar ("urgie" care "ar putea rămâne"), micșorează și ea impactul estetic al acestei *Țiganiade* moderne, a cărei substanță se află mai ales în originala mixtură de istorie și basm.

Încercând, chiar dacă în registru minor, liric-sentimental, resursele parabolice ale tradiției autohtone, Leonid M. Arcade se încadrează acelei categorii a prozei românești mitice și baroce, care are ca vârf de colană pe Ștefan Bănulescu, cu *Cartea milionarului*. Scrisul său reprezintă încă un argument al unității substanțiale și stilistice a literaturii române de azi, indiferent de locul unde se scrie ea.

### **Constantin Virgil Gheorghiu** (1916-1991)

Unul din numele cele mai cunoscute în occident ale exilului românesc este acela al lui Constantin Virgil Gheorghiu (care și-a semnat cele mai multe volume Virgil Gheorghiu), scriitor cu o biografie și o operă pe cât de prodigioase, pe atât de necunoscute în România.

Născut în satul Brustur, lângă Târgu Neamț, "în anul intrării noastre în războiul" de reîntregire, cum se va confesa el într-unul din nu putinele volume memorialistice pe care le va scrie, Virgil Gheorghiu rămâne în întreaga sa operă legat de amintirea melegurilor și a oamenilor Moldovei natale. "E un peisaj pe care n-am încetat niciodată să-l descriu în toate romanele mele", va mărturisi el (*De la 25-e heure a l'heure éternelle*, 1965).

După debutul cu versuri (*Caligrafie pe zăpadă*, 1940, Premiul regal pentru poezie), continuă cu reportaje din război publicate în reviste și apoi în volumul *Ard malurile Nistrului*, apărut la câteva luni după intrarea României în războiul antisovietic. Apoi, după un prim roman publicat în țară, *Ultima oră* (1943), tânărul scriitor este trimis, în același an, în calitate de consilier de presă la Zagreb. Ocuparea țării noastre de către sovietici în 1944 îl determină să se stabilească pentru o vreme la Paris. În această perioadă, Virgil Gheorghiu este, pentru un an de zile, secretar al lui Constatin Brîncuși, după care, urmându-și vocația religioasă din copilărie, se hirotonisește și devine preot (ulterior la biserica română ortodoxă din Montreal, Canada).

Un succes fulminant dobândește scriitorul cu cel de-al doilea roman al său, *Ora 25*, pe care Monica Lovinescu (sub pseudonimul Monique Saint-Come) i-l traduce în franțuzește. Apărut în 1946, beneficiind și de o prefață elogioasă a cunoscutului filozof francez Gabriel Marcel, romanul cunoaște o primire entuziastă din partea criticii și a publicului. În scurt timp el este tradus în 35 de limbi din

Europa și din alte continente, reeditat de multe ori (șapte ediții în Germania, patru în America etc.), cunoscând și o ecranizare prestigioasă, a lui Carlo Ponti, cu staruri de talia unor Anthony Quinn și Vima Lisi.

Deși acest succes nu va mai fi egalat nici pe departe de vreo altă lucrare a lui Virgil Gheorghiu, restul prozei sale nu poate fi trecut cu vederea în această prezentare pe care o încerc aici.

Opera lui Virgil Gheorghiu însumează circa cincizeci de volume. Între acestea, declară autorul într-un interviu, foarte multe exprimă "dragostea și dorul pentru România" ale unui om al cărui exil a început la 26 de ani și pentru care limba franceză, aleasă ulterior ca limbă de expresie literară, nu a însemnat ruperea de matca spiritualității și a culturii române. În afară de *La vingt cinquième heure*, care-l reprezintă cel mai deplin, prozatorul a oferit lumii imaginea sufletului românesc într-o serie impozantă de romane: *La seconde chance*, *L'homme qui voyagea seul*, *Les sacrifiés du Danube*, *Les médians de miracles*, *La cravache*, *Perahim*, *La maison de Petrodava*, *Les immortels d'Agapia*, *Le meurtrier de Kiralessa*, *La tunique de peau*, *La condottiera*, *L'Espionne*, *L'oeil américain*, *Dieu ne recoit que le dimanche*. Numeroase volume de povestiri se adaugă romanelor: *Les Inconnus de Heidelberg*, *Le grand exterminateur*, *Les amazones du Danube*, *Le peuple des immortels*, *De la vingt cinquième heure à l'heure éternelle*, *Pourquoi m'a-t-on appelé Virgil?*, *Dieu à Paris* ș.a., toate de extracție autobiografică și, cel mai adesea, evocând anii copilăriei și ai adolescenței de la poalele Carpaților Moldovei.

Sentimentul apartenenței la un spațiu etnic și sufletesc, cel al Moldovei natale, care l-a modelat, comunicându-i substanța sa inconfundabilă, și, pe de altă parte, ideea creștină (ortodoxă), a comuniunii cu o divinitate care s-a împărtășit tuturor ființelor și lucrurilor lumii, sunt cele două dimensiuni ale universului spiritual al scriitorului. Ele se împletesc sau se contopesc în paginile lui Virgil Gheorghiu, într-o manieră care poate părea, și este uneori, sentimentală sau chiar romanțioasă, dar care definește o personalitate literară interesantă și viguroasă. Prolificitatea sa, care presupune, inevitabil, repetarea și diluția adesea, se hrănește dintr-un fond de sinceritate și căldură, de iubire autentică pentru oameni și pentru câteva din ideile fundamentale ale umanității: ideea de patrie spirituală, ideea de libertate, ideea de dumnezeire. Sunt idei care dau substanță întregului atunci când fragmentul pare a se dilua. Pentru că dedesubtul icoanelor idilice, transcrise dintr-o memorie evident deformată de afectivitate, ale "*copilăriei în cerul reconstruit pe pământ*", cum sună unul din titlurile sale de capitol, dedesubtul sentimentalismului romantic sau romanțios, se ascunde în fiecare carte



a lui Virgil Gheorghiu o voință obstinată, nelipsită de dramatism, de a recupera, de a salva omul, fie și la modul iluzoriu, fie și în planul purei năzuințe. Virgil Gheorghiu este un umanist creștin, smerit și blând, dar tenace. Credința sa este ineputabilă și de neînfrânt. Dar misionarismul său literar nu se reduce la misionarismul ortodox, Virgil Gheorghiu nu este doar un preot înzestrat cu har literar. El este un confesor, mai mult sfântos și insistent decât înțelept și profund, dar un confesor care știe că oamenii se află azi într-o adâncă dezorientare și au nevoie de o religie salvatoare. El găsește și oferă semenilor săi această religie, exaltând o Treime pe cât de creștină pe atât de profană: patria sufletească - libertatea - dumnezeirea. El descoperă și oferă și Biblia care conține această nouă religie; este amintirea, trecutul, zestrea adunată de generațiile succesive care s-au spulberat, istorie și experiență spirituală decantată într-o realitate nouă, metarealitatea, la fel de tare ca și realitatea concretă a prezentului.

Succesul extraordinar de care s-a bucurat scrisul lui Virgil Gheorghiu în occident este de natură să ne îndemne să credem că această literatură, ce poate părea simplă și desuetă în mijloace, este capabilă să dea omului de azi ceva într-adevăr prețios, ceva de care el are nevoie.

Înainte de a deveni, pe meridianele occidentului, "cea mai fascinantă dintre personalitățile române în exil", cum îl califica în 1990 săptămânalul *Aspects de la France*, și înainte de a se face cunoscut, în 35 de limbi ale globului, ca autorul *Orei 25*, "un roman magistral", "o operă capitală a vremii noastre" (Robert Kanters), "mărturie bulversantă, o carte ca puține altele" (Albert Béguin), se pare că prima recunoaștere a avut-o scriitorul acasă, în România. Din prezentarea făcută autorului pe prima pagină a unuia din romanele sale apărute în Franța (*Le meurtre de Kyralessa*), aflăm că, în 1940, C.V. Gheorghiu a primit în România Premiul regal de poezie, pentru *Caligrafie pe zăpadă*.

Mai interesant însă mi se pare, fiind vorba de un autor cunoscut exclusiv prin romanele și povestirile sale, să mă refer, în această rememorare a "începuturilor în țară", cuvenită în cazul fiecărui autor afirmat în exil, la primul roman semnat de Constatin Virgil Gheorghiu, *Ultima oră*, unicul text de acest gen publicat înaintea exilului.

*Ultima oră*, apărut în 1943, este romanul lui Nicolae Funogea, tânăr moldovean venit la București spre a smulge victoria în marea sa luptă cu viața. Romanul începe cu procesul în care e judecat Funogea, acuzat de "omor cu premeditare". Prin secvențe retrospective paralel cu derularea procesului, aflăm că tânărul, fiul unui învățător sărac din

județul Brăila, care ar fi vrut să-l facă preot, a venit în București să studieze medicina, dar, câștigând foarte bine cu desenele publicitare la ziare, nu va termina facultatea, deși e student bun. E acuzat că a ucis-o pe Suzana Manoliu, la care a stat în gazdă: gășind-o într-o noapte bolnavă, într-o criză, i-a injectat un întăritor banal, dar inima femeii nu a rezistat. Apărat de o avocată inteligentă (și frumoasă!), Eleonora Nicolau, Funogea este achitat. Acasă însă, în sat, e considerat criminal și părinții refuză să-l mai vadă, deși el le trimite regulat bani, și va întreține la școală pe cele două surori. Tânărul se îndrăgostește de Eleonora Nicolau, dar ea iubește pe altul, un scriitor, astfel că el cedează avansurilor Luciei Grigorescu, pictoriță, prietena Eleonorei, cu care se va căsători, având un copil, și ducând o viață burgheză îndestulată. Mama lui, alcoolică, maltratată de tatăl, și el căzut în patima băuturii, moare în spital la Iași. La căpătâiul ei, Funogea o regăsește pe Eleonora, care, între timp fusese părăsită de neurastenicul scriitor în favoarea unei prietese. În tren spre București, Eleonora i se oferă, dar el o refuză: o urăște acum pentru refuzul ei de "atunci" și, în schimb, își iubește soția și copilul de acasă. Numai că, ajuns acasă, află că Lucia l-a înșelat cu un oarecare întâlnit întâmplător, un negustor anodin, în mod absolut inexplicabil. Jignit, disperat, o ia la întâmplare pe străzi. E arestat și incriminat pentru că, fără a fi autorizat (nu absolvise facultatea de medicină), dăduse, câteva zile înainte, o injecție unui prieten ce urma un tratament. În starea de bulversare în care se află, declară că a dat injecția anume ca să-l omoare pe acela, care ar fi fost amantul soției sale. Va fi deci, din nou, judecat, într-un nou proces, doar că acum el a rămas cu totul singur și, mai ales, lipsit de orice dorință de a i se recunoaște nevinovăția, lipsit de dorința de a trăi.

Cartea romantizează, cum se vede, un "fapt divers" de la rubrica "Ultima oră" a ziarelor. Faptele se succed într-un iureș ce nu permite adâncirea trăirilor interioare și nici a semnificațiilor transtextuale, senzaționalul primează, suspansul este criteriul hotărâtor al organizării textului. Intriga e banală, situațiile par într-adevăr colectate de la rubrica respectivă a gazetelor ieftine, "misterul" feminin e tratat rudimentar, speculat în registrul romanțului grobian (infidelitatea soției, din final, deteminată - sugerează autorul - exclusiv de obscure instincte erotice nesatisfăcute). Totuși, a vedea numai aceste aspecte, stridente la lectura cea mai grăbită, ar fi a diminua și mai mult meritele, oricum modeste, ale cărții. E cazul însă să

observăm prezența în text și a unor secvențe de oarecare subtilitate și de adevăr artistic mai complex. Este, de exemplu, relația erotică creionată, la început, între erou și Suzana Manoliu, care, deși îl place, îi rezistă inexplicabil, i se pare lui - până când misterul se dizolvă în derizoriu: înțelegem că ea voise doar să-și ascundă obezitatea dizgrațioasă. Menționabilă e și scena în care logodnicul sorei sale, jandarmul, îi cere dota - 40.000 fix, insistând să-i lase o chitanță! Grotescul unor asemenea scene însă trece pe nesimțite spre absurd și tragic, când luăm seama la ceea ce s-ar numi destinul protagonistului, compus dintr-o suită de "ghinioane" stranii, conducând la impas. Funogea visează să devină medic, e gata să-și înfrunte părinții și să lupte singur pentru a-și realiza visul, dar nu numai că va renunța (prea ușor) la acest vis, dar cochetarea lui cu medicina se va răzbuna în final (injecția dată prietenului va fi pretextul prăbușirii ultime). De altă parte, își iubește cu delicatețe părinții și-i respectă, pentru a afla apoi că erau amândoi niște epave, înecați în jalnică promiscuitate. Îndrăgostit de Eleonora e respins de ea, își găsește echilibrul și chiar iubirea în căsnicia cu Lucia, pentru care e gata, la rândul lui, să refuze o reîntoarcere la prima iubire, dar va fi trădat ignobil de Lucia. Sunt, cum se vede, elementele unui destin tragic și absurd, pe care, totuși, autorul nu le coordonează în suficientă măsură și mai ales nu le aprofundează, lăsând totul la nivelul unei povești burgheze, bizare și șocante, dar puțin semnificative în plan existențial.

Desigur, nu trebuie supralicitată valoarea romanului *Ultima oră* - altfel, nu mai prejos, și nici mai presus de linia mijlocie a romanțului burghez interbelic de la noi (Cella Serghi, Virgiliu Monda, Henriette Yvonne Stahl, sau chiar Felix Aderca). Dacă m-am oprit asupra lui în aceste însemnări, este pentru că el, ca și contextul lui, caracterizează și, până la un punct, explică evoluția ulterioară a lui Constantin Virgil Gheorghiu. Cu mijloacele și în maniera acestei literaturi, desconsiderată, se știe, de cititorul "cu pretenții", C.V. Gheorghiu va realiza unul din marile succese ale literaturii române contemporane în planul universalității.

Laudele aduse în occident romanului *Ora a douăzecișicincea* al lui Constantin Virgil Gheorghiu par cititorului din România supradimensionate. Și ele sunt, într-adevăr, exagerate dacă le raportăm la valoarea literară a cărții. Explicația lor stă în receptarea din alt unghi de vedere a cărții de către publicul occidental, ca o punere în chestiune, într-o formă simplă dar penetrantă, a dramaticei

condiții a omului și a societății contemporane. "În acest roman magistral, conflictul între omul real și omul abstract al administrației se prezintă în chipul cel mai înspăimântător. Operă pesimistă desigur, dar teribil de actuală, și al cărei titlu e explicat de autor în acești termeni: 'Ora a douăzecișicincea este aceea care vine după ultima oră, cea în care chiar venirea unui Mesia n-ar mai rezolva nimic; o societate birocratizată nu poate crea spirit căci ea este practic sortită monștrilor.' " Cuvintele criticului belgian Robert Kanters, unul dintre criticii de audiență ai perioadei postbelice, constituie o bună introducere în problematica romanului.

Nuanța creștină prezentă în scrisul lui Constantin Virgil Gheorghiu este poate și ea un argument în favoarea autorului pentru un public și o epocă foarte deschise, în deceniile postbelice, umanismului creștin. Nu este întâmplător amănuntul că romanul *Ora a douăzecișicincea* este însoțit de o prefață destul de substanțială semnată de Gabriel Marcel. Nume prestigios al existențialismului francez, și anume al celui de orientare creștină, Gabriel Marcel insistă asupra acelor aspecte ale problematicii romanului care, la puțin timp după teribilul cataclism al războiului mondial, erau cu deosebire incitante pentru publicul cititor. "Nu cred că s-ar putea găsi o operă mai semnificativă ca aceasta și mai revelatoare pentru situația înspăimântătoare în care se află umanitatea astăzi", notează filozoful. "Pământul, zice unul dintre protagoniști, a încetat să mai aparțină oamenilor. Mai exact, oamenii s-au dezvățat să se mai comporte ca oameni. Dar e prea puțin spus atâta: e vorba mult mai puțin de o învechire sau de o uitare, cât de un monstruos dresaj căruia această uitare nu-i este decât consecința."

Dincolo de subtilități și efecte literare, care poate că în roman au o mai redusă importanță, *Ora a douăzecișicincea* este citită de filozoful francez prin prisma situației existențiale, de o pregnantă într-adevăr ieșită din comun. "Îmi pare sigur că partea ficțiunii în *Ora a douăzecișicincea* este aproape negliabilă. Nu vreau să zic că totul în această carte ar fi strict autobiografic - cu toate că autorul și soția sa au făcut personal unele din experiențele cele mai dureroase relatate aici... Răul relatat aici este un rău universal; e din ce în ce mai clar că Occidentul, ca și Extremul Occident, nu mai poate fi pentru nimeni, mi se pare, pământul făgăduinței și al mirajului, cum a fost tot secolul XIX și în primii ani ai secolului nostru. Acest rău e înlocuirea abstractului cu concretul, care e la baza dacă nu a tehnicii, în orice

caz a tehnocrației, încă informe, care se elaborează sub ochii noștri. Îmi vine, de altfel, să mă întreb dacă tehnica, prin ceea ce tinde ea să-și aleagă drept scop, în locul valorilor așa-zis perimate, nu este moștenitoarea idealismului filozofic, a cărui acțiune malefică de-a lungul timpului nu mai poate fi contestată... E cazul să credem că idealismul a tins să devină malefic începând din momentul în care el a pierdut contactul cu revelația, când s-a despărțit de doctrina iohanică a Verbului, când s-a orientat spre divinizarea omului de către om și nu spre asumarea de către om a unei Grații ce cobora în întâmpinarea lui." Interesant este că, din punctul de vedere al filozofului creștin, nu numai idealismul "păgân" ori ateu, "de la Platon la Kant și Hegel", e considerat vinovat pentru situația în care a ajuns omenirea în zilele noastre, ci și raționalismul. Gabriel Marcel admiră în romanul conaționalului nostru "felul cum raționamentul silogistic, în care, până la o dată relativ recentă, atâția gânditori miopi au crezut a găsi instrumentul prin excelență al rațiunii, se pune în serviciul aberației: el e o mașină din care se face ceea ce se dorește, ca și cu toate mașinile de altfel; gândirea adevărată este altceva." Desigur că e prezumțios a căuta responsabili în trecutul omenirii pentru stadiul actual. Dar ceea ce efectiv merită apreciat în romanul lui Constantin Virgil Gheorghiu este capacitatea lui de a dezvălui absurdul infiltrat în structurile societății civilizate moderne. "Civilizația occidentală în faza ei ultimă, spune unul din personajele romanului, nu mai ia cunoștință de individ, și nimic nu ne lasă să sperăm c-o va face vreodată... Când arestează sau omoară pe vreunul, această societate nu arestează sau omoară pe cineva viu, ci o noțiune. După buna logică această crimă nu poate fi imputată, căci nici o mașină nu poate fi acuzată de crimă. Și nimeni n-ar putea cere unei mașini să trateze pe oameni după caracteristicile lor individuale... Occidentul a creat o societate asemănătoare mașinii. Ea îi obligă pe oameni să trăiască în sânul ei și să se adapteze legilor mașinii."

"Cum se vede", comentează Gabriel Marcel, "*Ora a douăzecișicincea* este ca o umare a lui *Erewhon* de Samuel Butler. Dar între cele două cărți este o diferență ce permite să se măsoare spațiul parcurs în mai puțin de un secol. În timp ce *Erewhon* era un soi de utopie, de același tip ca și *Gulliver*, de exemplu, nimic nu poate fi mai puțin utopic sau mai puțin anacronic ca romanul lui Gheorghiu. Această istorie a unui Iohan Moritz, care va fi succesiv decretat evreu, deși era arian, apoi arian pur și membru al rasei

Stăpânilor, și tratat de Aliți ca amic și apoi ca inamic, totul fără să se țină seama deloc de ceea ce era el, de ființa lui, în substanța lui individuală - această poveste cu nebuni, narată cu precizia scrupuloasă a unui memorialist conștiincios, apare ca expresia literală a ceea ce omul tinde a deveni într-o lume pe care el o neagă."

Ca formulă romanescă, *Ora a douăzecișicincea* de Constantin Virgil Gheorghiu este un roman senzațional, ceea ce explică în bună măsură imensul succes avut în Europa occidentală și în alte continente. În ce privește personajele, conflictele și situațiile cărții, acestea amintesc nu o dată tradițiile prozei românești anterioare - Slavici și Rebreanu, mai ales, dar și alți prozatori rurali interbelici. Pe de altă parte, nu mai puțin vizibilă e amintirea antiutopiilor moderne europene - H.G. Wells, Aldous Huxley - cu îngrijorarea spiritului uman înaintea exceselor și răătăcirilor mașinismului veacului XX.

Originalitatea lui Constantin Virgil Gheorghiu este de căutat poate în ideea de a confrunta cu efectele dezastruoase și absurde ale acestor excese ale automatizării și anonimizării sociale contemporane nu pe insul mediu al lumii contemporane, ci pe "bunul primitiv", pe insul naiv și "pur", complet neinițiat în marile schimbări petrecute în societatea din jurul său. Iohan Moritz, țăranul lui Constantin Virgil Gheorghiu, nu este țăranul de la mijlocul veacului al XX-lea, distanța între el și Ilie Moromete al lui Marin Preda, de exemplu, este enormă, și la fel de mare e și distanța ce separă pe protagonistul lui Constantin Virgil Gheorghiu de țăranul transilvănean real al epocii respective. Iohan Moritz nu numai că nu știe nimic despre gazetele și aparatele de radio care, chiar și în sate, fac imposibilă candoarea individului în raport cu lumea în care trăiește. El este, spiritual și moral, un copil ajuns la vârsta însurătorii, care devine, prin experiențele parcurse de-a lungul câtorva ani numai, un bătrân înțelept, aparținând și el nu prezentului, ci altor vremi, demult apuse. Intenționalitatea demonstrativă a romanului, care e primordială, nu este însă stânjenită de acest maniheism, ci poate chiar dimpotrivă.

Iohan Moritz, tânăr țăran român din satul Fântâna, de undeva din Ardeal, renunță la planul lui de a pleca în America pentru 2-3 ani, pentru a se însura cu Suzana, pe care o fură de la tatăl ei, chiaburul Iorgu Iordan. (Există o strategie a numelor personajelor, simplă și ea, dar eficientă în a atrage atenția cititorului asupra *problemei* numelor; Iohan Moritz e român, în vreme ce Iorgu Iordan e... sas: numele e doar o convenție, ne sugerează deocamdată autorul, urmând ca

evoluția faptelor să dezvolte ideea, făcând din ea una din metaforele principale ale cărții.)

Ajutat de preotul Coruga și de fiul acestuia, scriitorul Traian Coruga, Iohan Moritz poate să ducă o viață onestă, modestă dar fericită, alături de Suzana. Socrul lui, care după fuga fetei, își bătuse crunt nevasta, provocându-i moartea, este închis. După doi ani, donându-și întreaga avere Reichului, pentru cumpărarea unui Panzer, este eliberat și trimis în Germania, unde devine ofițer nazist.

Se întâmplă însă că șeful de post din Fântâna primește dispoziție de "rechiziționare a evreilor și a indivizilor suspecti" și, ca să nu-l trimită pe cârciumarul Goldenberg, care-l cumpăraseră din vreme, îl trimite pe Iohan Moritz, mai ales că spera în grațiile Suzanei. Iohan Moritz e convins că e vorba de o greșală și așteaptă repararea ei. Evreii din lagăr îl consideră renegat, numindu-l Iacob și Iankel. (Comandantul lagărului pune chiar pe un evreu să-l controleze dacă e circumcis, dar examenul nu e edificator.) Între timp, preotul Coruga face demersuri pentru a-l salva, dar toate se lovesc de birocrăția militară. Pentru a păstra casa (casele evreilor erau rechiziționate), șeful de post o convinge pe Suzana să ceară divorțul, pe motivul că Iohan e evreu. De fapt, având astfel și mărturia Suzanei, jandarmul se asigură împotriva unei eventuale anchete cu privire la arestarea lui Iohan. Evreii din lagăr sunt puși să sape niște canale de fortificații contra rușilor, apoi sunt mutați la granița cu Ungaria. Înștiințat oficial de cererea de divorț a Suzanei, Iohan Moritz este zguduit și acceptă propunerea unui mic grup de evrei bogați, care-l mituiseră pe comandantul lagărului, de a fugi în Ungaria.

Evadarea din lagăr este prima încercare a eroului de a se salva, prima mobilizare a sa împotriva unui pericol încă indistinct și confuz intuit, dar a cărui prezență începea s-o simtă. Până aici, viața sa fusese alcătuită din acceptare și supunere la ritmul lumii exterioare, împăcare cu soarta așa cum era ea, bună sau rea.

Această primă parte ("Cartea I") a romanului este totodată și prima etapă a demonstrației întreprinse de autor. Cum am spus, cartea lui Constantin Virgil Gheorghiu este pregnant demonstrativă în sensul ideilor amintite mai înainte. Demonstrativismul nu e ascuns, ci din contra, subliniat într-o manieră care s-ar vrea experimentală. Scriitorul Traian Coruga este personajul investit cu funcția de a explicita și teoretiza demonstrarea tezei autorului. Traian Coruga, aflăm încă din primele capitole, lucrează la un roman în care-și propune să

urmărească un număr de destine, ale unor indivizi reali din orizontul său de observație, în a căror evoluție să poată citi semnele evoluției societății omenești în ansamblu. În încheierea acestei prime cărți a romanului, autorul revine la această idee, narându-ne, prin Traian Coruga, fabula iepurilor albi, animale folosite odinioară pe submarine, pentru a semnala cu șase ore înainte limita respirabilității aerului din submarin. Scriitorul este, spune Traian Coruga, asemenea iepurilor albi. "Atmosfera în care trăiește societatea contemporană", spune el, "ființa umană nu o poate suporta. Birocrația, armata, guvernul, organizarea de stat, administrația, totul contribuie la a sufoca pe om... În romanul meu descriu modul în care mor, în suferințe îngrozitoare, uciși de o atmosferă care nu le permite existența, oamenii acestui pământ... După moartea iepurilor albi, oamenii nu mai pot trăi decât maximum 6 ore. Romanul meu descrie aceste ultime șase ore ale vieții."

Înțelegem acum că, în cadrul acestei demonstrații, rolul rezervat protagonistului, simplul, nevinovatul și imaculatul Iohan Moritz din Fântâna, este acela de iepure alb, de personaj martor și cobai de experiență, nu atât al autorului, cât al istoriei contemporane modelate în acest roman.

Și într-adevăr, evoluția în continuare a eroului, peripețiile lui în noile medii sociale în care va intra, vor însemna alunecarea într-un vârtej tot mai amețitor, imposibil de oprit.

Din momentul în care s-a văzut smuls din matca vieții solare, calme, patriarhale, duse în satul său, Iohan Moritz, protagonistul romanului *Ora a douăzecișicincea* de Constantin Virgil Gheorghiu, a devenit o jucărie a soartei, trezindu-se târât într-un orizont străin, tot mai opac și mai greu de înțeles pentru el.

Trecând, împreună cu grupul de evrei din lagăr, granița Ungariei, Iohan Moritz ajunge la Budapesta, folosit de bogății săi tovarăși drept servitor și hamal. Apoi evreii, prin Asociația israelită, pleacă în Elveția și în America, lăsându-l pe el de izbeliște într-o țară cu legi, oameni și limbă necunoscute. Este arestat de o razie și torturat ca "spion român", apoi trimis în alt lagăr de muncă, la fortificații pe granița română. Între timp, scriitorul Traian Coruga s-a căsătorit cu o ziaristă evreică, iar aceasta i-a cumpărat un post în Ragusa, unde să se adăpostească de fascism.

Iohan Moritz este trimis în Germania, la muncă în cadrul unui grup de așa-zisi "muncitori unguri" (în care însă nici unul nu era de



fapt ungar!). În Germania, notează autorul, "Moritz era mereu suspectat de crime pe care nu le comisese, dar pe care era asigurat că le va comite într-o zi". Personajul ia cunoștință cu o societate în care suspiciunea, disprețul față de individ, anonimizarea și automatizarea vieții umane erau duse la ultimele consecințe. "În marele nostru Reich german, nu poți face o singură mișcare fără să se știe imediat. Nici chiar noaptea sub pătură. Nu poți face un singur gest fără ca noi să fim informați. Noi ghicim tot ce-ți trece prin cap. Gândurile tale. Toate gândurile tale", îi spune funcționarul care-l ia în primire la uzină. Moritz are apoi revelația benzii rulante: muncitorii lucrează "fără a se gândi la ceea ce fac, dar fără a se gândi nici la altceva". "Mașinile nu tolerează dezordinea... anarhia, lenea și indolența omenească", îi spune funcționarul. "Ele te vor învăța disciplina, ordinea, perfecțiunea. Imitându-le vei deveni muncitor de prima clasă." Așa cum în Ungaria fusese disprețuit ca român, personajul e disprețuit în Germania ca ungar, pentru că "ungurii se uită numai după femei". Disprețul generic față de om se întregește aici cu disprețul rasial și cu acela social: "Ca și cum n-ar fi destul că ești un om, mai ești și un Oriental, și un ungar, ba încă unul abia ieșit din spital", îi spune funcționarul hitlerist. În Germania fascistă, Moritz cunoaște, abia acum, *frica* în fața lumii neînțelese. Umilit și disprețuit, sfidat și călcat în picioare, el se trezește brusc, la fel de inexplicabil, înălțat în culmea gloriei. El e "descoperit" de un colonel neamț antropolog, drept individ aparținând "Familiei eroice" (urmasii unor emigranți germani din secolul XVI, împrăștiați în câteva locuri din lume, după teoria colonelului Müller, piese rarissime azi). Poza lui e trimisă lui Goebels și revistelor ilustrate, el e făcut soldat și pus să păzească pe prizonieri. I se *repartizează* și o femeie, care să-i fie mamă, soție, amantă, cu care se căsătorește pentru a profita de alte avantaje: apartament, mobilă, vin și carne pentru nuntă, concediu etc.. Astfel, Moritz pare a se integra în structura societății fasciste, devenind beneficiarul ei și paznicul vechilor tovarăși de suferință și de sclavie. În finalul cărții a III-a ideea e subliniată prin scrisoarea lui Traian Coruga către tatăl său: "Romanul meu avansează. Am ajuns la capitolul al IV-lea, al treilea ceas după moartea iepurilor albi. Sclavii tehnici distrug totul în drumul lor și luminile se sting unele după altele. Oamenii se rătăcesc într-un întuneric vecin morții."

Suntem acum în toamna lui 1944. Rușii se apropie de Fântâna. Comuniștii din partea locului organizează Tribunalul poporului, care execută o mulțime de oameni. Preotul Coruga e și el

împuşcat, dar, predat de soția lui Moritz și de mama lui unei ambulante nemțești, va scăpa. Bătrâna țărăncă va plăti însă cu viața gestul ei, iar Suzana, împreună cu copiii, își va lua lumea în cap. Moritz împreună cu prizonierii pe care-i avea în pază evadează și ajung la americani. Dar descoperindu-se că el e român, deci "inamic", e arestat, pentru ca, aflându-se apoi și de aventura lui nemțească, situația să-i devină critică. Astfel, va ajunge să devină tovarăș de celulă cu Traian Coruga, scriitorul, consăteanul său. Acesta, împreună cu soția sa, fuseseră arestați după 23 august și găzduiți în lagărele americane tot ca "inamici". Vom cunoaște împreună cu ei mecanismele și oamenii societății de tip capitalist, dominată de gândirea statistică, la fel de anonimizantă ca și aceea dogmatică fascistă, la fel de disprețuitoare față de om, în ciuda aparențelor benigne ale manifestărilor ei. Această societate e dominată de *Cetățeni*, o specie umană la fel de periculoasă ca și fiarele. "Ei nu trăiesc în pădure și nici în junglă, ci în birouri. Totuși sunt mai cruzi decât fiarele junglei. Ei sunt născuți din încrucișarea omului cu mașina. E o specie bastardă... În loc de inimi au cronometre. Creierul le e un fel de mașină. Nu sunt nici mașini nici oameni. Dorințele lor sunt de animale sălbatice." Traian Coruga scrie acum, în lagăr, cel de-al cincilea capitol al romanului său, care nu mai e literatură, ci petiții: "Cetățenii nu au timp de pierdut cu romanele, dramele, piesele. Ei nu citesc decât Petiții." Cele șapte *Petiții* pe care textul ultimei cărți a romanului lui Constantin Virgil Gheorghiu le intercalează sunt pamflete pline de sarcasm asupra unor aspecte ale condiției omului în societatea "cetățenilor". Câteva exemple: Petiția nr.1 cere recuperarea de către stat a grăsimilor pierdute de prizonieri prin slăbire; Petiția nr. 3 cere să se reducă rația zilnică a prizonierilor mutilați, proporțional cu părțile din corp pierdute; Petiția nr.5 cere înregistrarea pe disc a întrebărilor la interogatorii, unde oricum răspunsurile celor interogați nu contează. "Urcăm o Golgotă mecanică și motorizată", îi spune Traian Coruga lui Moritz. "Numai tu ai rămas om pentru că îi iubești încă pe oameni." Lumea a fost zguduită de un război nimicitor, în care Aliții, arborând steagul salvării umanității, au învins ciuma brună, fascismul. Dar lumea care a biruit nu este esențial mai bună decât cea care a fost biruită. Noile structuri sunt la fel de absurde: "Oamenii care m-au închis nu mă urăsc, nu vor să mă pedepsească și nu doresc moartea mea. Ei vor numai să salveze lumea... Cei care conduc lumea s-au apucat să construiască spitale uriașe pentru a vindeca plâgile

omenirii. Dar sub mistria lor nu spitale se ridică, ci închisori. Totul e ca și când li s-ar fi făcut farmec." Salvarea din închisoarea totalitarismului pare a se transforma într-o nouă închisoare, încă mai sumbră și mai fără speranță pentru Iohan Moritz și pentru celelalte personaje ale romanului.

În ultima sa parte, *Ora a douăzecișicincea* de Constantin Virgil Gheorghiu devine romanul absurdului tragic al condiției umane moderne. Absurdul se impune din ce în ce mai direct și mai brutal în viețile oamenilor. Iohan Moritz face o petiție către "conducătorii acestei țări": "Românii au trimis jandarmii să mă rechiziționeze... Au hotărât peste capul meu că mă cheamă Iacob și nu Ion cum mă botezase mama. M-au închis laolaltă cu evreii într-un lagăr împrejmuit cu sârma ghimpată... Eu am evadat... Ungurii au zis că nu mă cheamă Iacob, ci Ion și m-au arestat pentru că eram român... Nemții au hotărât că nu mă cheamă nici Ion, nici Iacob, ci Ianoș și m-au supus din nou la cazne pentru că eram ungar. Apoi a apărut un colonel care mi-a spus că nu mă cheamă nici Iacob, nici Ianke, ci Johann, și m-a făcut soldat... Când s-a sfârșit războiul și am crezut că voi avea, la rândul meu, dreptul la pace, au venit americanii... și m-au trimis după gratii... Aș vrea să aflu și eu, măcar acum, care să fie pricina? Nu vă place numele meu: Ianoș sau Ion, Iohann ori Iacob ori Ianke?" Firește că petiția sa rămâne fără răspuns, în schimb, după multă vreme, e chemat la interogatoriu pentru a fi întrebat... cum se scrie numele lui, cu *z* sau cu *tz*. În lagăr vine într-o vizită doctorul Abramovici, evreul cu care evadase Moritz din lagărul românesc cândva, acum ofițer american. Moritz îi cere să-l elibereze, e sigur că acum nevinovăția sa față de Aliați e dovedită. Dar Abramovici îl muștră plictisit: "Învată să nu mai judeci ca un țăran înapoiat, dragul meu Ianke... Țările civilizate nu se ocupă de cazuri individuale... Cum ai vrea să te eliberez? Ar fi o nebunie!... Tu ești prins în mecanism. Poți să te agiți mult și bine, nu vei putea ieși!..." Apoi Abramovici îi explică, oferindu-i țigări: "Culpabilitatea și eliberarea nu au nici o legătură una cu alta... Punerea în libertate se efectuează la ordinul Cartierului general de la Frankfurt. De acolo, hârtiile sunt trimise la Washington, iar hotărârea e trimisă la Wiesbaden. O comisie specială se formează la Esslingen, și o trimite la Berlin. Ordinul de punere în libertate e dat la Berlin și trimis la Heidelberg. În momentul în care ordinul a sosit la Heidelberg fișa ta e retrasă din fișierul a sute de birouri... Americanii au fișiere enorme, la fel de mari cât cazarma pe care o vezi. În

momentul când ordinul de punere în libertate a fost trimis la Heidelberg, se retrage automat fișa din fișierele de la Washington, Stuttgart, Ludwigsburg, München, Kornwestheim, Paris, Berlin, Frankfurt. Numele tău e înregistrat în tot universul, peste tot, la Biroul Federal de Investigații, în America, la Comandamentul Suprem Interaliat de la Paris, la comisia de control de la Berlin, în toate lagărele, închisorile, birourile C.I.C., C.I.D., M.P., S.P., S.O.S.. Peste tot..."

În lagărul american ajunge acum și preotul Coruga, în cârji, cu picioarele amputate. Ofițerul american nu poate concepe că bătrânul a putut fi salvat de o ambulanță nemțească fără a fi fost filogerman. Traian Coruga, scriitorul, își regăsește astfel tatăl, care va muri curând în brațele fiului său. Traian Coruga nu mai are nici el putere să lupte și să aștepte. Cuvintele ultime ale bătrânului, care-i vorbește despre "imensul pericol al colectivismului, fie la modul rusesc, fie la cel american", îi vor adânci degingolada: "Societatea civilizației tehnice a devenit incompatibilă cu viața individului. Ea înăbușă omul... Iată crima societății occidentale: ea ucide omul, sacrificându-l în favoarea teoriei, abstracției, planului... Democrația, de exemplu, e o formă de organizare socială net superioară totalitarismului, dar ea nu reprezintă decât dimensiunea socială a omului. A confunda democrația cu însuși sensul vieții este a reduce viața omului la o singură dimensiune. E marea greșală comună a naziștilor și comuniștilor. Viața umană nu are sens decât trăită în ansamblul ei. Și pentru a pătrunde sensul ultim al vieții trebuie să utilizăm aceleași instrumente de care ne servim pentru a înțelege arta și religia: uneltele creației artistice, uneltele creației de orice fel... Dar salvarea nu va veni decât pentru oamenii care sunt cu adevărat oameni, adică indivizi. Nu categoriile vor fi salvate... Categoria e aberația cea mai barbară și mai diabolică pe care creierul omenesc a zămislit-o vreodată." Sunt nu numai ideile preotului Coruga și ale fiului său, scriitorul, ci și ale autorului însuși, ideile bunului simț popular asupra marilor probleme ale omenirii de azi.

Evoluția subiectului cărții convertește în continuare absurdul în tragic. Scriitorul Traian Coruga, nemaiputând suporta așteptarea aceasta în care omul să se abandoneze birocratismului mecanic al sistemului, pleacă, sfidând regulamentele lagărului, să pătrundă până la comandant, și e împușcat de o santinelă. Între *Petițiile* adresate de el comandantului, ultima, privind pe "criminalul de război Moritz",

este de un sarcasm de dincolo de mormânt, plin de durere și de revoltă la adresa celor care l-au declarat pe anonimul și inocentul Moritz drept "criminal de război", de fapt la adresa societății contemporane opresive și anihilante: "Tribunalul Internațional de la Nürnberg a hotărât în numele a 52 de națiuni că prietenul meu Iohan Moritz e criminal de război... El pretinde că n-a omorât niciodată în viața lui nici măcar o muscă... Moritz pretinde de asemenea că nu cunoaște cele 52 de națiuni... Pretinde a fi cunoscut, doar, cândva, șase francezi, pe care i-a salvat de la închisoare. N-a cunoscut decât un singur grec care era închis împreună cu el și cu care și-a împărțit pâinea... Iohan Moritz e considerat criminal și de aceste două națiuni... Pentru a-l convinge de vinovăția sa față de națiunile aliate, propun ca Iohan Moritz să-și execute pedeapsa în rații de câte un an de închisoare în fiecare din aceste țări... Astfel, toate națiunile vor avea partea lor și nici una nu se va simți lezată..."

După moartea scriitorului care-și propusese să scrie un roman spre a avertiza omenirea asupra pericolului ce o pândește, procesul prăbușirii omului continuă în realitatea socială, sugerează Constantin Virgil Gheorghiu. Iohan Moritz află că Suzana, plecând din satul natal, a ajuns în Germania, cu copiii. Ea îi scrie că a fost violată de niște ruși și acum are un copil de la ei. Iohan o iartă, și, eliberat din lagăr, o regăsește, împreună cu copiii. Numai că regăsirea e de scurtă durată: țările estice au devenit între timp "dușmane" Aliatilor, și el e reinternat împreună cu întreaga familie. Singura scăpare e ca ei să ceară să fie încorporați pentru a "lupta împotriva comunismului". Secvența din finalul romanului e încă o ironie la adresa modului american: ofițerul american fotografiază "o familie întregă care se înrolează împotriva comuniștilor", cerându-le să zâmbescă obiectivului: "Keep smiling! Smiling! Smiling!"

*Ora a douăzecișicincea* este, probabil, nu numai cartea cea mai rezistentă a lui Constantin Virgil Gheorghiu, ci și romanul care-l reprezintă cel mai bine, sub raportul stilistic și sub cel valoric. Ca și alte cărți ale autorului este un roman "de acțiune", în care aventura are locul privilegiat. Ceea ce îl ridică însă deasupra romanului senzational de serie este transfigurarea peripeției comune în aventură existențială. Povestirea simplă, aproape descămată și săracă, se dovedește a ascunde rezerve metaforice superioare, de parabolă a condiției insului în societatea contemporană. Textul atestă ambiția intelectualizării, nu însă și vocația ei, pasajele eseistice fiind destul de

monocorde și sumare. Constantin Virgil Gheorghiu nu este un intelectualist, nici un spirit speculativ, ci mai degrabă un narativ. El nu *alege* narativul ca modalitate a unei stilizări conștiente a imaginii lumii, el *e ales* de această modalitate: el percepe realitatea lumii înconjurătoare prin prisma unei viziuni originare. Percepția lui are candoarea premodernă și naivitatea tradiționalului, capabilă de uimiri și de emoție, a povestitorului "ancien". Mijloacele sale literare sunt cele mai simple - comparația, hiperbola - dar, în acest roman, ele sunt suficiente pentru a conferi naratiunii puterea de expresivitate care înalță textul la nivelul artei. Imperfecțiunile literare, nu puține, - de la precaritatea multor personaje, la inadecvări stilistice sau platitudini - sunt răscumpărate de puterea de a configura nivelul paradigmatic al întâmplărilor relatate.

Sensul titlului *Ora a douăzecișicincea* este lămurit de scriitor într-o secvență din primele pagini ale romanului: prin personajul rezoneur al cărții, scriitorul Traian Coruga, care vrea să scrie un roman cu acest titlu: "Ora a douăzecișicincea, zise Traian. E momentul în care orice încercare de salvare e zadarnică. Chiar coborârea unui Messia n-ar mai îndrepta nimic. Nu e ceasul de pe urmă, e ceasul al treisprezecelea, ceasul după ultima bătălie a omnicului. Este chiar ora societății apusene. Ora de acum. Ora exactă." Cartea lui Virgil Gheorghiu este cartea unui apocalips, a apocalipsului istoriei contemporane, dar, cu toate acestea, nu cartea unui *sfârșit*, ci mai degrabă a refuzului vehement și încăpățânat al acestui sfârșit.

Povestea lui Ion Morîț (sau Iohan Moritz) din satul ardelean Fântâna este înduioșătoare și absurdă. Trimis, prin abuzul unui slujitor al statului român în lagăr, asimilat evreu pe baza numelui său, el va peregrina, timp de mulți ani, prin zeci de lagăre de muncă. Evadat din primul și ajuns în Ungaria, e închis ca român și ca spion, trimis în Germania e disprețuit ca ungur, până se descoperă că are... profil tipic arian și e făcut soldat german, etalon al rasei pure. Deși ajută pe niște prizonieri francezi să evadeze, ajuns la americani e închis din nou, ca... uneltă a hitleriștilor, și va petrece încă mulți ani de lagăr după sfârșitul războiului. În fiecare din aceste avataruri, numele său are de jucat un rol, căci mereu îi este schimbat, de fiecare dată abuziv și de fiecare dată împotriva voinței lui: din Ioan în Iohan, în Iacob, sau în Ianke, în Ianoș. Satul în care a fost fericit a rămas demult pierdut în urmă, ca un paradis irecuperabil, dar Ion Morîț nu renunță să se întrebe și să întrebe care-i este vina, de ce e persecutat.

Întrebarea lui este, de fapt: ce are Istoria cea Mare cu măruntul om anonim, de ce-i refuză ea dreptul de a fi el însuși, de ce nu-l ignoră, așa cum ar dori el s-o ignore pe ea?

Ion sau Iohan Moritz a renunțat cândva la mirajul Americii, al "lumii mari", pentru a fi fericit în satul său obscur, iubit de nevasta lui Suzana și de cei doi copii. Dar libertatea lui de a alege, chiar așa modestă câtă era, se dovedește iluzorie: Istoria Mare (lumea mare) se arată a nu fi un simplu miraj inofensiv, simplă metarealitate, ea intervine în viața lui, îl smulge din realitatea lui mică și-i confiscă destinul. Refuzată ca miraj, ea i se impune ca realitate, strivindu-l, batjocorindu-i aspirația de a fi el însuși, liber în anonimatul său. În satul său, țăranul român Ion Morit învățase să se mulțumească cu soarta ce-i era *dată*, s-o considere imuabilă. Or, iată că el află acum că nici măcar destinul dat de Dumnezeu, odată cu numele primit de la mama lui, nu-i mai aparțineau ca valori inalienabile.

Sucesiunea de peripeții ale personajului, debutând în spațiul normalului, printr-un abuz banal, aproape inerent birocrăției moderne și spațiului social dat, evoluează spre o falsificare coșmarescă a acestei "normalități". Deși nu trecem propriu-zis în cronotopul oniric, impresia unui univers kafkian este inevitabilă la lectură. Falsificarea normalității odată instalată, fiecare pas al individului este o avansare în eroare și fiecare zbatere spre a se salva o scufundare mai adânc în absurd. Evadările duc la încarcerări mai opace, mai inexplicabile, iar disperarea ultimă a tovarășului său de celulă, scriitorul Traian Coruga, de a duce personal memoriul său (al 65-lea scris!) comandantului lagărului se soldează cu împușcarea aceluia. Ion Morit înțelege că orice luptă e de prisos, că, în fața noii Instanțe care i-a luat în administrare destinul, redempțiunea este imposibilă. Inadvertența inițială - numele neromânesc pe care-l purta român fiind - inadvertență care în lumea satului său era absolut insignifiantă, se dovedea un *semn* blestemat: numele este obiectul însuși, numele lui era destinul lui și el nu știuse. El va aștepta "cumintit" (dar nu resemnat!) și, când eliberarea va veni, în cele din urmă, o va primi în aceeași stare buimacă, de om care "nu știe de ce e acolo unde e".

Povestea senzațională a lui Ion Morit devine profund semnificativă artisticeste și prin personajul realizat de scriitor. Ion Morit e o stilizare a imaginii tradiționale a țăranului român, convențională la extrem, dar elocventă literar tocmai prin această exagerare. Răbdător și fidel în dragoste și în prietenie, el e gata să

renunțe la plecarea în America pentru femeia iubită și s-o ierte când, lăsând-o cu doi copii, o regăsește cu trei. Cuvios, modest și anonim în raporturile cu cei din jur, slugărește candid pe "domnii" cu care evadase din lagăr, nu din vreun instinct ancilar congenital, ci din sincer devotament prietenesc. Căci Ion Morîț are vocația prieteniei, cu o intensitate și naivitate "primitive", și nu mai puțin cu o infinită delicatețe, care-l determină să meargă, pe stradă în Budapesta, la distanță de Abramovici, pentru ca nimeni să nu poată ghici că domnul doctor era însoțit de un om "descult"! Personajul are, în general, cultul valorilor esențiale la modul țărănesc. Când în lagărul din România se renunță la săparea canalului dispus de rege (după ce Carol al II-lea fuge din țară), singurul regret al lui Ion Morîț este că "toată munca fusese inutilă". Cea mai semnificativă secvență pentru mentalitatea țărănească a eroului este aceea a prânzului său în lagărul american, în ultima parte a cărții: "Morîț își muia lingura în supă cu încetineala unui om care ar fi celebrat un rit. N-o umplea decât pe jumătate și o ducea la buze cu un gest larg, sacerdotal. Un gest de cuminecare. După ce înghițea conținutul, făcea o mică pauză. Ținea lingura nemișcată între degete, ca și cum ar fi fost încă plină. Ochii lui mari, negri, priveau intens în depărtare ceva ce numai el singur vedea, un loc situat dincolo de limitele pământului și ale cerului... Ion Morîț mânca așa cum se celebrează liturghia, cu o voluptate egală și măsurată. A mânca era pentru el un act sacru - *actul nutriției* - readus la majestatea sa originală... Nimic gratuit. Nimic inutil. La ora prânzului, Ion Morîț se integra în marele ritm al naturii. El se hrănea cum se hrănesc arborii, care-și trag seva din adâncul pământului." Dacă scriitorul ar fi insistat mai mult asupra eroului său, lăsându-se mai puțin sedus de fabulă, Ion Morîț ar fi putut fi unul dintre marile personaje ale literaturii române.

Tentativa autorului, urmărită destul de consecvent, de altfel, de a da cărții și o armătură teoretic-eseistică, prin comentariile lui Traian Coruga asupra romanului și asupra momentului infemal al umanității contemporane, sunt marcate de un senzațional al contrautopiei moderne europene (Wells, Huxley), cu teme ei cunoscute: robotizarea omului, birocrăția anonimizantă etc.. Mai puțin percutant azi sub această latură eseistică, romanul lui Constantin Virgil Gheorghiu este viu prin personaj și prin *aventura* sa, care are valențele unei parabole a existenței individului contemporan. *Ora a douăzecișicincea* rămâne în orice caz "o mărturie bulversantă, o carte



care, ca puține altele, pune întrebări cărora nu ne putem sustrage", pentru a cita cuvintele altui critic de marcă, Albert Béguin.

Un alt roman semnificativ pentru scrisul lui Constantin Virgil Gheorghiu este *Omorul din Kyrlessa (Le meurtre de Kyrlessa)*, apărut în 1966 și reeditat și el, ca și multe dintre scrierile autorului.

Regăsim și aici acel sentiment specific autorului, al apartenenței definitive și absolute la un spațiu etnic și sufletesc - cel al Moldovei natale - și la un teritoriu spiritual etern - ideea creștină (ortodoxă). Și aici observația și judecata asupra istoriei concrete a poporului său, a condiției lui sociale, economice și politice moderne se împletește și se înfrățește cu bunătatea și compasiunea creștină, lipsite însă, acestea din urmă, de orice umilință, dimpotrivă, pline de o mândrie și demnitate mai puțin pravoslavnice. Mai mult decât *Ora a douăzecișicincea*, acest roman (ca și de altfel *Sacrificații de pe Dunăre*, *Casa de de la Petrodava*, *Nemuritorii de la Agapia* și altele) își trage substanța literară și omenească din amintirile și gândurile despre patrie ale scriitorului.

Și aici însă cronotopul românesc preferat de scriitor este nu acela al istoriei reale, ci acela al aventurii și al mitului. Realitățile autohtone, pe care cititorul le recunoaște, firește, sunt transfigurate de o lumină naivă și imaculată. Romancierul se adresează parcă unor lectori cu sufletul curat, adolescentin, pentru care răul și urâtenia nu sunt de conceput, și dimpotrivă binele e firesc în viața omenească. Romanul său e un basm cu personaje luate din societatea istorică românească interbelică, în viața cărora legile istoriei se amestecă cu cele ale basmului.

În același ținut al Petrodavei (Piatra-Neamț) unde se localizează multe din cărțile lui Constantin Virgil Gheorghiu, în satul Chiralesa, stăpânește ca un despot necruțător generalul Dracopol, urmaș al fanarioților de acum două sute de ani, temut și urât de țărani, ca și înaintașii săi. În ce privește lumea țărănească, ea e dominată de Legendă. În sat se află statuia caporalului Chiralesa, care ar fi salvat cu prețul vieții pe regina României, aflată în vizită pe frontul din Moldova (în primul război mondial). E drept că, alături de statuia și de legenda caporalului, în sat trăiesc și soția eroului, devenită femeie ușoară, și băiețelul de zece ani al acestuia, urgisit de sat din cauza mamei lui. Pe de altă parte, în preajma satului bănuie Bogomil, haiducul fără teamă de cei puternici și protectorul sărmanilor, văduvelor și orfanilor. Bogomil jefuiește transportul de

bani trimis la centru și toți martorii jură că a deschis încuietorile abia atingându-le, cu "iarba fiarelor", după care dispare în pădure și soldații trimiși de Dracopol nu-i pot da de urmă. Generalul recurge la arestarea sătenilor pentru a le smulge informații despre Bogomil. Apelează demagogic la sentimentele lor patriotice, și primește acest răspuns semnificativ la întrebarea dacă-și iubesc patria: "Nu, domnule general, dumneavoastră o iubiți cu adevărat. Dumneavoastră care stăpâniți pământul. Noi lucrăm acest pământ, ne târâm în genunchi pe acest pământ, scumându-l, sângerând asupra lui, asudând pe el, suferind. Cum vreți să-l iubim? El e locul chinului și al suferinței noastre. Pământul e locul de canonire al plugarului. Iubirea pământului numai dumneavoastră, proprietarii, o puteți încerca. Dumneavoastră nu aveți decât plăceri pe acest pământ. Dumneavoastră aveți pentru ce să-l iubiți, noi nu!"

Nota realistă e însă o notă secundară, ca și atitudinea critică, protestatară. Sensul generic al literaturii lui Constantin Virgil Gheorghiu este moralizarea creștină sui-generis. Dominanta acestei literaturi rămâne sentimentalismul romantic nuanțat aparte de acuta percepție a absurdului agresând existența umană. Absurdul existențial e redat, și aici, prin filtrul trăirii lui de către omul simplu, tradițional, capabil să-l conștientizeze doar la nivelul bunului simț popular. Iată bunăoară chiar și perceperea de către țărani a legendei lui Chiralesa: "Aici la Chiralesa, copiii varsă de asemenea lacrimi recitând poemele care celebrează moartea eroică a caporalului. Dar imediat după, ei își dau seama că toată povestea e ridicolă, absurdă și stupidă. Nimic nu stă în picioare în această legendă a caporalului Chiralesa. Nevasta lui, fiul, vecinii, toți țărani știu că e o înșelăciune. Caporalul avea o soție frumoasă, Taina, pe care o luase din dragoste. Deci nu putea să moară pentru o altă femeie, fie ea și regina României... Realismul țărănesc refuza să creadă altceva."

Dacă acest realism al bunului simț care sesizează absurdul intrus în viața modernă este țărănesc, patetismul romantic, gustul pentru idilă și melodramă senzațională îi aparține, fără îndoială, autorului.

Aflând despre întemnițarea țăranilor, Bogomil apare - travestit în soldat - la castelul lui Dracopol, lăsându-i o scrisoare, în care-l amenință că dacă nu va elibera oamenii, adevărul despre moartea lui Chiralesa va fi făcut public. Iar adevărul, pe care-l află și cititorul din această scrisoare, este că, de fapt, caporalul Chiralesa a fost ucis, în

împrejurări degradante, de însuși Dracopol. De fapt, aflăm, vizitele reginei pe front erau adesea prilejul unor chefuri monstruoase ale ofițerilor (vlăstare boierești). Cu un asemenea prilej, Dracopol, beat, i-a cerut lui Chiralesa să-i aducă pe propria lui soție, pe frumoasa Taina, spre a petrece. Iar la refuzul caporalului l-a împușcat, aruncându-i cadavrul în tranșeele nemțești. Dracopol eliberează pe țărani, dar nu reușește nicidecum să-l prindă pe Bogomil, oricât intensifică cercetarea.

Bogomil reprezintă, de altfel, în roman un adevărat erou legendar, simbol al rezistenței poporului la toate aspirările stăpânilor lui. El trăiește parcă desprins de geografia și istoria reală, hrănindu-se și trăgându-și puterea din văzduh, ca orhideele pădurii tropicale, cum zice el însuși: "Expulzați de pe pământ, Bogomil și orhideea și-au plantat rădăcinile în cer. Mi s-a interzis șederea în orașe și sate? Mi-am stabilit tabăra în inima bărbaților și a femeilor, în inima unui popor întreg." Situații excepționale, de rezonanță magică sunt legate de el, însușirile sale ieșite din comun fiind asimilate magiei, încât, la un moment dat, un urs care vine la castel (spre a o elibera pe o fetiță cu care se împrietenește!) este luat de unii drept Bogomil însuși și Dracopol poruncește ca ursul, împușcat de soldați, să fie ars.

În cele din urmă, după ce Taina, decăzută sa soție moare (de spaimă, când fiul ei și al lui Chiralesa, Serafin, e încolțit de dulăii lui Dracopol), haiducul Bogomil se prezintă, noaptea, la învățătorul satului, numit, firește, Apostol, și-i cere să trimită pe Serafin la colegiu, la Chișinău, pentru a deveni "mesager al neamului" în fața lui Dumnezeu, intelectual adică. Aflăm că, în realitate, Bogomil nu era altcineva decât caporalul Chiralesa însuși. Aruncat în șanțurile nemțești, el a fost ridicat de brancadierii germani și salvat de medici, și, reîntorcându-se și văzându-și soția necredincioasă, dar la adăpost materialicește (prin pensia de la stat) împreună cu copilul, nu și-a dat pe față adevărata identitate, devenind haiduc, pentru a face ceea ce dreptatea cerească îi cerea să facă, stăvilind răul și aducând binele (numele pe care și l-a luat, Bogomil, nu e, explică autorul, decât traducerea slavonă a grecescului Kirie Eleison - Doamne miluiește, adică, românizat de țărani, Chiralesa). Un ultim rău pe care-l mai poate face Dracopol este de a-l aresta pe Apostol pentru a-l împiedica să-l însoțească pe Serafin la Chișinău, știind că singur băiatul nu va putea merge. Dar întâmplarea sau voința lui Dumnezeu rezolvă și acest impediment. (În textul lui Constantin Virgil Gheorghiu, spre

deosebire de acela al literatorului creștin obișnuit, nu întâmplarea ia chipul lui Dumnezeu, ci invers, Dumnezeu acționează prin întorsăturile neașteptate ale întâmplării). Pregătit de învățătorul lui pentru examen, copilul e dus de doi țărani din Chiralesa la Mănăstirea Neamțu ca să se roage și acolo el o cunoaște tocmai pe fetița căreia Bogomil îi dăduse, la începutul romanului, niște monede de aur ca amintire, fiica profesorului căruia același Bogomil îi sărutase în văzul unui autobuz întreg mâna (ca mână a unui intelectual!): Serafin va merge cu ei la Chișinău, unde profesorul era chiar membru al comisiei de examinare de la colegiul regal...

Acesta e *Omorul din Chiralesa*, și cam astfel arată multe din cărțile lui Constantin Virgil Gheorghiu. Senzațional, sentimental, patetic, nu incapabil de realism, dar depășind programatic perspectiva realistă, spre absurdul modern, dar nerămânând nici cantonat în sentimentul absurdului existențial, scrisul acestui autor are, dintre caracterele fundamentale ale spiritului creștin, mai ales compasiunea pentru om și acea bunătate funciară care interzice răzbunarea și chiar pedepsirea răului (apanaj al divinității). Mai precis, răul, sesizat, etalat și demascat, este după aceea *uitat*, părăsit, ca și când simpla lui evidențiere l-ar anihila. Și fiindcă această atitudine este profundă și organică, nu exterioară, scrisul lui C.V. Gheorghiu evită capcana kitsch-ului și literaturii senzaționale de serie.

Ceea ce impresionează poate mai presus de toate în scrisul lui Constantin Virgil Gheorghiu este puterea lui de *a crede*. Într-o lume a scepticismului quasigeneralizat și, la polul opus, a fanatismelor care mimează credința, fiind în fond însă contrariul ei, intensitatea și profunzimea cu care crede Constantin Virgil Gheorghiu nu te poate lăsa indiferent. Nu e vorba aici neapărat de credința religioasă. În *Omorul din Chiralesa*, scriitorul reamintește cuvintele pe care regina Spaniei i le-ar fi adresat lui Columb: "Navighează drept înainte, Columb. Și dacă pământul pe care-l cauți nu există, Dumnezeu îl va crea special pentru a recompensa îndrăzneala ta." Lucrurile în care crede cu toată ființa lui scriitorul sunt Dumnezeu și poporul său. Iar felul său de a-și exprima credința este atât de direct și tranșant, în disprețul oricăror convenții și obiceiuri moderne, interiorizate, sofisticate, disimulate, încât uneori reușește să treacă de nivelul naivității și al "simplismului", devenind elocvente pentru cititor.

Credința în Dumnezeu ca și aceea în patria sa, adesea îngemănate inseparabil în textul scriitorului, se ipostaziaza literar

suficient de ambiguu de multe ori, încât luciditatea lectorului să poată accepta drept transfigurare literară ceea ce lectura naivă ar lua eventual drept dogmă întrupată. În amintirile din volumul *De la ora a douăzecișicincea la ora eternă* (1965), relatând bunăoară împrejurările pieirii părintelui său în vremea ocupării țării de către comuniști, își pune cu toată seriozitatea întrebarea: "Tatăl meu a urcat la cer cu corp cu tot?" Iar textul capitolului respectiv face ca ipoteza aceasta să devină aproape acceptabilă nu numai metaforic. Aflăm că, după ce preotul a fost arestat pentru că avea în picioare niște bocanci de ski de la "mon fils, le poète", și scapă de împușcare numai pentru că soldații refuză să tragă în el la ordinul unui ofițer bezmetic, bătrânul e ridicat împreună cu alți oameni din sat și dus. Cu toate investigațiile, scriitorul n-a reușit să mai afle vreo urmă a coloanei respective de deportați. Încât presupune că, în acea confuzie și disperare generală, "Dumnezeu, ca un bun șef de gară, văzându-l pe tată-meu și pe enoriașii săi cu sufletul la gură și trîști de a fi pierdut trenul, le-a deschis larg porțile cerului, zicându-le: 'Urcați în cer cu corpurile voastre. Nu mai aveți timp să vă lepădați tunicile de piele în cimitire. Hai, repede, îmbarcați-vă!'..." După care secvență, scriitorul se explică: "Aceste supoziii și ipoteze le fac din dragostea ce i-o port /tatălui/, dar mai ales din încrederea ce-o am în Dumnezeu, care poate orice când El vrea. Chiar și acest miracol: să-l invite pe tatăl meu, cu trupul lui, alături de El, în cer."

Și mai ilustrativ pentru "ambiguitatea" specifică lui Constantin Virgil Gheorghiu în transfigurarea credinței în imagine literară este poate finalul romanului *Omorul din Chiralesa*. Copilul lui Bogomil, de unsprezece ani, se roagă în biserica Mănăstirii Neamțu la icoana Maicii Domnului și e ispitit de fetița profesorului (în vârstă de opt ani, un "înger în pantofi") să lase rugăciunea pentru învățătorul său arestat și să meargă cu familia ei la Chișinău. "El privește icoana. Maica lui Dumnezeu, cu mâna ei de argint, îi arată ușa bisericii. Bindecuvântându-l pe Serafin Coperiș-de-paie, ea îi face semn să plece, fără nici o grijă pentru admirabilul lui învățător. Căci acesta, de câteva ore, e mort pe pământ și a ajuns în cer. Maica lui Dumnezeu îl face pe Coperiș-de-paie să înțeleagă că domnu' Apostol se află alături de ea și de sfântul Ioan Botezătorul, acolo unde nu mai sunt lacrimi, nici durere și nici suferință, printre sfinți și martiri, acolo sus, unde merg toți moldovenii.

Căci dacă raiul n-ar fi existat, Dumnezeu l-ar fi creat, în mod special, pentru a-l da moldovenilor, ca răsplată pentru credința lor și pentru viața lor grea din Carpați."

Pasajul din finalul cărții e semnificativ și pentru îmbinarea la acest scriitor a credinței religioase cu patriotismul lui, precum și pentru maniera directă în care se exprimă aceste sentimente. În textele cu caracter memorialistic propriu-zis, această direcție a exprimării lor e și mai marcată, dar ea nu devine nici acolo pur declarativă. Acea credință fierbinte pe care o admira Eminescu la înaintașii săi reapare, neașteptat, la contemporanul nostru, creditându-i mărturia. Ca și scriitorii de la 1800, el *crede* în forța cuvântului de a comunica substanță omenească vie, crede cu convingere că simpla povestire în scris a aventurilor sufletului său - fie ipostaziată prin ficțiuni, fie evocată prin propria sa copilărie - va duce umanitatea sa până la umanitatea cititorului, așa cum creștinul crede în puterea de transmitere a cuvântului scriptural.

Constantin Virgil Gheorghiu crede, altfel spus, în *mitul cuvântului*, cel mai important mit al mentalității tradiționale. Această credință, încredere, încredințare este quintesența modului spiritual al omenirii din stadiul premergător civilizației superindustrializate și informatizate. Cuvântul avea, în gândirea tradiționalului, virtuți speciale, pentru că avea o calitate specială, mai precis, pentru că își păstra ceva din calitatea lui originală, despre care vorbește Biblia. Cuvântul, reminiscență terestră a divinității, are o dublă natură, în această mentalitate, sacră și profană, metafizică și fizică. Cuvântul vraciului, al alchimistului și al sfântului are puteri magice. El premerge realitatea și o poate determina, crea. Povestirea nu este numai o comunicare, ci și o cuminecare, o oficiere cu entități misterioase, imateriale magice. Comunicarea pe care o stabilește cuvântul este nu numai comunicarea între omul emițător și omul receptor, ci și între aceștia și divinitatea atoatevăzătoare și atoateascultătoare.

Nu întâmplător, așadar, cuvântul joacă un rol atât de deosebit în scrisul lui Constantin Virgil Gheorghiu. Și nu e vorba aici numai de romanul *Ora a douăzecișicincea*, unde numele lui Ion Moritz are valoarea unui *semn* metafizic, fiind o marcă a destinului și un instrument al acestuia, instrumentul prin care destinul intervine direct în viața concretă a insului oarecare, tulburându-i-o, răvășindu-i-o tragic. Cuvântul este, în multe din romanele dedicate de scriitor tărâmurilor natale, un semn - identificat și descifrat de autor - al unei

iubiri deosebite a lui Dumnezeu pentru neamul său. În ținutul Petrodavei (respectiv Piatra Neamț), care domină geografia imaginară a prozei lui Constantin Virgil Gheorghiu, abundă numele de locuri și oameni cu rezonanță religioasă: "Râul care traversează ținutul isichăștilor, al tăcuților, al ermiților, se numește Hosanna (Matei, XXI, 15, 19, Psalmii 118, 25), pronunțată în românește *Ozana*. Există, în Neamț, locuri care se numesc *Agapia*, ceea ce înseamnă dragoste creștinească: *agape*. Altele se numesc *Chiralesa*, care este o prescurtare a lui *Kyrie eleison*. Localități și familii se numesc *Acatist*, care e cel mai frumos imn al bisericii ortodoxe." (*Pourquoi m'a-t-on appelé Virgil?*) Sunt nume care apar în *Nemuritorii de la Agapia*, *Omorul din Chiralesa* și, respectiv, *La Condottiera*. În acest context, onomastica personajelor din romanele scriitorului, care la lectură sună cititorului român atât de artificios și de convențional, devine explicabilă printr-o idee teoretică, programatică (fără ca, din păcate, aceasta să anuleze efectul nedorit la lectură!): căci oamenii se numesc, de exemplu, în romanul la care m-am referit, *Omorul din Chiralesa*, Apostol Icar (învățătorul), Miluescu (preotul), Dracopol (stăpânul, de origine străină), Miron Chiralesa (țăranul - erou pozitiv, de la "mir"), Taina (femeia lui) sau Serafin (băiețelul lui), iar haiducul Bogomil (mila lui Dumnezeu).

Există o mistică a numelor, pe care, în forme mai simple sau mai subtile, mulți dintre autorii exilului românesc o practică în proza localizată în spațiul românesc (am văzut-o și la Mircea Eliade sau la Vintilă Horia, ca și la Petru Dumitriu sau Leonid Arcade). Este o mistică în care, la Constantin Virgil Gheorghiu, se implică nu numai dimensiunea religioasă, creștină, ci și o dimensiune istorică-patriotică, de asemenea esențială pentru scriitor. Românii sunt, în concepția lui Virgil Gheorghiu, un popor încercat de Dumnezeu din dragoste, și nu "bătut de Dumnezeu". "În cursul ultimelor două milenii, poporul meu n-a fost liber de ocupație străină decât vreme de câteva zeci de ani. Două mii de ani de ocupație dușmană și șaiszeci de ani de libertate relativă - aceasta este istoria poporului meu", spune el în ultimele pagini ale cărții sale *De la ora a douăzecișicincea la ora eternă*. Dar nu numai atât: "Țara este împărțită în două: de o parte, despoții, care au totul, puterea, poliția, armata, justiția, pământul; de alta, cele douăzeci de milioane de români, care nu au uitat nimic, nici putere, nici pământ, nici justiție, nici drept la cuvânt. Nimic." (*Omorul din Chiralesa*) Și totuși, știe autorul, românii sunt urmașii "nemuritorilor",

ai dacilor care au crezut întotdeauna într-un zeu unic și în nemurirea sufletească. Suferințele lor de veacuri nu sunt decât semnul iubirii și al mântuirii divine pentru ei, și "dacă raiul n-ar fi existat, Dumnezeu l-ar fi creat special pentru a-l acorda" acestui popor. Dovada i-o oferă numele de locuri și oameni de pe teritoriul lui, nume care atestă voința divină îndărătul meandrelor istoriei parcurse și suferite de acest popor.

În spiritul aceleiași mistici populare, candidă, scriitorul dedică o întregă carte propriului său nume și impactului lui asupra biografiei sale. *Pentru ce m-au numit Virgil?* evocă secvențe ale copilăriei lui din ținutul Neamțului, în anii '20 ai veacului, cu marea "tragedie" trăită de băiețelul de șapte ani când a descoperit că el nu are un sfânt în calendar ca și toți ceilalți copii din sat. Dar, înțelege el, a nu avea un sfânt în calendar înseamnă pe de o parte o frustrare teribilă, dar pe de altă parte înseamnă și o datorie, o misiune supremă: de a deveni sfânt pentru a remedia lacuna calendarului și efectul ei asupra altor oameni. E ceva din dubla condiție pe care frustrarea poporului său o presupune și ea, de "sacrificat", de pedepsit, și, pe de altă parte, *prin* aceasta, de *ales*.

Prin acest ezoterism naiv al *numelui*, scriitorul face, literaricește vorbind, o tentativă pe cât de himerică pe atât de salutară în esență, vizând recuperarea acestei carențe funciare a existenței umane moderne care este deprecierea și degradarea cuvântului. A restabili fiabilitatea cuvântului și încrederea omului în cuvânt este, în fond, o năzuință profund modernă, actuală în cel mai acut grad. Neajunsul acestei tentative este în maniera și în mijloacele de care uzează, prea puțin sincronizate lecturii contemporane. Situația e prefigurată de scriitor într-o pagină din *Pentru ce m-au numit Virgil?*. Băiețelul de șapte ani fără sfânt în calendar e pus într-o zi de tatăl său, preotul, să spună *Tatăl nostru* în biserică, în timpul slujbei, și copilul se oprește la versul "Dă-ne nouă astăzi pâinea noastră cea de toate zilele". El are revelația că aceste cuvinte nu au acoperire în realitate. "N-am putea jura că mâncăm pâine o dată sau de două ori pe an... Și când nu mănânci decât rareori în viață pâine, cum să vii în mijlocul bisericii - în cer - și să spui: *pâinea noastră cea de toate zilele?*" Înduioșătoare și totuși comică, prin scrupulele copilului de a nu-l minți pe Dumnezeu, care știa bine că moldovenii erau "mâncători de mămăligă", scena implică, nu mai puțin, registrul grav. Cuvântul nu e doar mijloc de comunicare între oameni, falsificarea lui nu afectează



doar actul comunicării interumane, ci implică o deteriorare la nivel existențial a însăși umanității omului.

În ciuda desuetudinii și a convenționalismului flagrant, scrisul lui Constantin Virgil Gheorghiu ne apare ca util și necesar lectorului de azi, el întregind în chip potrivit un climat spiritual viu, al literaturii române contemporane. Recuperarea lui de către această literatură pentru cititorul român din țară este la fel de justificată ca și în cazul celorlalți autori ai exilului românesc din ultima jumătate de secol. Fără a face acestor autori vreun merit special din faptul că au ales exilul în loc să rămână în țară, dar și fără a-i incrimina pentru că, în libertate fiind, n-au făcut mai mult pentru cultura și istoria română, lucrarea lor, atâta cât și așa cum este, trebuie să fie recunoscută ca atare și reintegrată în mod firesc patrimoniului național căruia îi aparține de drept.

### **Paul Goma** (n.1935)

Deși "beneficiar" deja al unei experiențe penitenciare, în anii studenției (1956-1958), și al unui domiciliu obligatoriu de cinci ani în Bărăgan, scriitorul nu lăsa, în 1968, în volumul său de debut, *Camera de alături*, să se întrevadă aproape nimic din această experiență și nici din cariera sa literară viitoare. Povestirile volumului relevau un narator realist-liric, dezinhibat și permeabil la relativul liberalism stilistic al acelor ani. Prima secțiune a cărții reunea mici schițe îmbibate de lirismul și candoarea copilăriei, iar a doua, romantica adolescenței pure și imperative, abia colateral ochiul critic auctorial sancționând, moderat-ironic, rutina și compromisul în comportamentele sociale. Într-o singură bucată recunoaștem retrospectiv un posibil *initium* al acelei literaturi a închisorilor comuniste prin care se va consacra ulterior, în anii exilului, Paul Goma. Personajul din *O, ce veste minunată*, un abonat de drept comun al închisorii, care alternând vreme de douăzeci de ani perioadele de detenție cu cele de libertate, își făcuse un crez de onoare ("n-are voie omul să fie bun?") din a fi colportorul minciunii "consolatoare", de la cei închiși la cei de "afară" și invers.

De fapt însă, la data debutului, Paul Goma trimisese deja (în 1967) în apus primul roman, *Ostinato*. Acesta va apărea în 1973, în același an cu *Ușa*. Urmează, tot în străinătate, în franceză, *Gherla*

(1976), *În cerc* (1978), *Gardă inversă* (1979), *Cutremurul oamenilor* (1979, devenit, în ediția română din 1990, *Culorile curcubeului '77*), *Patimile după Pitești* (1981), *Chassé-croisé* (1983), *Bonifacia* (1986), *Din Calidor* (1987).

Literatura închisorii politice, scrisă de oameni care au parcurs această experiență, a fost întotdeauna - cum atestă textele ei celebre, de la *Le mie prigioni* a lui Silvio Pellico, *Amintiri din casa morților* a lui Dostoievski ori *Închisorile mele* de Slavici, până la *Gestapo-ul* lui Sven Hassel ori *Reportaj cu ștreangul de gât* de Julius Fucik - caracterizată de ezitarea între dezvăluirea politică și meditația moralizatoare, între senzaționalul situațiilor și aspectul existențial al experimentării limitelor umanului. Romanele lui Paul Goma se mențin și ele pe aceeași linie, fie că își propun să reînvie incriminatoriu cumplitul sistem de strivire a umanității din individ în una din cele mai dure închisori comuniste de la noi (*Patimile după Pitești*), fie că evocă anul 1977, când, încă o dată, după 1956 și 1968, comunismul s-a clătinat, și când Paul Goma trimitea scrisoarea de adeziune la Charta '77 și "Epistolele către Nicolae", ajungând ca umare din nou la închisoare, înainte de a fi obligat să se exileze. De fiecare dată, senzaționalul, moral-politicul și existențialul se îmbină. E drept că uneori textul lui Paul Goma e marcat de resentimentele personale și de un spirit vindicativ, care coboară, inevitabil, nivelul mărturiei existențiale și calitatea literară. În *Cutremurul oamenilor*, răfuiala cu editorii care i-au refuzat romanul al doilea, *Ușa* (M. Gafița, Corneliu Leu, I. Dodu Bălan, L. Cursaru), cu alți scriitori ai momentului, culpabilizați pentru compromisuri mai mari sau mai mici (Adrian Păunescu, Dumitru Popescu, Titus Popovici, dar și Al. Ivasiuc, Nicolae Breban, Șt. Augustin Doinaș, Marin Preda, Mircea Dinescu, Al. Paleologu), iese cu totul din sfera literaturii.

Adevărata valoare de document al unei epoci și de mărturie artistică a scrisului lui Paul Goma se poate găsi numai acolo unde scriitorul se eliberează de patimile personale și devine "acel animal care povestește", cum sună definiția dată de el *scriitorului*. Edificator în acest sens este, de exemplu, romanul *Gherla*, conceput ca rememorare târzie a primei experiențe penitenciare. Meritul scriitorului, în cazul acestei cărți, este de a fi păstrat în text prospețimea impresiilor de atunci și de a-i fi indus totodată aura distanței temporale și sporul de înțelegere asupra universului concentraționar din România. Este ceea ce face cartea fascinantă și atroce, dar, totodată, o deschide meditației asupra istoriei contemporane. Distanțarea valorizatoare a naratorului față de faptele narate determină specificul estetic al prozei lui Paul Goma. *Gherla*, probabil unul dintre romanele cele mai unitare și mai bine organizate

epic din opera lui Goma, ne va oferi, la o succintă analiză, elementele acestui specific estetic al unei opere, care, se va vedea, nu se reduce la simpla și directă mărturie politică.

Nu încapă îndoială, intenția inițială a textului lui Paul Goma este, în romanul *Gherla*, ca și în celelalte, aceea a discursului politic: toate cărțile scrise în exil demarează din dorința de a depune o mărturie politică anticomunistă. Un roman însă devine roman, evident, numai în măsura în care reușește să traducă intenția extraliterară inițială a scriitorului într-o intenție literară. În cazul romanului lui Paul Goma, caracteristic este că intenția politică nu se traduce direct în structura literară a realismului politic, ci, oarecum neașteptat, în structura romanului senzational. Insolitul ambiantei penitenciare, brutalitatea feroce a contactelor personajului martor în această ambianță impun pe primul plan al lecturii *senzaționalul*. Abia într-un plan secund, apare și intenția politică, înfrățită cu aceea moral-socială, cititorul sesizând și confruntarea omului cu sistemul totalitar comunist, care se produce prin aceste forme senzationale. În acest al doilea plan al textului, ideea moral-politică se exprimă în principal prin intermediul polemicii naratorului cu ideologia și sistemul comuniste, într-o paletă ironică - de la ironia amară la sarcasmul vituperant, de violență nedisimulată. În fine, într-un al treilea plan, mai parcimonios transpus în text, romanul ținde, abia sesizabil la lectura neatentă, spre eseul romanesc, prin prezența unui filon discret al cognitivului și al existențialului.

Tema senzatională a romanului *Gherla* e furnizată de evenimentele ultimelor zile ale detenției naratorului, centrate în jurul teribilei bătăi îndurate înaintea eliberării. Sunt evocate regimul bestial al închisorii comuniste, cruzimea și sadismul gardienilor (emblematic fiind comandantul Goiciu, despre care se povestește că, după ce a ucis un deținut în bătaie, i-a retezat picioarele ca să încapă în sicriu), suferințele inimaginabile ale condamnaților politici, înfometăți, înghețând iarna și înăbușindu-se vara, înghesuiți câte doi-trei pe metrul pătrat de celulă, pedepsiți pentru orice fleac cu "Ulița verde" (bătaia) și cu "alba" ori "neagra" (carcera), supraviețuind totuși și rezistând dublei supravegheri a gardienilor și a "turnătorilor". Nu lipsește nota lirico-sentimentală din povestirile debutului: deținuții îndrăgostiți de o fată locuind în prejma închisorii, pe care o văzuseră crescând de-a lungul anilor și pe care unul dintre ei o "adoptase", dându-i numele fetiței lui de-acasă, se simt "trădați" când fata se îndrăgostește de un băiat "de afară", suferă grozav și, superbă noblețe sufletească, ascund "trădarea" bătrânului "tată adoptiv". Punctul culminant al acțiunii îl constituie bătaia propriu-zisă, administrată pe

un pretext oarecare, de fapt o răzbunare a torționarilor asupra victimei care "le scăpase".

Pe această tramă, polemica anticomunistă vizează ipocrizia profundă, inumană a sistemului comunist, organizat exclusiv în vederea prezervării și întăririi Puterii, prin orice mijloace. Fapte minore, benigne, devin revelatori de maximă pregnanță, ca în secvența în care personajul fură... eticheta unei sticlute de medicamente. De ce o fură? Pentru a avea o *hârtie tipărită*, lucru strict interzis la închisoare. "Pentru că", notează sarcastic autorul, "o etichetă oarecare ajunsă în mâna dușmanului poate să se transforme și se transformă! - într-o teribilă armă contrarevoluționară!" Ironia enormă e deseori întâlnită în text, dar ea vizează fapte numai superficial absurde, în fond tragice. În cazul etichetei furate, ni se lămurește, de exemplu: nu conținutul tipărit importa, "nu interesa semnificația acelor cuvinte, ci faptul că erau ti-pă-ri-te. Conta că puteam citi niște cuvinte tipărite." *Cuvântul tipărit*, mod al comunicării și al solidarității insului închis cu *toți* semenii, inclusiv cu cei de afară, devine astfel un simbol. De la asemenea reflecții pe amănunte particulare, meditația autorului se ridică alteori la întrebări generale. Bunăoară: de ce pierderea libertății poporului nostru ocupat de Rusia Sovietică prin "vânzarea de la Ialta și celelalte aranjamente" din 1945 a fost acceptată de noi atât de pasiv? Nu cumva pentru că "nu ne prea puteam lăuda cu setea de libertate... Nu ne prea chinuia setea *activă* de libertate?" Pe român, crede scriitorul, "cu greu îl convingi (sau nu-l convingi deloc) să intre în 'front' ", căci "tot ce depășește ograda lui, bătătura lui, nu-l interesează sau îi trezește suspiciunea, teama". Meditații critice cam incomode pentru noi, chiar dacă ne repetăm că, desigur, un popor nu poate fi niciodată incriminat în ansamblul său. "Ce să mai vorbim", adaugă scriitorul, "de foarte-româneasca 'apa trece - pietrele rămân' ? Rămân, dar *cum*? Modelate de apa (care a trecut) și blestemate să rămână pentru totdeauna pietre peste care trece orice apă care are chef de trecut." Este o formă a patriotismului cu care nu suntem obișnuiți, patriotismul lucid și cântitor, antiutopizant, gen E.M. Cioran.

Pe acest temei, la un al treilea nivel al textului, e schițat un scenariu cognitiv. Pușcăria a fost și un *experiment provocat* - de către un tânăr care voia să cunoască și fața ascunsă a grandioasei înscenări comuniste: "Eram grozav de mândru că fusesem arestat, voiam să mulg tot ce se putea mulge înainte de a pleca - mă temeam că or să-mi dea drumul înainte de a cunoaște toate tainele detenției." Acest impuls juvenil e urmărit maturizându-se. Experiența închisorii va grăbi interiorizarea și esențializarea cunoașterii. La început, prin asumarea teoretică a *problemei*: de ce românii suportă și "tac"? Din lașitate?

Dintr-o precauție (înțelepciune) excesivă? Apoi, prin implicare intimă, profundă, implicare ce-și limpezește resorturile în timpul ultimei încercări, marea bătaie primită în final: "și atunci, pentru prima oară de la arestare, pentru prima oară în viață, am spus, mi-am spus, le-am spus: EI, LASĂ... EI, LASĂ... și m-am hotărât să nu-i uit în vecii vecilor, nu să mă răzbun, ci să nu-i uit, și, mai ales, SĂ NU TAC." Cunoașterea, ajunsă la obiectivul ei, se reîntoarce astfel în acțiune, senzaționalul, înălțat în atitudine etică-politică și sublimat în căutarea (eseul) Adevărului, se reîntoarce într-un "senzațional" de altă factură, al ordinii interioare.

### Dumitru Țepeneag

(n. 1937)

După debutul cu *Exerciții* (1966), volum de proze scurte încă realist-obiective, în textele din *Frig* (1967) și *Așteptare* (1972), ca și în romanul *Zadarnică-i arta fugii* (1971), tablourile onirice și absurde, simbolismul tenebros vor predomina, bizazaria fantasmagorică nelipsind.

Dar proza lui Dumitru Țepeneag e numai aparent una manierist-postromantică, mai ales în romane onirismul și absurdul relevându-se a fi mai degrabă instrumentele unei intenționalități lucide moderne. Scopul principal al acestei proze pare a fi expurgarea sensului din real. Textul transcrie realitatea sau/și imaginarul, fragmentându-le, dispersându-le, reamalgamându-le, după legi ale capriciului pur. Dar cum un roman cu totul în afara sensului nu se poate, un sens se înfiripă totuși. Este un sens în afara realului obiectiv, un sens ce aparține exclusiv textului însuși și metarealității acestuia.

Romanele, cel amintit, precum și cele publicate în străinătate: *Les Noces necessaires* (Nunțile necesare) (1977), *Le mot sablier* (Cuvântul nisiparniță) (1984) și *Roman de gare* (Roman de gară) (1985), sunt mai cu seamă ilustrative pentru această proză, bazându-se pe jocuri în sfera textului însuși și a productivității acestuia. Caracteristic e, de exemplu, *Cuvântul nisiparniță*, în care imaginea clepsidrei devine model pentru structura dinamică a textului, care-și asumă însăși suprema aventură istorisită de roman. Transferul nisipului din clepsidră e imitat prin transferul de la limba română, la o fază de amestec lingvistic și apoi la limba franceză, în care e redactată

partea a treia. Din nou "conținutul" de ficțiune semnificativă e neutru, indiferent chiar, toată metafora cărții deducându-se, vagă, teoretică, din acest transfer.

Poate la fel de vrednic de interes este *Romanul de gară*, construind și deconstruind, ambiguu și lunecos, structuri verbale, dar acceptând într-o măsură și semnificații vizând realitatea exterioară, obiectivă. "Literatura e sfârșită, dragul meu, nimeni nu mai citește nimic, sau dacă da, romane de plajă. Sau de gară, în tren... Oamenii au alte griji, nu au timp. Când se întorc acasă, după slujbă (sau după o lungă zi de șomaj!), ei deschid televizorul. Asta le ajunge, pe deplin!" Autoclastrându-se în interiorul literaturii, scriitorul nu ignoră socialul, tot mai precar.

Din această meditație asupra scrisului într-o lume pragmatică și prea grăbită se naște de fapt textul *Romanului de gară*, primul roman scris direct în franceză al autorului. "E frumos să spui", zice un personaj, "dacă n-aș fi avut bani pentru a turna un film, aș fi scris un roman. Vorbești!... În ce limbă, mă rog? Tot în traducere? Și pentru cine? Pentru ce public? Și cine ți-ar edita romanul?" Nu numai condiția deloc comodă a scriitorului din exil, care trebuie să-și caute o *altă* limbă pentru a comunica prin scris, este vizată în asemenea pasaje, ci situația scriitorului în genere. Maniera în care transpare în text această problematică gravă e însă aceea ludică, alunecoasă, a experimentatorului literar contemporan. Scriitorul se joacă de-a romanul cu cititorul și cu textul său. Se joacă cu personajele și cu situațiile în care le pune pe acestea, cu cuvintele. Iată, spre exemplificare, începutul romanului: "Un om doarme. El ține ochii închiși, dar fața sa, în gros-plan, e mai degrabă a unuia care așteaptă, care pândește ceva. Poate că nu doarme. Poate se preface." Apoi, după o jumătate de pagină: "Eu dorm. În gros-plan, fața mea e mai degrabă a unuia care așteaptă, care pândește ceva. De acord. Poate că nu dorm. Poate mă prefac. Ochii mei sunt larg deschiși. În prezent impresia de așteptare este încă mai puternică. Privirea mea se deplasează: de la dreapta la stânga. Cea a lectorului: de la stânga la dreapta!..." E evident că ceea ce oferă astfel scriitorul cititorului său nu este câtuși de puțin un roman de citit "în gară". Romanul "de citit în gară" este unul de acțiune captivantă, cu aventură și suspans. Cel al lui Dumitru Țepeneag este o suită de tentative de a pona o "poveste", de a însăși o "acțiune", tentative mereu reluate și mereu dizolvate de capriciul autorului. El ar putea fi caracterizat, mai degrabă, ca o

parodie a romanului "de acțiune", în care succesiunea de aventuri a dispărut, rămânând ca textul să fie alcătuit doar din... suspansurile singure.

În fapt, textul lui Dumitru Țepeneag conține un rudiment de subiect. Este vorba, anume, despre un grup de artiști realizatori ai unui film. Aceștia discută, într-un bistro, despre scenariul filmului, despre sinopsisul lui, fac pregătiri pentru repetiții și fac repetiții. Numai că autorul ambiguizează totul în maniera exemplificată mai înainte, încât asupra secvențelor oferite cititorului planează tot timpul echivocul generat de imposibilitatea diferențierii între discuțiile reale, din bistro, repetițiile pentru filmare și secvențele filmului vizionate pentru montaj de regizor. E greu de știut când "șeful gării", "țăranul" și celelalte personaje sunt personajele filmului și când sunt interpreții lor, numiți adesea la fel în text. Naratorii se schimbă mereu, de asemenea, nu rareori fiind imposibil de recunoscut, secvențele se succed cu repeziciune, ceea ce mărește "confuzia" (confuzie programatică, firește). Astfel, mișcarea destul de animată și dialogurile alerte dau în chip pregnant senzația scontată de autor, senzația că ne-am afla într-un roman de "acțiune", cu toate că această acțiune lipsește. Nu se "povestește" decât că *nu se povestește nimic*. E așa cum, într-o gară, contemplatorul are impresia puternică a *vieții umane*, dar nu poate percepe altă semnificație decât însăși imposibilitatea de a lega un sens de cele văzute, sau, cu zicala franțuzească parafrazată în text, "à la gare comme à la gare".

### **Bujor Nedelcovici**

(n.1936)

Bujor Nedelcovici este autorul, până acum, a șase romane.

Ceea ce se impune cu pregnanță celui ce examinează romanele lui (*Ultimii*, 1970, *Fără vâsle*, 1972, *Noaptea*, 1974, *Grădina Icoanei*, 1977, *Zile de nisip*, 1979, și, după expatrierea autorului, *Le second Message*, 1985, acesta din urmă respins de cenzură aici și apărut la Paris) este importantul rol al inteligenței și meșteșugului scriitoricesc în aceste romane. Ca și zeița Atena, ieșită gata echipată din capul lui Zeus, ele par elaborate și construite la toate nivelele: de la ficțiunea propriu-zisă, organizată pe pretexte de tip anchetă, mai mult sau mai puțin polițistă, la personajele impulsionate de întrebări și

de orgolii intelectuale, și până la problematica auctorială, destul de abstractă, cognitivă, și luminată prin analiză și introspecție. În termenii lui Marin Preda, nu se poate descoperi în ele "tema scriitorului". "Tema" lor este una aproape generală la autorii generației sale, confruntarea individului cu istoria în care trăiește, și anume, lupta acestuia pentru a o domina prin cunoaștere.

Primul roman, precum și ciclul *Fără vâsle, Noaptea, Grădina Icoanei*, sunt, în această perspectivă, romane ale frustrării: frustrarea unor clase și a indivizilor lor de către jocul crud al istoriei. Lovit pe nedrept de valurile acesteia, în ciclul numit, Iustin Arghir se înverșunează să lupte singur, "fără vâsle", împotriva a tot și a toate, pentru recucerirea dreptului de a-și trăi propria existență. Răzvrătit contra destinului care hotărâse ca el să plătească pentru "vini" ale familiei (tatăl, colonel în armata antebelică, mama, fiică de negustor), confruntarea lui Iustin cu istoria, în ciuda dramatismului ei real, are uneori alura unei lupte aproape sportive: "Nu poți să-ți justifici insuccesul acuzând anumite împrejurări sociale, cine are forță rezistă, până la sfârșit câștigă, este o lege în care cred, în care trebuie să cred, orice s-ar întâmpla", gândește personajul. Nici în *Noaptea*, care e un roman al investigației asupra trecutului celor două familii, a mamei și a tatălui lui Iustin, personajul central nu finalizează mai clar meditația și zbuciumul său. El caută "vinovăția" înaintașilor fără să se întrebe însă prea insistent cât de mult această vinovăție aparținea de fapt nu acelora și nu istoriei, ci unei detumări a istoriei din cursul ei firesc. Singurul scop e *să știe pentru a se elibera*, adică un scop strict individualist, dar, firește, lectura transcende aceste limite. Iustin este un iluminat, un posedat al adevărului propriu, un Crist niciodată părăsit de conștiința originii sale divine, acceptând ca pe un purgatoriu necesar și pasager răstignirea între tâlhari: de aici imensul său orgoliu. Angajându-se la o întreprindere, după ce fusese radiat din barou și suferise și alte nedreptăți flagrante, el refuză un post potrivit cu pregătirea sa, preferând o slujbă modestă (șofer) și acceptând apoi să fie dat afară, iarăși abuziv, fără a protesta. E un orgoliu aproape masochist ("poate îți place să suferi și atâta tot", îi spune un prieten); îl vedem la un moment dat râzând împreună cu ceilalți de sine, când e întrebat dacă se simte un "erou". Aron, hotelierul, îl intuiește bine: "Tu ești un mare aiurit, un visător, care neputând să acționeze într-un anumit domeniu își ia revanșa într-o idee."

Într-adevăr, s-ar spune, Bujor Nedelcovici descoperă că vânzoleala istorică de la începuturile regimului comunist este, paradoxal, sub un aspect, cel mai propice teren pentru desfășurarea unui spirit analist-speculativ de tip camil-petrescian. Iustin Arghir este presat, obsedat de "tăcerile" celor din jur, de necunoscutele bănuite în



vițile celor apropiați - unchii săi, mătușa sa, prietenul său Simion, de sentimentul că toți ascund taine ce ar putea avea legătură cu propria lui viață. Este adevărat că personajul lui Bujor Nedelcovici este marcat psihologic de șocuri trăite în copilărie, când părintele său suferise o condamnare pentru vini inventate, dar repercusiunea acestor antecedente asupra biografiei lui pare uneori cam aranjată. A fost observată cu îndreptățire o anumite artificialitate la care duce, în această proză, strădania expresă a autorului de a supradimensiona statura eroului său. Latura cea mai realizată în romanul *Noaptea* este atmosfera apăsătoare, densă, sumbră, construită cu multă migală prin sugestia unei inextricabile rețele de cunoscute și necunoscute în care se află prins personajul principal, rețea care-l paralizează, îi încheioșează mișcările, ținându-l prizonier al "noptii" incertitudinilor și spaimelor, ale sale dar și ale unei anumite epoci învăluite, misterioase, tenebroase.

În cel de-al treilea roman al ciclului, *Grădina Icoanei*, deși zbuciumul și îndoielile nu l-au părăsit, Iustin a reușit să se elibereze într-o măsură de trecut. A fost reabilitat și, cu sprijinul prietenului său, Simion, ajuns acum prim-secretar al unui sector al capitalei, reintrodus în magistratură. Totuși, eliberarea deplină e dificilă și sinuoasă. Magistrat integru, el condamnă după vina reală atât pe judecătorul care-i năpăstuise cândva tatăl, cât și pe un activist de partid cu înalte relații (inclusiv la prietenul său Simion), pentru mărturie mincinoasă. I se pune la cale o acuzație gravă - de a-și fi instigat la sinucidere soția nelegitimă. Căutarea singurului martor al lui Iustin e un fel de anabasis carpatin. Finalul ne lămurește, în manieră politistă, că totul fusese instruit de activistul incriminat de Iustin, care, dovedit, pierde protecția înaltă și-și primește cuvenita pedeapsă, iar Iustin își recapătă locul meritat. E o evidentă scădere a densității problematice și a tensiunii acelei confruntări om-istorie, de care am amintit, în favoarea romanescului. Interesul realist pentru implicațiile social-politice și cel pentru mișcările sufletești corespunzătoare se micșorează, accentul trecând pe un dramatism exterior, al întâmplărilor parcurse. Implicațiile istorice ale luptei pentru adevăr a lui Iustin se estompează, *Grădina Icoanei* e o carte mai palidă atunci când o aliniem primelor două ale ciclului.

În economia prozei lui Bujor Nedelcovici, acest roman e cel puțin la fel de important, prin ponderea pe care o primesc aici pentru întâia oară elementele unei noi viziuni asupra romanului. Există în *Grădina Icoanei* episoade în care senzaționalul sau insolitul superficial se deschid spre adâncimi, aburite, prin imagini simbolice aspirând la generalizări la nivelul condiției umane. Așa este secvența expresionistă a întâlnirii nocturne cu bătrânii "proscriși" din parcul ce

dă numele romanului, secvență ce se vrea o metaforă a condiției istorice a căutătorului de adevăr. La fel, inaderentă la spiritul prozei anterioare a lui Bujor Nedelcovici e extensiunea fantastică prin figura lui Roventă, fostul delincvent cu suflet misterios, cel care omoară și învie peștii din acvariu prin telepatie, și în care Iustin va identifica, spre finele cărții, întruchiparea obsesiei Actorului din coșmarele copilăriei sale. Privite în contextul scrierilor dinainte, asemenea pagini puteau părea accesorii menite să facă lectura mai agreabilă. Considerate însă în lumina cărților ce vor urma, ele apar drept căutările în vederea noii maniere de transfigurare a realului în ficțiune, aceea parabolică. Chiar și protagonistul, Iustin Arghir, suferă o mutație vizibilă acum, deși la apariția romanului condiția lui putea părea echivocă. De la căutătorul zbuciumat al adevărului istoric și personal, din galeria tipologică a intelectualului camil-petrescian, personajul tinde a se deplasa spre un liman al abstracțiunii ideii: "Nici asprime și nici milă... Menirea mea, cu orice preț, menirea mea pentru care m-am străduit până acum", aceasta e concluzia la care ajunge el.

Un popas nelipsit de interes în noul drum încercat de scriitor este *Zile de nisip*, subtil exercițiu analitic, cu incontestabilă putere de transcendere a situației de factură politistă de la care pleacă. Dar reușita remarcabilă în această direcție pare a fi *Al doilea mesager*, încă nepublicat în românește. "Realul și firescul au luat alte forme... puțin 'adevăr în mișcare', negativul fotografic, o fărâmă de dreptate, mult viitor, iar deasupra, eroarea, nebunia, caricatura, grotescul, ironia, neființa în locul ființei, și cu asta rețeta e gata." Această frază desprinsă dintr-un fragment publicat de Nicolae Manolescu pare a defini destul de apropiat maniera parabolei ironice năzuite de Bujor Nedelcovici. Publicarea textului întreg va confirma sau infirma această apreciere, dar ea nu va contrazice, cu siguranță, în esență, noua dimensiune a prozei acestui autor pe care am schițat-o aici.

## LITERATURA BASARABIEI

Citorul din România știa, înainte de revoluție, că există o literatură română și în afara granițelor țării - în exilul occidental, în Basarabia și Bucovina, în Banatul iugoslav. După revoluție se manifestă, cum s-ar zice, tendințe, ca de atâtea ori la noi, de a pune carul înaintea boilor și de a supralicita sau, dimpotrivă, a subaprecia în bloc literatura exilului și, respectiv, cea a Basarabiei, înainte de a le

pune, pe una și pe cealaltă, în circulație efectivă în România, teritoriul central și definitiv al românității.

Îndeosebi atitudinea condescendentă față de producția literară și culturală a Basarabiei este astăzi nu numai neîntemeiată, dar păgubitoare și, în fond, dubioasă spiritualicește. A privi de sus, în numele unei pretinse exigențe estetice, literatura care se face astăzi în Basarabia înseamnă nu numai a ignora cu bună știință o parte realmente vie a acesteia (operele unor autori de autentic talent, dar și o literatură nouă, a celor mai tinere generații care se anunță foarte promițătoare!). Înseamnă și a rămâne prizonier unor maniere învechite de a aborda literatura, care aveau justificarea lor înainte de 1989, dar n-o mai au acum. Înainte de revoluție, când apărea un volumaș de versuri de Grigore Vieru sau o antologie din povestirile lui Ion Druță, era "politic" să comentezi insistând tolerant asupra coardei naționale a acestei literaturi. Era "politic" nu numai din punctul de vedere al puterii, ci și din acela al rezistenței antitotalitare. Exigența estetică și sincronizarea la momentul occidental al modernității erau criterii în primul rând utile rezistenței într-o epocă în care tradiționalismul sentimental și patriotismul erau valorile promovate oficial și manipulate exclusivist. În condiții de libertate însă nici una din modalitățile artistice nu mai poate fi apriori respinsă. Alături de expresia ultramodernă experimentală, își află locul firesc și cea tradițională, cu singura condiție și atâta timp cât ele au un public, cu care să intre în comunicare. "Simplitatea", "caducitatea", "provincialismul" au alte dimensiuni începând din 1989: ele, la fel ca și multe alte noțiuni și concepte cu care operăm, și-au pierdut coordonata politică, obligatorie înainte, și atâta timp cât nu vom înțelege asta vom continua să gândim șablonard, atâta timp cât nu ne vom elibera de parti-pris-ul politic (pro- sau anticomunist) vom continua să fim partinici, cu sau fără voia noastră.

Iar dacă nu mai absolutizăm criteriul esteticului sau pe acela al sincronizării, vom putea recunoaște că literatura basarabeană postbelică are și ea paradigma ei, care poate fi funcțională în noua istorie culturală a românității. Această paradigmă este *solidaritatea scriitorului cu lectorul*. Poeta vates, scriitor tribun sau pur și simplu "tradiționalist", scriitorul basarabean scrie pentru a rămâne în comunicare cu cititorul său, solidar cu el în contextul istoric dat. Nu trebuie să considerăm sistemul nostru de valori (ajustat, în bună măsură, în condițiile de dinainte și de azi, după o Europă idealizată)

drept singurul valabil. E cazul să ne gândim ce loc ocupă bătrânele valori umaniste "tradiționale" și în scrisul atâtor dintre scriitorii exilului, Mircea Eliade, Vintilă Horia, Constantin Virgil Gheorghiu, traduși în multe limbi europene și neeuropene poate tocmai pentru aceste valori, care-i individualizează. Cum se știe prea bine, "poezia nu se reduce la ceea ce este", criteriul literaturii nu e doar literaritatea. Iar paternalismul sau poziția de "frate mai mare", prezumția superiorității de orice fel sunt cu atât mai odioase în cultură.

În acest spirit, al bunului simț, care rămâne valabil în orice împrejurări istorice, cartea noastră își propune să contribuie la ceea ce este o treabă în mod sigur necesară și utilă: mai buna cunoaștere de către cititorul din România a literaturii produse în Basarabia de astăzi. Este principala cale pe care putem ajuta la integrarea atât a literaturii / culturii din România, cât și a celei din Basarabia și din celelalte zone extrateritoriale, într-o literatură / cultură a românității de astăzi și de mâine.

### **Ion Druță**

(n. 1928)

Literatura basarabeană de după războiul al doilea mondial este străbătută de un discret filon tragic, care se relevă cititorului uneori ca o tensiune dramatică infrastructurală, alteori, mai direct, ca transfigurarea, în diferite înfățișări, a aceluși unic sentiment, atât de românesc, care e *jalea*. Timbrul elegiac - vaticinar, copleșitor la poeți ca Grigore Vieru, Nicolae Dabija, Leonida Lari, Arcadie Suceveanu, nu lipsește nici din proza unui Vladimir Beșleagă, Serafim Saca, Nicolae Esinencu, cum nu lipsește, mai ales, din proza și din teatrul lui Ion Druță. Pe un anume plan, cititorului român "din țară", care descoperă (abia!) acum literatura românească de dincolo de Prut, i se prezintă tentația de a apropia această literatură de aceea a Transilvaniei din preajma și de după primul război (Goga, Cotruș etc.), care trecea printr-o sfâșiere similară, între imperativul național-social și cel estetic, între tradiție și modernitate.

Ion Druță poate fi socotit un scriitor reprezentativ pentru această literatură și prin faptul că și-a asumat condiția eroică și dramatică a unei relative "desincronizări" europene (sau, poate, mai precis spus, a unei sincronizări conservative), într-o epocă - deceniile șase-șapte-opt - când, în România bunăoară se miza dimpotrivă pe sincronizarea, chiar radicală la ritmul european (atâta cât permiteau condițiile regimului comunist, desigur). Relativa (de)sincronizare asumată de scriitorul din Basarabia era dictată de necesitatea vitală de a păstra "tot ce avem mai sfânt", de a menține legătura vie cu diacronia etniei sale în circumstanțele vitrege ale epocii.

De fapt, termenul "desincronizare" poate fi folosit în acest context doar pentru a fixa o marcă stilistică, știut fiind că arta, întrucât e artă, este etern sincronă. Ion Druță vizează, cum declara într-un interviu din 1981, "cel mai greu lucru în artă, a pomi de la un petec de cer concret, cunoscut ție, și apoi a vedea cerul în întregime". El pomește de la "situațiile dramatice din mica mea patrie, Moldova", conducându-se după ideea că "artistul trebuie să se scoale o dată cu poporul său, altfel pecetea zilei trăită doar parțial o să stea pe întreaga sa activitate". Ca atare, crede scriitorul, arta are menirea "să consoleze", dar mai ales "să întoarcă poporului ceea ce i-a furat focul", istoria prin care a trecut, să-i redea demnitatea și identitatea.

Tonalitatea predominantă a literaturii lui Ion Druță este, în mod explicabil, aceea retro, potrivită evocării și reconstituirii unei entități social-umane ce părușe la un moment dat amenințată cu destrămarea și dispariția istorică.

Primele povestiri ale lui Ion Druță au apărut în anii 1951-1952. Erau bucăți inspirate din viața satului moldovenesc, amintiri din copilăria și adolescența scriitorului, evocări luminos-sentimentale ale oamenilor și întâmplărilor dintr-o lume care-și apăra cu încăpățănare substanța și patina tradițională, în ciuda istoriei care o asalta ostilă, amenințând s-o strivească. "Proza moldovenească, prin anii cincizeci", scrie Ion Constantin Ciobanu, în prefața ediției *Scrieri* în patru volume ale lui Ion Druță (Chișinău, 1989), "era încă fără Negruzzi, fără Creangă, fără capodoperele secolului XIX. Era deci mai mult decât o proză tânără." Apariția lui Ion Druță avea, cum se poate spune, *mutatis mutandis*, ceva din ceea ce fusese apariția, în aceeași perioadă, în România, a lui Nicolae Labiș - funcția unei redescoperiri. Era o proză hrănită din tradiție, dar nouă, liberă de șabloane, curată. Astfel a și rămas această literatură, povestirile, romanele și piesele de

teatru pe care le-a dat Ion Druță în cele patru decenii de activitate până acum, și ea constituie cea mai bună inițiere pentru cel care vrea să cunoască românitatea în ipostaza ei basarabeană.

Atât povestirile, cât și romanele și piesele de teatru cresc din solul bogat și fertil al memoriei - al celei individuale, a autorului, și al celei colective, a neamului. Textele sale aglutinează *topoi* ai satului și ai copilăriei scriitorului, precum și ai istoriei poporului român și a Basarabiei; țăranul, locurile și obiceiurile satului, hramul, muncile pământului, munții Carpați și Nistrul, semnele lăsate de înaintași, păstrate cu sfințenie. Prima impresie este a unui postsadovenism, însă nu hieratizat, ci dimpotrivă, puternic subiectivizat, căci scriitorul integrează imaginii tradiționalizante participarea naratorului contemporan. Pentru Ion Druță, redescoperirea istoriei și a tradiției înseamnă și redescoperirea geografiei, a unei geografii spirituale ce pare nouă în literatura basarabeană, dar care e parte din ființa perenă a etniei românești. Universul omenesc al literaturii lui Ion Druță este concurența unei istorii și a unei geografii, întretăierea unei verticale diacronice și a unei orizontale sincronice, spațiale. În mijlocul spațiului imaginat de scriitor tronează Carpații, reper originar, indestructibil și inubliabil (prezent în *Sfânta sfințelor*, în *Clopotnița*, *Biserica albă* etc.): în jurul Carpaților sunt risipite satele românești, în Transilvania, Muntenia și Moldova, până la Nistru, satele străjuite de culmile dealurilor învecinate, pe care se înalță "bisericile albe", din moși strămoși.

Umanitatea creată de Ion Druță este una pregnant tradițională. Privit superficial, personajul său poate părea unul patriarhal nu prea îndepărtat de acela al literaturii rurale tradiționale. El are un orizont existențial de tip rural-arhaic, cu repere în gândire și comportament statornicite de o filozofie și o etică milenare, cu puternicul liant afectiv transmis de la generație la generație. Satul, pământul, iarba câmpului, caii și animalele gospodăriei, grâul, Nistrul, dealul cu biserica deasupra satului, acestea sunt elementele definitorii ale spațiului său sufletesc.

Dar a-l considera doar sub acest aspect, de ființă primară, a orizontului patriarhal, ar însemna să îngustăm percepția neîngăduit, la detalii de suprafață. Pentru personajul lui Ion Druță este însă esențial tocmai substratul sufletesc, interioritatea cea mai ascunsă, numai rareori și insuficient luminată în raza conștiinței lucide. Omul conceput de Ion Druță nu e deloc un primitiv și nici o ființă sumară.

El e, dimpotrivă, o ființă profundă, capabilă să comunice cu lumea sa la un nivel de intensitate și complexitate deosebite. Dacă am vrea să-l caracterizăm printr-o formulă lapidară ar trebui, poate, să spunem despre el în primul rând că este un *homo religiosus*. "Eu sunt un om simplu", se autocaracterizează unul din personajele piesei *Sfânta sfintelor*. "Și poate chiar mai mult decât atât: un fir de iarbă în nemărginirea câmpului. Dar am simțământul evlaviei în fața pământului pe care trăiesc." *Evlavia* în fața pământului pe care trăiește și în fața lumii cu faptele ei caracterizează pe personajul lui Ion Druță. Desigur, țăranul român în general viețuiește în habitatul rural tradițional, care e, prin excelență, religios. Dar religiozitatea personajelor lui Druță este mult mai profundă decât conduita creștină cutumiară. Ea are unele coordonate străvechi, precreștine, ținând de mentalitatea mitică, cu elemente de htonism și animism arhaic abia recognoscibile. Ipostaze ale acestei religiozități preconștiente sunt smerenia omului înaintea pâinii sau a mămăligii aburinde, dragostea *omenească* față de animalele din bătaură, acel cult (slav, dostoievskian numai în aparență) al prieteniei, din *Sfânta sfintelor*, devotamentul profund fără a fi fanatic față de ideea creștină *umanizată*, al unor personaje din *Biserica albă*, ori acel obscur sentiment patriotic al obștei satului din *Clopotnița*, care-și apără cu strășnicie tezaurul tănuit - hronicul satului - de indiscreția "străinilor".

În literatura din România ar fi greu să găsim, în perioada postbelică, personaje similare sub acest raport celor ale lui Ion Druță. Tipologia umană promovată de scriitorul basarabean se întâlnește, în schimb, ca într-o confirmare a teoriei lingvistice a ariilor extreme, cu tipologia literaturii române din diaspora apuseană. Personajul lui Druță se aseamănă personajului lui Constantin Virgil Gheorghiu din *Ora a douăzecișicincea*, având ca și acela un fond de candoare naturală nealterată de istorie și de civilizația modernă. Și, mai ales, el se aseamănă, sub multe laturi, omului tradițional configurat de Mircea Eliade în proza și eseistica sa - o ființă care a conservat mai mult decât a înnoit, rămânând mereu consubstanțială unui orizont originar. Deosebirea față de omul lui Eliade ține doar de aspecte superficiale, fiind determinată și de unghiul diferit de abordare de către autor: Ion Druță privește acest om tradițional *dinspre istoria contemporană* a societății umane, aceea în care ea dobândește pecetea distinctivă a etnicului și a naționalului. De aceea, raportarea poate cea mai nimerită a omului lui Ion Druță este aceea la *omul mioritic* conceput

de Lucian Blaga în eseurile și piesele sale de teatru. Un *mioritic* este personajul lui Ion Druță, și anume un mioritic aflat sub incidența istoriei celei mai concrete și mai localizate - respectiv a istoriei românității basarabene din perioada cea mai recentă, a regimului comunist. Mioritismul personajului lui Ion Druță îmbracă forme totodată extrem de "blagiene" și de pregnantă originalitate, forme sugerate scriitorului de chiar viețuirea românului basarabean în condițiile date ale istoriei contemporane. Omul lui Ion Druță trăiește nu într-un timp dezmarginat, precum al lui Mircea Eliade sau Blaga, el își duce viața în orizontul istoric real-imediat, adâncimea temporală a lumii scriitorului fiind limitată la puterea de cuprindere a memoriei personale și a celei obștești. Nu e mai puțin adevărat că dedesubtul acesteia se sugerează și prezența unui substrat al inconștientului, viu și activ, deși impenetrabil observatorului în mod obișnuit: e substratul aluvionar al memoriei străvechi, exprimate, bunăoară, prin rituri, obiceiuri și comportamente colective. Mai ales la acest din urmă nivel este observabil mioritismul personajului lui Ion Druță. El se traduce printr-o pliere a psihicului și comportamentului colectiv, s-ar zice, la relieful geografic concret al spațiului românesc. Oamenii lui Druță cedează cu aparentă ușurință presiunii istoriei - respectiv, a imperiului rus stăpânitor - dar de fapt aceasta este o formă de rezistență, și retragerea e urmată de înaintare, aplecarea de înălțare. Oamenii trăiesc în satul din câmpie, dar cu ochii înălțați la biserica din dealul ce străjuiește satul și cu gândul la Carpații de departe, unde se concentrează visul lor tainic de salvare. Linia ondulată blagiană direcționează orizontul lor spațio-temporal interior, șerpuirea ei fiind și o explicație și o garanție a rezistenței și a supraviețuirii neamului.

Pledoaria pentru tradiții, pentru istoria națională, pentru recuperarea identității neamului și pentru revirimentul lui moral constituie substanța, vizibilă sau ascunsă, a scrisului lui Ion Druță. În tradiția rurală și în istorie, scriitorul, plecat de la țară și devenit citadin, descoperă însuși temeiul vieții lui de om modern. Condiția ruralității și a unei istorii frustrate, neîmplinite încă, este condiția Basarabiei (ca și a României, de altfel), cu nuanțările de rigoare), care nu era/este nici fericită, nici liberă, nici întregă. Acesta devine sensul și scopul literaturii sale: de a spune că Moldova trăiește o istorie înstrăinată și că datoria supremă a moldovenilor este de a păstra și continua adevărata istorie, adevărata tradiție.



Nu este desincronizare, cum am spus: dimpotrivă, întreaga evoluție a operei lui Ion Druță este un refuz al desincronizării. Un proces de "modernizare" a mijloacelor și de intelectualizare a concepției e ușor de urmărit în proza și în teatrul său. Este o evoluție ce începe curând după debutul și afirmarea scriitorului, marcând etape succesive, de la idila conformistă a literaturii comuniste la autenticitatea modernă a imaginii și problematicii.

Povestirile, piesele de teatru și primele romane, din deceniile șase-șapte, se caracterizează prin perspectiva idilică asupra unei lumi a satului basarabean cu prea puține amprente ale istoriei contemporane. Umorul șăgalnic, amintind de acela al lui Creangă, și sensibilitatea, delicatetea naratorului nuantează, în povestiri, icoana idilică pretinsă de convenția epocii, în vreme ce, în prozele ample și în teatru, nota sentimental-etică se accentuează. Ca și în proza lui Slavici altădată, înțelepciunea și adâncă filozofie de viață încorporate în convențiile și obiceiurile moștenite, pe care se întemeiază viața satului, corectează slăbiciunile indivizilor, și o ajută pe Vasiluța din *Casa mare*, piesa din 1959, să depășească criza erotică prin care trece, sau conferă o poezie imaculată sentimentelor tinerilor îndrăgostiți din romanul *Frunze de dor* (1955), "roman-poem" în care idila erotică rurală are gingășii coșbuciene, propunându-și parcă să dovedească încă o dată că nici o formă literară nu e desuetă *ab initio*.

Cu nuvela amplă intitulată *Întoarcerea țărânei în pământ*, scriere din 1969-1970, încercare de a interpreta modern personalitatea și lumea lui Tolstoi, se produce primul pas decis spre un mod de a scrie propriu-zis modern. Ochiul autorului se înalță deasupra orizontului ruralității, cuprinzând-o pe aceasta în perspectiva largă a istoriei. De la conacul podit cu scânduri în care se ascunde contele țaran, dușman al saloanelor aristocratice, privirea auctorială se mută la luxul orbitor al palatelor de la Petersburg și de la Moscova. Amintirile proprii ale autorului (despre viața satului copilăriei) și memoria orală a neamului său de anonimi sunt completate cu memoria scrisă a documentelor istorice din cancelariile diplomatice și cu hrisoavele împărăției rusești. În lumina acestora, existența chinuită a satului românesc din părțile natale ale scriitorului apare și mai chinuită, dar capătă totodată o semnificație mai bogată.

În deceniul al optulea, marile opere ale lui Ion Druță reprezintă etapa superioară a acestei creații, în domeniul romanului și al dramaturgiei: *Clopotnița* (scris în 1972), *Biserica albă* (scris între

1975-1981) și, respectiv, *Sfânta sfințelor* (1976) (*Tot ce avem mai sfânt*).

Într-un fel, se poate spune că romanul *Clopotnița* este un adevărat șantier desfășurat al efortului scriitorului de ascensiune la elevația intelectuală modernă a concepției și a scriiturii. Este prima tentativă reușită de a integra de pe o poziție nouă anonimatul ruralității eterne, istoria veacurilor trecute și prezentul, cu dramaticele seisme ale istoriei contemporane.

Aspectele tradiționaliste sunt prezente și în acest text, ca în toată opera lui Ion Druță. Profesorul de țară care va scrie istoria satului întruchipează condiția intelectualului și a scriitorului de apostol al neamului. Subiectul respiră năzuința spre exemplaritate și chiar spre moralizare, dar problema inculcată de el este și actuală și modernă. Devotat studierii relicvelor istoriei naționale, tânărul absolvent de facultate Horia Holban devine suspect autorităților sovietice prin patriotismul său și e scos din Institutul de cercetări și trimis ca dascăl la țară. În satul fetei cu care s-a căsătorit, își descoperă vocația pedagogică, deșteptând oamenilor sentimente și o conștiință națională adormite sub regimul comunist sovietic. Se găsește (iarăși) un delator meschin, iar ca rezultat al anchetei "de sus", "Clopotnița" de pe dealul de lângă sat, din care oamenii făcuseră un altar al rezistenței naționale, e bătută în cuie și Horia Holban se prăbușește într-o adâncă depresiune sufletească. După ce revine de la spital, află că Clopotnița a ars, trăsniță, și că nici unul dintre elevii săi n-a cutezat să intervină pentru a stinge focul. O singură fetiță are demnitatea de a recunoaște și regreta comportarea lașă: este unicul *om* format de profesor în sat, dar el e mulțumit, "aceasta era roada câmpurilor lui, singura avere adunată la 30 de ani, și dacă așa stăteau lucrurile nu mai avea unde pleca". El va rămâne în sat și va avea bucuria să fie "acceptat" de oameni, care-i încredințează, în fine, "hronicul", cronică satului, păstrată în taină de multe generații, spre a o duce mai departe; datoria lui era de a scrie o carte despre Clopotnița rămasă de pe vremea lui Stefan Vodă, întorcând poporului ceea ce-i furaseră împrejurările vitrege.

Actualitatea problemei politice a cărții nu are nevoie să fie dovedită. Iar modernitatea ei trebuie căutată în subordonarea față de *idee* a biografiei eroului, ca și a stilului narativ. Naratiunea lui Ion Druță valorifică modern o artă a oralității populare, în care episoadele se constituie firesc în paradigme cu încărcătură moral-politică și

existențială. Așa este legenda Clopotniței, ridicată cândva în pomenirea pustnicului Daniil, cel care l-a mobilizat pe Ștefan să se reîntoarcă la luptă, transformând înfrângerea în victorie, - așa e periplul misteriosului "hronic", pe care străinii de sat nu reușesc să-l depisteze. Efuziunea romantică și momentele idilice nu lipsesc, cum nici dojenile de *poeta vates* moralizându-și poporul. Dar dincolo de toate acestea găsim un susținut efort de a transcende semnificația imaginii spre idee, la nivelul ansamblului, dar și la al fiecărei secvențe în parte. Întâlnim nu puține secvențe și chiar fraze-emblemă: "Un biet profesor venit de la nord stătea în mijlocul Chișinăului cu un blid în fața lui, trăgea în piept mirozna unui boț de mămăligă, gândindu-se la viața neamului său."; sau: "Horia era grav și plin de bunăvoință, de parcă nu el intrase din drum la o mătușă a Jenei, ci însăși Bucovina a venit în musafirie la Moldova". Fiecare gest, chiar anodin, își consiliază Druță cititorul, trebuie citit dincolo de el însuși, într-un cod metaforic, căci viața însăși nu cuprinde numai faptele ei, ci și înțeleșurile ei.

Interesantă, în perspectiva acestei căutări de către scriitor a unei modernități de substanță a artei sale, apare construcția piesei *Sfânta sfintelor*. Unul din marile succese ale autorului, căci a fost jucată pe multe scene prestigioase nu numai din Republica Moldova, ci și din Federația Rusă, România și Europa apuseană, piesa constituie încă un pas al autorului pe drumul integrării tradiției în modernitate și al cuceririi unui limbaj nou, complex și profund. Aducând același umanism cald și aceeași delicatețe, aceeași "frustețe" rafinată, în sondarea psihologiilor "simple", cumpănite de ironia de larg spectru, de la cea afectuoasă la cea sarcastică și virulentă, piesa poate fi considerată exemplificativă pentru stilul retro practicat de Ion Druță și pentru maniera sa specifică de a se înnoi fără a renunța la nimic din ceea ce a asimilat o dată și a consacrat drept marcă a identității sale.

Tematic, piesa se bizuie pe plasarea într-o disjunctie armonioasă sau într-o armonie contrapunctică a două teme: solicitarea istoriei ex-centrică și independența în spirit a insului, legat de "centrul" său etnic, legea politicii și legea firii (umane). Originală și extrem de eficientă artistic este structura compozițională a piesei. Călin Ababii, retras în munții Carpați (!) ai Bucovinei, cu turma de oi, se pregătește să moară și rememorează povestea iubirii sale discrete pentru Maria. Fata îl iubea însă pe Gruia, care a părăsit-o pentru a face carieră politică, la Chișinău, apoi la Moscova. În fața cititorului și

a spectatorului apar două *locuri*: tăpșanul înalt montan și biroul activistului Gruia. Pe alternarea lor se construiește tripla dramă a celor trei personaje: ascensiunea lui Gruia, acaparată de istorie și depărtându-se dureros de *sat*, refuzul, tot mai îndârjit, al istoriei din partea lui Călin, care suferă lovitură după lovitură din partea acesteia, și molcoma tragedie a Mariei, frustrată în toate, dar nepierzându-și nimic din bogăția și noblețea sufletului și din puterea de a spera. Călin și Maria sunt cei care au tot timpul *reperul* indestructibil în funcție de care-și centreează existența: ei posedă un *centrum* al vieții, centru localizat și geografic, în Carpații aflați "în altă republică", înstrăinat adică, dar nu pierdut sufletește. Gruia este un excentrat și un descentrat, el s-a înscris pe o orbită centrifugă, dar nu se va putea totuși, în cele din urmă, desprinde cu totul de centru. În final, boala de inimă îl obligă să se "retragă", lăsând locul altora, mai tineri, el regăsind o pace esențială, pe care a râvnit-o de fapt tot timpul, împreună cu valorile eteme ale vieții - râul cu sălciile copilăriei, "aerul și soarele", ca simboluri simple ale libertății originare a insului: "Pentru că apa, aerul și soarele sunt tot ce avem mai sfânt pe lume", cum sună replica finală a piesei.

Mioritismul structural al personajului lui Ion Druță e relevat cu strălucire de acest text. Viața simplă, în armonie cu legile externe ale naturii este aspirația fundamentală a acestui personaj: "Asta-i adevărata viață!" spune Călin Ababii. "Uită-te numai câtă binecuvântare e în jur!... Liniște, munți verzi, aer curat, cer limpede!... Vezi o grămadă de frumuseți... De dragul acestei tihne am îndurat atâtea chinuri." "Centrul" existențial al acestei umanități este edenul naturii, "gura de rai" a ciobanului mioritic, și el se suprapune centrului etnic și geografic concret al românității. Aici e *locul* primordial, sumum-ul vieții: la șes, în spațiul cotropit de o civilizație oprimentă, cu structurile ei politice și sociale dure, totalitare, este locul trăirii concrete, fizice, al întâmplărilor dureroase, alienante, biografice (adică social-politice); la munte e locul unde individul se reculege, unde el se purifică, se spiritualizează, e locul contemplației și al redobândirii sinelui autentic. Șesul e istoria, e trecutul etern (efemerul), muntele e prezentul povestirii, al reflexiei, al duratei umane eteme. În finalul piesei, Călin trimite, prin băiatul Mariei pe care-l luase cu el la munte, mesajul său ultim, mioritic atât prin conținutul lui cât și prin codul folosit: Maria să pregătească ștergere albe, găleți noi și masa plină de cozonaci, pentru Călin, care va veni și vor face, în sfârșit, nunta.

Desigur, Maria va înțelege sensul adevărat, al reintegrării necesare a insului cu firea și cu "Centrul".

Romanul *Biserica albă*, scris între 1975-1981, este o sinteză a universului epic al lui Ion Druță și a concepției lui despre existență și despre literatură. Succesul pe care l-a avut, tradus în mai multe limbi europene, se explică, fără îndoială, dincolo de măiestria narativă a scriitorului, și prin capacitatea sa de a integra semnificații generale și profunde asupra omului contemporan. Căci, "roman istoric", el este în aceeași măsură plin de sensurile prezentului, și, roman al iubirii pentru "mica sa patrie", el e în mod egal un apel patetic adresat *omeniei* lumii contemporane. "Geografia" spațiului românesc a lui Ion Druță sublimizează într-o etică și o filozofie de viață pe cât de "clasice", pe atât de noi și actuale, de extracție populară și livrescă în același timp.

Subiectul evoluează pe mai multe planuri care se întretaie și, unele, se vor întâlni în final, după legile narațiunii clasice. În vreme ce, la Petersburg, Ecaterina a doua a Rusiei, Ecaterina cea Mare, își schimbă favoriții, poftind prospătura la cei 60 de ani ce-i are pe la 1790, feldmareșalul Potiomkin conduce oști împotriva turcilor, năzuind gloria de a nimici Imperiul otoman: lux și desfrâu de o parte, sânge și moarte de alta. Moldova, independentă atunci, dar ciuntită de Austria, care-i luase nordul Bucovinei, strânsă în frâu de Sultan, care trimite capugiul lui Grigore Ghica, este în aceeași situație, s-ar zice, în care s-a aflat aproape întotdeauna: răutatea, zavistia meschină sunt la putere, în palate, ca și, cu alte chipuri, în colibe. "În văzduh plutea ceva din ceea ce se numește sfârșitul lumii, pentru că atunci când pe lume nu mai rămâne nimic sfânt, atunci omul, vrând nevrând, începe a se gândi la sfârșitul ei." În această umanitate crepusculară, undeva, la poalele Carpaților, în "prima noastră mănăstire", mănăstirea Neamțului, un călugăr sfânt refuză onorurile și caută în sărăcie și modestie calea dumnezeirii, împreună cu un tânăr transilvănean, fost oștean al lui Horea, care i s-a atașat. La o margine a spațiului românesc, într-un sat de pe Nistru, o altă Ecaterină, poreclită de oameni "cea mică", fecioară neprihănită crescând șase copii, rămași orfani de pe urma ciumei, își dedică viața apărării și apoi refacerii micii biserici de pe stânca de lângă sat, împlinindu-și în cele din urmă visul de a o vedea și văruiată în alb. Firește că, în final, sfântul călugăr spală, în semn de smerenie și recunoaștere creștină, picioarele încă mai sfintei Ecaterina, iar tânărul transilvănean o urmează în satul de

pe Nistru, pentru a reconstrui biserica și pentru a rămâne acolo, preot al ei. Desigur că biserica însăși va deveni un simbol peste timp al valorilor nepieritoare ale neamului și ale credinței. Dar dincolo de acest subiect sentimental și "schematic", romanul lui Ion Druță aduce o bogăție de semnificații pe care omul de azi le percepe ca vizându-l direct, ca fiind ale sale.

Problemele neamului românesc și problemele omului se îmbină, ca peste tot în opera lui Druță. Spațiul românesc e încadrat celui răsăritean, în care imitația apusului și reflexele moștenirii ancestrale amestecă inseparabil crepuscularul și auroralul. Setea oarbă de absolut și, de altă parte, scufundarea în anonimatul inert sunt vectorii ce polarizează această lume. Nu numai împărăteasa Rusiei, despot autocrat, situat prin convenție unanimă deasupra oricăror legi omenești, dar și cei din preajma ei se livrează, cu câtă ușurință, unor patimi detumate spre absolut. Potiomkin și-a propus ca obiectiv al vieții să nimicească un imperiu, mai puternic la acea dată decât cel rusesc; un ofițeraș tânăr se avântă să devină favoritul Ecaterinei pentru a lua puterea din mâinile lui Potiomkin; generalul Suvorov vrea să cucerească Ismailul cu o oaste mai mică și mai slab înarmată decât a turcilor ce-l apără ș.a.m.d.. Culmea e că inconștiența (eroică sau ticăloasă) izbândește adesea în această lume. La polul celălalt, călugărul de la Neamțu se zăvorește în rugăciune, întorcând spatele istoriei de afară, convins că lumea trebuie vindecată prin Cuvânt, dar că mai întâi trebuie vindecat Cuvântul însuși: "de vină era totala pustiire a cuvântului, ceea ce se numește *poliloghie*. Răutatea ca o gărgăriță mănâncă grăunțele cuvântului, lăsându-i numai pojghița, și această pleavă de cuvinte umpluse lumea, ducând la o mare pustiire a minții, a inimii, a sufletului." Rugăciunea era singura cale de redescoperire a cuvântului și a lui Dumnezeu, în anonimatul pur al spiritului. Celălalt anonimat, maculat, al vieții, la nivelele ei de jos, e ilustrat în carte prin suferințele țaranului român de pe Nistru, laolaltă cu ale naturii elementare; ca și aceasta, ca și simbolicul Nistru, neamul românesc e hărăzit să se plece și să-și suporte cu răbdare și smerenie destinul: "Domol și măsurat, râul neamului vine și vine, și vine la vale, căci mai este mult până la mare... căci dacă nimic nu este veșnic pe lume, Nistrul e singurul dintre noi care a trecut pe lângă nemurire. Creștin însă fiind, nu a căutat nemurirea cu tot dinadinsul, căci la creștini nemuritor e numai Domnul, pe când noi, ceilalți, fie om, fie râu, fie fir de iarbă, urmează să ne vedem cuminte de ale noastre, fără

a visa la mai mult decât ni s-a dat." Este antipodul orgoliului stăpânilor, modestia absolută.

Soluția problemei neamului, a obsedantei probleme a Basarabiei, suprapusă demersului etic-filozofic de recuperare a omului într-o epocă descendentă, este găsită, iarăși și iarăși, în acel centru al spațiului românesc, Carpații, cu *Miorița* pe care au produs-o: "De câte ori ne vom opri la această răscruce și vom sta în fața Zodiei neamului, de atâtea ori va răsări Miorița în fața noastră, pentru că, din tot ce avem, numai Miorița pare să poarte din plin misterul neamului nostru. Renumita baladă este, în fond, finalul, mai bine zis epilogul unei mari epopei naționale care din păcate nu a fost scrisă... Ce s-a petrecut acolo în munți? Cum s-a putut ajunge ca trei vițe ale unui singur neam să se nimicească una pe alta?" Întrebări care mereu vor rămâne fără răspuns, căci taina unui neam e taina omului însuși. Scrisul lui Ion Druță este dens și viu prin aceste întrebări cărora le dă ocol și pe care ni le strecoară în suflet încă o dată, pentru a lumina alte întrebări, ale prezentului nostru, ale omului de azi.

A examina această literatură, a lui Ion Druță și cea basarabeană în general, ca expresie a unei provincii este a o provincializa și marginaliza apriori. Trebuie să pornim de la ideea că și literatura basarabeană este *în centrul* românității, la fel ca și cea "din țară" ori ca și cea din exilul apusean. Iar faptul că această literatură, la fel ca și cea a diasporei apusene și ca și o bună parte a celei "din interior", preconizează apelul la tradiție ca modalitate de regăsire a drumului spre sine, mi se pare că trebuie privit ca un ateu perfect valabil în această epocă bulversată pe care o traversăm. În această perspectivă, scrisul lui Ion Druță apare ca un monument durabil al culturii române de astăzi, pasibil de a fi selectat ca reper.

### Radu Flora

(1922-1989 sau 1990)

Radu Flora este unul din cei mai marcanți scriitori români din Banatul iugoslav. Filolog, publicist, autor de manuale și de sinteze literare (*Literatura română din Voivodina. Panorama unui sfert de veac*, 1946-1970), el publică în 1978 un roman ce-și merită locul în această panoramă a romanului românesc prin calitățile intrinseci, dar și prin puterea de a reprezenta spațiul său literar și social.

*Capcana*, deși un text întru totul onorabil, este ceea ce se poate numi un roman minor, produs al unui mediu literar limitat prin forța împrejurărilor în aspirații și realizări. Sunt extrem de semnificative similitudinile în problematică, teme și manieră de tratare cu *Clopotnița* lui Ion Druță: condiția românității în zonele aferente unor structuri statale străine e similară. Viața insului în aceste zone este o viață în minorat, cu obiective spirituale restrânse, de obicei, la nivelul grupului minoritar etnic.

Și în romanul lui Radu Flora, personajul central este un tânăr cadru didactic confruntat concomitent cu intrarea în viață, în plan moral și profesional, și cu grupul etnic căruia îi aparține, aflat în condiția de minoritate națională. Învățătorul Mihai Câmpeanu găsește în satul în care e repartizat o atmosferă de disensiune și de conflicte meschine, nu atât între români și sârbi, cât mai ales între românii divizați în facțiuni, pe pretexte politice. Când tânărul încearcă să rămână în afara taberelor își atrage dușmănia tuturor, cu represaliile pe măsură - päre la autorități, șicane de tot felul, acuze de trădare a naționalității căreia îi aparține. Finalul aduce despărțirea silită de sat și de trecut, cu lecția scepticismului asimilată: "a învățat că este mai bine să nu se aștepte la multe, căci atunci puținul îi va părea mult". Dincolo de aceasta însă, cartea e și o radiografie a îmbâcsitei, întristătoarei provincii spirituale, valabilă, ca metaforă, din păcate, nu numai pentru spațiul geografic-social care a inspirat-o.



Prima reacție a cititorului de azi la lectura romanului lui Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, editat în sfârșit (1990) la aproape patru decenii după ce a fost scris, este, s-ar spune, aceea de dezamăgire. Dezamăgirea este însă astăzi o atitudine la modă, atât de obișnuită, încât trebuie să ne facă circumspecți când apare.

În cazul cărții de față, oricum, nu strică, înainte de a începe lectura, să ne întrebăm: în ce context o citim?

Ne-am pus atâtea speranțe într-o "armă secretă" - literatura de sertar - care să izbucnească miraculos după căderea regimului concentraționar, schimbând fața culturii române. A apărut, iată, un text "de sertar" purtând o semnătură majoră, acesta nu e la înălțimea așteptărilor noastre: Blaga prozatorul nu este la fel de mare ca și Blaga poetul. Precum în plan social-politic, unde a așteptat ca "miracolul" revoluției din 1989 să aducă peste noapte edenul european și pe Danubiul de Jos, în plan literar, cititorul e, azi, de asemenea, cât se poate de dispus la dezamăgire. E drept, admirabila editură Humanitas nu mai e de data aceasta deloc admirabilă, oferindu-ne nu numai o ediție cu pagini cenzurate (de soția autorului!) și cu un aparat critic sărăcut, dar și o înghebare tipografică penibilă. Iar dacă putem eventual face abstracție de aceste aspecte, unul prea general și altul prea particular, ale contextului în care apare cartea, nu putem face abstracție de contextul propriu-zis publicistic și editorial: în ce orizont de așteptare se plasează textul blagian? Într-unul suprasaturat de literatura dezvăluirilor și a mărturisirilor despre închisoarea comunistă abia doborâtă. Noi dezvăluiri, mai senzaționale decât cele aflate pe piață deja, Blaga, a cărui viață n-a fost una senzațională, nu poate produce, firește.

Iar pornind de la asemenea dezamăgiri, ochiul devenit critic al lectorului va depista fără dificultate și alte neîmpliniri, propriu-zis literare, care, evident, nu pot lipsi într-un text nedefinitivat de autor cum este *Luntrea lui Caron* (titlu atribuit de editori), versiune intermediară, ce urma a fi "rescrisă".

Desigur că nu e cazul, vorbind despre Lucian Blaga, să escamotăm slăbiciunile unei cărți sau să căutăm scuze pentru autor, să raportăm textul la modele ilustre stabilite subiectiv, ori să ne rătăcim

în ipoteze și conjecturi asupra a ceea ce ar fi putut fi această carte dacă...

Îi datorăm însă marelui poet și filozof o raportare care să țină cont atât de circumstanțele scrierii, cât și de acelea ale lecturii însăși a acestui text, ajuns la noi cu atâta întârziere.

Nu voi începe punând întrebarea - care nu poate lipsi nici ea - dacă *Luntrea lui Caron* aparține actualității sau istoriei literare. Cititorul de proză (poate și cel de poezie) de astăzi, pentru care Lucian Blaga este un nume istoric, deci similitiv, va primi romanul cu această semnătură ca pe un mesaj dintr-o lume aflată undeva în urmă-ne, la granița istoriei cu mitul. El va pătrunde cu sfială și curiozitate savuroasă în proximitatea Poetului, a Zeului, și totul îi va părea minunat, chiar dacă va descoperi, avansând în lectură, că acesta nu trăiește și nu a trăit niciodată într-o lume zeiască, divină, ci într-una lipsită de sacralitate, ca și a noastră de azi, sau, mai exact spus, într-o lume ce dobândește, numai întrucât el însuși îi conferă, sfințenie și frumusețe. Cititorul va găsi în această carte exact ceea ce a vrut Blaga să-i spună. Lectorul mai pretențios, însă, știe că o carte nu conține numai ceea ce vrea autorul, ci și ceea ce nu vrea el, ba mai mult, că ea îl conține nu doar pe autor, ci și pe el, pe cititorul cel pretențios, precum și alte lucruri. Acestui cititor i se va părea, poate, că nu găsește în *Luntrea lui Caron* ceea ce caută.

Probabil că amândoi acești cititori se înșală dacă dau curs primei impresii.

Sunt câteva fapte pe care trebuie să le avem în vedere.

Primul este că, așa cum e, mai mult bruion și mai puțin operă, romanul lui Lucian Blaga este, deocamdată, singurul text scris cu bună credință, în deceniul șase, despre acei ani, fără filtrele autocenzurii și cenzurii care să-l deformeze, singurul mesaj autentic, în sensul literal al cuvântului, ce ne parvine din acea epocă. Că Lucian Blaga a scris totul fără îngrădiri, liber de teroarea cenzurii, ne-o garantează nu numai cunoscuta lui rectitudine morală. Cine descria în anii 1951-1953 cum, în acei ani, "comunismul sporea, instalând robia pe a treia parte a globului", n-o făcea cu gândul la cenzorul care-l va citi. Manuscrisul era, de la bun început, hărăzit pentru *mai târziu*. Intenționalitatea de mărturie lăsată viitorului este deci neîndoielnic o dimensiune a acestui text.

La fel de neîndoielnic este însă că ea nu era singura. Poetul metafizic și filozoful Blaga n-ar fi putut concepe un adevăr univoc, redus la realitatea imediată.

În fapt, cu această carte devine mai vizibilă marea mutație suferită de scrisul lui Blaga după războiul mondial. Nu numai versurile târzii (ciclul *Vară de noiembrie* ș.a.), preocupate adesea de a consemna momente ale biografiei interioare a unui ins concret, acum aflat "în fața toamnei" (bătrâneții), dar un întreg capitol nou al operei, proza, se deschide din altitudinea glacială a ideilor în care plutise (până acum), spre palpitatea vieții imediate. *Hronicul și cântecul vârstelor*, din 1946, era o povestire propriu-zis memorialistică, reînviere a unor trecute vremi - anii adolescenței - din aburul amintirii, un text în care mica efuziune lirică și podoabele stilistice erau la locul lor, nu distonau.

*Luntrea lui Caron* este, fără îndoială, altceva, dar altceva prin cantitate și complexitate, nu prin substanță. Percepția metafizică, arhetipală, se întâlnește aici cu trăirea istorică și cu aceea biografică. Avem de-a face cu o tentativă de reînnoire radicală a formei de expresie a unui autor care păruse vreme de un sfert de veac hărăzit unei constanțe de efigie. Această tentativă este de fapt "marea aventură" care face "senzational" romanul lui Lucian Blaga, căci încercarea lui - din păcate nedusă la bun sfârșit - de a se sincroniza și integra prin limbaj unei istorii, pe care structural o respingea, are cu adevărat anvergură și suspans epic.

În mod paradoxal, Lucian Blaga, care a refuzat cu atâta fermitate până la moarte, alinierea la noua ordine, comunistă, preferând să se izoleze și mai mult de istoria în curs, caută, prin ceea ce scrie după 1945, o integrare în ritmurile istoriei la un alt nivel, al limbajului artistic. E drept că, în filozofie, înnoirea - în aceeași direcție, de la sistemul metafizic la *Ființa istorică* sau *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* - s-a făcut și sub presiunea împrejurărilor. Dar poezia și proza memorialistică din *Hronicul și cântecul vârstelor* și apoi din *Luntrea lui Caron* au urmat exclusiv legile interioare ale creativității bliagene.

Desigur, căutarea unui nou limbaj poate oferi un spectacol nu mai puțin palpitant decât căutarea "adevărului" însuși, și de altfel cele două căutări nici nu pot fi separate, așa cum dovedește din plin și cazul lui Lucian Blaga. Observând schimbările produse în literatura și în personalitatea lui Blaga după război, constatăm că ele se găsesc în

acord subtil cu o tendință majoră a prozei românești din veacul XX. Este vorba despre tendința, manifestată mai vizibil începând din deceniile trei-patru și afirmată puternic în deceniile opt-nouă, de depășire a realismului spre un metarealism care să introducă, decisiv, concepția despre "realitate" cu care lucra literatura, *spiritul* care contemplă această realitate. În această nouă lumină, "realitatea" include, alături de existența fiziologică, economică și psiho-socială, o *metarealitate* a spiritului uman, care o redimensionează inerent și o relativizează pe prima.

În cazul romanului *Luntrea lui Caron*, poate deruta, într-adevăr, o anume anacronie: imaginea lui Blaga-văzut-de-aproape, ofenită de carte, confruntată cu aceea a lui Blaga-din-operă scoate în evidență un adevăr stilistic fundamental, trecut de obicei cu vederea. Lucian Blaga, probabil cel mai "eminescian" dintre scriitorii români ai veacului nostru, este stilistic, incontestabil, o personalitate de veac XIX. Lucrul nu a fost remarcat și nu deranjează pentru că, așa cum a observat cineva (Mihai Zamfir), trăim astăzi încă, în multe privințe, în stil de veac XIX. Dacă nu ne vom lăsa însă înșelați de aspecte exterioare vetuste (în imagini și vocabular), vom putea descifra sincronizarea, cum am spus, la nivelul aventurii limbajului românesc, cu mișcarea subterană a prozei noastre moderne spre metarealism.

Iată, de exemplu, subiectul, redus la datele lui esențiale: Un bărbat pășind spre toamna vieții sale, care înainte de război a cunoscut cele mai înalte împliniri - o operă literară de superioară valoare, recunoscută ca atare, succesul social aferent etc. -, se vede *prins*, în circumstanțele de după război, într-o capcană cumplită, din care s-ar pare că nu există scăpare. E o capcană pe care nu unul sau altul dintre neprietenii lui i-o întind, ci Istoria însăși, care ia acum un curs irațional, absurd. Nu e un "subiect românesc", ci realitatea biografică a perioadei respective din viața lui Blaga, ceea ce sporește, evident, interesul lectorului. Războiul mai întâi și intrarea rușilor în țară îl obligă să-și caute refugiu undeva, în anonimatul ruralității, așteptând așezarea apelor. Dar așezarea care se produce este anormală, coșmarească. Tot felul de presiuni încep să se exercite asupra lui, pentru a-l determina să se înregimenteze, să renunțe total la personalitatea sa, pentru a servi o Putere rudimentară și absurdă. Instinctiv mai întâi, deliberat apoi și programatic, el luptă pentru a rămâne *afară*, preferând uitarea pe care noua putere i-o hărăzea: uitarea lui de către ceilalți, dar și "uitarea" de către el însuși a

adevăratei lui vieți: "Viața și istoria ne învață să cultivăm uitarea ca o măsură de conservare a ființei. Uitarea este neîndoios un dar cu care firea a înzestrat în chipul cel mai felurit toate făpturile. În împrejurări cum au fost cele ale iernii, uitarea poate fi chiar cel mai minunat dar, și aproape unicul salvator." Izolarea de istoria din jurul său este acum unicul său obiectiv. O caută folosindu-se de vechea sa "tehnică": "gândirea mitică" și trăirea arhetipală, utilizate altădată în creația lirică. "Constrâns să trăiesc un timp, a cărui încheiere nu se întrezărea, într-un cătun ascuns în fundul unei văi, cu munți ce închideau zarea de jur împrejur, și care oferea certitudinea unui adăpost fața de vremuirea istorică ce se întetea, izbuteam să lărgesc indefinit orizontul, cel puțin cu închipuirea. Și mă împresuram cu semnificații proprii unui cosmos legendar", "toate mi se înfățișau pe măsura unor tipare ancestrale". Știind că "poporul nostru a reușit în trecut, de câteva ori, să se retragă în preistorie", el încearcă acum același lucru. Pentru moment izbutește (rezultatul fiind *Arca lui Noe*, creată acum). Dar presiunea asupra-i nu slăbește, venind fie de la universitate, unde predă un curs de estetică, fie de la prieteni, care-l îmbie să se înscrie într-un nou partid, burghez cu vederi socialiste, ori direct de la oficiali, care, printr-un înalt personaj, Constant Mironescu (id est, Miron Constantinescu), îl invită să colaboreze. Răspunsul lui e eschiva, retragerea. Și anume, retragerea într-un "exil" la modul livresc-tradițional ("sindrofia" de prieteni de la Mediaș amintește de "pădurea Ardenilor" din *Cum vă place*). Sau în eros - iubirea cu Octavia, nevasta bizarului popă "brodnic" - un alt adăpost găsit de poetul-narator. În ultima parte a romanului, eroul descoperă izolarea de ordin superior, într-o iubire puternic spiritualizată (pentru Ana Rareș), care să-l instaleze într-o stare creatoare fertilă; este de fapt izolarea în creație, singura cu adevărat proprie poetului.

Acest subiect al romanului pune în lumină organica întrepătrundere a elementelor tradiționale și moderne caracteristică stilului blagian, precum și, pe de altă parte, întreteserea în text a celor două experiențe paralele parcurse de autor: în căutarea "adevărului" și în căutarea formei, experiența existențială și aceea propriu-zis estetică. Prima ne vorbește, cum am spus, despre creatorul scos de Istorie din turnul de fildeș și regăsindu-și, cu peripeții, adăpostul și locul firesc, cea de a doua, căutarea formei artistice, evoluând în textul de față de la proza socială și politică, prin aceea sentimentală, "de dragoste",

spre *romanul-jurnal de creație*, care este îndeosebi ultima parte a cărții (deși diseminat el e prezent în tot restul cărții).

Cele două probleme ce se puneau lui Lucian Blaga în realizarea romanului său jurnal, pe care-l citim astăzi sub titlul *Luntrea lui Caron*, erau așadar exprimarea unei *mărturii adevărate* asupra epocii pe care o parcurgea și asupra condiției sale de ins creator în acea epocă, iar pe de altă parte, producerea unui *text literar*, care să se supună legilor ficțiunii artistice chiar dacă era în fapt unul de nonficțiune. În ce raport ni se prezintă deci, în această carte, mărturia și literatura, sinceritatea și arta, întrucât se presupun ele reciproc, astfel încât ele să coexiste cu necesitate, să fie coextensive? Mircea Eliade socotea, în *Solilocvii* (1932), că sinceritatea și filozofia se exclud, ultima presupunând "organizarea", deci deliberarea, iar disjunctia s-ar putea extinde cu același temei și asupra relației sinceritate-literatură. Tot Eliade însă producea în 1936 primul "*roman indirect*", *Șantier*, care se baza tocmai pe fuziunea mărturie (sinceritate) - literatură. Exemplificare a teoriei proprii a "autenticității", cartea a fost, ulterior, și model pentru destule încercări mai mult sau mai puțin înrudite. Că *Șantier* nu a slujit de model și lui Blaga e evident: scriindu-și romanul-jurnal, poetul pleca de la cu totul alte date literare și teoretice decât Mircea Eliade, ca textul acestuia din urmă să-l poată inspira fie și parțial. Totuși, dacă facem abstracție de deosebirile de stil, structura discursului din *Luntrea lui Caron* este apropiată de "romanul indirect": un monolog al autorului, care-și expune trăirile factice și interioare, notează aprecieri asupra lumii din jur, intercalează episoade epice sau eseistice, ba chiar versuri proprii, urmărind mai cu seamă autobiografia sa interioară, pe linia a ceea ce e *esențial-uman* în ea. Că abaterile de la ceea ce ar fi specific "romanului indirect" sunt mari e de asemenea adevărat: *Luntrea lui Caron* este "romanul indirect" pe care-l putea scrie Lucian Blaga, mult diferit de al lui Eliade.

Textul reține fapte ale istoriei acelor ani: teroarea ce însoțea trecerea rușilor cu frontul, instaurarea noii puteri comuniste, mizeria morală a politicianilor de toate coloraturile în anii '45, degradarea vieții sociale sub presiunea dictaturii arbitrară și dezumanizată. "Citirea" (la 1951!) în semnele vremii a viitoarelor evoluții este de o exactitate, acum, post-festum, cutremurătoare: "Omul va fi asimilat întru totul coordonatelor sale materiale și redus la automatismele declanșate de groaza foamei și de teroare. La început rușii vor

dezorganiza munca și producția. Prin 'lipsuri' impuse metodic și înrădăcinate, ei vor încerca să ne convingă că omul este ceea ce mănâncă și nimic alta. După ce vor fi distrus toate pretențiile la un trai omenesc, ei vor desființa orice simț de demnitate, prefăcând pe om încetul cu încetul într-un automat al muncii în serviciul statului. Și cine-i statul? În primul rând noua 'elită', care consideră pe intelectualul de vocație drept dușmanul numărul unu al ei. Așa zisa 'linie' va lua locul libertății spirituale, lozinca va lua locul conștiinței, partidul va lua locul lui Dumnezeu." Aspectele exterioare ale noului regim sunt profund grăitoare pentru poetul metafizic silit să constate straniile reîntrupări ale arhetipurilor. El descifrează "o anume alură 'bisericească' a regimului ce se va instaura pe meleagurile noastre": "Omul va seculariza multe din aspectele ecleziei", bunăoară, instituționalizarea unui nou "păcat strămoșesc". "A fi fost un 'exponent' al burgheziei devenea, din perspectiva doctrinei marxist-leniniste, echivalentul păcatului strămoșesc din vechea teologie." E drept că astăzi, după căderea regimului, asemenea disocieri și-au pierdut caracterul de noutate, fiind depășite de analiza aplicată și specializată contemporană. Și tentativa eseist-pamfletară de a interpreta marxismul ca pe un soi de "psihanaliză a foamei" apare mai puțin pertinentă, deși lasă să se întrevadă o latură necunoscută a gravului ardelenism blagian - ironismul, latură, din păcate, necultivată de poet.

Cea de-a doua problemă pusă creativității autorului în *Luntrea lui Caron* este, cum am spus, căutarea unei formule de proză care să concilieze confesiunea, observația și ficțiunea epică. Interesant este, sub acest aspect, personajul auctorial, și anume nu prin despicarea lui în două personaje - poetul Axente Creangă și filozoful Leonte Pătrașcu, cel de-al doilea prezentat ca un fel de "conștiință" a primului, de-a lungul biografiilor lor (care merg multă vreme strict "paralel"!)). Mișcându-se în spațiul prozei ca și albatrosul lui Baudelaire pe puntea corăbiei, Lucian Blaga își transpune, în schimb, în personajul său, propriul mod de a fi și de a crea poezie, acela numit de el "gândire mitică": "Născocesc motive mitice la fiecare pas, fiindcă fără de-o gândire mitică nu ia ființă, din păcate sau din fericire, nici o poezie." Cum viața și creația formează, la poet, un unic flux, el aplică această "gândire mitică" și în împrejurările "profane" ale cotidianului, "dezmărginindu-și" astfel orizontul ființării. Poetul-narator există astfel la mai multe nivele simultane - cel social și cel sentimental, dar și cel spiritual, cognitiv și ontic, cel al individului, dar și cel al speței ce

trăiește prin individ. Impactul artistic al acestui mod de a ființa, esențial omenesc, dar și profund modern totodată, nu are suficientă forță în roman din cauza alunecării, în planul epicii propriu-zise, spre romantizarea simplă. Dar ignorându-l am pierde unul dintre cele mai prețioase argumente în favoarea lui Lucian Blaga, căci acest mod al personajului este maniera proprie acestui autor de a se dedubla intelectual în operă, chipul lui propriu de a face "roman indirect" și metarealism. (Ca și, pe de altă parte, modalitatea individualizantă de a fi și de a crea pentru poetul-filozof Lucian Blaga, privit ca personaj, la rândul-i, al istoriei literaturii și spiritului românesc.) Pe această structură existențială a personajului se poate percepe mai adecvat și explica, artistic și omenesc, ponderea pe care o ia în ultima parte a romanului *Luntrea lui Caron* eseul propriu-zis, prin introducerea acelor mici schițe de "mitosofie" autohtonă din "minciunile lui Dumnezeu" (date drept ale lui Leonte Pătrașcu), unele adevărate perle de gândire filozofică în *spiritul* tradiției arhaice românești, dar în perspectiva și a istoriei reale a românilor. La fel, transcrierea câtorva poezii ale lui Blaga din această perioadă (puse pe seama lui Axente Creangă, firește), sau finalul deschis, lipsit de orice "deznodământ", devin pertinente în cadrul structurii "romanului indirect".

Cu imperfecțiunile inerente, *Luntrea lui Caron* este un text extrem de relevant, și nu doar din punct de vedere istorico-literar, al literaturii române contemporane.



## **ANEXE**

### **Nota autorilor:**

În utilizarea bibliografiei, rugăm pe cititor să țină seama de următoarele:

Am înregistrat informațiile strict necesare descrierii cărților: autor, titlu, editură, an de apariție, număr de pagini. N-am menționat locul apariției, întrucât marea majoritate a editurilor sunt bucureștene (excepții: Dacia - Cluj-Napoca, Junimea - Iași, Scrisul Românesc - Craiova, Facla - Timișoara). Unde a fost cazul, am precizat între paranteze numele coautorului: "(în) *colab.[orare] cu...*". De asemenea în paranteze, anii reeditărilor textului respectiv și numele colecției în care a apărut (atunci când acest nume aduce o sugestie cu privire la conținutul volumului). Tot din motive de spațiu am folosit următoarele prescurtări: FRPLA - Fundația Regală pentru Literatură și Artă Carol al II-lea, ESPLA - Editura de Stat pentru Literatură și Artă, EPLA - Editura pentru Literatură și Artă, EPL - Editura pentru Literatură, ES - Editura de Stat.

**[Anton Cosma]**

Pornită din nevoia firească a autorului de verificare și completare a informației în perioada lucrului la carte, această bibliografie s-a constituit treptat în anexa de față. Asupra ei se impun și următoarele precizări:

Bibliografierea romanelor, conform cererii autorului, s-a făcut în ordinea:

1. perioada 1970-1980: Dimitrie Poptămaș;
2. perioadele 1945-1970 și 1980-1989: Ana Cosma.

Unificarea celor trei bibliografii în *Bibliografia orientativă a romanului românesc apărut în țară între 1945-1989*: Anton Cosma.

Prin forța împrejurărilor, după dispariția fulgerătoare a lui Anton Cosma, verificarea, corectarea și completarea ei au fost făcute de îngrijitorii ediției.

În *Bibliografia orientativă*... unele titluri au fost incluse pentru că au fost privite ca romane în cuprinsul comentariului; altele apar pentru că se află la granița dintre specii: roman - povestire sau nuvelă. Eventualele titluri lipsă din bibliografie se pot datora și acestui ultim motiv.

Însemnările privind edițiile succesive ale romanelor, editurile la care au apărut, numele celor care au întocmit edițiile, prefețele sau postfețele etc., sunt completări făcute ulterior din dorința de a oferi *Bibliografiei orientative*... un plus de informație. La fiecare reeditare, informațiile referitoare la ea sunt grupate în jurul anului reeditării și separate prin ",", iar reeditările succesive sunt separate prin ";".

Menționăm că, pe lângă sursele bibliografice de bază:

- *Bibliografia R.S.R.* (fosta *Bibliografie a R.P.R.* și actuala *Bibliografie Națională*), seria *Cărți, albume, hărți*, pentru anii 1952-1990 și

- *Bibliografia literaturii române (1944-1960)*, sub redacția acad. Tudor Vianu, București, Editura Academiei R.P.R., 1964, de un real folos ne-a fost, în special pentru perioada imediat următoare anului 1945:

- Istrate, Ion, *Romanul "obsedantului deceniu" (1945-1965)*, Cluj-Napoca, Ed. Diamondia, 1995.

Sperăm că demersul nostru va fi util cititorului interesat de mișcarea romanului românesc în perioada postbelică.

**Ana Cosma**

**BIBLIOGRAFIE ORIENTATIVĂ  
A ROMANULUI ROMÂNESC  
APĂRUT ÎN ȚARĂ ÎNTRE 1945-1989**

întocmită de Ana Cosma și Dimitrie Poptămas

**A**

- ACHIMESCU, Ildico:** *Un om cu numele meu*, Facla, 1983, 168p.
- ADAM, Sergiu:** *Iarna, departe...*, Junimea, 1976, 184p.; *Chipuri și voci*, Cartea Românească, 1984, 255p.
- ADAMACHE, Adrian:** *Incertitudinile comisarului*, Albatros, 1984, 384p. (Aventura)
- ADAMEȘTEANU, Gabriela:** *Drumul egal al fiecărei zile*, Cartea Românească, 1975, 324p. (Ed. Eminescu, 1978); *Dimineață pierdută*, Cartea Românească, 1983, 452p.
- ADERCA, Felix:** *Revolte*, FRPLA - Scrisul Românesc, 1945, 272p. (*Domnișoara din strada Neptun. Revolte*, EPL, 1967; Minerva, 1982, ed. și pref. Henri Zalis; în *Aventurile D-lui Ionel Lăcustă-Termidor*, Minerva, 1987, ed. și pref. Henri Zalis); *În valea Marelui Fluviu. Povestire pentru tineret*, Ed. Tineretului, 1955, 216p. (Cutezătorii); *Amiralul oceanului, Cristofor Columb*, Ed. Tineretului, 1957, 661p. (Cutezătorii) (1963); *Jurnalul lui Andrei Hudici*, Ed. Tineretului, 1958, 311p.; *Un călăreț pierdut în stepă*. Din vremea lui Petru cel Mare, Ed. Tineretului, 1961, 192p.
- AGÂRBICEANU, Ion:** *Faraonii*, EPL, 1961, 337p., (pref. Georgeta Horodincă; vol. mai conține microromanele: *Popa Man* - 1920, *Jandarmul* - 1941, *Păscălierul* - 1961); *Strigoii*, EPL, 1969, 632p.
- AGOPIAN, Ștefan:** *Ziua mâniei*, Cartea Românească, 1979, 183p.; *Tache de catifea*, Cartea Românească, 1981, 296p.; *Tobit*, Cartea Românească, 1983, 245p.; *Sara*, Ed. Eminescu, 1987, 208p.
- AIOANEI, Pavel:** *După ultimul semestru*, Ed. Tineretului, 1964, 224p.; *Nefertiti*, Roman de vacanță pentru Clara, Dacia, 1976, 308p.; *Bacalaureatii*, Dacia, 1980, 239p.
- ALBANI, T. :** *Atlantida*. Roman social, Arad, Tip. Diecezană, 1945, 269p.
- ALECU, Vlorel:** *Împăcare*, Junimea, 1985, 176p.
- ALEXANDRESCU, Mircea:** *Coroana lui Burebista*, Junimea, 1980, 175p.
- ALEXANDRU, Dumitru:** *Mahalaua lunaticilor*, Cartea Românească, 1976, 216p.; *Filip, ucenicul*, Cartea Românească, 1983, 156p.

**ALEXANDRU, Oltea:** *Racul*, Ed. Eminescu, 1970, 183p.; *Macii din preajma nopții*, Ed. Eminescu, 1973, 231p.; *Veghea bătrânei doamne Gall*, Cartea Românească, 1973, 279p.; *Casa Emilianei*, Cartea Românească, 1975, 200p.; *Niciodată toamna...*, Cartea Românească, 1977, 304p.; *Sertarul cu medalii, I, Vama arsă*, Ed. Eminescu, 1979, 276p.; *Cărarea cea îngustă*, Cartea Românească, 1983, 224p.

**ALMAȘ, Dumitru:** *Ne cheamă primăvara*, Ed. Naționala Mecu, 1946, 580p.; *Neculai Milescu Spătarul*, Ed. Tineretului, 1954, 591p.; *Alei, codrurile, fârtate...*, Ed. Tineretului, 1956, 640p.; *Făclia s-a aprins*, ESPLA, 1957, 496p.; *Trandafirul roșu*, Ed. Tineretului, 1963, 232p.; *Un om în furtună*, Ed. Tineretului, 1965, 312p. (1973; Ed. Ion Creangă, 1983); *Viata-i frumoasă, băieți!...*, EPL, 1968, 415p.; *Diamantul negru*, Ed. Militară, 1971, 159p. (Columna); *Frații Buzești, I, Pahar de cale albă*, Ed. Eminescu, 1971, 519p.; II, *Luceafărul de răsărit*, Ed. Eminescu, 1975, 424p.; III, *Zborul a rămas*, Ed. Eminescu, 1977, 488p.; *Cheia inimii*, Cartea Românească, 1977, 295p.; *Comoara Brâncovenilor*, Ed. Militară, 1977, 256p.; *Inorogul cel înțelept*, Ed. Militară, 1981, 319p. (Columna); *Necunoscuta din Sucevița*, Ed. Sport-Turism, 1982, 512p. (Cartea de vacanță); *Voievodul fără teamă și fără prihană*, Albatros, 1984, 176p.; *Oana*, Ed. Militară, 1986, 336p.

**ALMĂJAN, Ion Marin:** *Spune-mi unde duce acest drum?*, Ed. Eminescu, 1972, 248p.; *Neîmpăcați în mânia*, Ed. Eminescu, 1974, 152p.; *Sentimentul puterii*, Ed. Eminescu, 1976, 192p.; *Tornado*, Ed. Eminescu, 1980, 344p.

**ANANIA, George:** *Constelația din ape*, I-VI, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1962, 31+32+32+32+31+32p. (Col. Povestiri S.F. nr. 174-179) (colab. cu Romulus Bărbulescu); *Doando*, Ed. Tineretului, 1965, 360p. (colab. cu Romulus Bărbulescu); *Corsarul de fier*, I-II, Ed. Tineretului, 1966, 64+62p. (Clubul temerarilor); *Statuia șarpelui*, Ed. Tineretului, 1967, 280p. (colab. cu Romulus Bărbulescu); *Ferma oamenilor de piatră*, Ed. Tineretului, 1969, 304p. (colab. cu Romulus Bărbulescu); *Insulele de aur și argint*, Ed. Tineretului, 1969, 200p. (colab. cu Romulus Bărbulescu); *Ploaia de stele*, Ed. Tineretului, 1969, 151p.; *Paralela-enigmă*, Albatros, 1973, 360p. (colab. cu Romulus Bărbulescu) (Fantastic Club); *Șarpele blând al infinitului*, Albatros, 1977, 228p. (colab. cu Romulus Bărbulescu) (Fantastic Club); *Test de fiabilitate*, Albatros, 1981, 271p. (Fantastic Club).

- ANANIA, Valeriu:** *Străinii din Kipukua*, Cartea Românească, 1979, 399p.
- ANCA, Gheorghe:** *Eres*, Ed. Eminescu, 1970, 180p.
- ANDREI, Ștefan:** *Noul oraș*, ESPLA, 1952, 500p.; *Fata plutășului*, ESPLA, 1956, 552p.
- ANDREI, Titus:** *Rocada*, Ed. Ion Creangă, 1976, 156p.
- ANDRU, Vasile:** *Mirele*, Ed. Eminescu, 1975, 180p.; *Noaptea împăratului*, Ed. Eminescu, 1979, 302p.; *Turnul*, Cartea Românească, 1985, 303p.; *Progresia Diana*, Albatros, 1987, 182p.
- ANESTIN, Victor,** *În anul 4000 sau O călătorie la Venus*, Dacia, 1986, 392p.
- ANGELESCU, Silviu:** *Calpuzanii*, Cartea Românească, 1987, 236p.
- ANGHEL, Paul:** *Șapte inși într-o căruță*. Povestire dintr-o toamnă bogată, EPL, 1961, 239p.; *Ciclul Zăpezile de acum un veac : Scrisoare de la Rahova*, Cartea a V-a, Cartea Românească, 1977, 168p.; *Te Deum la Grivița*, Cartea a III-a, Cartea Românească, 1978, 279p.; *Noaptea otomană*, Cartea a VI-a, Cartea Românească, 1979, 320p.; *Fluviile*, Cartea a II-a, Cartea Românească, 1980, 455p.; *Ieșirea din iarnă*, Cartea I, Cartea Românească, 1981, 448p.; *Noroaietele*, Cartea a IV-a, Cartea Românească, 1982, 200p.; *Zăpezile*, Cartea a VII-a, Cartea Românească, 1984, 480p.; *Cutremurul*, Cartea a VIII-a, Cartea Românească, 1986, 447p.; *Întoarcerea morților*, Cartea a IX-a, Cartea Românească, 1987, 533p.; *Ieșirea la mare*, Cartea a X-a, Cartea Românească, 1989, 574p.
- ANGHEL, Petre:** *Fratele nostru Emanuel*, Cartea Românească, 1976, 176p.; *Lupii la stână*, Cartea Românească, 1978, 296p.; *Prindeți vulpile*, Ed. Eminescu, 1978, 318p.; *Scoala pedepselor*, Junimea, 1978, 224p.; *Sita lui Mamona*, Cartea Românească, 1980, 392p.; *Dincolo de iubire*, Junimea, 1982, 191p.; *Întoarcerea fiilor risipitori*, Cartea Românească, 1982, 351p.; *Oaspeții bătrînului Catul*, Cartea Românească, 1984, 367p.; *Moștenitorul*, Cartea Românească, 1986, 368p.; *Dealul viilor*, Cartea Românească, 1988, 477p.; *Zodia vărsătorului de plumbi*, Ed. Militară, 1989, 349p.
- ANGELESCU-SĂMĂRGHIȚAN, Cecilia:** *Inima fiului meu*, Albatros, 1974, 207p. (1975)
- ANTE, Laurian:** *Ninge peste Fărcașa*, Junimea, 1989, 221p.
- ANTIM, Paul [BUGARIU, Voicu]:** *Lovituri din umbră*, Ed. Tineretului, 1967, I-II, 64+64p. (Clubul temerarilor) (colab. cu Ion Topolog); *Dispariția unui contabil*, Dacia, 1976, 160p. (Scorpionul); *Balaban și statuia*, Dacia, 1981, 263p. (Scorpionul)

- ANTOHI, Carmen Alexandra:** *Partida de după-amiază*, Cartea Românească, 1985, 158p.
- ANTON, Costache:** *Seri albastre*, I, Ed. Tineretului, 1960, 318p. (I, II, Ed. Tineretului, 1964; 1968; Ed. Ion Creangă, 1975; 1985); *Linistea*, EPL, 1965, 359p.; *Diminetile lungi*, Cartea Românească, 1976, 288p.; *Vacanța*, Ed. Ion Creangă, 1981, 212p.; *Întâlniri paralele*, Cartea Românească, 1986, 404p.
- ANTONIE, Aurel:** *Scrisoare către animale mici*, Scrisul Românesc, 1986, 162p.
- APOSTOL, Constantin:** *Amarul sânge al strugurilor*, EPL, 1969, 356p.; *Război cu zurgălăi*, Cartea Românească, 1971, 351p.
- ARACHELIAN, Vartan:** *Toamna pătimirii noastre*, Ed. Eminescu, 1980, 508p.; *Duminică după infern*, Ed. Eminescu, 1983, 400p.
- ARAMĂ, Horia:** *Dumnezeu umbla desculț*, EPL, 1968, 208p.; *Tărnuț interzis*, Albatros, 1972, 191p.; *Verde Aixa*, Albatros, 1976, 127p.
- ARAMĂ, Ion:** *Echipajul navei R-305*, Ed. Militară, 1961, 192p.; *Pasagerul clandestin*. Povestire, Ed. Militară, 1964, 205p. (Cartea Ostașului); *Ne așteaptă marea*, Ed. Militară, 1968, 304p.; *Rapsodie albastră*, Ed. Militară, 1971, 279p.; *Furtuna albă*, Ed. Militară, 1972, 217p.; *Obiectivul "Cezara"*, Colecția Pentru Patrie, 1974, 103p.; *Gloria de toate zilele*, Ed. Militară, 1974, 280p.; *Alarmă la dana zero*, Ed. Militară, 1975, 272p.; *Luntrașii lui Vlad Vodă*, Ed. Ion Creangă, 1975, 232p.; *Tărnuț fără catarge*, Ed. Militară, 1976, 231p.; *Trecătoarea de fier*, Ed. Militară, 1977, 343p.; *Ultima redută*, Ed. Ion Creangă, 1977, 176p. ; *Câmpia de foc*, Ed. Militară, 1978, 320p.; *Oamenii visează trandafiri*, Ed. Militară, 1979, 238p.; *Stânca speranței*, Ed. Militară, 1980, 286p.; *Strada Ancorei*, Ed. Militară, 1982, 256p.; *Tronsonul BN*, Cartea Românească, 1983, 192p.; *Am fost cu toții soldați*, Ed. Militară, 1985, 336p.; *Poligonul cu trandafiri*, Ed. Militară, 1987, 304p.; *Detășamentul Călina*, Ed. Militară, 1989, 272p.
- ARCAN, Sofia:** *Neștiutele noastre iubiri*, Facla, 1975, 232p.; *Singură în bătaia lunii...*, Facla, 1977, 184p.; *Vara suferintelor*, Facla, 1980, 264 p. ; *Joc întrerupt*, Facla, 1986, 240p.
- ARCHIP, Ticu:** *Soarele negru*, I, *Oameni*, FRPLA, 1946, 616p.; II, *Zeul*, EPLA, 1949, 602p. (Romanul Românesc) (Minerva, 1983, I-II, pref. Eugenia Tudor Anton).
- ARDELEAN, Livia [ARDELEAN-MOLDOVAN, Livla]:** *Rebus la Mamaia*, Ed. Tineretului, 1969, 63p. (colab. cu Florian Oprea); *În legitimă apărare*, Dacia, 1972, 239p. (colab. cu Florian Oprea) (Scorpionul); *Exercițiu de vacanță*, Dacia, 1974, 167p.

(Scorpionul); *Doctore, cine-a murit?*, Dacia, 1976, 248p.  
(Scorpionul); *Pasiență în "pas de trois"*, Dacia, 1979, 200p.  
(Scorpionul)

- ARDELEANU, Aurel Gheorghe:** *Ploaia de nisip*, Facla, 1982, 204p.
- ARGHEZI, Barutu T.:** *Nopti de argint, nopti de mister*, Ed. Ion Creangă, 1970, 232p.
- ARIEȘANU, Ion:** *O complicată stare de fericire*, EPL, 1967, 456p. (Facla, 1978); *Vrajă sau transformarea miraculoasă a lucrurilor*, Ed. Eminescu, 1971, 320p.; *Prietenul pe care-l caut pretutindeni*, Ed. Eminescu, 1975, 256p.; *O pasăre în iarnă*, Facla, 1986, 203p.; *Lumina de la capătul nopții*, Facla, 1987, 315p.
- ARION, George:** *Atac în bibliotecă*, Ed. Eminescu, 1983, 183p.; *Profesionistul. Țintă în mișcare*, Ed. Eminescu, 1985, 206p.; *Trucaj*, Albatros, 1986, 192p.
- ARSENE, Arthur Maria [AXENTE, Mihai]:** *Pinocchio detectiv*. Roman pentru copii, Ed. Europolis, 1948 (?), 119p.; *Intermezzo*, EPL, 1964, 328p.; *Pasageri în noapte*, EPL, 1966, 320p. (pref. M. R. Paraschivescu); *Hotel Ambasador*, Ed. Militară, 1967, 200p.; *Los*, EPL, 1968, 327p.; *O.K.*, Ed. Eminescu, 1971, 336p.; *Struma*, Cartea Românească, 1972, 369p. + 20 f. pl.; *Los, trenul cu fete*, Dacia, 1973, 452p. (postf. T. Teodorescu-Braniste)
- ATANASIU, D.I.:** *Femeia, eterna poveste...*, Ed. Cugetarea - Georgescu Delafras, 1945, 355p.
- AUGUST, Luli:** *Sonata*, București, Tiparul Cărții Românești, 1945, 88p.
- AUGUSTOPOULOS-JUCAN, Antîța:** *Al doilea adevăr*, Dacia, 1978, 266p. (Scorpionul); *Primejdia avea ochi frumoși*, Dacia, 1982, 228p. (Scorpionul); *Capcana*, Dacia, 1985, 272p. (Scorpionul).
- AVRAM, Vasile:** *Spirala*, Cartea Românească, 1987, 186p.

## B.

- BACIU, Camil:** *Împreună cu nene Iani*, Ed. Tineretului, 1957, 216p.; *Mașina destinului*, Ed. Tineretului, 1966, 375p. (Seria S.F.); *Grădina zeilor*, Ed. Tineretului, 1968, 312p. (Seria S.F.).
- BACIU, Dorin:** *Pământul negri*, Junimea, 1981, 208p.
- BACIU, Maria:** *Tăceri și fugă*, Dacia, 1973, 152p.; *Frumoasa din prăpastie și Dispariția lui Vrabie*, Dacia, 1980, 264p.; *Fetița care n-a mai mers la școală*, Ed. Ion Creangă, 1984, 124p.
- BADERSCA, Constantin:** *Dubla condiție a căderii*, Junimea, 1981, 191p.
- BAIU, Mihai:** *Neclintitii*, Albatros, 1980, 320p. (Cutezătorii).
- BALACI, Anca:** *Vacantă în Olimp*, Ed. Eminescu, 1981, 336p.; *Drum bun, Simina...*, Cartea Românească, 1987, 255p.



- BALAMACI, Elena:** *Xena și umbrele ei*. Poveste grea, Ed. Eminescu, 1981, 272p. (Romanul de dragoste).
- BALOTĂ, Bianca:** *Bal la regina Portugaliei*, Cartea Românească, 1979, 319p.
- BANCIU, Paul Eugen:** *Casa Ursei Mari*, Dacia, 1978, 264p.; *Reciful*, Facla, 1979, 208p.; *Sărbătorile*, Albatros, 1981, 431p.; *Zigguratul*, Cartea Românească, 1982, 275p.; *Muflonul*, I, Facla, 1986, 260p.; II, 1988, 352p.
- BANDRABUR, Ionel:** *Fântâna iadului*, Cartea Românească, 1971, 180p.; *Fiul primarului*, Albatros, 1976, 143p.; *Hanu trăsniț*, Cartea Românească, 1984, 151p.; *Un student de altădată*, Junimea, 1987, 143p.
- BANEA, G.:** *Mușchetarii în Balcani*, Minerva, 1982, XVIII + 382p. (pref. A. Sasu).
- BANU, Constantin:** *Umbra soarelui*, Ed. Militară, 1980, 272p.
- BARBU, Ana:** *Nisipuri*, Ed. Eminescu, 1972, 156p.
- BARBU, Eugen:** *Balonul e rotund*, Ed. Tineretului, 1956, 180p. (1967); *Unsprezece*, Ed. Tineretului, 1956, 432p. (1960; 1966; 1978; 1987; 1989, pref. M. Ungheanu); *Groapa*, ESPLA, 1957, 444p. (EPL 1963; 1966; 1968; Ed. Eminescu 1970; 1971; 1974, pref. L. Călin; 1975; 1983, ed. definitivă); *Șoseaua Nordului*, ESPLA, 1959, 600p. (I-II, 1965-1967, ed. revăzută, pref. M. Ungheanu; 1971; 1989); *Facerea lumii*, EPL, 1964, 472p. (Ed. Eminescu, 1971; Minerva, 1973 (BPT), pref. și tabel cronologic Liviu Călin); *Atac în cer*, Ed. Militară, 1966, 148p.; *Princepele*, Ed. Tineretului, 1969, 351p. (Dacia, 1971; Ed. Eminescu, 1972; 1974; Minerva, 1977, pref. C. Ciopraga, tabel cronologic L. Călin (BPT); 1988); *Războiul undelor*, cine-roman, Albatros, 1974, 532p. (colab. cu Nicolae Paul Mihail) (Cutezătorii); *Incognito*, I, Albatros, 1975, 396p. (1976), II, Ed. Eminescu, 1977, 488p.; III, Ed. Eminescu, 1978, 520p.; IV, Ed. Eminescu, 1980, 549p.; *Săptămâna nebunilor*, Albatros, 1981, 335p. (1985)
- BARBU, Marian.** *Orașul la ora amintirilor*, Scrisul Românesc, 1984, 207p.; *Câmpia nu este singură*, Albatros, 1986, 256p.
- BAROS, Aurel Maria:** *Pământul ne roabă pe toți*, I, Cartea Românească, 1986, 324p.
- BĂBĂLĂU, Nicolae:** *Amurgul se lăsase în zori*, Scrisul Românesc, 1983, 220p.
- BĂCĂUANU, Dinu:** *Lungul nastului*, Cartea Românească, 1983, 280p.; *Noapte valahă*, Cartea Românească, 1987, 231p.
- BĂDESCU, Dorina:** *Șansa*, Albatros, 1971, 132p.
- BĂDESCU, Elena:** *Dincolo de amintire*, Litera, 1989, 107p.

- BĂDESCU, Horia:** *Joia patimilor*, Cartea Românească, 1981, 179p.; *Zborul găștei sălbatice*, Ed. Eminescu, 1989, 204p.
- BĂIEȘU, Ion:** *Balanta*, Cartea Românească, 1985, 244p.
- BĂILEANU, G.:** *Flamura cernită*, Cartea Românească, 1945(?)
- BĂILEȘTEANU, Jean:** *Drum în tăcere*, I, *Ani de fângăduință*, Scrisul Românesc, 1987, 384p.; *Goana*, Cartea Românească, 1988, 288p.
- BĂJENARU, Grigore:** *Banul Mărăcine*, Ed. Tineretului, 1967, I-II, 64+64p. (Clubul temerarilor); *Cerbii lui Mihai Vodă*, Ed. Tineretului, 1968, 191p.; *Inelul lui Dragoș Vodă*, Ed. Tineretului, 1968, I-II, 64+56p. (Clubul temerarilor); *Taina lui Mircea Voievod*, Albatros, 1970, 232p.; *Spătarul Coman de Suceava*, Ed. Ion Creangă, 1977, 168p. (Virtuți Strămoșești); *Măretul rege Burebista*, Ed. Ion Creangă, 1980, 248p. (Virtuți Strămoșești)
- BĂLAN, Ion Dodu:** *Copilăria unui Icar*, Ed. Ion Creangă, 1974, 96p. (1976, 176p., ed. revăzută și adăugită; 1982, 208p.).
- BĂLĂCEANU, Ioan:** *Cai năzdrăvani*, Ed. Tineretului, 1969, 192p.; *Ceașca*, Junimea, 1981, 192p.
- BĂLĂIȚĂ, George:** *Lumea în două zile*, Ed. Eminescu, 1975, 396p. (1985); *Ucenicul neascultător*, Albatros, 1977, 424p.
- BĂLĂNOIU, Emilian:** *Absenții de la dragoste* [3 microromanel], Ed. Eminescu, 1970, 220p.; *Copilăria, adolescența și tinerețea lui Nicolae Ostia*, Ed. Eminescu, 1971, 255p.; *Iubește tu*, Cartea Românească, 1978, 256p.; *Eristikon*, Cartea Românească, 1983, 235p.; *Peste toate înălțimile*, Cartea Românească, 1987, 259p.
- BĂNESCU, Florin:** *Anotimp al ninsorilor albastre*, Ed. Eminescu, 1975, 172p.; *Semintele diminetii*, Ed. Eminescu, 1976, 232p. (Clepsidra); *Ierni peste tei*, Ed. Eminescu, 1978, 264p.; *Tangaj*, Ed. Eminescu, 1980, 280p.; *Portocale pentru vinovați*, Ed. Eminescu, 1982, 175p. (Clepsidra); *Drumul gugulanilor* (*Strada*), Facla, 1987, 212p.
- BĂNULESCU, Ștefan:** *Cartea milionarului*, I, *Cartea de la Metopolis*, Ed. Eminescu, 1977, 352p.
- BĂRAN, Tudor:** *Mândra*, Scrisul Românesc, 1976, 127p.; *Casa destinelor*, Ed. Ion Creangă, 1978, 288p.; *Turnul cicloanelor*, Dacia, 1978, 280p.; *Călărețul alb*, Ed. Ion Creangă, 1981, 231p.; *Restaurant-expres*, Cartea Românească, 1981, 207p.; *Rug pentru eternitate*, Facla, 1984, 196p.; *Șantierul*, Dacia, 1988, 283p.
- BĂRAN, Vasile:** *Duminica lucrurilor*, EPL, 1968, 112p.; *Săgeata albă*, Ed. Tineretului, 1969, 103p.; *Cuptorul de ars cărămidă*, Ed. Eminescu, 1971, 207p.; *Ancheta*: pseudo-roman, Cartea Românească, 1972, 183p.; *Cocorii de iarnă*, Ed. Eminescu, 1973,

196p.; *Cascada*, Cartea Românească, 1974, 164p.; *Insula manechinelor*, Ed. Ion Creangă, 1975, 168p.; *Ambarcațiunea eroică*, Ed. Ion Creangă, 1976, 240p.; *Diamantul viu*, Cartea Românească, 1978, 208p.; *Pământul plat*, Ed. Ion Creangă, 1979, 184p.; *Cavalerii de pe coastă*, Ed. Eminescu, 1982, 346p.; *Phuta Meduzei*, Scrisul Românesc, 1982, 184p.; *Limpezirea fântânii*, Ed. Eminescu, 1984, 296p.; *Ranița grea a iubirii*, Ed. Militară, 1985, 336p.; *Plecarea cavalerilor*, Ed. Eminescu, 1986, 256p.; *Recucerirea dragostei*, Ed. Militară, 1987, 256p.; *Nvăzutele războaielor*, Ed. Militară, 1989, 367p.

**BĂRBUCEANU, Constantin:** *Bârlogul lupilor*, Ed. Tineretului, 1963, 368p.; *Ceata*, EPL, 1968, 351p.; *Femei singure*, EPL, 1969, 280p. (1979); *Gentlemanul șchiop*, Junimea, 1970, 207p. (Fantomas); *Expresul de noapte*, (ediție revizuită a romanului *Ceata*), Ed. Eminescu, 1974, 292p.; *Samsarul*, Cartea Românească, 1975, 223p.; *Casa păcatelor*, Cartea Românească, 1980, 232p.; *Ultima spovedanie*, Cartea Românească, 1984, 287p.

**BĂRBUCEANU, T. C.:** *Scadenta*, Cartea Românească, 1986, 212p.

**BĂRBULESCU, Marta:** *Treptele verii*, Cartea Românească, 1985, 199p.

**BĂRBULESCU, Mihai:** *Copiii paradisului*, Cartea Românească, 1985, 176p.

**BĂRBULESCU, Romulus:** *Constelația din ape*, I-VI, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1962, 31+32+32+32+31+32p. (Col. Povestiri S.F. nr. 174-179) (colab. cu George Anania); *Doando*, Ed. Tineretului, 1965, 360p. (colab. cu George Anania); *Simbamueni*, Ed. Tineretului, 1966, 64p.; *Statuia șarpelui*, Ed. Tineretului, 1967, 280p. (colab. cu George Anania); *Insulele de aur și argint*, Ed. Tineretului, 1969, 200p. (colab. cu George Anania); *Ferma oamenilor de piatră*, Ed. Tineretului, 1969, 304p. (colab. cu George Anania); *Paralela-enigmă*, Albatros, 1973, 360p. (colab. cu George Anania); *Șarpele blând al infinitului*, Albatros, 1977, 228p. (colab. cu George Anania) (Fantastic Club); *Catharsis*, Albatros, 1983, 287p. (Fantastic Club).

**BĂRBULESCU-OLT, Nicolae:** *Ursitoarele mincinoase*, Cartea Românească, 1982, 199p.

**BĂRGAU, Valeriu:** *Utopia profesorului Dunca*, Ed. Eminescu, 1983, 287p., (colab. cu Neculai Chirică); *Semne particulare*, Facla, 1988, 224p.

**BĂRLEA, Ovidiu:** *Steampuri fără apă*, Cartea Românească, 1979, 375p.

**BĂRZAN, Haralambie:** *Partea nevăzută a zilei de mâine*, Ed. Militară, 1985, 336p. (Sfinx); *Un august nu prea îndepărtat*, Ed. Militară, 1989, 303p.

**BĂTA, Iosif Maria:** *Întoarcerea din singurătate*, Facla, 1983, 216p.

- BEDA, Corneliu:** *Donaris se răzbună*, Ed. Tineretului, 1967, 64p.
- BEJANCU, Gheorghe:** *Coloane sub lună*, Ed. Militară, 1976, 176p.; *Cei de la capătul drumului*, Ed. Militară, 1980, 143p.; *Logodnicii din linia întâi*, Ed. Militară, 1985, 287p.
- BELCIU, Maia:** *A unsprezecea poruncă*, EPL, 1969, 259p.; *Moartea centaurului*, Cartea Românească, 1970, 288p.; *La cules de vîpere*, Cartea Românească, 1978, 268p.; *Dionys sărmanu*, Cartea Românească, 1984, 336p.
- BELDEANU, Adrian:** *Canapeaua cu pisici*, Ed. Eminescu, 1971, 232p.; *Să mai câștigi o zi*, Albatros, 1972, 215p.
- BELLU, Pavel:** *Fericita jale a Cumbriei*, Facla, 1979, 216p.; *Focul rece*, Facla, 1982, 224p.
- BELLU, Petre:** *O crimă la Brașov*, Forum, 1945
- BENADOR, Ury:** *"Gablonz"*, *Magazin Universal*, EPL, 1961, 608p., (1973); *Beethoven - omul*, EPL, 1964, 448p.
- BENTIUC, Mihai:** *Pe muchie de cuțit*, I, ESPLA, 1959, 508p.; *Dispariția unui om de rînd*, Ed. Tineretului, 1963, 520p.; *Explozie înăbușită*, Ed. Eminescu, 1971, 223p.; *Ajun de răscoală*, Albatros, 1979, 88p.
- BERBECARU, Valentin:** *Banchetul*, EPL, 1967, 224p.; *Suplinitor*, Ed. Eminescu, 1971, 292p.; *Șab etern*, Cartea Românească, 1971, 320p.; *Războiul lui Vasile Vodă Cannano*, Cartea Românească, 1978, 288p.; *Serdarul podinilor*, Ed. Eminescu, 1982, 287p.; *Judele păstorilor*, Ed. Eminescu, 1986, 288p.
- BERCESCU, Victor:** *Un milion de lire*, Ed. Militară, 1977, 110p. (Sfinx); *Bombardament cu asteroizi*, Ed. Ion Creangă, 1986, 108p.
- BERCIU, Ștefan:** *Ipoteze judiciare*, Ed. Eminescu, 1971, 255p. (Clepsidra); *Jos masca, domnule Dib!*, Ed. Militară, 1971, 175p. (Sfinx); *Insula spionilor*, Ed. Militară, 1972, 183p. (Sfinx); *Întîlnire în Valea Morții*, Ed. Militară, 1974, 176p. (Sfinx); *Prețul tăcerii*, Ed. Militară, 1974, 176p.; *Fantastica aventură 2101*, Ed. Ion Creangă, 1975, 240p.; *Pichetul în alarmă*, Ed. Militară, 1976, 136p. (Sfinx); *Pseudonimul*, Ed. Ion Creangă, 1978, 180p.; *Invidia*, Ed. Eminescu, 1979, 272p. (Cepsidra); *Obsesia*, Ed. Militară, 1979, 207p.; *Ce aveți cu Bibicu?*, Ed. Sport-Turism, 1984, 263p. (Cartea de vacanță); *În cercul alb roman-parodie*, Ed. Eminescu, 1984, 207p.; *Ultima rețiză*, Ed. Eminescu, 1989, 176p.
- BEURAN, Grigore:** *Cifrul Petre Petrescu*, Ed. Tineretului, 1968, 159p. (Aventura); *Triplul mister*, Albatros, 1974, 184p.; *Evadarea*, Dacia, 1976, 200p.; *Ancora n-a fost aruncată la timp*, Dacia, 1979, 264p.

- BLANU, Corin:** *În bătaia vânturilor*, Junimea, 1986, 208p.
- BIBERI, Ion:** *Un om își trăiește viața*, Tipografia Universul, 1946, 274p.; *Luminile Capricornului*, Ed. Eminescu, 1983, 256p. (Clepsidra); *Destinul Aisei*, Ed. Litera, 1983, 140p.
- BIRĂESCU, Traian Liviu:** *Echinoc de toamnă*, Facla, 1981, 228p.; *Pomul cunoașterii*, Facla, 1983, 292p.; *Calea amintirilor*, Facla, 1986, 222p.
- BIROU, Virgil:** *Lume fără cer*, ESPLA, 1957, 508p. (Facla, 1972)
- BÎRLĂDEANU, Victor:** *Operația "Psycho"*, Ed. Tineretului, 1969, 256p. (Seria S.F.); *Exilatul din Planetopolis*, Albatros, 1972, 144p. (Fantastic Club); *Cei care caută, cei care găsesc*, Dacia, 1974, 183p.; *Gheata de foc*, Albatros, 1977, 160p. (Fantastic Club).
- BÎRNA, Vlaicu:** *Romanul Caterinei Varga*, Ed. Tineretului, 1960, 356p.; *Când era Horea împărat*, Ed. Tineretului, 1962, 216p.
- BÎRNEȚIU, Florin:** *Flăcări peste Zărand*, Facla, 1985, 203p.
- BLĂJAN, Ion:** *Omul cu ochelari negri*, ESPLA, 1966, 372p. (Ed. Eminescu, 1972)
- BODUNESCU, Ion:** *Revelion 214*, Scrisul Românesc, 1973, 159p.; *Pirații în acțiune*, Scrisul Românesc, 1974, 144p.; *Povestea Micaporei*, Ed. Militară, 1979, 176p.; *Marșul cormoranilor*, Ed. Sport-Turism, 1985, 271p. (Cartea de vacanță); *Drumul Țușanilor*, Dacia, I-II, 1986, 279+270p., III, 1988, 223p.
- BOGDAN, C. I.:** *Poduri suspendate*, Cartea Românească, 1982, 216p.; *Nemuriri trecătoare*, Cartea Românească, 1987, 224p.
- BOGDAN, Elvira:** *Domnița Ruxandra*, Ed. Tineretului, 1969, 280p. (Cutezătorii), (Ed. Litera, 1977; 1983; 1988)
- BOGDAN, Vasile:** *Evenimentul*, Ed. Eminescu, 1984, 192p., *Dorana*, Ed. Eminescu, 1987, 232p.
- BOGHIAN, Nicolae:** *Tropotele tăcerii*, Ed. Militară, 1983, 159p.; *Stare de ecou*, Ed. Militară, 1986, 240p.; *Limita singurătății*, Ed. Militară, 1988, 168p.
- BOIANGIU, Raisa:** *Zantiala, fiul pământului*, Albatros, 1982, 128p.
- BOLOCAN, Vasile:** *Cea dintâi dimineată*, EPL, 1963, 392p.
- BOLOȘ, Ion:** *Fântâna vulturilor*, Dacia, 1978, 192p.; *Întoarcerea fiilor*, Dacia, 1982, 210p.; *Călători ca apele*, Dacia, 1986, 216p.
- BORNEANU, Gheorghe:** *După scatii și după sticleți*, Ed. Tineretului, 1967, 200p.; *La Frumușica*, EPL, 1969, 332p.
- BOROȘ-BUCUȚA, Lucia:** *Zamfira, fiica lui Moise Voievod*, Ed. Eminescu, 1971, 518p.
- BOSTĂNARU, Virgil:** *Trei în furtună*, Ed. Militară, 1987, 240p.; *Norii s-au risipit*, Ed. Militară, 1989, 232p.
- BOTEZ, Alexandru Adrian:** *Când freamătă cedrii*, Ed. Publicom, 1946, 277p.

- BOTEZ, Alice:** *Iarna Fimbul*, EPL, 1968, 272p.; *Pădurea și trei zile*, Ed. Eminescu, 1970, 288p.; *Eclipsa*, Cartea Românească, 1979, 360p.; *Emisfera de dor*, Ed. Eminescu, 1979, 367p.
- BOTEZ, Demostene:** *Obsesia*, Tip. Pro Pace, 1946, 291p. (*Scrieri* IV, 1973); *Oameni de lut*, Forum, 1947, 254p. (EPL, 1968; *Scrieri* IV, 1973); *Bucuria tinereții*, Ed. Tineretului, 1957, 288p.; *Document*, Ed. Tineretului, 1964, 200p.
- BOUREANU, Radu:** *Frumosul principe Cercel*, Ed. Eminescu, 1978, 487p. (1986)
- BOUREANUL, Eugen:** *Hatmanul Tomșa*, Ed. Tineretului, 1968, 144p.; *Vijelia*, Ed. Tineretului, 1969, 272p.
- BOZBICI, Cornel:** *Divertisment pentru pian și două seri ploioase*, Dacia, 1984, 300p.; *Duminică, în timp ce nu veneai*, Dacia, 1987, 219p.
- BRAD, Ion:** *Descoperirea familiei*, EPL, 1964, 456p. (1967; Dacia, 1971; Ed. Eminescu, 1976); *Ultimul drum*, Ed. Eminescu, 1975, 400p. (1982, ed. revizuită cu postf. autorului, 440p.); *Raiul rășpoptitorilor*, Ed. Eminescu, 1978, 415p.; *Muntele catârilor*, Ed. Eminescu, 1980, 262p.; *Leagănușul mării*, Ed. Eminescu, 1983, 255p.; *Întâlnire periculoasă*, Ed. Eminescu, 1985, 224p.; *Romanul de familie*, I-II, Ed. Eminescu, 1986, 447+400p.; *Proces în recurs*, Ed. Eminescu, 1988, 288p.
- BRAGA, Rodica:** *Nisipul memoriei*, Dacia, 1978, 155p.; *Dincolo de dragoste*, Ed. Eminescu, 1979, 216p.; *Singurătatea pământului*, Ed. Eminescu, 1985, 332p.; *Maia*, Ed. Eminescu, 1988, 224p.
- BRAȘOVEANU, Cosma:** *Omul fără umbră*, Ed. Militară, 1975, 191p. (Sfinx); *Fuga*, Dacia, 1978, 248p. (Scorpionul); *Un martor incomod*, Ed. Militară, 1979, 224p.
- BRATEȘ, Mircea:** *Astrida*, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1956, I-III, 32+32+32p. (Col. Povestiri S.F.)
- BRATEȘ, Verona:** *Noemi*, Brașov, Tip. Unirea, 1948, 73p.
- BRATOLOVEANU, Liviu:** *Oameni la pândă*, Editura Tipografia Eminescu, 1946, 514p. (Europolis, 1948; *Morarul*, Cartea Românească, 1971); *Reptila*, Dacia, 1975, 414p.; *Pelagră*, Cartea Românească, 1975, 568p.; *Bunica studiază dreptul*, Cartea Românească, 1982, 231p.
- BRATU, Florin Vasile:** *O legătură ciudată*, Junimea, 1982, 207p. (Fantomas); *Un manuscris de ocazie*, Junimea, 1985, 223p. (Fantomas).
- BRĂTESCU, Gheorghe:** *Ruta speranței*, Ed. Ion Creangă, 1982, 247p.; *Brațul dreptății*, Ed. Ion Creangă, 1984, 136p.
- BREBAN, Nicolae:** *Francisca*, EPL, 1965, 575p. (1967; Cartea Românească, 1971); *În absența stăpânilor*, EPL, 1966, 396p.;

*Animale bolnave*, Ed. Tineretului, 1968, 463p. (1969); *Îngerul de gips*, Cartea Românească, 1973, 527p.; *Bunavestire*, Junimea, 1977, 591p. (cu postf. autorului); *Don Juan*, Cartea Românească, 1981, 448p.; *Drumul la zid*, Cartea Românească, 1984, 781p.

**BREZIANU, Andrei:** *Iesirea la tărături*, Cartea Românească, 1978, 175p.; *Castelul romanului*, Cartea Românească, 1981, 263p.

**BUCHERU, Ion:** *Revanșă târzie*, Ed. Sport-Turism, 1988, 319p. (Cartea de vacanță)

**BUCIU, Marian Victor:** *Concediu fără plată*, Albatros, 1980, 200p.

**BUCUR, D. M.:** *Zilele și nopțile inginerului Radu Hagiu*, Cartea Românească, 1975, 239p.

**BUCUR, Ion Nicolae:** *Sarmis*, EPL, 1967, 701p.; *Dicomes*, Ed. Eminescu, 1971, 415p.; *Sargetius*, Ed. Eminescu, 1976, 308p.; *Comosicus*, Ed. Eminescu, 1983, 384p. (Cele 4 vol. formează *Cichul dac*)

**BUCUR, Marin:** *Zi de vară până-n seară*, EPL, 1966, 272p.

**BUGARIU, Voicu [ANTIM, Paul]:** *Sfera*, Albatros, 1973, 152p. (Fantastic Club); *Literații se amuzau*, Ed. Militară, 1983, 256p. (Sfinx); *Curajul*, Ed. Militară, 1985, 368p.; *Coborâre în ape*, Ed. Militară, 1986, 304p.; *Platforma*, Ed. Militară, 1988, 319p. (încheie ciclul *Istoria curajului*, din care mai fac parte *Curajul* și *Coborâre în ape*)

**BULZA, Teodor:** *Iulia*, Facla, 1979, 247p.; *Casa serpilor*, Facla, 1982, 200p.

**BUNEA, Emil:** *Am lăsat iarba să crească*, I, Dacia, 1972, 260p.

**BURADA, Eugen:** *Moarte și portocale la Palermo*, I-II, Ed. Tineretului, 1967, 64+64p. (colab. cu Vintilă Corbul) (Clubul temerarilor); *Cenușă și orbidee la New York*, Ed. Tineretului, 1969, 368p. (colab. cu Vintilă Corbul) (Aventura); *Uragan asupra Europei*, I, Albatros, 1979, 752p. (colab. cu Vintilă Corbul).

**BURSAN, Anca:** *Uhm, fiul hienei*, Ed. Tineretului, 1967, I-II, 64+63p. (Clubul temerarilor); *O truție modestă*, Cartea Românească, 1973, 344p. (colab. cu Gheorghe Panco).

**BUȘECAN, Teofil:** *Paranteze*, Ed. Tineretului, 1967, 319p.; *Moisei*, Ed. Militară, 1969, 151p.; *Patimi*, Cartea Românească, 1987, 352p.

**BUTNARU, Ion:** *Trecerea*, Cartea Românească, 1982, 336p.

**BUZATU, Gheorghe:** *Dihania asta nu există*, Cartea Românească, 1977, 411p.

**BUZDUGAN, Costin:** *Spune-mi povestea cu Iuliana*, EPL, 1969, 240p.

**BUZINSCHI, Corneliu:** *Sfinții se vând cu bucata*, EPL, 1967, 216p.; *Numiți-mă Varabil*, Ed. Tineretului, 1969, 184p. (în vol. *Hoții de vise*, Ed. Ion Creangă, 1972); *Nuanța albastră a morții*,

Albatros, 1971, 183p. (Aventura) (Ed. Militară, 1974); *Hoții de vise*, Ed. Ion Creangă, 1972, 400p.; *Păcală și Tândală*, Cartea Românească, 1973, 423p. (cuv. înainte Ov. Papadima); *Vina noastră cea de toate zilele*, Junimea, 1973, 192p.; *Nuanța albastră a căderii*, Ed. Militară, 1974, 159p. (Sfinx); *Ulise trece pe strada mare*, Albatros, 1974, 168p.; *Dubul pământului*, Cartea Românească, 1976, 335p. (cuv. înainte C. Ciopraga); *Contemporanii*, Ed. Eminescu, 1978, 342p.; *Divertisment cu măști*, Ed. Militară, 1980, 136p. (Sfinx).

**BUZNEA, Dumitru:** *Noi și pământul*, Ed. Eminescu, 1974, 188p.

**BUZOIANU, Gheorghe:** *Agenda cenușie*, Ed. Eminescu, 1971, 224p. (Clepsidra); *Capcana*, Ed. Militară, 1984, 240p.; *Prin labirint*, Ed. Militară, 1986, 224p. (Sfinx)

**BUZURA, Augustin:** *Absenții*, Dacia, 1970, 275p.; *Fetele tăcerii*, Cartea Românească, 1974, 591p.; *Orgolii*, Dacia, 1977, 408p. (1985; 1987); *Vocile nopții*, Cartea Românească, 1980, 480p.; *Refugii*, Cartea Românească, 1984, 470p. (ciclul *Zidul morții*, I); *Drumul cenușii*, Cartea Românească, 1988, 405p. (*Zidul morții*, II).

## C

**CABA, Olga:** *Cumpăna din cetate*, Cartea Românească, 1977, 291p.; *Pasul alături*, Cartea Românească, 1979, 375p.; *Totaliter aliter*, Cartea Românească, 1982, 296p.; *Zodia Vărsătorului de apă*, Cartea Românească, 1988, 296p.

**CACOVEANU, Viorel:** *Blondele trișează întotdeauna...*, Dacia, 1971, 184p. (Scorpionul); *Un coniac pentru o fată*, Dacia, 1973, 183p. (Scorpionul); *Morții nu mint niciodată*, Dacia, 1975, 188p. (Scorpionul); *Cu moartea între patru ochi*, Dacia, 1977, 295p. (Scorpionul).

**CALMÎCU, Mihail:** *Sub semnul hangerului*, Ed. Tineretului, 1967, I-II, 62+64p. (Clubul temerarilor); *Vornicul Boldur*, EPL, 1968, 248p.; *Urmașul*, Ed. Eminescu, 1972, 364p.

**CALOMFIRESCU, Nicolae:** *Câmpul cu maci*, Dacia, 1977, 200p.; *Merii sălbatici primăvara*, Scrisul Românesc, 1977, 152p.; *Septembrie*, I, Dacia, 1982, 176p.; *Știucă în vin roșu*, Cartea Românească, 1985, 311p.; *Octombrie*, Facla, 1988, 232p.; *La marginea apei*, Cartea Românească, 1989, 275p.

**CAMILAR, Eusebiu:** *Turmele*, ES, 1946, 232p. (ESPLA, 1956; 1960; 1971); *Noptile Șeherezadei*, ES, 1947, 418p.; *Valea hoților*, ES, 1948, 432p. (ESPLA, 1960); *Negura*, ES, I, 1949, 452p., II, 1950, 570p. (I-II, ES, 1950; I-II, ES, 1950, ed. revăzută; ESPLA, 1959;



ESPLA, 1961, ed. revăzută, pref. de Mihai Gafița); *Temelia*, EPLA, 1951, 407p.; *Satul uitat*, Cartea Românească, 1974, 304p.

**CARANFIL, Constantina:** *Flori de brumă*, Albatros, 1983, 255p.; *Zodia gemenelor*, Cartea Românească, 1985, 191p.

**CARANFIL, Mihail:** *Focul*, Ed. Eminescu, 1975, 324p.; *Dilema*, Ed. Eminescu, 1978, 224p.; *Băiatul care a trecut războiul înot*, Ed. Ion Creangă, 1980, 168p.; *Țărnuțelul îngândurat*, Cartea Românească, 1985, 296p.

**CARPEN, N. D.:** *Nimeni nu rămâne singur*, Scrisul Românesc, 1977, 307p.; *Moartea delfinului*, Cartea Românească, 1981, 279p.; *Amintirile erau false*, Cartea Românească, 1983, 227p.

**CASSVAN, Sarina:** *Femeia și cătușele ei*, Ed. Publicom, 1946, 258p.; *Evadare*, Ed. Lumina Românească, 1947, 187p.; *Între pană și spadă*, Ed. Tineretului, 1963, 136p.; *Drum fără popas*, Ed. Tineretului, 1960, 168p. (Ed. Ion Creangă, 1975)

**CATRINEL (DRĂGUȘANU, Sidonia):** *Una din noi e de prisos*, Ed. Vatra, 1946, 338p.

**CĂLIN, Liviu:** *Frica de duminică*, Ed. Eminescu, 1982, 292p.

**CĂLINESCU, George:** *Bietul Ioanide*, ESPLA, 1953, 669p. (EPL, 1965; *Opere V-VI*, 1967; Cartea Românească, 1971; I-II, Minerva, 1973, pref. Mircea Tomuș; I-II, Minerva, 1975, repere istorico-literare de Andrei Rusu; Ed. Eminescu, 1980; Cartea Românească, 1986, pref. Nicolae Manolescu); *Scrinul negru*, ESPLA, 1960, 854p. (1963, ed. revizuită, 792p.; *Opere VII-VIII*, 1968; 1974, ed. selectivă Cornelia Ștefănescu; I-II, Ed. Eminescu, 1977; Minerva, 1982, repere istorico-literare Andrei Rusu; Minerva, 1987, pref. și tabel cronologic de Ion Bălu).

**CĂLINESCU, Matei:** *Viata și opiniile lui Zacharias Lichter*, EPL, 1969, 168p. (Ed. Eminescu, 1971, 212p.)

**CĂLUGĂRU, Ion.** *Lumina primăverii*, Socec, [1948], 269p. (ESPLA, 1955, ed. revăzută și adăugită); *Oțel și pâine*, ESPLA, 1951, 708p. (1955; 1960).

**CĂPEȚ, Ion:** *Fulgerul negru*, Ed. Militară, 1973, 191p. (Sfinx); *Cărări în viață*, Ed. Militară, 1975, 134p.; *Misiunea "Labirint"*, Facla, 1976, 215p.; *Brătara de aur*, Ed. Militară, 1978, 184p.; *Spirale*, Ed. Militară, 1985, 160p.

**CĂTINA, Oana:** *Jocuri de copii*, Dacia, 1981, 252p. (Scorpionul); *Povești pentru fotoliu*, Dacia, 1983, 240p.; *Un pumn de cireșe*, Ed. Eminescu, 1984, 232p.; *Povești în doi*, Dacia, 1983, 240p. (1985); *Joia mor fluturii*, Cartea Românească, 1987, 285p.; *Albastrele ninsori*, Junimea, 1989, 263p.

**CÂMPEANU, Titl George:** *Nevăzuta fată a lunii*, Ed. Eminescu, 1974, 172p.; *Sub coroană*, Cartea Românească, 1977, 200p.;

*Smochinul îndărătnic*, Cartea Românească, 1979, 239p.; *Patul cu cenușă*, Cartea Românească, 1983, 184p.

**CÂRJE, Ion:** *Irene sau planeta cea mai apropiată*, Ed. Eminescu, 1981, 255p. (Clepsidra)

**CEAUȘU, George:** *Înstelata aventură*, Junimea, 1987, 225p.

**CEMBRA, Ernest:** *Gura-Haitei*, Albatros, 1972, 376p.

**CERANU, Nina:** *Câmpie însorită*, Facla, 1988, 220p.

**CERNEGURA, Cicerone:** *Moartea lui Armand din Abanara*, Ed. Eminescu, 1971, 184p.

**CERNESCU, Adrian:** *Anacron*, Ed. Eminescu, 1970, 372p., *Abis*, Junimea, 1972, 207p. (Fantomas).

**CERNEȚ, Laurențiu:** *Experiențele lui Ionete*, EPL, 1967, 160p.; *Arșița*, EPL, 1968, 180p.; *Câteva luni de trăit*, Ed. Eminescu, 1971, 239p.; *Moda jurnalelor*, Cartea Românească, 1982, 295p.; *Primul trimestru*, Facla, 1983, 176p.; *Iubiri paralele*, Facla, 1987, 212p.

**CESERANU, Ruxandra:** *Călătorie prin oglinzi*, Dacia, 1989, 144p.

**CHELARU, Oana:** *Cu floarea soarelui la butonieră*, Scrisul Românesc, 1980, 111p.

**CHIFU, Gabriel:** *Unde se odihnesc vulturii*, Ed. Eminescu, 1987, 237p.; *Valul și stânca*, Scrisul Românesc, 1989, 304p.

**CHIHAI, Pavel:** *Blocada*, Cultura Națională, 1947, 464p.

**CHIMET, Iordan:** *Închide ochii și vei vedea orașul*, Cartea Românească, 1970, 315p. (1979)

**CHIOREANU, Valer:** *Bărbații*, Dacia, 1984, 328p.; *Reîntoarceri*, Dacia, 1987, 307p.

**CHIPER DINOGRANCEA, George:** *Fulgerul*, Junimea, 1973, 288p.

**CHIRIAC, Virgil:** *Cinci căpitani și "Racheta"*, Ed. Tineretului, 1958, 200p.; *Zănele călătoresc cu acceleratul*, Ed. Tineretului, 1965, 152p.; *Fug anii dragostei*, Ed. Eminescu, 1987, 359p.

**CHIRIC, Ion:** *Prima zi după întemeiere*, Junimea, 1983, 208p.; *Legătura de dragoste*, Junimea, 1988, 280p.

**CHIRICĂ, Neculai:** *Utopia profesorului Dunca*, Ed. Eminescu, 1983, 287p. (colab. cu Valeriu Bârgău).

**CHIRIȚĂ, Constantin:** *Ciresarii*, Ed. Tineretului, 1956, 296p. (Cutezătorii) (1964); *Castelul fetei în alb*, Ed. Tineretului, 1958, 380p. (1961); *Drum bun, ciresarii!*, Ed. Tineretului, 1963, 432p. (1967); *Roata norocului*, Ed. Tineretului, 1965, 352p.; *Ciresarii*, I-V, Ed. Tineretului, 1968, 1972, 1976, 1985; *Întâlnirea*, Ed. Tineretului, 1959, I 587p., II 560p. (1971; 1978); *Oțelul*, Ed. Tineretului, 1960, 600p. (*Livada*, 1979, ed. revizuită); *Pastuni*, EPL, 1964, 488p. (1973); *Trandafirul alb*, EPL, 1966, 320p. (1969); *Trilogia în alb*, EPL, 1969, I, *Trandafirul alb*, 272p., II,

*Pescărușul alb*, 319p., III, *Îngerul alb*, 263p. (Ed. Eminescu, 1974; 1975); *Romantica*, Cartea Românească, 1986, 336p.

**CHIRIȚĂ, Sava**: *Drumul spre inimi*, Dacia, 1987, 168p.

**CHIRIȚĂ, Vasile**: *Auzit-ați d-un Jian?*, Albatros, 1989, 256p. (colab. cu M. Opreș) (Cutezătorii)

**CHIRIȚESCU, Florin**: *Seara, când se-nchide poșta...*, Ed. Eminescu, 1971, 232p.

**CHIRU, Ionel**: *Surprizele unui curios*, Ed. Militară, 1986, 256p.; *Temerarii*, Ed. Militară, 1988, 175p.

**CIMPOEȘU, Petru**: *Firesc*, Cartea Românească, 1985, 250p.

**CINCA, Silvia**: *Zăpada nevăzută*, Albatros, 1973, 184p.

**CIOBANU, Mircea**: *Martorii*, EPL, 1968, 216p. (Cartea Românească, 1973, ed. revizuită; 1988, pref. Cornel Ungureanu); *Cartea fiilor*, Cartea Românească, 1970, 384p.; *Tăietorul de lemne*, Cartea Românească, 1974, 100p.; *Istории*, I, Ed. Eminescu, 1977, 324p.; II, Cartea Românească, 1978, 334p.; III, Ed. Eminescu, 1981, 340p.; IV, Cartea Românească, 1983, 375p.; V, Ed. Eminescu, 1986, 295p.

**CIOBANU, Radu**: *Crepuscul*, Ed. Eminescu, 1971, 296p.; *Zilele*, Albatros, 1972, 264p.; *Treptele Diotimei*, Ed. Eminescu, 1973, 488p.; *Dreptul de a începe*, Ed. Eminescu, 1974, 196p.; *Nemuritorul albastru*, Ed. Eminescu, 1976, 380p.; *Ultima vacantă*, Albatros, 1977, 160p.; *Vămile nopții*, Albatros, 1980, 216p.; *Linia și sfera*, Ed. Militară, 1982, 224p.; *Heralzii*, Albatros, 1983, 278p.; *Călărețul de fum*, Ed. Militară, 1984, 271p.; *Casa fericiților*, Cartea Românească, 1986, 280p.; *Arhipelagul*, Facla, 1987, 283p.; *Roata lumii*, Ed. Militară, 1988, 191p.

**CIOCĂRLIE, Livius**: *Un Burgtheater provincial*, Cartea Românească, 1984, 433p.; *Clopotul scufundat*, Cartea Românească, 1988, 368p.

**CIOFLEC, Romulus**: *Boierul*, ESPLA, 1957, 600p. (Dacia, 1988, 380p.).

**CIOPRAGA, Constantin**: *Nisipul*, Cartea Românească, 1989, 367p.

**CIORBAGIU, Viorica**: *A doua mireasă*, Albatros, 1976, 176p.; *Nemiloasele victime*, Albatros, 1981, 248p.

**CIOROBEA, Petrișor**: *Misiunea "Foka"*, Ed. Militară, 1980, 127p. (Sfinx) (colab. cu Augustin Guran).

**CIPRIAN, Constantin**: *Nopti fără îngeri*, Litera, 1981, 104p.

**CIREȘ, Petru**: *Sfat în cumpăna nopții*, Ed. Tineretului, 1963, 440p. (Cutezătorii).

**CIULEI, Emil**: *Vraiste*, Albatros, 1981, 264p.

- CIUREA, Doina:** *O lacrimă de privit*, Cartea Românească, 1970, 240p.; *Neliniștitul iunie*, Cartea Românească, 1979, 216p.
- CÎMPEANU, Pavel:** *Jurjac. Enescu copil*, Ed. Tineretului, 1961, 346p.; *Stejarii nu cresc în cinci zile*, Ed. Tineretului, 1961, 339p.
- CÎMPEANU, Valeriu:** *Ne vom vedea la primăvară*, Ed. Militară, 1957, 379p.
- CÎTEIA, Adriana:** *Împreună*, Ed. Litera, 1988, 112p.
- CLINCA, Felicia:** *Trepte*, Ed. Tineretului, 1968, 179p.; *Scurtă întâlnire*, Albatros, 1973, 264p.
- CODREANU, Theodor:** *Marele zid*, Junimea, 1981, 135p.
- COJA, Ion:** *Carnaval la Constanta*, Cartea Românească, 1978, 312p.
- COJAN, Grigore:** *Ninge peste amintiri*, Cartea Românească, 1981, 272p.; *Miezul de foc*, Cartea Românească, 1984, 200p.; *Zile fierbinti*, Dacia, 1986, 236p.
- COJOCARU, Mircea:** *Minciuna*, EPL, 1969, 360p.; *Ramayana*, Cartea Românească, 1970, 136p.; *Înapoi la Savina*, Cartea Românească, 1975, 271p.; *Risipa*, Cartea Românească, 1979, 464p.
- COJOCARU, Romulus:** *Apărătorul se apără*, Dacia, 1974, 176p. (Scorpionul); *Apărătorul în derută*, Facla, 1979, 168p.; *Apărătorul acuză*, Scrisul Românesc, 1981, 196p.; *Ristea împărat*, Scrisul Românesc, 1984, 196p.; *Împărații*, Cartea Românească, 1985, 232p.; *Nunta*, Cartea Românească, 1986, 159p.; *Întoarcerea*, Scrisul Românesc, 1987, 256p.; *Poveste de dragoste*, Ed. Eminescu, 1988, 184p.; *Părinții*, Ed. Militară, 1989, 304p.
- COJOCARU, Vasile:** *Coridă cu melci*, Ed. Militară, 1978, 175p. (Sfinx).
- COLIN, Vladimir:** *Soarele răsare în Deltă*, ESPLA, 1951, 418p.; *Întoarcerea pescărușului*, Ed. Tineretului, 1959, 256p. (1961); *A zecea lume*, Ed. Tineretului, 1964, 216p.; *Pentagrama*, EPL, 1967, 180p.; *Dincolo de zidul de neon*, Ed. Tineretului, 1968, 136p.; *Grifonul lui Ulise*, Cartea Românească, 1976, 163p.; *Babel*, Albatros, 1977, 152p. (Fantastic Club); *Timp cu călăreț și corb*, Cartea Românească, 1979, 212p.
- COLTOFEANU, Emil:** *Editia princeps*, Albatros, 1985, 304p. (Aventura)
- COMBRA, Ernest:** *Gura-Haitei*, Albatros, 1972, 376p.
- CONSTANT, Mircea:** *Pragurile*, EPL, 1969, I-II, 432+368p.; *În anticameră*, Cartea Românească, 1972, 355p.
- CONSTANT, Paul:** *Haiducii*, Ed. Tineretului, 1957, 395p.; *Tudor Vladimirescu*, Ed. Tineretului, 1960, 384p.; *Iancu Jianu*, Ed. Tineretului, 1969, 184p. (Cutezătorii)
- CONSTANTIN, Ilie:** *Tineri nostri bunici*, EPL, 1970, 304p.

- CONSTANTIN, Theodor:** *Casa cu neguri*, Cugetarea - Georgescu Delafras, 1946, 467p.; *La miezul nopții va cădea o stea*, Ed. Tineretului, 1957, 491p. (Cutezătorii) (1959; 1962, ed. revăzută; 1968; Albatros, 1989); *Fiul lui Monte Cristo*, Ed. Tineretului, 1958, 608p. (Cutezătorii) (I-II, 1964, ed. revăzută); *Urmărirea abia începe*, Ed. Militară, 1962, 455p. (1963; 1969); *Casa de pe colină*, Ed. Militară, 1964, 447p.; *A doua repriză*, Ed. Tineretului, 1964, 159p.; *Căpitanul de cursă lungă*, Ed. Tineretului, 1965, 464p. (Aventura); *Doamna în mov*, Ed. Tineretului, 1966, 416p.; *Enigma "Profesor Rebegea"*, Ed. Militară, 1966, 415p.; *Johnny Boambă*, Ed. Tineretului, 1968, 271p.; *Balthazar sosește luni*, Ed. Tineretului, 1970, 351p.; *Astăseară relache*, Ed. Eminescu, 1971, 479p. (Clepsidra); *Doamna cu voaletă din Balt-Orient Express*, Ed. Militară, 1971, 326p.; *Mătrăguna contra monseniorului*, I-II, Albatros, 1971, 255+256p. (Aventura); *Muntele morții*, Ed. Militară, 1972, 280p.; *Crizanteme pentru Erna*, Ed. Eminescu, 1973, 424p. (Clepsidra); *Magdalena de la miezul nopții*, Ed. Eminescu, 1975, 431p. (Clepsidra); *Răzbinarea lui Ionuț*, Ed. Ion Creangă, 1980, 232p. (1986)
- CONSTANTIN, Titu:** *Scrisori de vacanță*, Cartea Românească, 1977, 195p.; *Lunecând*, Cartea Românească, 1981, 184p.
- CONSTANTIN, V.:** *Donaris-2 pe drumul soarelui* [ : roman pentru tineret], Ed. Ion Creangă, 1986, 128p. (colab. cu Tudorel Oancea)
- CONSTANTINESCU, Mircea:** *Cancerul blond*, Ed. Eminescu, 1970, 311p.; *Amurgul levantinelor*, Cartea Românească, I, 1978, 464p., II, 1980, 459p.; *Își amintea de Casablanca*, Cartea Românească, 1984, 415p.; *Au fost odată ca niciodată*, Cartea Românească, 1987, 239p.
- CONSTANTINESCU, Ovidiu:** *Oamenii știu să zâmbească*, FRPLA, 1946, 283p. (Romanul românesc); *Menestrelii regelui Ludovic*, Ed. Eminescu, 1980, 367p. (Romanul de dragoste); *Luna și mănzul sălbatic*, Ed. Eminescu, 1982, 360p.
- CONSTANTINESCU, Titel:** *Vacanță cu lebădă*, Albatros, 1985, 174p.
- CONTA, Alexandra:** *Unul din noi*, Cartea Românească, 1985, 204p. (colab. cu Constantin Ghiban).
- CONTEA, Maria:** *Inoceranii*, Cartea Românească, 1973, 224p.
- COPĂCIANU, Emanuel:** *Voievodul*, Cartea Românească, 1973, 432p. (colab. cu George Potra); *Umbrele Comnenilor*, Cartea Românească, 1975, 243p.; *Când au venit Neagoe Vodă*, Cartea Românească, 1976, 280p.; *Cumpăna apelor sau Vodă Cuza trece Milcovul*, Scrisul Românesc, 1983, 172p.

- COPCEA, Florian:** *Viața cea de toate zilele*, Albatros, 1988, 144p.
- CORAVU, C.:** *Conacul blestemelor*, Ed. Ulysse, 1946, I-II, 376+324p.
- CORBEA, Dumitru:** *Singura cale*, ES, 1946, 185p.; *Puntea*, EPL, 1963, 341p.; *Patima dreptății*, Cartea Românească, 1973, (Minerva, 1988, 290p., ed. revăzută și îndreptată de autor, cuv. înainte de Ion Brad, tabel cronologic Tudor Păcurariu); *Primejdia*, Cartea Românească, 1976, 328p.
- CORBUL, Vintilă:** *Sclavii pământului. Lumea de ieri*, Ed. Contemporană, 1945, 466p.; *Moarte și portocale la Palermo*, I-II, Ed. Tineretului, 1967, 64+64p. (Clubul temerarilor) (colab. cu Eugen Burada); *Dinastia Sunderland-Beauclair*, EPL, partea I, vol. I-III, 1967, 360+352+432p.; *Cenușă și orbidee la New York*, Ed. Tineretului, 1969, 368p. (colab. cu Eugen Burada) (Aventura); *Dinastia Sunderland-Beauclair*, partea a II-a, vol. I, EPL, 1969, 487p., vol. II, "Păsări de pradă", Ed. Eminescu, 1971, 487p.; *Căderea Constantinopolului*, Cartea Românească, I, 1976, 681p., II, 1977, 423p.; *Dinastia Sunderland-Beauclair*, partea a II-a, vol. III, Cartea Românească, 1979, 408p.; *Uragan asupra Europei*, I, Albatros, 1979, 752p. (colab. cu Eugen Burada); *Cavalcadă în iad*, I-II, Cartea Românească, 1982, 365+382p.
- CORLACIU, Ben:** *Moartea lângă cer*, Întreprinderile de Editură SAR, 1946(?), 122p. (EPL, 1967, 231p.); *Cazul doctor Udrea*, I, ESPLA, 1959, 544p. (1961; 1968; Minerva, I-II, 1971); *Baritina*, EPL, 1965, 551p. (*Când simți că moare vântul*, 1972)
- CORODAR, Alexandru [CONSTANTINESCU, AL. C]:** *Cei trei voinici*, ES, 1948, 196p. (Ed. Tineretului, 1951, 141p.; Ed. Tineretului, 1956, 176p.)
- COSAȘU, Radu:** *A înțelege sau nu*, EPL, 1965, 488p.; *Maimuțele personale*, EPL, 1968, 272p.
- COSCIUD, Sergiu:** *Sfinxul dacic*, Ed. Litera, 1972, 108p.
- COSMA, Neagu:** *Capcana din panou*, Ed. Sport-Turism, 1981, 240p. (Cartea de vacanță); *Să ne amintim de Cain*, Cartea Românească, 1981, 248p. (colab. cu Mihai Stan); *La Săcele...liniște*, Ed. Sport-Turism, 1982, 464p. (Cartea de vacanță) (colab. cu Mihai Stan); *Cine l-a ucis pe Abel?*, Ed. Sport-Turism, 1984, 397p. (Cartea de vacanță) (colab. cu Mihai Stan); *Noaptea amăgirii*, Cartea Românească, 1986, 215p. (colab. cu Mihai Stan)
- COSTA, Adrian:** *Noaptea capcanelor*, Cartea Românească, 1984, 299p.; *Zbor din noapte*, Ed. Militară, 1989, 287p.
- COSTESCU, Dan:** *Pavel Dogaru*, București, CCS, 1955, 399p.
- COSTIN, Calistrat:** *La răspântii*, Junimea, 1979, 199p.; *Arșița*, Junimea, 1981, 384p.; *O anume fericire*, Junimea, 1989, 334p.

- COȘOVEI, Traian:** *Tânărul meu Ulise*, EPL, 1966, 360p.; *O colibă sub fereastra ta*, Albatros, 1971, 416p.
- COTOMAN, Nicolae:** *Moartea unui Robinson*, Scrisul Românesc, 1983, 167p.
- COTOVU, Sandra:** *Vijelie*, Casa Școalelor, 1947, 454p. (Minerva, 1985)
- COTUȚIU, Cornel:** *Opt zile pentru totdeauna*, Dacia, 1982, 212p.; *Șarpele albastru*, Dacia, 1989, 256p.
- COZMA, George Florin:** *Pajiștea cu statui*, Ed. Militară, 1977, 171p. (Columna)
- COZMIN, Marta:** *Marea la ora șase*, Cartea Românească, 1976, 144p.; *Supraviețuitorii*, Cartea Românească, 1980, 303p.; *Tandem sau să vorbim despre palmieri*, Cartea Românească, 1984, 207p.
- CRAMA, Mihail:** *Singurătatea din urmă*, Ed. Eminescu, 1986, 276p.
- CRĂCIUN, Boris:** *La porțile Orientului*, Junimea, 1980, 342p.
- CRĂCIUN, Gheorghe:** *Acte originale. Copii legalizate*, Cartea Românească, 1982, 264p.; *Compunere cu paralele inegale*, Cartea Românească, 1988, 308p.
- CRETZIANU, Sarmiza [CRETZIANU, Miza]:** *De pe valea Motrului*, I, FRPLA, 1946, 95p. (1971); *Cronica Stăicului*, Ed. Eminescu, 1984, 192p. (Romanul de dragoste).
- CRISTACHE, Nicolae:** *Încadrat în muncă, doresc eternitate*, Ed. Eminescu, 1982, 156p.; *Recurs la morală*, Albatros, 1984, 184p.; *Bulgăre de nisip*, Albatros, 1986, 200p.
- CRISTEA, Corina:** *Castanii roșii, parfumați și naivi*, Cartea Românească, 1970, 295p.; *Scadenta*, Cartea Românească, 1972, 431p.; *Goană după vânt*, Cartea Românească, 1974, 252p.
- CRISTEA, Tudor:** *Porțile verii*, Ed. Eminescu, 1989, 260p.
- CRISTEA, Valeriu:** *După-amiaza de sâmbătă*, Cartea Românească, 1988, 320p.
- CRISTESCU, Maria-Luiza:** *Capriciu la plecarea fratelui iubit*, EPL, 1968, 224p.; *Dulce Brigitte*, EPL, 1969, 279p.; *Nu uicideți femeile*, Cartea Românească, 1970, 272p.; *Așteptare*, Cartea Românească, 1973, 444p.; *Tutun de Macedonia*, Cartea Românească, 1976, 323p.; *Figuranții*, Cartea Românească, 1979, 351p.; *Vacanța*, Cartea Românească, 1981, 320p.; *Necuriinta*, Cartea Românească, 1984, 176p.; *Privilegiu*, Cartea Românească, 1987, 272p.
- CRÎȘAN, Nicolae:** *Caietele cunoscutilor mei*, EPL, 1964, 303p. (1971); *Noaptea așteptărilor*, EPL, 1966, 560p.; *Voievozi fără morminte*, I, Cartea Românească, 1979, 456p.
- CRÎNGULEANU, Ion:** *Viitorul vine din toate părțile*, Ed. Ion Creangă, 1977, 311p. (Biblioteca contemporană)
- CRUDU, Tiberiu:** *Momîia*, Presa, 1947, 384p.

- CUBLEȘAN, Constantin:** *Licheni*, Dacia, 1974, 224p.; *Iarba cerului*, Albatros, 1974, 216p. (Fantastic Club); *Un gotic târziu*, Facla, 1975, 155p.; *Paradoxala întoarcere*, Albatros, 1978, 200p. (Fantastic Club); *Pensiunea Margareta*, Ed. Ion Creangă, 1982, 247p.; *Un anotimp pentru fiecare*, Dacia, I, *Sezonul crinilor roșii*, 1985, 308p., II, *Porți deschise*, 1986, 248p.; *Baladă neterminată*, Dacia, 1988, 196p.
- CUCU, Marin V.:** *Elevul Marcu*, Ed. Eminescu, 1971, 232p.; *Pământurile copilăriei*, Cartea Românească, 1980, 265p.; *Calea robilor*, Cartea Românească, 1982, 316p.
- CULEA, Ap. D.:** *Aventurile lui Ion Runcan. Ultimul naufragiat în insula lui Robinson*, Socec, 1947(?), 153p.
- CUMPĂTA, Gheorghe:** *La ceasul amurgului*, Ed. Militară, 1979, 136p.
- CURSARU, Lucian:** *Nelinistitele valuri*, Albatros, 1975, 280p.; *Ocroțiți pasărea Paradis*, Albatros, 1979, 272p. (Aventura).
- CUȘNARENCO, George:** *Tangoul memoriei*, Albatros, 1988, 192p.
- CUTAVA, Nelly:** *Domnișoarele*, EPL, 1969, 275p.; *Strada vânătorilor*, Ed. Eminescu, 1971, 392p.; *Acela care doarme...*, Albatros, 1974, 280p.
- CUZA, Constantin:** *Inorogul nu moare*, Ed. Eminescu, 1970, 204p., *Prințul de aur*, Ed. Eminescu, 1971, 256p.; *Capriciu*, Ed. Eminescu, 1972, 287p.; *Dumnealui și Eva*, Albatros, 1973, 256p.

## D

- DAFINESCU, Stanciu:** *Între ape și cer*, Scrisul Românesc, 1988, 399p.
- DAMIAN, George:** *Acțiunea "Păstrăvul de argint"*, Ed. Ion Creangă, 1976, 72p.
- DAMIAN, Mircea:** *Rogojina*, Forum, 1945, 344p.
- DAMIAN, Nicolae:** *Pribegi, noi visam*, Cartea Românească, 1973, 292p.; *Vara*, Cartea Românească, 1976, 319p.; *Macul galben*, Cartea Românească, 1980, 247p.
- DAMIAN, Ștefan:** *Nunta*, Albatros, 1980, 167p.; *Prisma*, Dacia, 1982, 184p.; *Pisica de Eritreea*, Dacia, 1986, 228p.
- DAN, Ioan:** *Curierul secret*, Ed. Eminescu, 1974, 432p. (Clepsidra); *Cavalerii*, Ed. Eminescu, 1975, 448p. (Clepsidra); *Taina cavalerilor*, Ed. Eminescu, 1976, 416p. (Clepsidra); *Cavalerii ordinului Basarab*, Ed. Eminescu, 1977, 448p. (Clepsidra); *Stăpânii golfului*, Ed. Eminescu, 1981, 360p.
- DAN, Sergiu:** *Unde începe noaptea*, Naționala Mecu, 1945, 475p.; *Roza și ceilalți*, Naționala Mecu, 1946, 304p. (1970); *Taina stolnicesei*, ESPLA, 1958, 164p. (Lucafărul); *Tase cel mare*, EPL,



1964, 376p. (1968); *Dintr-un jurnal de noapte*, Cartea Românească, 1970, 231p.

**DAN, Virgiliu:** *Furtună de vară*, Scrisul Românesc, 1985, 215p.

**DANEȘ, Tudor:** *Pescuit de păstrăvi vinerea*, Dacia, 1985, 192p. (Debut '85)

**DASCĂLU, Valentin:** *O felie de portocală*, Scrisul Românesc, 1980, 223p.; *Miriapodul*, Scrisul Românesc, 1984, 316p.

**DAVID, Dan:** *Șarpele cu clopoței furati*: concert pentru fericire și suferință, Albatros, 1984, 247p.

**DAVIDOVICI, Doru:** *Caii de la Voronet*, Ed. Eminescu, 1974, 132p.; *Ultima aventură a lui Nat Pinkerton*, Ed. Eminescu, 1975, 143p. (Clepsidra); *Intrarea actorilor*, Ed. Militară, 1977, 191p.; *Celula de alarmă*, Ed. Eminescu, 1979, 232p. (Clepsidra); *Culoarea cerului*, Ed. Militară, 1981, 240p.; *Aripi de argint*, Cartea Românească, 1983, 254p.; *"V", de la victorie*, Ed. Militară, 1987, 240p.

**DĂRIESCU, Elena:** *Vulturii*, Cartea Românească, 1986, 160p.

**DEAL, Alexandru:** *Nisip*, EPL, 1968, 151p.; *Lașii*, Cartea Românească, 1971, 192p.; *Anotimpul făgăduinței*, Cartea Românească, 1975, 320p.

**DEBOVEANU, Aurel:** *Vacanta mea la București*, EPL, 1969, 303p.; *Luni, după viscol*, Ed. Eminescu, 1971, 263p.

**DELAVRANCEA, Cella:** *O vară ciudată*, Ed. Eminescu, 1975, 160p. (*Scrieri* III, Ed. Eminescu, 1982, 767p., pref. și bibliografie Valeriu Râpeanu)

**DELCESCU, Eugen:** *Din jurnalul unui naiv*, Cartea Românească, 1979, 148p.; *Măștile părinților*, Cartea Românească, 1981, 251p.; *Tufișul de coacăze negre*, Cartea Românească, 1984, 220p.

**DELEANU, Marcu Mihail:** *Baraj*, Dacia, 1985, 256p.; *Zodia berbecului*, Dacia, 1987, 259p.

**DELEANU, Nicolae:** *Nedeia din Poiana Miresei*, ESPLA, I, 1955, 532p. (1958); II, 1958, 554p. (I-II, 1959; I-II, EPL, 1964); III, *Primăvara popoarelor*, EPL, 1964, 494p. (I-II, EPL, 1968, ed. definitivă, pref. Valeriu Râpeanu)

**DEMETRIUS, Lucia:** *Ultima Tauber*, ESPLA, 1956, 141p.; *Domnul deputat*, ESPLA, 1957, 280p.; *Primăvara pe Târnave*, Ed. Tineretului, vol. I, 1960, 687p., II, Ed. Eminescu, 1963, 599p.; *Lumea începe cu mine*, EPL, 1968, 216p.; *Triptic*, Ed. Eminescu, I, *Oglinzi aburite*, 1981, 392p., II, *Portretele au coborât din rame*, 1983, 340p., III, *Ultimul vlăstar*, 1984, 340p.

**DENCIU, Ioan Dumitru:** *Luminile zeiței Bendis*, Cartea Românească, 1983, 356p.; *Identitățile lui Litovoi*, Cartea Românească, 1985, 255p.

- DENEȘ, Ivan:** *Porumbelii*, EPL, 1966, 303p.; *Păpușarul*, EPL, 1968, 407p.
- DEREVENCU, Gheorghe:** *Împliniri*, Ed. Sport-Turism, 1989, 199p.
- DESSILA, Octav:** *Porți fără număr*, Cartea Românească, I, 1945, 277p.; II, 1946, 400p.
- DIACONESCU, Mihail:** *Visele au contururi precise*, EPL, 1963, 404p.; *Culorile sângelui*, Cartea Românească, 1973, 424p.; *Adevărul retorului Lucaci*, Ed. Eminescu, 1977, 452p.; *Marele cântec*, Ed. Eminescu, 1980, 540p. (Ed. Muzicală, 1987); *Umbrele nopții*, Cartea Românească, 1980, 332p.; *Călătoria spre zei*, Cartea Românească, 1982, 395p.; *Speranța*, Ed. Eminescu, 1984, 613p.; *Depărtarea și timpul*, Eminescu, 1986, 563p.; *Sacrificiul*, Cartea Românească, 1988, 708p.
- DIACONESCU, Nicolae:** *Cere-mi mai puțină dragoste*, Scrisul Românesc, 1984, 227p.
- DIACONESCU, Romulus:** *Migrații fără sezon*, Ed. Eminescu, 1984, 245p.; *De veghe pentru învingători*, Cartea Românească, I, 1987, 240p.; II, 1989, 255p.; *Neuitatele amurguri*, Scrisul Românesc, 1988, 376p.
- DIACONU, Mircea:** *La noi când vine iarna*, Ed. Ion Creangă, 1980, 156p.
- DIAMANTSTEIN, Nora:** *Viață, reprimeste-mă!*, Universul, 1948
- DIANU, Ion:** *Un război de 30 de bani*, Albatros, 1985, 224p. ; *Beton și pâine*, Cartea Românească, 1989, 347p.
- DIANU, Romulus:** *Fata de la Suza*, Cartea Românească, 1982, 400p.;
- DIANU, Viorel:** *Suplinitorul*, Cartea Românească, 1986, 319p.
- DICEA, Andrei:** *Ultima bătălie a lui Oroles*, Ed. Litera, 1982, 120p.
- DIMA, Simion:** *Mielul negru*, Dacia, 1975, 196p.
- DIMA, Valentina:** *Darul de nuntă*, Cartea Românească, 1986, 192p.
- DIMITRESCU, Ioana:** *Un strigăt în noapte*, Ed. Militară, 1979, 199p. (Sfinx); *Anuntul de la "Mica publicitate"*, Ed. Militară, 1984, 159p. (Sfinx).
- DIMITRIU, Ștefan:** *Trapez*, Ed. Eminescu, 1972, 300p.; *Tineretea lui Bogdan Irava*, Cartea Românească, 1987, 380p.
- DINCĂ, Dumitru Ion:** *Mai mult decât dragostea*, Ed. Eminescu, 1988, 172p.
- DINICĂ, Ștefan:** *Linia de sosire*, Dacia, 1988, 168p.; *Musafirul*, Ed. Eminescu, 1989, 267p.
- DINU, Ioan:** *Spion fără voie*, Junimea, 1973, 343p. (Fantomas) (colab. cu Nicolae Florin Ionescu)
- DINULESCU, Dumitru:** *Galaxia burlacilor*, Cartea Românească, 1980, 247p.; *Eu și Robert Calul*, Ed. Eminescu, 1982, 216p. (Proze)

scurte și un roman scurt); *Îngerul contabil*, Cartea Românească, 1985, 320p.

**DINULESCU, Lascăr:** *Râpa*, Scrisul Românesc, 1983, 239p.

**DOBRA, Liviu:** *Craiuul munților*, Facla, 1980, 160p.

**DONGOROZI, Ion:** *Vâltori*, ESPLA, 1958, 360p.

**DONOSE, Vicențiu:** *Cetatea*, Junimea, 1972, 207p.; *Insula cu amintiri de acasă*, Junimea, 1978, 168p.; *Vremea lupilor*, Junimea, 1980, 320p.; *Gura lumii*, Junimea, 1982, 359p.; *Lăpușneanu și Patrupăcate*, Junimea, 1984, 439p.; *Limpede de chip al diminetii*, Junimea, 1986, 536p.

**DORGOȘAN, Ștefan:** *Ascensiunea*, Ed. Eminescu, 1989, 276p.

**DORIAN, Emil:** *Otrava*, Forum, 1948, 374p.;

**DORIN, Gheorghihe:** *Directorul nostru*, ESPLA, 1954, 167p.

**DORIN, Ion:** *O alegere de pomină*, ESPLA, 1952, 232p.; *Vipera moare în asfințit*, Ed. Eminescu, 1970, 672p.

**DRAGNEA, Stelian:** *Timpu care nu moare*, Ed. Militară, 1986, 176p.

**DRAGOȘ, Nicolae:** *Drumeț în calea lupilor*, Ed. Eminescu, 1987, 480p. (colab. cu M. Stoian).

**DRAGU, Victoria:** *Mater Priensis*, Cartea Românească, 1987, 351p.; *Profil pierdut*, Ed. Eminescu, 1988, 330p.

**DRĂGAN, Daniel:** *Doi ori doi*, Cartea Românească, 1978, 232p.; *Oceanul*, Cartea Românească, 1980, 208p.; *Podul*, Cartea Românească, 1982, 320p.; *Ursa Mică*, Dacia, 1985, 176p.; *Tare ca piatra*, Cartea Românească, 1986, 316p.; *Ursa Mare*, Dacia, 1988, 184p.; *Presimțirile*, 1989, 328p.

**DRĂGUȘANU, Sidonia [CATRINEL]:** *Jurnalul Aurorei Serafim*, Ed. Tineretului, 1957, 209p.; *Dragoste rea*, Ed. Tineretului, 1960, 304p.

**DRINCEA, Ion Șerban:** *Adevărul pământului*, Scrisul Românesc, 1981, 155p.

**DRUMARU, Paul:** *Făptura*, Albatros, 1975, 155p.; *Vizionarea*, Albatros, 1980, 375p.

**DRUMEȘ, Mihail:** *Elevul Dima dintr-a șaptea*, I-II, Ed. Bucur Ciobanul, 1946, 335+337p. (1968); *Se revărsă apele*, Ed. Militară, 1961, 572p.; *Arde Prabhova*, Albatros, 1974, 264p.

**DUDA, Virgil:** *Catedrala*, EPL, 1969, 383p.; *Anchetatorul apatic*, Cartea Românească, 1972, 327p.; *Derula*, Cartea Românească, 1973, 340p.; *Al doilea pasaj*, Cartea Românească, 1975, 247p.; *Cora*. Istoria unei iubiri naive, Ed. Eminescu, 1977, 432p. (Romanul de dragoste); *Măștile*, Cartea Românească, 1979, 295p.; *Războiul amintirilor*, Cartea Românească, 1981, 463p.; *Hărțuiala*, Cartea Românească, 1984, 300p.; *Oglinda salvată*, Cartea Românească, 1986, 342p.

- DUDU, Cecilia:** *Foc pe cer în Ursa mică*, Ed. Tineretului, 1964, 208p. (colab. cu D. Todericiu); *Scarabeul lui Rașid*, Ed. Tineretului, 1967, 264p.
- DUDULEANU, Mircea:** *Acvila și capul de lup*, Albatros, 1983, 336p. (Cutezători)
- DUMBRĂVEANU, Anghel:** *Piatra de încercare*, Cartea Românească, 1976, 152p. (1977); *Călătorie neterminată*, Cartea Românească, 1988, 216p.
- DUMITRESCU, Al.:** *Banul Mărăcine, marchiz de Ronsard*, Scrisul Românesc, 1983, 323p. (colab. cu Rodica Florescu-Ghiță).
- DUMITRESCU, Ioan, DUMITRESCU, Ștefan:** *Enigma diamantului*, Junimea, 1983, 192p.
- DUMITRESCU, Constantin:** *Cetatea nemuritoare*, Albatros, 1974, 359p.
- DUMITRESCU, Lucian:** *Valea sângelui*, Ed. Militară, 1977, 230p.; *Luminatele umbre*, Ed. Militară, 1983, 303p.
- DUMITRIU, Dana.** *Masa zarafului*, Ed. Eminescu, 1972, 212p.; *Duminica mironosițelor*, Cartea Românească, 1977, 320p.; *Întoarcerea lui Pascal*, Junimea, 1979, 296p.; *Sărbătorile răbdării*, Cartea Românească, 1980, 263p.; *Prințul Ghica*, Cartea Românească, I, 1982, 272p., II, 1984, 408p., III, 1986, 311p.
- DUMITRIU, Mia:** *La treisprezece ani și jumătate*, Ed. Tineretului, 1962, 152p. (Junimea, 1974, 176p.)
- DUMITRIU, Petru:** *Bijuterii de familie*, EPLA, 1949, 162p. (1950; ESPLA, 1953); *Drum fără pulbere*, ESPLA, 1951, 647p. (1952); *Pasărea furtunii*, Ed. Tineretului, 1954, 329p. (1955; 1957; 1959, pref. Savin Bratu; 1960); *Cronică de la câmpie*, ESPLA, 1955, 305p. (1959); *Cronică de familie*, ESPLA, 1955, 445p. (ESPLA, 1956, I, 566p., II, 701p., III, 629p.; I-III, ESPLA, 1957; I-III, ESPLA, 1958).
- DUȚESCU, Mihai:** *Această iubire*, Ed. Eminescu, 1979, 216p.; *Viață personală*, Scrisul Românesc, 1981, 212p.; *Izgonirea neguțătorilor*, Scrisul Românesc, 1983, 263p.; *Un om, într-o zi*, Scrisul Românesc, 1987, 164p.

## E

- ECOVOIU, Alexandru:** *Fuga din Eden*, Albatros, 1984, 138p.
- EFTIMIU, Victor:** *Pe urmele zimbrului*, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1957, nr. 37-42, 192p. (Col. Povestiri S.F.) (Ed. Tineretului, 1964, 232p.; *Opere XVII*, Minerva, 1987); *Tengri*, Albatros, 1970, 200p. (*Opere XVI*, Minerva, 1987)

- ELVIN, B.:** *După o lungă și grea suferință*, Ed. Eminescu, 1973, 279p.; *Partea mea de comedie*, Ed. Eminescu, 1974, 239p. (Romanul de dragoste); *Prin ce se deosebește această noapte?*, Ed. Eminescu, 1977, 288p.; *Hotarul imaginar*, Ed. Eminescu, 1980, 288p.; *În continuare*, Ed. Eminescu, 1982, 239p. (Romanul de dragoste); *Colțurile cercului*, Ed. Eminescu, 1985, 200p.; *Patru și un absent*, Ed. Eminescu, 1988, 208p.
- EREMIA, Ion:** *Neînfrânții din țara zimbrilor*, Ed. Militară, I, 1986, 174p., II, 1987, 222p.; *În triumf prin Tarigrad*, Ed. Militară, 1989, 256p.
- EST, Eugeniu:** *Femei moderne*, București, Enciclopedia, 1947(?); *Scoala dragostei*, București, Enciclopedia Fotografică, 1947(?), 300p.
- EVERAC, Paul:** *Don Juan din Grădina Icoanei*, EPL, 1968, 151p.

## F

- FABIAN, Romulus:** *Eu și ai mei*, Cartea Românească, 1973, 343p.; *Cei care au plecat*, Cartea Românească, 1975, 303p.; *Răsucirea*, Facla, 1980, 272p., ed. îngrijită de Lucian Alexiu, pref. Sorin Titel
- FATI, Vasile Petre:** *Domnișoara și spiridușii*, Dacia, 1985, 311p.; *Un om în câmp*, Cartea Românească, 1989, 172p.
- FAY, Ștefan S.:** *Caietele locotenentului Florian*, Albatros, 1983, 324p.; *Moartea baroanei*, Albatros, 1988, 278p.
- FĂGERAȘU, Crișan [Sergiu FĂRCĂȘAN]:** *O iubire în anul 41.042*, I-IV, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1958, 31+32+31+31p. (Col. Povestiri S.F.); *Secretul inginerului Mușat*, I-IV, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1959, 32+29+31+29p. (Col. Povestiri S.F.)
- FĂRCĂȘAN, Sergiu [Crișan FĂGERAȘU]:** *J.B.C. trece cortina: romanul fantasticelor pătăanii...*, Ed. Tineretului, 1954, 363p. (1962, 1966); *O iubire din anul 41.042*, Ed. Tineretului, 1960, 222p. (1966); *Atacul cesiumiștilor*, Ed. Tineretului, 1963, 504p.; *O nuvelă și un roman*, EPL, 1966, 375p.; *Vă caută un taur*, Albatros, 1970, 440p.
- FĂTU, Mihai:** *Printre spini*, Albatros, 1987, 176p.
- FELIX, Radu:** *Septembrie*, Scrisul Românesc, 1977, 208p.; *Zăpada niciodată stinsă*, Ed. Eminescu, 1979, 200p.; *E târziu pe steaua polară*, Ed. Eminescu, 1982, 214p.; *Floarea de piatră*, Ed. Eminescu, 1988, 224p. (Romanul românesc contemporan)
- FIEROIU, Irina:** *Claudia*, Albatros, 1988, 119p.
- FILIMON, Gheorghe:** *Coif din jurnale*, Scrisul Românesc, 1983, 146p.

- FILIP, Nadia:** *Mișu*, Albatros, 1981, 120p.; *Dactilografa*, Albatros, 1984, 103p.
- FILIP, Traian:** *Amar*, EPL, 1963, 352p.; *Desen după natură*, EPL, 1966, 407p.; *Dansul focului*, I-II, EPL, 1968, 311+368p.; *Vântul din fața soarelui (Pavilionul, partea I)*, EPL, 1969, 335p.; *Patima nopții (Pavilionul, II)*, Ed. Eminescu, 1970, 344p.; *În singurătatea femeilor (Pavilionul, III)*, Ed. Eminescu, 1972, 380p.; *Crivățul bate năpraznic*, Albatros, 1974, 383p.; *Calypso*, Albatros, 1977, 336p.; *Subconștientul Venetiei*, Cartea Românească, 1984, 512p.
- FILIPAȘCU, Alexandru:** *Salonul*, Dacia, 1986, 184p.
- FILIPESCU, Yolanda:** *Bună seara, mândră lună*, Ed. Militară, 1986, 183p.
- FILITTI-BORĂNESCU, Olimpia:** *Un episod ciudat*, FRPLA., 1947, 352p.
- FIRU, Mihail:** *Suflet de zburător*, Ed. Militară, 1955, 135p.
- FLONDOR ARIEȘANU, Tatiana:** *Și totuși, dragostea*, Facla, 1989, 197p.
- FLORESCU, Mihail:** *Voluntarii*, Ed. Scânteia, I, *Spre Spania*, 1945, 150p., II, *Pe Ebrul însângerat*, 1946, 204p.; *Veneau de pretutindeni*, Socec, 1948, 179p.
- FLORESCU-GHIȚĂ, Rodica:** *Banul Mărăcine, marchiz de Ronsard*, Scrisul Românesc, 1983, 323p. (colab. cu Al. Dumitrescu).
- FRÂNCULESCU, Nicolae:** *Dudul rubiniu*, Ed. Tineretului, 1970, 288p.; *Colții șacalului*, Albatros, 1975, 320p. (Cutezătorii); *La sud de Rio Bravo*, Albatros, 1980, 312p. (Cutezătorii); *Văduvele negre*, Cartea Românească, 1981, 479p.; *Gustul amar al iederei*, Ed. Militară, 1982, 395p.; *Aligatorii de oțel*, Cartea Românească, 1984, 452p.; *Valea vulturilor*, Cartea Românească, 1987, 379p.; *Cu orice preț*, Ed. Militară, 1988, 376p.
- FULGA, Laurențiu:** *Eroica: I, Oameni fără glorie*, Ed. Tineretului, 1956, 751p.; II, *Steaua bunei speranțe*, Ed. Tineretului, 1963, 728p.; *Alexandra și infernul*, Ed. Tineretului, 1966, 416p. (1968; 1969; 1974; 1976, pref. Aurel Martin; Ed. Militară, 1987, pref. Mircea Iorgulescu); *Moartea lui Orfeu*, Ed. Eminescu, 1970, 359p. (1972); *Sinteza*, Ed. Militară, 1971, 127p. (Columna); *Fascinația*, Ed. Eminescu, 1977, 470p.; *Salvați sufletele noastre*, Ed. Eminescu, 1980, 350p. (1984, pref. Mircea Zăciu); *E noaptea și e frig, seniori*, Cartea Românească, 1983, 351p. (1986, pref. Mircea Zăciu).
- FULESI, Victor:** *Singur*, Albatros, 1975, 148p.

- GAFIȚA, Gabriel:** *Lumină pentru cei singuri*, Cartea Românească, 1975, 319p.; *Iarna e o altă țară*, Cartea Românească, 1980, 288p.
- GAFTONE, Vasile:** *Pintea Viteazul*, Ed. Ion Creangă, 1973, 160p. (colab. cu Dumitru Mureșan); *Frumoasa Spria*, Facla, 1977, 156p. (colab. cu Dumitru Mureșan).
- GALACTION, Luki:** *Aurul șarpeului*, Minerva, 1979, 232p.; *Fapt divers între paralele*, Minerva, 1981, 184p.
- GALAN, Valerian Em.:** *Zorii robilor*, EPLA, 1950, 365p. (ESPLA, 1951; 1957; I-II, 1961, ed. revizuită, pref. de Mihai Gafița); *Bărăgan*, I, ESPLA, 1954, 496p. (1958); II, Ed. Tineretului, 1959, 420p.; I-II, Ed. Tineretului, 1959, 447+424p. (1964); *Cărțile Horoditei*, Ed. Tineretului, 1965, 703p.; *Zodia înstrăinării (Contravizitele doctorului B.A.)*, EPL, 1966, 216p. (1969); *Accidentul era inevitabil (Contravizitele...)*, EPL, 1967, 271p.; *A treia Romă (Contravizitele...)*, EPL, 1968, 319p.; *Hramul sfântului Nu (Scrisori din iulie pentru doctorul B.A.)*, EPL, 1969, 352p.; *Șabul dublu de la Armor*, Ed. Eminescu, 1970, 303p.
- GALL, Matei:** *Masacrul*, ESPLA, 1956, 240p.
- GANE, Horia:** *Dimineata noului venit*, I, Cartea Românească, 1974, 200p.
- GANE, C.:** *Rădăcini. Romanul Măcișanilor*, Ed. Vatra, 1947, 373p.
- GAVRIL, Matei:** *Împărăția*, Cartea Românească, 1972, 224p.; *Noaptea definitivă*, Albatros, 1978, 207p.
- GAVRILĂ, Vasile:** *În căutarea destinului*, Scrisul Românesc, 1983, 136p.
- GAVRILOVICI, Ernest:** *Viata bunilor Ioani*, Albatros, 1985, 208p.
- GĂBRIAN, Ștefan M.:** *Om în mers*, I, Ed. Eminescu, 1979, 375p.
- GĂNESCU, George:** *Misiunea locotenentului Epariu*, Scrisul Românesc, 1983, 159p.
- GĂRMACEA, Ioan:** *Să trăim până luni*, Ed. Eminescu, 1980, 354p.; *Muntele*, Ed. Eminescu, 1985, 215p.
- GĂRNEAȚĂ, Domnica:** *Pe drum de seară*, Albatros, 1980, 280p.; *Inel, inel de aur...*, Albatros, 1982, 175p., pref. Mircea Nedelciu
- GENARU, Ovidiu:** *Week-end în oraș*, EPL, 1969, 283p.; *Fidelitate*, Junimea, 1977, 335p.; *Iluzia cea mare*, Cartea Românească, 1979, 384p.
- GEORGE, Alexandru:** *Caiet pentru...*, Cartea Românească, 1984, 208p.; *Dimineata devreme*, Cartea Românească, 1986, 183p.; *Seara târziu*, Cartea Românească, 1988, 368p.; *Într-o dimineață de toamnă*, Cartea Românească, 1989, 128p.

- GEORGESCU, Constantin:** *Singurătatea lucrurilor*, Ed. Tineretului, 1968, 135p.; *Partea din care bate vântul*, Albatros, 1970, 360p.; *Dincolo de aproape*, Albatros, 1971, 152p.; *Al doilea motiv*, Ed. Ion Creangă, 1972, 591p.; *Taina pergamentului*, Junimea, 1974, 207p.; *Reîntoarcerea învinsului*, Ed. Eminescu, 1980, 511p.; *Tren de noapte*, Ed. Ion Creangă, 1981, 443p.
- GEORGESCU, Mihai:** *Inspectorul de teren*, Albatros, 1980, 287p.; *Lumea de la fereastră*, Cartea Românească, 1983, 368p.
- GEORGESCU, Octavian:** *Ora epavelor*, Albatros, 1970, 200p. (Aventura)
- GEORGESCU, Oprea:** *Alte dimineți*, Cartea Românească, 1975, 140p.; *Solfegiul biruintei*, Scrisul Românesc, 1983, 193p. (colab. cu Eugen Seceleanu)
- GEORGESCU, Paul:** *Coborând*, EPL, 1968, 352p. (1969); *Înainte de tăcere*, Albatros, 1975, 148p.; *Doctorul Poenaru*, Ed. Eminescu, 1976, 192p.; *Revelionul*, Ed. Eminescu, 1977, 359p.; *Vara baroc*, Ed. Eminescu, 1980, 455p.; *Solstițiu tulburat*, Ed. Eminescu, 1982, 384p.; *Siesta*, Ed. Eminescu, 1983, 246p.; *Mai mult ca perfectul*, Ed. Eminescu, 1984, 248p.; *Natura lucrurilor*, Ed. Eminescu, 1986, 344p.; *Pontice*, Cartea Românească, 1987, 375p.; *Geamlâc*, Cartea Românească, 1988, 327p.
- GEORGESCU, Petre A.:** *Tudor*, Ed. Eminescu, 1976, 340p.
- GEORGESCU-MOLDOVEANU, Domnița:** *Patru copii în marele codru*, Ed. Tineretului, 1961, 216p.
- GHENEA, C.:** *Uraniu*, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1956, 32+32+32+32+32+32+32p. (Col. Povestiri S.F., nr. 8-14) (colab. cu A. Rogoz)
- GHEORGHE, Ion:** *Pâine și sare* (Roman în versuri), ESPLA, 1957, 240p.
- GHEORGHIU, Constantin:** *Nu uita pasărea ucisă*, Albatros, 1972, 332p.; *Apoteoza*, Cartea Românească, 1984, 544p.
- GHEORGHIU, Ilie:** *Erupții din adâncuri*, Ed. Eminescu, 1974, 472p.
- GHEORGHIU, Mihnea:** *Ucenicia cărturarului*, Ed. Tineretului, 1955, 163p.; *Două ambasade*. I, *Ucenicia cărturarului*, ed. a 2-a, revăzută și adăugită, II, *Tihna valurilor*, în *Două ambasade*, Ed. Tineretului, 1958, pp.193-304 (*A venit un om din răsărit*, 1969); *Enigma din strada Presei*, Cartea Românească, 1988, 287p.
- GHEORGHIU, Vivi:** *Sub semnul iederei*, Cartea Românească, 1983, 312p.
- GHEȚE, Ion:** *Drumul*, Cartea Românească, 1983, 157p.; *Pomul vieții*, Dacia, 1987, 184p.
- GHIBAN, Constantin:** *Flăcăul din Bințiți*, Ed. Militară, 1953, 332p.; *Cânta la Stupca o vioară*, Ed. Militară, 1958, 304p., (1961; 1964;



1967); *Unul din noi*, Cartea Românească, 1985, 204p. (colab. cu Alexandra Conta).

**GHIBU, Bogdan:** *Miza unui joc dublu*, Scrisul Românesc, 1985, 348p.

**GHIRIGAN, George:** *Evadare din pustiu*, Albatros, 1975, 148p.; *Dragoste la lumina zilei*, Cartea Românească, 1989, 268p.

**GHILENCEA, Vasile Dorin:** *Trei anotimpuri*, Scrisul Românesc, 1986, 240p.

**GHIȚIA, Alecu Ivan:** *Cuscree*, EPL, 1958, 396p. (ESPLA, 1959; 1960; 1968; 1972); *Iesirea din Apocalips*, Ed. Tineretului, 1960, 176p. (1962; 1969); *Îngeri biciuți*, EPL, 1967, 383p.; *Recviem pentru vii*, Cartea Românească, 1972, 512p.; *Vremea demonilor*, Ed. Eminescu, 1974, 272p.; *Noptile Negostinei*, Ed. Eminescu, 1976, 183p. (Romanul de dragoste); *Dragostea câinelui de pază*, Cartea Românească, 1978, 463p.; *Un Oscar pentru Ana*, Cartea Românească, 1982, 382p.

**GHIOLU, Maria:** *Serenada zadarnică*, Ed. Eminescu, 1970, 279p.

**GHIRVU-CĂLIN, Elena:** *Liliacul cântă în surdină - Ars amandi*, EPL, 1968, 224p.; *Alte culori, alte anotimpuri*, Ed. Ion Creangă, 1973, 191p.; *Fluturi pentru iarnă*, Cartea Românească, 1977, 219p.; *Aniversarea*, Ed. Eminescu, 1980, 268p.; *Haina vântului*, Cartea Românească, 1981, 191p.; *Cum trece timpul*, Cartea Românească, 1983, 240p.; *La urma urmei*, Cartea Românească, 1986, 175p.; *Caruselul primăverii*, Ed. Ion Creangă, 1986, 132p.; *Din aproape în aproape*, Cartea Românească, 1989, 397p.

**GHIȚESCU, Ludmila:** *Enigma unui ametist*, Ed. Eminescu, 1984, 219p.

**GHIȚULESCU, Mircea.** *Omul de nisip*, Dacia, 1982, 240p.; *Oglinda lui Narcis*, Dacia, 1986, 232p.

**GIUGARIU, Mihai:** *Condotierul*, Cartea Românească, 1970, 271p.; *Magdalena*, Ed. Eminescu, 1975, 264p. (Romanul de dragoste); *O vacanță atât de lungă*, Ed. Eminescu, 1978, 315p.; *Mesagerul*, Ed. Eminescu, 1983, 281p.

**GIURGIU, Eugen:** *Flăcări în stepă*, Ed. Tineretului, 1961, 296p. (colab. cu Cristu Nedelciu)

**GOGA, O.:** *Cazul "Spada"*, Ed. Eminescu, 1977, 223p. (Clepsidra); *Ceasul de la miezul nopții*, Ed. Eminescu, 1978, 304p. (Clepsidra); *"Războiul" tăcut*, Ed. Eminescu, 1979, 304p. (Clepsidra); *Întâlnire cu umbrele*, Ed. Eminescu, 1981, 320p. (Clepsidra) (toate în colab. cu M. Stan); *Start spre necunoscut*, Cartea Românească, 1988, 317p. (colab. cu I. Stanciu).

**GOLEA, Lida I.:** *Trenul trebuia oprit!*, Ed. Tineretului, 1959, 154p.

- GORUNESCU, Valeriu:** *Păcatul fluviului*, I, Cartea Românească, 1975, 224p.; *Tărmlul fugar*, Albatros, 1982, 255p.; *Drumul spre zori*, Albatros, 1988, 312p.
- GRĂMESCU, Mihail:** *Aporisticon*, Albatros, 1981, 239p. (Fintastic Club)
- GRĂNESCU, Adrian:** *O dragoste ca oricare alta*, Dacia, 1988, 252p.
- GRECEA, Florian:** *Născut a doua oară*, Ed. Militară, 1960, 158p.; *Enigma de la frontieră*, Ed. Militară, 1968, 200p.; *Profesorul de dans*, Ed. Militară, 1974, 160p. (Sfinx).
- GRECEA, Ion:** *Bogăția unui sărac*, EPL, 1961, 484p.; *La porțile Severinului*, Ed. Militară, 1964, 512p. (1972; 1979); *Moartea lebedei*, Ed. Militară, 1969, 295p. (1970); *Necunoscuta*, Ed. Militară, 1971, 296p. (1973); *Prizonier la nouă ani*, Ed. Ion Creangă, 1973, 372p.; *Fata Morgana*, Ed. Militară, 1973, 296p.; *Viața nu iartă*, Scrisul Românesc, 1974, 271p.; *Talica*, Ed. Militară, 1976, 304p.
- GRIGORESCU, Irina:** *Robinson și inocenții*, Cartea Românească, 1971, 215p.; *Lecția de adio*, Cartea Românească, 1983, 312p.
- GRINEVICI, Igor:** *Baladă maritimă*, Ed. Eminescu, 1985, 144p.
- GRONOV-MARINESCU, Elena:** *Regăsire*, Ed. Militară, 1975, 248p.; *Pretul nemărturisit al zilelor*, Ed. Militară, 1978, 255p.; *Așteptarea*, Ed. Militară, 1980, 341p.; *Somnul freștilor*, Ed. Militară, 1981, 271p.; *Recurs pentru memorie*, Cartea Românească, 1982, 223p.; *Oglinzi*, Ed. Eminescu, 1983, 207p.; *Toamna târziu...*, Ed. Militară, 1984, 224p.; *Orele târzii ale speranței*, Ed. Eminescu, 1987, 191p.; *Cerul a coborât pe pământ*, Ed. Militară, 1988, 256p.
- GRUIA, Călin:** *La "Valsul dimineții"*, Albatros, 1981, 240p.
- GRUIA, Stelian:** *Cahul negru*, I, Cartea Românească, 1983, 235p.; *Un an, o viață*, Cartea Românească, 1986, 215p.
- GUGA, Romulus:** *Nebunul și floarea*, Dacia, 1970, 179p.; *Viața postmortem*, Cartea Românească, 1972, 199p.; *Sărbători jericite*, Cartea Românească, 1973, 236p.; *Adio, Arizona*, Dacia, 1974, 160p.; *Paradisul pentru o mie de ani*, Ed. Eminescu, 1974, 336p.
- GURAN, Augustin:** *Misiunea "Foka"*, Ed. Militară, 1980, 127p. colab. cu P. Ciorobea).
- GURĂU, Apostol:** *Defonia*, Cartea Românească, 1981, 247p.
- GURIAN, Sorana:** *Zilele nu se întorc niciodată*, București, Forum, 1945, 399p.
- GUSTAV, Valentin:** *Insula robilor*, Ed. Ion Creangă, 1974, 264p.; *Căpitanul fetelor negre*, Ed. Ion Creangă, 1976, 223p.; *Vraciul alb*, Ed. Ion Creangă, 1978, 180p.

**GUȚAN, Alexandru:** *Evadarea*, Ed. Eminescu, 1974, 196p. (Mărturii. Documente de viață; colab. cu Dumitru Ivanovici)

## H

- HADAN, Maria:** *Balustrada de briză*, Cartea Românească, 1973, 196p.
- HAIDE, Victor:** *Viața care ne rămâne*, Cartea Românească, 1974, 307p.
- HAINEȘ, Ion:** *Anotimpuri*, Scrisul Românesc, 1983, 171p.
- HAȘA, Gligor:** *Comoara lui Decebal*, Ed. Ion Creangă, 1981, 192p.; *Septembrie cu măști*, Ed. Eminescu, 1985, 367p.; *Sceptrul lui Decebal*, Ed. Ion Creangă, 1986, 172p.; *Răbdarea pietrelor*, Dacia, 1987, 332p.
- HEINRICH, Valentin:** *Bate vântul din Tălmaciu*, Ed. Tineretului, 1957, 232p.
- HETCO, Mihai:** *Moartea lui Narcis*, Ed. Eminescu, 1978, 280p.; *Un tânăr în arenă*, Ed. Eminescu, 1981, 336p.
- HLADCHI-BUCOVINEANU, Petre:** *Sub cupola albastră*, Ed. Ion Creangă, 1985, 208p.
- HLADCHI-BUCOVINEANU, Petre:** *Sub cupola albastră*, Ed. Ion Creangă, 1985, 208p.
- HOBANA, Ion:** *Sfârșitul vacanței*, Ed. Tineretului, 1960, 180p. (1969); *Călătorie întreruptă*, Cartea Românească, 1989, 231p.
- HODOJEU, Cornel:** *Albatros - 31*, Ed. Militară, 1975, 168p. (Sfinx).
- HOLBAN, Nicolae:** *Cabina de montaj*, Albatros, 1986, 296p.; *De azi în 3 săptămâni*, Albatros, 1988, 271p.
- HOLBAN, Sorin:** *Iarna când au murit cangurii*, Ed. Eminescu, 1984, 159p.
- HORASANGIAN, Bedros:** *Sala de asteptare*, Cartea Românească, 1987, 623p.; *În larg*, Albatros, 1989, 223p.
- HORODINCĂ, Georgeta:** *Somnambulii soarelui*, Cartea Românească, 1981, 479p.
- HOROMNEA, Dragomir:** *Cer ciuvântul*, Cartea Românească, 1977, 223p.; *Drumul Cavalerilor*, I, Cartea Românească, 1983, 428p.
- HORVATH, Florin:** *O lacrimă pentru Măria Sa*, Albatros, 1987, 208p.
- HOSSU-LONGIN, Valentin:** *Cel căzut*, Ed. Eminescu, 1980, 312p.
- HRENCIUC, Dina:** *Cercuri albe*, Cartea Românească, 1984, 251p.
- HRISTU, Anda:** *Timp pentru dragoste*, Ed. Litera, 1987, 172p.
- HRUȘCĂ, Eugen:** *Funicularul complice*, Junimea, 1984, 144p.
- HUDICI, Vera:** *Zile de primăvară*, EPL, 1961, 236p.; *Traista cu umbre*, Ed. Eminescu, 1970, 235p.; *Aureola iubirii*, Cartea Românească, 1988, 215p.

**HUIDAN, Eduard:** *Linia*, Cartea Românească, 1984, 140p.; *Numele jocului*, Cartea Românească, 1986, 191p.

**HURJUI, Ion:** *Iubirea din strada a șaptea*, Junimea, 1983, 192p.

## I

**IACOBAN, Mircea Radu:** *Depart*, Junimea, 1975, 223p. (1976); *Oastea oștilor*, Cartea I, Junimea, 1980, 200p.

**IANCU, Ioan:** *Acțiunea Banana*, Facla, 1974, 250p.; *Procurorul face recurs*, Scrisul Românesc, 1975, 248p.; *Varianta "Palmier"*, Facla, 1976, 263p.; *Noroi și stele*, Facla, 1978, 432p. (colab. cu Martin Schnellbach); *Culoarea visului*, Dacia, 1980, 208p. (Scorpionul); *Felis Margarita*, Facla, 1981, 315p.; *Anotimpuri promise*, Facla, 1985, 376p.

**IANCU, Victor:** *Pământ-cosmos și retur*, Facla, 1980, 220p. (colab. cu Dumitru Mureșan); *Drum de piatră*, I, Dacia, 1986, 320p.; *Pământul negru*, II, Dacia, 1988, 264p.

**IENCEC, Emil:** *În umbra lui*, Tip. Grafia Românească, 1947(?), 303p.

**IFRIM, Corneliu:** *Luna rupe din noapte*, Cartea Românească, 1986, 160p.; *Fulgere peste fluviu*, Ed. Militară, 1988, 232p.

**IGIROȘIANU, Lida:** *Mapa cenusie*, Albatros, 1973, 319p.

**IGNĂTESCU, Constantin:** *Moșia oamenilor slobozi*, EPLA, 1950, 338p.; *Mitruț al Joldii*, Ed. Tineretului, I, 1953, 282p., II, 1954, 369p. (1959, ed. revizuită și prescurtată); *Niculai Călărășul*, Ed. Tineretului, 1953, 165p. (*Zile involburate*, ESPLA, 1954); *Marsul miresei*, Ed. Tineretului, 1955, 256p.; *Romante de dragoste*, Ed. Tineretului, 1957, 564p.; *Măria Sa Țara. Din vremea lui Vlad Tepeș*, Ed. Tineretului, 1960, 208p.; *Agurida*, Ed. Tineretului, 1962, 276p.; *Dosarul lui Ion Mărintu*, București, 1962, 384p.; *Vântoasa*, Ed. Tineretului, 1964, 240p.

**IGNEA, Dumitru:** *Strada primăverii*, Ed. Tineretului, 1956, 203p.; *Condamnat la moarte*, Junimea, 1971, 240p.; *Sub aripa timpului*, Junimea, 1988, 231p.

**ILIESCU, Adriana:** *Domnișoara cu miozotis*, Ed. Eminescu, 1970, 408p.; *Orasul*, Cartea Românească, 1978, 248p.

**ILIESCU, Georgeta:** *Zarizanca*, Scrisul Românesc, 1981, 220p.

**ILIESCU, Nicolae:** *Dus-întors*, Cartea Românească, 1988, 159p.

**ILISEI, Grigore:** *Ceasul oprit*, Ed. Eminescu, 1980, 303p.; *Masa de biliard*, Ed. Eminescu, 1983, 328p.; *Octavia*, Junimea, 1986, 299p.

**INDRIEȘ, Alexandra:** *Saltul în gol*, Facla, 1973, 232p.; *Două-trei minute*, Cartea Românească, 1984, 287p.; *Cutia de chibrituri*, Cartea Românească, 1987, 415p.

- IOACHIM, Alexandra:** *Zgomotul ciuvintelor*, Albatros, 1984, 320p.
- IOANA, Nicolae:** *Pavilionul*, Cartea Românească, 1981, 352p.; *Strada Occidentului*, Cartea Românească, 1986, 320p.; *Vizită la domiciliu*, Ed. Eminescu, 1989, 307p.
- IOANID, Ana:** *Drum spre început*, Albatros, 1979, 272p.
- ION, Dumitru M.:** *Paștele cailor*, Cartea Românească, 1970, 191p.; *Povestea minunatelor călătorii*, Ed. Ion Creangă, 1972, 182p.; *Scribul și închipuirea*, Cartea Românească, 1984, 448p.
- IONESCU, Cornel:** *Piatră și zăpadă*, Junimea, 1972, 265p.; *În furtună*, Scrisul Românesc, 1979, 300p.
- IONESCU, Damian:** *Peceti în aur negru*, Albatros, 1980, 216p.; *Erupția*, Albatros, 1984, 187p.
- IONESCU, Florin Andrei:** *Unchiul dumneavoastră este brunet?*, Ed. Eminescu, 1972, 232p. (Clepsidra); *Spionul mă privi surprins*, Ed. Eminescu, 1973, 223p. (Clepsidra); *Suspecții se demască*, Albatros, 1973, 190p. (Aventura); *Ceaiul de la ora cinci*, Ed. Eminescu, 1974, 160p. (Clepsidra); *Concert pentru spion și orchestră*, Albatros, 1980, 200p. (Aventura); *Spune-mi unde, când și cine*, Ed. Eminescu, 1980, 128p. (Clepsidra); *Natură moartă cu spion*, Albatros, 1984, 192p. (Aventura); *Ger năprasnic în luna lui cuptor*, Cartea Românească, 1987, 132p.
- IONESCU, Mariana:** *Exerciții de fidelitate*, Cartea Românească, 1987, 258p.
- IONESCU, Mircea:** *Singurătatea călului Troian*, Junimea, 1976, 206p. (Fantomas).
- IONESCU, Mircea M.:** *Asasinul acordă interviuri*, Dacia, 1976, 144p. (Scorpionul).
- IONESCU, Nelu:** *Quod sau codul penal romantat*, Junimea, 1977, 184p.
- IONESCU, Nicolae Florin:** *Spion fără voie*, Junimea, 1973, 343p. (Fantomas) (colab. cu Ioan Dinu).
- IONESCU, Victoria:** *Vecini de baracă*, EPL, 1965, 244p. (pref. Paul Anghel)
- IONESCU-DUNĂRARU, Nicolae:** *Comoara haiducului*, Ed. Tineretului, 1968, 189p.; *Movila bătrânului*, Ed. Ion Creangă, 1974, 344p.; *Eu, Tase și poliția*, Ed. Ion Creangă, 1976, 252p.; *Năstrușnicii inventatori*, Ed. Ion Creangă, 1981, 310p.; *Trăznetul zeilor*, Junimea, 1983, 247p. (Fantomas)
- IONESCU-JOHNSON, I.:** *Însemnările unui marinar*, I-II, ESPLA, 1956, 520+436p.
- IONESCU-PREJMER, N.:** *Valuri*, EPL, 1968, 207p.
- IONESCU-QUINTUS, Mircea:** *Citație pentru un necunoscut*, Ed. Eminescu, 1988, 206p.

- IONICĂ, Lucian:** *Țarcu, Facla*, 1989, 244p.
- IONIȚĂ, Ana:** *Fiica părinților săi*, Albatros, 1981, 176p.; *Fata de nota zece*, Albatros, 1987, 232p.
- IONIȚĂ, Maria:** *Calea domnitei*, Ed. Ion Creangă, 1987, 124p.
- IONIȚĂ, Marin:** *Soldatul ca soldații*, Ed. Militară, 1978, 231p.; *Un șlep în derivă*, Albatros, 1978, 167p. (Cutezătorii); *Rugurile din zori*, Albatros, 1982, 200p. (Cutezătorii); *Bătrânul și umbra*, Ed. Eminescu, 1984, 200p.; *Capul lui Decebal*, Albatros, 1985, 237p.; *Vatra de la răscruce*, Ed. Ion Creangă, 1986, 168p.
- IONIȚĂ, Vasile:** *Dosare deschise*, Junimea, 1979, 239p.; *Zodica*, Cartea Românească, 1982, 248p.
- IORDA, Marin:** *Oameni în cătușe de aur*, Vatra, 1945(?), 564p.
- IODACHE, Antoaneta C.:** *Singurătatea poveștilor pentru copii*, Facla, 1982, 240p.
- IODACHE, Anton:** *Amurgul lagunei*, Cartea Românească, 1972, 344p.; *Un zâmbet pentru univers*, Cartea Românească, 1980, 312p.
- IODACHE, Gheorghe:** *Ocnașii*, ESPLA, 1959, 223p.
- IODACHE-STREINU, Elena:** *Păuna și copiii ei*, Ed. Eminescu, 1970, 670p.
- IOSEFINI, Aurel:** *Paiațe și oameni*, ESPLA; 1958, 431p. (colab. cu P. Pintilie)
- IOSIF, Mira:** *Pe colina cu salcâmi*, Ed. Tineretului (a C.C. al U.T.M.), 1952, 138p.
- IOSIF, Vasile:** *Pălăria de pai*, Ed. Ion Creangă, 1987, 128p.
- IOVAN, Ion:** *Comisia specială*, Cartea Românească, 1981, 272p.; *Impromptu*, Cartea Românească, 1986, 348p.
- IOVESCU, Ion Marin:** *Marea vâlvătaie*, I, Albatros, 1977, 240p. (pref. Laurențiu Fulga)
- ISTRATI, Ion:** *Grâu înfrățit*, EPLA, 1950, 254p.; *Trandafir de la Moldova*, ESPLA, 1952, 424p.; *Din neagra țărănie*, Ed. Tineretului, 1957, 239p. (1960); *Tinerete fără tinerete*, ESPLA, 1959, 444p.; *Lumea lumilor mele*, EPL, 1969, 248p.; *Satul fără țărani*, Junimea, 1974, 336p.
- IȘTOC, Beatrice:** *Tăierea sălcilor plângătoare*, Ed. Militară, 1981, 143p. (Sfinx).
- ITU, Nicolae:** *Ceremonii locale*, Cartea Românească, 1977, 235p.
- IUGA, Gabriel:** *Pânda*, Cartea Românească, 1981, 219p.; *Câinele de piatră*, Cartea Românească, 1985, 316p.; *Umbra șoimului pe zăpadă*, Cartea Românească, 1988, 244p.
- IULIAN, Rodica:** *Cronica nisipurilor*, Cartea Românească, 1978, 359p.
- IUREȘ, Ștefan:** *Plexul solar*, Cartea Românească, 1977, 424p.; *Orbita planetei Eps*, Cartea Românească, 1987, 607p.

**IUTEȘ, Gica:** *Inimșoșii*, Ed. Tineretului, 1953, 240p.; *Cei de la Crisanta*, Ed. Tineretului, 1960, 360p. (1965); *Atențiune, Carolina!*, Ed. Ion Creangă, 1970, 312p.; *O stea din toate e a mea*, Ed. Ion Creangă, 1974, 368p. (*Cei de la Crisanta*, ed. a 3-a, revăzută și adăugită); *Măr roșu ca focul*, Ed. Ion Creangă, 1978, 312p.

**IVANOVICI, Dumitru:** *Evadarea*, Ed. Eminescu, 1974, 196p. (Mărturii. Documente de viață) (colab. cu Alexandru Guțan)

**IVASTUC, Alexandru:** *Vestibul*, EPL, 1967, 280p. (1971); *Interval*, EPL, 1968, 256p.; *Cunoaștere de noapte*, EPL, 1969, 237p. (1979); *Păsările*, Cartea Românească, 1970, 405p. (1971; 1973; 1977, pref. Nicolae Manolescu; 1986); *Apa*, Ed. Eminescu, 1973, 439p. (1975; 1987); *Iluminări*, Ed. Eminescu, 1975, 439p. (1977); *Raciul*, Albatros, 1976, 264p.

**IVĂNOIU, Gheorghe:** *Soldatul Ion*, Albatros, 1980, 176p.; *Prizonierul fără nume*, Albatros, 1986, 212p.

## J

**JALEȘ, Petru:** *Vânzătorul de memorii*, Cartea Românească, 1972, 192p.

**JAR, Alexandru:** *Evadare*, ES, 1949, 264p.; *Sfârșitul jalbelor*, EPLA, 1950, 490p. (ESPLA, 1951); *Marea pregătire*, ESPLA, 1952, 336p.; *Undeva pe Dunăre*, ESPLA, 1952, 190p.; *O poveste simplă*, ESPLA, 1955, 267p.; *Lagard cel însemnat*, EPL, 1966, 335p.; *Trădarea lunii*, EPL, 1968, 295p.; *Eu, Consula*, Cartea Românească, 1971, 381p.

**JELESCU, Smaranda:** *Impact*, Cartea Românească, 1987, 207p.

**JEMNA, Silvia:** *Năzdrăvana familie Neicu*, Ed. Litera, 1987, 168p.; *Unde am greșit*, Ed. Litera, 1989, 168p.

**JERCA, Victor:** *Opriti "Jaguarul albastru"*, Ed. Militară, 1979, 143p. (Sfinx).

**JIANU, Nicolae:** *Viforul*, Ed. Tineretului, 1950, 352p. (1951); *Cumpăna luminilor*, Ed. Tineretului, 1952, 556p. (1959); *Izvorul roșu*, ESPLA, 1955, 572p.; *Veneam din întuneric*, EPL, 1962, 392p. (1971); *Pământul era viu*, EPL, 1966, I-II, 407+439p.; *Sfârșitul singurătății*, Ed. Militară, 1967, 245p. (1977)

**JOLDEA, Mihail:** *Trădătorul Măriei Sale*, Ed. Militară, 1975, 248p.; *Cei șase de la Plevna*, Ed. Militară, 1977, 263p.; *Detășamentul de sacrificiu*, Ed. Militară, 1979, 200p.; *Șampanie și zile de moarte*, Cartea Românească, 1983, 312p.; *Calea robilor - Cumpăna*

*vulturilor*, Albatros, 1985, 242p. (Cutezătorii); *Taine și umbre*, Cartea Românească, 1987, 310p.

**JORDAN, B.:** *Zile și nopți în furtună*, Ed. Militară, I, *Vuiet din adâncuri*, 1959, 383p.; II, *S-aprind scânteii în beznă*, 1960, 423p.; III, *Răscoala cea mare*, 1961, 771p.

**JURCA-ROVINA, Ion:** *Fericiți când renăstem*, Facla, 1976, 175p.; *Noua promisiune*, Facla, 1980, 272p.; *Scoica de aur*, Facla, 1984, 168p.; *Călătorie spre dragoste*, Facla, 1988, 240p.

**JURIST, Eduard:** *Băiatul cu valiza*, Ed. Tineretului, 1961, 123p.; *Oul lui Columb*, Ed. Tineretului, 1963, 287p.; *Mister la -179° Celsius*, Ed. Tineretului, 1966, 168p.

## K

**KALMUSKI, D.:** *Îmbunătățirea funciară*, Cartea Românească, 1984, 232p.; *Antonie și ceilalți*, Cartea Românească, 1989, 216p.

**KENEREȘ, Adina:** *Îngereasa cu pălărie verde*, Albatros, 1983, 288p.

**KERNBACH, Victor:** *Luntrea sublimă*, Ed. Tineretului, 1961, 376p. (1968, Cutezătorii); *Umbra timpului*, Ed. Tineretului, 1966, 142p.; *Vântul de miercuri*, EPL, 1968, 263p.

## L

**LAL, Romulus:** *Cazul Evelinei B.*, Scrisul Românesc, 1983, 227p.; *A treia ecluză*, Cartea Românească, 1984, 235p.

**LARIAN, Sonia:** *Continutul colorat sau prima călătorie a lui Aurel Pistrui*, Ed. Tineretului, 1964, 224p.; *Biblioteca fantastică*, Cartea Românească, 1976, 263p.; *Bietele corpuri*, Cartea Românească, 1986, 268p.

**LASCU-MOCANU, Lydia:** *Din nou acasă*, Albatros, 1974, 188p.; *Unde a greșit Stefan Vlad?*, Albatros, 1976, 207p. (Aventura); *Regăsirea*, Albatros, 1979, 184p.; *Această mamă străină*, Albatros, 1983, 175p.

**LAZĂR, Ecaterina:** *Aveam optsprezece ani*, Albatros, 1971, 292p. (1974)

**LAZU, Ion:** *Despre vii, numai bine*, Ed. Eminescu, 1971, 182p.; *Rămășagul*, Cartea Românească, 1982, 188p.; *Curtea interioară*, Albatros, 1983, 240p.; *Capcana de piatră*, Cartea Românească, 1987, 207p.

**LĂNCRĂNȚAN, Ion:** *Cordovanii*, I-III, EPL, 1963, 464+543+528p. (1964; 1966; 1972, ed. nevarietur; 1987); *Drumul câinelui*, Dacia, 1974, 140p.; *Caloianul*, I-II, Albatros, 1975, 415+387p.



(1977); *Fiul secetei*, Albatros, 1979, 720p. (1984); *Suferința urmașilor*, Ed. Eminescu, 1979, 632p. (1985); *Toamnă fierbinte*, Ed. Militară, 1986, 240p.

**LEAGHI, Hristu:** *Mușata Fârșiroată Marica*, Ed. Litera, 1988, 124p.

**LECCA, Andi:** *Vânătorii de capete*, Ed. Tineretului, 1967, I-II, 64+64p. (Clubul temerarilor) (colab. cu Aurel Lecca)

**LECCA, Aurel:** *Naufragiul*, Ed. Tineretului, 1958, 319p. (Cutezătorii); *Tineri sondori*, Ed. Tineretului, 1962, 287p.; *Vânătorii de capete*, Ed. Tineretului, 1967, I-II, 64+64p. (Clubul temerarilor) (colab. cu Andi Lecca); *Un român în Congo*, Ed. Ion Creangă, 1970, 176p. (colab. cu Val Tebeica)

**LEON, Aurel:** *Landoul cu blazon*, Junimea, 1984, 312p.; *Cărări peste dealuri*, Junimea, 1988, 239p.

**LERIAN, Mircea:** *Din prima până în ultima clipă*, Ed. Eminescu, 1988, 300p.

**LEU, Corneliu:** *Ochii-Dracului*, ESPLA, 1956, 400p.; *Vârsta de aur*, ESPLA, 1957, 448p.; *O familie puternică*, Ed. Tineretului, 1963, 125p.; *Puterea*, EPL, 1964, 400p. (1973); *Viata particulară a lui Constant Hagiu*, Ed. Tineretului, 1967, 295p.; *Femeia cu ochii albaștri*, Junimea, 1970, 280p. (1977); *Această viață sentimentală*, Cartea Românească, 1976, 371p.; *Pretul dragostei, al credinței și al urii*, Ed. Eminescu, 1976, 227p. (1978); *Plângerea lui Dracula*, Cartea Românească, 1977, 311p.; *Patriarhii*, Cartea Românească, 1979, 344p.; *Romanul unei zile mari*, Albatros, 1979, 463p. (1984; 1989); *Insulele*, Albatros, 1982, 408p.; *Romanul nopții de februarie*, Ed. Militară, 1983, 336p.; *Rănilor soldaților învingători*, Cartea Românească, 1985, 263p.; *Romanul unui mare caracter [sau Plângerea lui Dracula]*, Ed. Militară, 1985, 383p. (Romanul istoric); *Faptele de arme ale unor civili în secolul războaielor mondiale sau ce înseamnă puterea*, Albatros, 1987, I-II, 387+339p., III, 1989, 356p.

**LEZEA, Sergiu:** *Vapniarca, "lagărul morții"*, Ed. Tiparnița, 1945, 125p.

**LILĂ, Ion:** *Cu pieptul în bătaia vântului*, Ed. Eminescu, 1980, 272p.; *Cascadorul*; *Insula*; *Stropitoarea*, Ed. Eminescu, 1981, 284p.; *Pestele cel mic*, Albatros, 1983, 263p.; *Lumea de la început*, Ed. Eminescu, 1984, 207p.; *Să vișezi în crângul de salcâmi*, Cartea Românească, 1985, 375p.; *Ca vântul pe câmpie*, Cartea Românească, 1987, 381p.; *Luna de pe cer*, Ed. Eminescu, 1988, 255p.; *Învingătorului i se dau flori*, Ed. Militară, 1989, 224p.

**LICEANU, Gabriel:** *Jurnalul de la Păltiniș*, Cartea Românească, 1983, 240p.

- LIVESCU, Anca:** *Un copil ca tine*, Ed. Tineretului, 1961, 171p.
- LOGAN, Genoveva:** *Idolii peșterii*, EPL, 1969, 243p.; *Alergie*, Cartea Românească, 1973, 208p.; *Fără identitate*, Cartea Românească, 1982, 204p.; *Pentru toate vine o zi*, Cartea Românească, 1986, 216p.
- LOGREȘTEANU, Florin:** *Trepte*, Cartea Românească, 1989, 336p.
- LOTREANU, Ion:** *Elvira și locotenentul*, Albatros, 1978, 239p.; *Iluzia*, Cartea Românească, 1981, 296p.; *Cămașa de mire*, Ed. Militară, 1985, 271p.
- LOVINESCU, Tania:** *Aproapele meu*, Cartea Românească, 1979, 184p.
- LUCA, Mircea:** *Cele patru dimensiuni ale memoriei*, Albatros, 1980, 136p.
- LUCA, Remus:** *Dimineată de mai*, ESPLA, 1959, 184p.; *Poveste de dragoste*, EPL, 1962, 368p. (1969); *Cu ce se șlefuiesc diamantele*, Ed. Tineretului, 1966, 271p. (1968); *Astă-seară îl areștăm pe asasin*, Ed. Tineretului, 1967, 256p.; *Drum de soartă și răzbinare*, Albatros, 1970, 447p. (Cutezătorii).
- LUCA, Ștefan:** *Balul intelectualilor*, Ed. Tineretului, 1961, 356p. (1964; 1971); *Moștenirea*, Ed. Tineretului, 1964, 279p.; *Salcia supărată*, Ed. Tineretului, 1965, 223p. (Aventura); *Penumbre*, Ed. Tineretului, 1969, 228p.; *Nu e sentină dimineata*, Albatros, 1970, 192p. (Aventura); *Cheia de fa*, Ed. Eminescu, 1972, 400p.
- LUDO, Isac:** *Domnișoara Africa*, ES, 1949; *Soldatul câtelului Toby*, EPLA, 1951, 142p.; *Domnul general guvernează*, ESPLA, 1953, 433p. (*Paravanul de aur*, I) (1961); *Gura de lup*, Ed. Tineretului, 1954, 208p.; *Starea de asediu*, ESPLA, 1955, 688p. (*Paravanul...*, II) (1956; 1962); *Soluția a patra*, Ed. Tineretului, 1956, 486p. (1960); *Regele Palaelibus*, ESPLA, 1957, 667p. (*Paravanul...*, III) (1962); *Salvatorul*, ESPLA, 1959, 552p. (*Paravanul...*, IV); *Ultimul batalion*, ESPLA, 1960, 580p. (*Paravanul...*, V).
- LUMEZIANU, Eugen:** *Fluxul apei dulci*, Dacia, 1985, 340p.
- LUNGU, Alexandru D.:** *Orașul cu o singură stradă*, Cartea Românească, 1983, 328p.; *Lacătul apei* (scurt roman și șase nuvele), Cartea Românească, 1986, 260p.
- LUNGU, Marin:** *Drumul spre pace*, Ed. Ion Creangă, 1985, 100p.
- LUNGU, Ion:** *Regele pălăriilor*, EPL, 1967, 264p.; *Requiem rustic*, Cartea Românească, 1973, 216p.
- LUPAN, Petre:** *Zodia cumpenei*, Dacia, 1985, 295p.
- LUPAN, Radu:** *Războiul ascuns*, Ed. Tineretului, 1961, 172p.
- LUPU, Nicolae:** *Singuri și fericiți*, Cartea Românească, 1984, 279p.; *Cocosul de tablă*, Cartea Românească, 1989, 340p.

- LUPULESCU, Iosif:** *În umbra stăpânului*, Ed. Eminescu, 1971, 184p.; *Sansa*, Facla, 1974, 255p.
- LUSCALOV, Petre:** *Ostrovul lupilor*, Ed. Tineretului, 1969, 159p.; *Extraordinarele peripetii ale lui Scatiu și ale prietenului Babușcă*, Ed. Ion Creangă, 1974, 128p.; *Iubire interzisă*, Ed. Militară, 1974, 231p.; *Fiul munților*, Ed. Ion Creangă, 1979, 200p.
- LUSTIG, Adrian:** *Romanță cu stagiari*, Cartea Românească, 1982, 231p.; *Legea timidității universale*, Ed. Eminescu, 1985, 207p.; *Un loc pe roată*, Cartea Românească, 1987, 192p.
- LUSTIG, Lucreția:** *Scrisoare din copilărie*, Cartea Românească, 1980, 271p.
- LUSTIG, Oliver:** *Viața în imperiul morții*, EPL, 1969, 304p.; *Destin blestemat*, Cartea Românească, 1980, 255p.; *Martorii n-au dreptul să tacă*, Ed. Militară, 1986, 350p.; *Jurnal însângerat*, Ed. Militară, 1987, 366p.

## M

- MAIAN, Mihail:** *Oameni în alb*, ESPLA, 1956, 230p.
- MAIORESCU, Toma George:** *Uciagașul și floarea*, Ed. Eminescu, 1970, 87p.
- MALSCHI, Vasile:** *Plecarea lui Lică Ciocârlan*, Ed. Ion Creangă, 1981, 207p.
- MANEA, Norman:** *Captivi*, Cartea Românească, 1970, 336p.; *Atrium (Variante la un autoportret)*, Cartea Românească, 1974, 344p.; *Cartea fiului*, Ed. Eminescu, 1976, 319p.; *Zilele și jocul*, I, Cartea Românească, 1977, 352p.; *Anii de tinerețe ai lui August Prostul*, Cartea Românească, 1979, 400p.; *Plicul negru*, Cartea Românească, 1983, 480p.
- MANOLESCU, Oana:** *Morții sunt ai noștri*, Scrisul Românesc, 1987, 403p.
- MANOLIU, Emanoil:** *Căpitanii Măriei Sale*, Ed. Ion Creangă, 1973, 232p.; *Bulgăre de foc*, Ed. Ion Creangă, 1978, 319p.; *Radu de la Afumați*, Ed. Ion Creangă, 1982, 316p.; *La pragul adolescenței*, Ed. Eminescu, 1985, 373p.
- MANOLIU, Marius:** *Fetelor, să ne mărităm!*, Dacicultura, 1947, 111p.
- MANOLIU-SADOVEANU, Despina:** *Livezi în floare*, Ed. Ion Creangă, 1973, 244p.
- MANTA, Tudor:** *Ana, stăpâna măgarului*, Cartea Românească, 1978, 312p.; *Muntele strămoșilor*, Ed. Ion Creangă, 1982, 184p.; *Păpuși de lut*, Albatros, 1985, 352p.

- MANU, Dimitrie:** *Din tribune începe meciul*, Ed. Uniunii de Cultură Fizică și Sport, 1966, 440p.
- MARANDIUC, Cornel:** *Trandafiri pentru contesă*, Facla, 1977, 280p.; *Casa aurului*, Facla, 1978, 280p.; *Inimi cât să cuprindă cerul patriei*, Dacia, 1985, I-II, 234+414p.
- MARCU, Tache Dumitriu:** *Ultima șansă*, Scrisul Românesc, 1980, 240p.; *Taina cocoseilor de aur*, Scrisul Românesc, 1985, 223p.
- MAREȘ, Radu:** *Anna sau pasărea paradisului*, Dacia, 1972, 259p.; *Cel iubit*, Dacia, 1976, 204p.; *Caii sălbatici*, Dacia, 1981, 360p.
- MARIAN, Mircea:** *Poveste de dragoste cu Andra Cantunari*, Dacia, 1978, 231p.; *Iubire în septembrie*, Dacia, 1984, 204p.
- MARIAN, Ștefan:** *Pasaport pentru moarte*, Junimea, 1970, 232p. (Fantomas); *Acvaforte*, Junimea, 1971, 240p.; *Detectivul duce tava*, Junimea, 1972, 208p. (Fantomas).
- MARIAN, Teodor:** *Viți neparabile*, Albatros, 1983, 309p.; *Întoarcerea la dragostea dintâi*, Albatros, 1989, 292p.
- MARINCA, Felicia:** *O față imposibilă*, Albatros, 1985, 240p.
- MARINEASA, Viorel:** *Litera Albă*, Facla, 1988, 188p.
- MARINESCU, Elena:** *Catarina*, Albatros, 1986, 223p.
- MARTINOVICI, Iv.:** *Am lăsat graurii să zboare*, Ed. Militară, 1976, 176p. (Sfinx).
- MATACHE, Ecaterina:** *Phutonul de execuție*, Ed. Militară, 1987, 240p.
- MATALĂ, Dumitru:** *Cele patru puncte cardinale*, Albatros, 1974, 160p.; *Rostogolirea*, Albatros, 1978, 224p.; *Efecte secundare*, Cartea Românească, 1979, 296p.; *Durata partidei*, Cartea Românească, 1984, 312p.; *Legea căderii frunzelor*, Cartea Românească, 1987, 264p.
- MATEESCU, Constantin:** *Zborul de probă*, Ed. Tineretului, 1968, 184p.; *Noaptea și ziua*, Ed. Eminescu, 1970, 160p.; *O partidă de bile*, Ed. Ion Creangă, 1973, 292p. (1979); *Toamna, păsările*, Ed. Eminescu, 1975, 143p.; *Autoportret cu bască*, Cartea Românească, 1981, 276p.; *Bal la Casa Ofițerilor*, Scrisul Românesc, 1983, 223p.; *Coline în soare*, Ed. Eminescu, 1989, 180p.
- MATEESCU, Nicolae:** *Războiul pâinii*, Ed. Eminescu, 1974, 172p.
- MATEI, Horia:** *Pasărea de piatră*, I-IV, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1959, 29+29+32+30p. (Col. Povestiri S.F., nr. 116-119); *Turneul de primăvară*, I-V, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1960, 32+32+31+31+28p., (Col. povestiri S.F., nr.142-146); *Expediția "Zero K"*, I-III, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1961, 31+31+30, (Col. povestiri S.F., nr. 166-168)
- MAXIM, Ion:** *Umbra de la Cozia*, Facla, 1980, 368p.; *Pe malul Styxului*, Cartea Românească, 1981, 388p.

- MAZILU, Teodor:** *Bariera*, Ed. Tineretului, 1959, 244p. (1961, ed. revăzută; 1970); *Aceste zile și aceste nopți*, Ed. Tineretului, 1962, 372p.; *Într-o casă străină*, I, Cartea Românească, 1975, 351p.; *O singură noapte eternă*, Ed. Eminescu, 1975, 216p.
- MĂDUȚĂ, Ilie:** *Orarul păstrăvului și al mierlei*, Ed. Ion Creangă, 1982, 104p.
- MĂGUREANU, Octav:** *O călătorie ciudată*, ES, 1949, 107p. (Biblioteca de buzunar)
- MĂNUCEANU, Vasile:** *Jurnal de bord*, Ed. Tineretului, 1962, 168p.; *Anul întâi*, Ed. Tineretului, 1965, 264p.; *Capcana*, Albatros, 1971, 312p. (Cutezătorii); *Logofătul Dragu*, Albatros, 1975, 304p.; *Perla diavolului*, Ed. Militară, 1976, 184p.; *Gorganul*, Albatros, 1980, 431p. (Cutezătorii).
- MĂNĂSTIRE, Ion Anghel:** *Talanii*, Albatros, 1982, 160p.; *Noaptea nu se împușcă*, Albatros, 1985, 186p.
- MĂRGEANU, Nicolae:** *Bătălia nevăzută*, Ed. Militară, 1957, 160p. (1962, ed. revăzută; 1964); *Fuga lui Valeriu*, Ed. Tineretului, 1962, 303p.; *Cercul magic*, Ed. Tineretului, 1965, 408p. (Aventura) (1966; 1972); *Romanul care ucide*, Dacia, 1970, 304p.; *Reversul medaliei*, Ed. Militară, 1979, 381p.; *Lumea ca reprezentatie*, Ed. Militară, 1982, 336p.; *Alte aventuri ale căpitanului Vigiu*, Ed. Militară, 1983, 192p.; *Vremea Crizantemelor*, Ed. Militară, 1984, 352p.; *Lebedele negre*, Ed. Militară, 1988, 256p.
- MĂTASĂ, Elena:** *Semnele dușmanului*, București, 1947; *Nodul pământului. Roman pentru tineret*, ES, 1949, 87p.; *Mălina*, ESPLA, 1957, 176p.
- MĂRZESCU, Eliza:** *Roman în iad*, București, Imprimeriile Urania, 1947, 322p. (Colecția literară Ramuri)
- MICLĂU, Paul:** *Comoara*, Facla, 1989, 220p.
- MICU, Mircea:** *Patima*, Cartea Românească, 1972, 192p. (Ed. Eminescu, 1978, 365p.; Facla, 1989); *Semnul Sarpelui*, Cartea Românească, 1974, 303p.
- MIHADAȘ, Teohar:** *Frumoasa risipă*, Dacia, 1980, 232p.; *Înaltele acele vremi*, Dacia, 1987, 191p.
- MIHAIL, Nicolae Paul:** *Femeia cibernetică*, Ed. Tineretului, 1969, 136p.; *Demascarea lui Turnesol*, Ed. Ion Creangă, 1970, 252p.; *Potirul sfântului Pancrațiu*, Ed. Eminescu, 1971, 368p.; *Războiul undelor*, Albatros, 1974, 532p. (colab. cu E. Barbu); *Damen vals*, Ed. Eminescu, 1975, 368p.; *Întâmplări ciudate de la miezul nopții*, Ed. Ion Creangă, 1984, 232p.
- MIHAIL, Tudor:** *Oșteanul de la Baia*, Ed. Tineretului, 1962, 440p. (Cutezătorii).

- MIHALACHE, George:** *Adevărata victorie*, Albatros, 1988, 204p.
- MIHALACHE, Marin:** *O viață de om. Vasile Tudose*, Ed. Tineretului, 1956, 276p. (1961, ed. revăzută); *Zborul șoimului*, Ed. Tineretului, 1959, 314p.
- MIHALCEA, Ștefan:** *Marele necunoscut*, Ed. Tineretului, 1969, 272p. (Aventura).
- MIHALE, Aurel:** *Judecata*, Ed. Tineretului, 1952, 222p.; *Ogoare noi*, ESPLA, 1953, 531p.; *Floarea vieții*, ESPLA, 1954, 465p. (reed. cu titlul *Destin*, 1960; 1962; 1975); *Fuga*, EPL, 1963, 496p. (1968); *Primăvară timpurie*, EPL, 1969, 480p. (1972); *Focurile*, Ed. Eminescu, I, *Focul negru* (*Fuga*, ed. revizuită), 1977, 496p.; II, *Focul alb*, 1977, 648p.; III, *Focul roșu* (*Primăvară timpurie*, ed. revizuită), 1978, 503p.; *Un mesaj de dincolo de mormânt*, Cartea Românească, 1977, 296p.; *Acțiunea "Hildebrand"*, Cartea Românească, 1979, 304p.; *Îngerul negru*, Ed. Eminescu, 1981, 320p.; *Alertă în munți*, Ed. Militară, 1982, 272p.; *Pământ, pământ...*, Cartea Românească, I, *Valul sălbatic*, 1983, 496p.
- MIHĂESCU, Dan Gr.:** *Slalom printre bănuți*, Ed. Militară, 1981, 128p. (Sfinx); *Fereastra dinspre... adevăr*, Ed. Militară, 1985, 240p. (Sfinx)
- MIHĂESCU, Eugen:** *Țăranii de platină*, Ed. Eminescu, 1984, 308p.; *Trei zile uimitoare*, Ed. Eminescu, 1987, 156p.
- MIHĂILĂ, Calus:** *Jurnal la morile de vânt*, Ed. Eminescu, 1972, 336p.; *Medicii bolnavi*, Ed. Eminescu, 1980, 298p.
- MIHĂILESCU, Ernesto:** *Uriașul câmpiei*, Ed. Eminescu, 1986, 470p.
- MIHĂILESCU, Virgiliu Vasile:** *Frământări*, Scrisul Românesc, 1978, 248p.; *Cosmarul*, Junimea, 1980, 190p.; *Nu sunt o haimana*, Scrisul Românesc, 1983, 142p.
- MIHOC, Doina Felicia:** *Un tablou cu fața la perete*: două nuvele și romanul *Buturugi*, Dacia, 1987, 206p.
- MILLER-VERGHI, Margareta:** *Prințesa în crinolină*, Pro-Pace, 1946, 244p.
- MILORIAN, Sergiu:** *Misteriosul Mister Misterfield*, Ed. Tineretului, 1958, 295p.
- MINCU, Marin:** *Intermezzo*, Albatros, I, 1984, 437p., II, 1989, 362p.
- MINEI, Nicolae:** *Prietenul nostru, Allan*, Ed. Tineretului, 1951, 97p.; *Misiunea lui John O'Lea sau ce a văzut, ce a auzit și ce a pățit trimisul lui Dardarot la New York*, Ed. Tineretului, 1963, 158p.
- MIRCEA, Dumitru:** *Pâine albă*, Ed. Tineretului, 1952, 371p. (1955); *Această parte a pământului*, EPL, 1966, 407p.
- MIRCEA-CANCICOV, Georgeta:** *Amurg*, EPL, 1967, 392p.

- MIRCU, Marius:** *Atlantinia*, Ed. Librăriei Principale Mircea, f.a., 243p.; *Croitorul din Back*, Cartea Românească, 1979, 376p.; *M-am născut reporter*, Cartea Românească, 1981, 528p.
- MIRON, Violeta:** *Cocostârc sau nalbă*, Cartea Românească, 1984, 142p.
- MITRU, Alexandru:** *Flori pentru Mihaela*, Ed. Tineretului, 1964, 293p.; *Bastonul cu mâner de argint*, Ed. Ion Creangă, 1974, 320p. (1989); *Joc*, Scrisul Românesc, 1977, 151p.; *Portretul dragostei*, Junimea, 1989, 287p.
- MÎNZATU, Ion:** *Paradoxala aventură*, I-V, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1958(?), 32+32+32+32+27p. (Col. povestiri S.F., nr. 90-94) (Ed. Tineretului, 1962, 240p.); *Chemarea nesfârșitului*, Ed. Tineretului, 1963, 224p.
- MOCANU, Ilie:** *Actiunea "Troia"*, Dacia, 1977, 255p. (Scorpionul); *Sfârșitul rețelei "Iason"*, Dacia, 1978, 239p. (Scorpionul); *Întoarcerea*, Dacia, 1980, 236p. (Scorpionul).
- MOCANU, Titus:** *Stăpânii*, EPL, 1964, 574p.
- MOCEANU, Ovidiu:** *Fii binevenit, călătorule*, Dacia, 1986, 224p.; *Ordinul Bunei Speranțe*, Dacia, 1989, 328p.
- MODEEANU, Mihail:** *Enigma din Râpa Corbilor*, Ed. Militară, 1988, 224p.
- MODORCEA, Grid:** *Derută în paradis*, Albatros, 256p.; *Paznic la turnul Babel*, Ed. Eminescu, 1981, 348p.; *Rudele*, Ed. Eminescu, 1985, 272p.
- MOHOR, Mircea:** *August de foc*, Ed. Tineretului, 1959, 126p.; *Robotel*, Ed. Tineretului, 1961, 103p.
- MOISE, Ion:** *Orologiul*, Dacia, 1982, 208p.
- MOISESCU, Mihnea:** *Cosmonautul de piatră*, Ed. Tineretului, 1969, 152p.; *Glasul din pulberea aurie*, Albatros, 1972, 152p. (Fantastic Club); *Întoarcerea pe țărmul dispărut*, Albatros, 1975, 158p. (Fantastic Club).
- MOISINA, Constanța:** *Castanul copilăriei mele*, Ed. Litera, 1987, 155p.
- MOLDOVEANU, Rodica:** *Mesaj cifrat pentru vacanță*, Ed. Ion Creangă, 1980, 164p.; *Noi, profesorul și valiza albastră*, Ed. Ion Creangă, 1986, 160p.; *Râul fără nume*, Ed. Ion Creangă, 1989, 187p.
- MOLEA, Ion:** *Fuga de lungă noapte*, Ed. Eminescu, 1974, 275p.
- MONDA, Virgiliu:** *Tribendal*, Publicom, 1946, 332p. (1968; 1972, Minerva, ed. nevariatur cu postf. autorului); *Serile orașului*, Cartea Românească, 1947, 269p.; *Tineretea unui artist*, EPL., 1966, 456p.; *Statuia*, EPL, 1969, 295p.; *Corabia pe uscat*, Cartea

Românească, 1971, 271p.; *Via și rodul*, Ed. Eminescu, 1971, 400p.; *La nord de Nerej*, Ed. Eminescu, 1975, 200p.

**MONORANU, Mihaela:** *Trimisul nostru special*, Ed. Ion Creangă, 1979, 204p.

**MONTA, Olga:** *Copiii zăvoiiului*, Ed. Tineretului, 1959, 144p.

**MORARIU, Modest:** *Întoarcerea lui Ulise*, Ed. Eminescu, 1982, 302p.

**MORARU, Alexandru:** *Sărbătoarea de iarnă*, Facla, 1988, 247p.

**MORARU, Iustin:** *Vina*, Albatros, 1980, 360p.; *Părinții abstracti*, Albatros, 1983, 336p.

**MORARU, Nicolae:** *Scurtcircuit*, Albatros, 1983, 408p.

**MOROGAN, [Maria], SALOMIE, [Virgil]:** *La revedere, pe curând!*, Cartea Românească, 1980, 260p.; *Să nu exagerăm!*, Albatros, 1981, 271p. (Aventura); *Scuzați deranjul!*, Cartea Românească, 1982, 248p.; *Agepsina și bătrânii*, Albatros, 1984, 288p. (Aventura); *Amnezii de iarnă*, Cartea Românească, 1985, 296p.

**MOROIANU, Dinu:** *Polul intangibil*, I-IV, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1958, 30+30+29+30p. (Col. Povestiri S.F., nr. 74-77).

**MOROȘANU, George:** *Vârsta neuitării*, Ed. Ion Creangă, 1973, 295p.

**MOTOC, Nicolae:** *Golful sălbatic*, Ed. Eminescu, 1977, 240p. (Romanul de dragoste).

**MOVILĂ, Gheorghe:** *Poveste contemporană*, Ed. Ion Creangă, 1975, 368p.; *Băietii de la apa Moldovei*, Ed. Ion Creangă, 1982, 288p.

**MOVILĂ, Sanda:** *Viata în oglinzi*, 1945, (Ed. Eminescu, 1970, 295p., ed. revizuită); *Marele ospăț*, Forum, 1947, 288p.; *Pe văile Argeșului*, EPLA, 1950, 374p. (1968); *O vară la șipotul fântânilor*, Ed. Tineretului, 1957, 140p..

**MUGUR, Florin:** *Ultima vară a lui Antim*, Cartea Românească, 1978, 264p.

**MUNTEANU, Aurel Dragoș:** *Singuri*, EPL, 1968, 212p.; *Scarabeul sacru*, Cartea Românească, 1970, 263p.; *Marile iubiri*, Cartea Românească, 1977, 359p.

**MUNTEANU, Constantin:** *Zaruri de cretă*, Junimea, 1976, 240p.; *Ziua magnoliilor viscolite*, Cartea Românească, 1979, 371p.; *Cursa rapidă*, Junimea, 1982, 472p.; *Vremea brândușelor*, Cartea Românească, 1984, 256p.; *Teona*, Junimea, 1989, 440p.; *Sfârșitul înserării*, Cartea Românească, 1989, 352p.

**MUNTEANU, Doru:** *Duminica mare*, Dacia, 1983, 224p.; *Vinerea neagră*, Dacia, 1986, 232p.

**MUNTEANU, Francisc:** *În orașul de pe Mureș*, Ed. Tineretului, 1954, 408p. (1957; 1971); *Fericitul negustor*, ESPLA, 1957, 279p.; *Statuile nu râd niciodată*, Ed. Tineretului, 1957, 432p. (1959; 1962; 1971); *Terra di Siena*, Ed. Tineretului, 1962, 152p.; *Reîntoarcerea*, Ed. Tineretului, 1967, 200p.; *Încotro?*, Ed.



Eminescu, 1970, 288p.; *Pistruiatul*, Ed. Ion Creangă, 1976, 298p. (1981); *Dacă toți copacii ar fi la fel*, Cartea Românească, 1977, 143p.; *Roșcovanul*, Ed. Ion Creangă, 1979, 216p.; *Hoțul*, Cartea Românească, 1980, 175p.; *Oamenii, fapte, amintiri*, Cartea Românească, I, 1981, 320p., II, 1985, 272p.; *Filiera Prahova*, Ed. Eminescu, 1982, 253p.; *Dincolo de ziduri*, Albatros, 1983, 319p.; *Patru zile fierbinți*, Ed. Militară, 1983, 112p.; *Cocorii zboară fără busolă*, Ed. Militară, 1984, 189p.; *Prințesa din Segă*, Ed. Ion Creangă, 1985, 280p.; *Barajul*, Albatros, 1986, 216p.; *Sonata în re major*, Ed. Militară, 1987, 207p.; *Scrisori din Calea Lactee*, Albatros, 1989, 208p.

**MUNTEANU, Ioana:** *Întoarcerea*, ESPLA, 1957, 193p.

**MUNTEANU, Valentin:** *Oamenii mari au nume de străzi*, Cartea Românească, 1979, 172p.

**MUNTEANU, Vladimir:** *În preajma legendei*, Dacia, 1989, 184p.

**MUNȚIU, Adrian:** *Ringul*, Dacia, 1971, 275p.; *Blazonul*, Dacia, 1984, 224p.

**MUREȘAN, Dumitru:** *Pintea Viteazul*, Casa Creației Populare Maramureș, 1970, 203p. (colab. cu Vasile Gaftone) (Ed. Ion Creangă, 1973, 160p.); *Frumoasa Spria*, Facla, 1977, 156p. (colab. cu Vasile Gaftone); *Pământ-cosmos și retur*, Facla, 1980, 220p. (colab. cu Victor Iancu)

**MURGEANU, Ion:** *Edenul*, Cartea Românească, 1980, 351p.; *Via*, Albatros, 1984, 176p.

**MUȘAT, I. D.:** *Răscoala iobagilor*, Ed. Tineretului, 1951, 451p. (*Războiul iobagilor*, Ed. Tineretului, 1956, I-III, 302+339+254p., ed. refăcută); *Misiunea HS*, Ed. Tineretului, 1957, 276p. (Cutezătorii); *Microromanul doamnei Stastok*, Cartea Românească, 1974, 136p.; *Horea Rex Daciae*, Dacia, I, 1982, 320p., II, 1984, 251p., III, 1985, 308p.

**MUȘATESCU, Vlad:** *La sud de lacul Nairobi*, București, 1945; *De-a viați ascunselea (Jocurile detectivului Conan)*, Dacia, 1974, 288p. (Scorpionul); *De-a puia gaia (Jocurile...)*, Albatros, 1975, 288p. (Aventura); *De-a baba oarba (Jocurile...)*, Albatros, 1976, 312p. (Aventura); *De-a băza (Jocurile...)*, Albatros, 1977, 279p. (Aventura); *Extravagantul Conan Doi* (reed. adăugită a ciclului Conan), Cartea Românească, 1978, I-II, 519+455p.; *Contratimp*, Albatros, I, 1981, 384p. (Aventura), II, 1983, 400p. (Aventura); *Unchiul Andi-"detectivul" și nepotii săi*, Ed. Ion Creangă, 1982, 256p.; *"Aventuri" aproximative*, Cartea Românească, 1984, I, 463p.; 1986, II, 480p.; 1987, III, 287p.; *Cei trei veseli năpârstoci*, Ed. Ion Creangă, 1985, 164p.; *Expediția "Nisetru 2"*, Ed. Ion

Creangă, 1987, 255p.; *Oameni de bună credință*, Cartea Românească, 1989, 421p.

**MUTAȘCU, Dan:** *Bunul cetățean Arhimedea*, Ed. Eminescu, 1975, 208p.; *Lunea cea mare*, Ed. Eminescu, 1977, 232p.; *Dans sub spânzurătoare*, Ed. Militară, 1978, 279p.; *Vara și iarna*, Ed. Militară, 1980, 232p.; *Mirii cei triști*, Ed. Militară, 1982, 192p.

## N

**NADIN, Mihai:** *O zi pentru podoabe*, Ed. Eminescu, 1971, 192p.

**NAUM, Gellu:** *Tabăra din munți*, Ed. Tineretului, 1953, 332p.; *Zenobia*, Cartea Românească, 1985, 263p.

**NEAGOE, Manole:** *Testamentul*, Cartea Românească, 1985, 375p.

**NEAGU, Constantin:** *O amintire neplăcută* [scurt roman polițist], Ed. Tineretului, 1957, 75p.; *48 de stele*, ESPLA, 1957, 447p.; *Se ridică ceafa*, Ed. Tineretului, 1957, 212p.

**NEAGU, Fănuș:** *Îngerul a strigat*, EPL, 1968, 279p. (1969; Cartea Românească, 1970; Ed. Eminescu, 1973; 1975; 1984, postf. V. Râpeanu); *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*, Ed. Eminescu, 1976, 231p. (1977); *Scaunul singurătății*, Cartea Românească, 1987, 367p.

**NEAGU, Mihai:** *Cazul "Fabiana"*, Ed. Militară, 1979, 183p. (Sfinx); *Dosarul "Fabiana"*, Ed. Militară, 1982, 160p.

**NEAGU, Nicolae:** *Întelesul de pierdere, seara*, Ed. Eminescu, 1979, 255p.; *Anonimul, de-aproape*, Cartea Românească, 1982, 284p.; *Somnul*, Ed. Eminescu, 1984, 239p.; *Irima*, Ed. Eminescu, 1989, 219p. (Romanul românesc contemporan)

**NEAMȚU, Leonida:** *Toporul de argint*, Ed. Tineretului, 1964, 354p. (Aventura) (1967); *Frumusețea pietrei nevăzute*, Ed. Tineretului, 1965, 216p.; *Celălalt prezent*, EPL, 1965, 192p.; *Acolo unde vântul rostogolește norii*, Ed. Tineretului, 1966, I-II, 64+64p.; *Aventură și contraaventură*, Ed. Tineretului, 1966, 272p.; *Febră de origine necunoscută*, EPL, 1967, 311p.; *Chirie pentru speranță*, Ed. Tineretului, 1968, 232p.; *Întoarcerea focului*, Ed. Tineretului, 1968, 112p. (ed. a 2-a); *Înotătorul rănit*, Ed. Tineretului, 1969, 208p. (Aventura); *Terra-Orr*, EPL, 1969, 216p.; *Moartea ca o floare de nu mă uita*, Ed. Militară, 1970, 144p.; *Știi, Lavinia, caractatele*, Dacia, 1970, 188p.; *Teroare pentru colonel*, Ed. Militară, 1971, 152p. (Sfinx); *Jurnalul oficial al misiunii Scorbousky, cele patru caiete și contrajurnalul*, Dacia, 1971, 300p.; *Casa Isolda sau cutremurul*, Cartea Românească, 1972, 239p.; *Acoperiș cu demoni*, Ed. Militară, 1973, 152p. (Sfinx); *Norii de diamant*, Dacia, 1974, 142p.;

*Comoara locotenentului Balica*, Ed. Ion Creangă, 1975, 152p.; *Speranță pentru marele vis*, Albatros, 1975, 336p. (Aventura); *O meserie de premiant*, Dacia, 1977, 224p.; *La Goulue dansează cu Chocolat*, Dacia, 1979, 287p. (Scorpionul); *Speranță pentru speranță*, Albatros, 1975, 336p., (Aventura) (1980, 272p., col. Aventura); *Strania poveste a "Marelui Joc"*, Dacia, 1982, 176p. (Scorpionul); *Legenda cavalerilor absenți*, Dacia, 1984, 264p.; *Orbidee pentru Marifelis*, Dacia, 1986, 264p.; *Curbura dublă a infinitului*, Junimea, 1988, 262p.

**NECULA, Damian:** *Frica*, Cartea Românească, 1976, 303p.; *Ispita într-o dimineată ploioasă*, Cartea Românească, 1979, 330p.

**NEDEA, Stancu:** *Vijelie-haiducul*, Albatros, 1974, 199p. (Cutezătorii).

**NEDELCIU, Cristu:** *Flăcări în stepă*, Ed. Tineretului, 1961, 295p. (colab. cu Eugen Giurgiu)

**NEDELCIU, Mircea:** *Zmeura de câmpie*, Ed. Militară, 1984, 240p.; *Tratament fabulatoriu*, Cartea Românească, 1986, 276p. (cu pref. autorului)

**NEDELCIU, Nedelciu C.:** *Cântecul stepei*, EPL, 1963, 316p.

**NEDELCOVICI, Bujor:** *Ultimii*, Ed. Eminescu, 1970, 364p.; *Fără vâsle*, Ed. Eminescu, 1972, 372p.; *Noaptea*, Ed. Eminescu, 1974, 444p.; *Grădina Icoanei*, (încheie ciclul *Mostenitorii*, din care mai face parte *Ultimii*, *Fără vâsle*, *Noaptea*), Ed. Eminescu, 1977, 288p.; (Ed. revăzută și adăugită în *Somnul vameșului*, I-III, Ed. Eminescu, 1981, 320+360+407p., pref. N. Manolescu, postf. autorul); *Zile de nisip*, Cartea Românească, 1979, 276p.

**NEDELCU, Jean:** *Arde marea*, EPL, 1969, 215p.; *Clandestin la bord*, Junimea, 1982, 368p. (Fantomas).

**NEDELCU, Șerban:** *Pe marginea Dunării*, I, ESPLA, 1955, 425p.; *Furtuna stârnește valurile*, II, ESPLA, 1957, 500p.; *Drum deschis*, III, EPL, 1960, 432p. (1961); *Învățătorii*, EPL, I, 1961, 512p., II, 1964, 399p.; *Dudică*, Ed. Tineretului, 1964, 188p.; *Moara-Săracă*, EPL, 1967, 351p.; *Inima omului*, Ed. Eminescu, 1970, 211p.; *Rada, sora haiducilor*, Ed. Ion Creangă, 1970, 120p.; *Cavalerii dreptății*, Cartea Românească, 1973, 248p. (cuv. înainte Mihail Florescu); *Insurecție în cetate*, Ed. Eminescu, 1973, 244p.; *Salba de aur*, Cartea Românească, 1975, 188p.; *Colegii*, Cartea Românească, 1978, 272p.; *Dan Căpitan*, Ed. Ion Creangă, 1978, 59p.; *Apele revărsate*, Cartea Românească, 1981, 255p.; *Destin*, Ed. Eminescu, 1981, 236p.; *Oamenii din Zorleni*, Ed. Eminescu, 1983, 184p.

**NEGOIȚĂ, Tudor:** *Cele 247 minute*, Ed. Ion Creangă, 1977, 136p.; *Imprevizibilul joc*, Ed. Militară, 1977, 190p. (Sfinx); *Surâsul ochilor albaștri*, Ed. Eminescu, 1979, 288p. (Clepsidra); *Jocul*

*de-a încrederea*, Dacia, 1980, 192p. (Scorpionul); *Verificați ipoteza Nessus!*, Albatros, 1980, 364p. (Fantastic Club); *Parola nu era completă*, Ed. Militară, 1982, 191p. (Sfinx); *Al treilea e de prisos*, Ed. Eminescu, 1984, 304p. (Clepsidra); *Cutia Pandorei*, Albatros, 1986, 215p. (Fantastic Club).

**NEGOIȚESCU, I.:** *Un roman epistolar*, Albatros, 1978, 376p. (colab. cu Radu Stanca)

**NEGREA, Ion:** *Un caz special*, Junimea, 1979, 208p.

**NEGREANU, Gabriela:** *Aventurile lui Mototol-Rostogol la prima lui iesire din ocol* (Roman în prozoversuri), Ed. Ion Creangă, 1981, 72p.

**NEGULESCU, Ion:** *Semnale necunoscute*, Ed. Tineretului, 1965, 296p.

**NESTOR, George:** *Cineva scutură cuibul*, Ed. Tineretului, 1961, 264p.; *Călăreți în zare*, Ed. Tineretului, 1963, 328p.; *Flăcări pe apă*, Ed. Tineretului, 1964, 116p.; *Capcana viselor*, Ed. Ion Creangă, 1972, 143p. (ed. revizuită a romanului *Cineva scutură cuibul*); *Strada galosului*, Cartea Românească, 1982, 232p.; *Regăsire*, Ed. Eminescu, 1984, 131p.; *Castelul singuratic*, Ed. Ion Creangă, 1984, 132p.

**NICA, Gheorghe:** *Eu sînt Tonită*, Ed. Ion Creangă, 1979, 128p.

**NICOARĂ, Iolanda:** *Daizo și feciorii săi*, Ed. Ion Creangă, 1983, 192p.

**NICOARĂ, Viorica:** *Libelula albastră*, Ed. Ion Creangă, 1988, 184p.

**NICOLA, Mihai:** *Torta vie*, Scrisul Românesc, 1981, 135p.

**NICOLAE, Marin Iancu:** *După negură, soare...*, Ed. Tineretului, 1963, 236p.

**NICOLAE, Mihai:** *Noaptea roșie*, Cartea Românească, 1983, 268p.; *Casa de lângă lună*, Ed. Ion Creangă, 1988, 171p.

**NICOLAE, Victor:** *Spărgătorii de vitrine*, Dacia, 1984, 220p.; *Gigantica*, Dacia, 1988, 143p.

**NICOLĂESCU, Gheorghe:** *Poștalionul reformuților*, Scrisul Românesc, 1983, 166p.

**NICOLESCU, Ion:** *Voi, de colo, de la Biarritz*, Albatros, 1979, 239p.

**NICOLESCU, Ioan Dan:** *Rana statuilor*, Cartea Românească, 1977, 392p.; *Sărbători marțiale*, Albatros, 1980, 288p.; *După mine, o zi...*, Albatros, 1983, 272p.

**NICOROVICI, Vasile:** *Nebunia vitezei*, Ed. Tineretului, 1968, 223p.

**NICULESCU, Maya:** *Vraciuul din Himalaia*, Albatros, 1970, 223p.

**NICULESCU-MIZIL, George:** *Catrina*, I, *Dealul florilor*, Cartea Românească, 1972, 260p., II, *Cerul sângera*, Albatros, 1978, 299p.

**NIȚĂ, Petre:** *Cine se joacă*, Ed. Eminescu, 1970, 160p.

**NIȚU, Radu:** *Vâlva codrului*, Albatros, 1974, 184p. (Cutezătorii); *Pădurea nu doarme*, Albatros, 1976, 191p. (Cutezătorii);

*Dincolo*, Albatros, 1978, 172p.; *Ora incertă*, Albatros, 1982, 270p.

**NOR, Radu:** *Drum printre aștri*, Ed. Tineretului, 1954, 288p. (colab. cu I.M. Ștefan) (1956; 1959); *Robinsoni pe planeta oceanelor*, Ed. Tineretului, 1958, 211p. (Cutezători) (colab. cu I.M. Ștefan); *Cei trei din Altair*, Ed. Tineretului, 1963, 168p.; *Capitolul XXIII*, Ed. Tineretului, 1965, 232p.; *Idolul de sticlă*, Ed. Tineretului, 1966, I-II, 64+64p. (Clubul temerarilor); *Brâul albastru*, Ed. Tineretului, 1968, 223p. (Seria S.F.); *Actiunea pirat*, Ed. Militară, 1970, 238p.; *Reîntoarcerea "Păianjenului"*, Ed. Militară, 1971, 200p.; *Tridentul de aur*, Ed. Militară, 1972, 182p. (Sfinx)

**NORAN, Sever:** *Secretul globului de argint*, Ed. Tineretului, 1968, I-II, 64+64p. (Clubul temerarilor); *Formula magică*, Ed. Ion Creangă, 1970, I-II, 56+56p. (Clubul temerarilor); *Sfârșitul "Marelui preot"*, Ed. Militară, 1971, 168p. (Sfinx); *Greșeala fatală*, Ed. Militară, 1973, 200p. (Sfinx); *Ultimul viraj*, Ed. Militară, 1976, 192p. (Sfinx); *Sfârșit de vacanță*, Ed. Militară, 1977, 216p.; *Comoara care poate ucide*, Ed. Militară, 1982, 159p. (Sfinx).

**NOVAC, Constantin:** *Adio, Robert!*, Ed. Eminescu, 1974, 248p.; *Separatia bunurilor*, Ed. Eminescu, 1975, 268p.; *Vară nebună cu bărci albastre*, Ed. Eminescu, 1983, 411p.; *Plutind avan pe marea cea adâncă...*, Ed. Eminescu, 1987, 272p. (Romanul românesc contemporan)

**NOVAC, Mircea:** *Scrisorile mării*, Dacia, 1989, 144p.

**NUȘFELEAN, Olimpiu:** *La marginea visului*, Dacia, 1980, 284p.; *Piatra soarelui*, Cartea Românească, 1987, 155p.

## O

**OANCEA, Tudorel:** *Donaris-2 ridică ancora*, Ed. Ion Creangă, 1982, 176p.; *Noaptea de sub tălpile mele*, Albatros, 1985, 152p.; *Donaris-2 pe drumul soarelui* [Roman pentru tineret], Ed. Ion Creangă, 1986, 128p. (colab. cu V. Constantin); *Arșița zăpezilor*, Junimea, 1987, 222p.

**OBADĂ, Vasile:** *Iubitul de arginți*, Junimea, 1982, 175p.

**OBREJA CERNICHEVICI, Silvia:** *Efemeride*, Junimea, I, 1981, 159p., II, 1985, 287p.; III, *Moșiereasa*, 1989, 235p.

**OCHINCIUC, Ion:** *Răzbunarea Ofeliei*, Ed. Tineretului, 1967, 304p. (Aventura); *Îngerul negru*, Ed. Tineretului, 1969, 336p. (Aventura); *Acasă, fugarii*, Albatros, 1970, 248p.; *Masca burgundă*, Ed. Militară, 1971, 288p.; *Egreta violetă*, Albatros, 1972, 280p. (Aventura); *Noaptea colonelului Bârsan*, Ed.

Eminescu, 1973, 280p. (Clepsidra); *O noapte în "Venus"*, Ed. Militară, 1974, 168p. (Sfinx); *Spada de Toledo*, Ed. Militară, 1976, 168p.; *Eroul necunoscut*, Ed. Militară, 1977, 200p.; *Fotografia de nuntă*, Ed. Militară, 1981, 159p. (Sfinx); *Norocul era schiop*, Ed. Eminescu, 1982, 271p. (Clepsidra).

**OCTAVIAN, Tudor:** *Noiembrie vitează*, Ed. Eminescu, 1975, 172p.; *Banda lui Möbius*, Ed. Eminescu, 1978, 224p. (Clepsidra); *Firul principal*; *Cuadratura cercului*, Ed. Eminescu, 1985, 259p.; *Sortiți iubirii*, Ed. Eminescu, 1988, 176p. (Romanul de dragoste).

**ODEANU, Anișoara:** *Nedumeririle lui Duduță*, Ed. Tineretului, 1969, 144p.; *Legile jocului*, Cartea Românească, 1972, 216p.; *Acele lucruri mari*, Cartea Românească, 1973, 244p.

**OJOG-BRAȘOVEANU, Rodica:** *Enigmă la mansardă*, Ed. Eminescu, 1971, 247p. (Clepsidra); *Moartea semnează indescifrabil*, Albatros, 1971, 279p. (Aventura); *Spionaj la mănăstire*, Ed. Militară, 1972, 207p. (Sfinx); *Cocosatul are alibi*, Dacia, 1973, 223p. (Scorpionul); *Omul de la capătul firului*, Albatros, 1973, 263p. (Aventura); *Minerva se dezlănțuie*, Albatros, 1974, 312p. (Fantastic Club); *Plan diabolic*, Ed. Militară, 1974, 239p. (Sfinx); *Bună seara, Melania!*, Dacia, 1975, 256p. (Scorpionul); *Cianură pentru un surâs*, Dacia, 1975, 224p. (Scorpionul); *Agentul secret al lui Altân-Bey*, Albatros, 1976, 304p. (Cutezătorii); *Ancheiță în infern*, Albatros, 1977, 272p. (Aventura); *Panică la căsuța cu zorele*, Ed. Militară, 1977, 231p. (Sfinx); *Al cincilea as*, Albatros, 1978, 255p. (Aventura); *Logofătul de taină*, Ed. Militară, 1978, 400p.; *320 de pisici negre*, Dacia, 1979, 216p. (Scorpionul); *Ochii japânitei*, Ed. Militară, 1980, 367p.; *Letopisetul de argint*, Ed. Militară, 1981, 304p.; *Stafeta*, Albatros, 1981, 239p. (Aventura); *Nopti albe pentru Minerva*, Ed. Militară, 1982, 271p. (Sfinx); *Întâlnire la "Elizei"*, Ed. Militară, 1983, 334p.; *Anonima de miercuri*, Ed. Militară, 1984, 224p. (Sfinx); *Apel din necunoscut*, Ed. Militară, 1985, 271p. (Sfinx); *Violeta din safe*, Ed. Militară, 1986, 255p. (Sfinx); *Dispariția statuii din parc*, Ed. Militară, 1987, 271p.; *Vulturul de dincolo de Cornul Lunii*, Ed. Militară, 1988, 255p.; *Să ne uităm la ceas*, Ed. Militară, 1989, 271p.

**OLARU, Pia:** *Drumul spre steaua polară*, Ed. Eminescu, 1980, 208p.

**OLĂREANU, Costache:** *Confesiuni paralele*, Cartea Românească, 1978, 204p.; *Ficțiune și infanterie*, Cartea Românească, 1980, 211p.; *Avionul de hârtie*, Cartea Românească, 1983, 199p.; *Cvintetul melancoliei*, Cartea Românească, 1984, 280p.; *Cu cărțile pe iarbă*, Ed. Militară, 1986, 189p.; *Dragoste cu vorbe și copaci*, Cartea Românească, 1987, 200p.; *Fals manual de petrecere a călătoriei*, Albatros, 1982, 160p.

- OLT, Silvia:** *Însemnările unei surori fără diplomă*, Ed. Eminescu, 1975, 254p.
- OLTEANU, Ion:** *O salcie cântătoare*, Albatros, 1987, 224p.
- OLTEANU, Traian:** *Adâncul oglinzii*, Junimea, 1984, 237p.; *Muntele și piatra*, Albatros, 1988, 216p.
- OMESCU, Corneliu:** *Adam evadează*, EPL, 1967, 208p.; *Aventurile unui timid*, EPL, 1968, 264p.; *Enigma*, Ed. Eminescu, 1970, 216p.; *Aventurile unui cascador*, Cartea Românească, 1971, 279p.; *Planeta fără memorie*, Albatros, 1978, 128p. (Fantastic Club); *Impas*, Cartea Românească, 1979, 192p.; *Toți pentru unul*, Cartea Românească, 1982, 240p.; *Clopote sub apă*, Cartea Românească, 1984, 189p.; *Povestea unui debut*, Ed. Eminescu, 1986, 163p.; *Moștenirea*, Ed. Militară, 1987, 240p.; *Munții nu cad*, Ed. Militară, 1989, 256p.
- ONEA, Gheorghe:** *Soare și ceață*, Ed. Ion Creangă, 1985, 176p.
- OPREA, Florian:** *Rebus la Mamaia*, Ed. Tineretului, 1969, 63p. (colab. cu L. Ardelean); *În legitimă apărare*, Dacia, 1972, 239p. (Scorpionul) (colab. cu L. Ardelean); *Tainele unui dosar*, Dacia, 1977, 328p. (Scorpionul); *Marea întoarcere*, Dacia, 1981, 260p. (Scorpionul).
- OPREA, Ștefan:** *Procesul manechinelor*, Junimea, 1974, 272p. (Fantomas); *Plus sau minus infinitul*, Junimea, 1978, 272p. (Fantomas).
- OPRIȘ, Mihai:** *Auzit-ați d-un Jian?*, Albatros, 1989, 256p. (colab. cu V. Chiriță) (Cutezătorii)
- OPRIȚĂ, Mircea:** *Argonautica*, Albatros, 1970, 272p. (Dacia, 1980); *Pasărea de lut*, Dacia, 1976, 276p.; *Cina cea mai lungă*, Dacia, 1983, 240p.
- ORLEA, Ioana:** *Testoasa portocalie*, EPL, 1969, 264p.; *Pietre la țarm*, Cartea Românească, 1972, 264p.; *Competiția*, Cartea Românească, 1974, 208p.; *Cerc de dragoste*, Cartea Românească, 1977, 344p.; *Un bărbat în rândul lumii*, Cartea Românească, 1980, 259p.
- ORLEANU, Ada:** *Cavalerul libertății*, I-II, Ed. Tineretului, 1968, 64+64p. (Clubul temerarilor); *Atunci au tras toate clopotele*, Ed. Eminescu, 1970, 267p.; *Bun rămas, crânguri de alun*, Ed. Eminescu, 1973, 399p.; *Doi ani de cutezanță*, Ed. Ion Creangă, 1981, 184p. (Virtuți strămoșești); *Evadare în timp*, Ed. Eminescu, 1984, 479p.; *Rotirea anotimpurilor*, Ed. Eminescu, 1987, 363p.; *De veghe la Dunăre și mare*, Ed. Ion Creangă, 1987, 136p. (Virtuți strămoșești)

- PADINA, Rodica:** *Gura de lup*, Ed. Militară, 1975, 214p. (Sfinx); *Venus cocteil*, Ed. Militară, 1976, 170p.; *Adevăr, idolul meu*, Ed. Militară, 1984, 224p.; *Cea mai frumoasă noapte*, Junimea, 1984, 160p.
- PALADE, Rodica:** *Iarna, vietățile*, Cartea Românească, 1987, 200p.
- PALADI, Ruxandra:** *Cutia cu mărgele*, Albatros, 1987, 264p.
- PALAGHIU, Mircea:** *Sublima Sora Camelia*, Albatros, 1975, 247p.; *Arhipelagul Alexandru*, Albatros, 1976, 164p.; *Petrecere la Mirmidon*, Cartea Românească, 1979, 159p.; *La revedere, Casiopeea!*, Albatros, 1980, 184p.
- PALER, Octavian:** *Viata pe un peron*, Cartea Românească, 1981, 296p.; *Un om norocos*, Cartea Românească, 1984, 381p.
- PANAITESCU, Horia:** *Arderi*, ESPLA, 1959, 119p.; *Unde ești, Eli?*, EPL, 1969, 104p.; *Cu dubul blândetii*, Cartea Românească, 1970, 156p.; *Amândoi la Stratford*, Cartea Românească, 1972, 153p.; *"Probleme personale"*, Cartea Românească, 1974, 140p.; *Adevărul fiecăruia*, Cartea Românească, 1976, 163p.
- PANCO, Gheorghe:** *O trufie modestă*, Cartea Românească, 1973, 344p. (colab. cu A. Bursan).
- PANCU-IAȘI, Octav:** *Marea bătaie de la "Iazul Mic"*, Ed. Tineretului, 1953, 318p.; *Cartea cu ochi albaștri*, Ed. Tineretului, 1959, 284p. (1969, ed. revăzută).
- PANDELEA, B.:** *Cuciuta*, Cartea Românească, 1979, 231p.; *Tăcerea pământului*, Cartea Românească, 1982, 231p.; *Primăvara nuturor*, Cartea Românească, 1985, 463p.
- PANDURU, Ion Florian:** *Sub merii sălbatici*, Cartea Românească, 1988, 296p.
- PANIȘ, Anatolie:** *Două treimi din viață, sau: Romanul unui om de peste 40 de ani*, Cartea Românească, 1980, 188p.; *Hoții de pădure*, Cartea Românească, 1982, 312p.; *Ceasul*, Albatros, 1984, 168p.
- PAPILIAN, Alexandru:** *Diborul*, Cartea Românească, 1970, 207p.; *Micelii*, Cartea Românească, 1980, 344p.; *Pricini de iubire*, Albatros, 1981, 296p.
- PAPILIAN, Victor [Sylvius Rolando]:** *Chinuții nemuririi*, I, *Marius Lehu*, Scrisul Românesc, 1976, 616p., (ed. și cuv. înainte de Titus Bălașa); II, *Gaby Leonin*, Scrisul Românesc, 1981, 435p.; III, *Manoil*, Scrisul Românesc, 1986, 224p.; *Bogdan Infidelul*, Dacia, 1986, 306p. (ed. îngrijită, pref., note de C. Cubleşan); *Coana Truda*, Dacia, 1988, pp.95-264 (ed. îngrijită și tabel cronologic de Cornelia Papilian, pref. Constantin Cubleşan)



- PAPU, Letiția:** *Cercul alb*, FRPLA, 1945, 156p.; *Anii iubirii*, ESPLA, 1955, 207p.; *Sub arșița verii*, ESPLA, 1958, 333p.; *Între două oglinzi*, Ed. Tineretului, 1965, 356p.; *Succes*, Ed. Eminescu, 1971, 131p.; *Moartea tânărului veteran*, Cartea Românească, 1978, 268p.
- PARAPIRU, Teodor:** *Medalionul*, Albatros, 1979, 104p. (Aventura); *Copacii de cristal*, Junimea, 1981, 160p.; *Suspiciune*, Albatros, 1984, 151p. (Aventura); *Acvariul cu pești exotici*, Junimea, 1987, 248p.
- PARASCAN, Constantin:** *Ușile nopții*, Junimea, 1981, 135p.; *Sufletul nostru dintâi*, Junimea, 1984, 183p.; *Vămile iubirii*, Junimea, 1988, 223p.
- PARDĂU, Platon:** *Ore de dimineață*, Cartea Românească, 1972, 351p.; *Aproapele nostru, aproape*, O relatare, Ed. Eminescu, 1973, 240p.; *Ciudata mișcare a inimii în aprilie*, Ed. Eminescu, 1974, 324p.; *Cercul*, Ed. Eminescu, 1975, 400p.; *Mergând prin zăpadă*, Cartea Românească, 1975, 172p.; *Cu ochii dragostei*, Cartea Românească, 1976, 288p.; *Minunata poveste de dragoste a preafericitilor regi Ulise și Penelopa*, Ed. Eminescu, 1978, 327p.; *Scrisorile imperiale*, Cartea Românească, 1979, 432p.; *Omul coborât din turn*, Albatros, 1980, 400p.; *Diavolul de duminică*, Ed. Eminescu, 1981, 479p.; *Limita de vârstă*, Cartea Românească, 1982, 400p.; *Tentația*, Ed. Eminescu, I, 1983, 463p., II, 1984, 381p.; *Rezerva specială*, Ed. Militară, 1984, 239p.; *Ultima tentație*, Ed. Eminescu, 1985, 303p.; *Portretul*, Cartea Românească, 1986, 351p.; *Scrisorile venetiene*, Ed. Militară, 1987, 367p.; *Bănuitele primejdii*, Ed. Militară, 1988, 415p.
- PAS, Ion:** *Zilele vieții tale*, I-IV, ES, 1948-1950, 320+250+295+272p. (I-II, ES, 1949-1951; ESPLA, 1955; 1957; EPL, 1967); *Lanturi*, I, EPLA, 1950, 330p., II, ESPLA, 1951, 285p., III, ESPLA, 1952, 365p., IV, ESPLA, 1954, 270p. (1956, ed. revăzută; 1960; 1961; 1965; 1970, *Scrieri* I-II; 1971, *Scrieri* III-IV)
- PĂCURARIU, Francisc:** *Furtună sub Detunata*, ESPLA, 1957, 244p.; *Labirintul*, Dacia, 1974, 460p. (1976; 1986); *Ultima călătorie a lui Ulise*, Dacia, 1976, 344p.; *Timpul și furtunile*, Ed. Eminescu, 1978, 400p.; *Tatuajele nu se lasă la garderobă*, Ed. Eminescu, 1982, 400p.; *Geneza*, Dacia, 1983, 408p.; *Întîlnirea*, I, Ed. Militară, 1989, 352p.
- PĂDUREANU, Ion Bujor:** *Interogatoriul la iubire*, Albatros, 1972, 215p.

- PĂRUȘ, Marcel:** *Pasărea care râde*, Ed. Eminescu, 1970, 368p.; *Geamandura*, Ed. Eminescu, 1974, 263p.; *Vâltoarea*, Ed. Eminescu, 1975, 296p.
- PĂSCĂLUȚĂ, Octavian:** *Păunul de aur*, București, 1957, 448p.; *Uciagașul va veni sigur*, Ed. Tineretului, 1968, 272p. (Aventura)
- PĂTRAȘCU, Horia:** *Petrecerea*, Facla, 1982, 232p.; *Cabana: microroman*, Ed. Eminescu, 1983, 152p.
- PĂUN, Stelian:** *Pământ sălbatic*, EPL, 1966, 215p. (Scrisul Românesc, 1975); *Fața lumii*, Cartea Românească, 1971, 343p.; *Primăvară în infern*, Albatros, 1981, 304p.; *Cloșca cu puii de aur*, Ed. Eminescu, 1983, 268p.
- PÂRVU, Ștefan:** *Cale și drum*, Albatros, 1980, 344p.; *Casa dintre spini*, Albatros, 1985, 239p.
- PÂRVULESCU, Nicolae:** *Aniversare*, Scrisul Românesc, 1982, 215p.; *Fotoliul vacant*, Scrisul Românesc, 1986, 382p.
- PELTZ, Isac:** *Israel însângerat*, Veritas, 1946, 328p.; *Vadul fetelor*, Forum, 1948, 274p.; *Max și lumea lui*, ESPLA, 1957, 571p.; *Treceri și petreceri*, Cartea Românească, 1980, 148p.
- PENESCU, Lucian:** *Diamante în umbră*, Facla, 1975, 131p.; *O floare pentru eternitate*, Ed. Eminescu, 1977, 175p. (Clepsidra); *Jocul nopții*, Ed. Eminescu, 1978, 175p. (Clepsidra); *Taina*, Ed. Eminescu, 1980, 129p. (Clepsidra); *Un infinit de emoții*, Ed. Eminescu, 1982, 143p. (Clepsidra).
- PEREȘ, Pavel:** *Mai mult decât o șansă*, Ed. Militară, 1985, 224p.; *Pentru toate acestea*, Ed. Militară, 1987, 272p.; *Să ajungi înaintea răsăritului de soare*, Cartea Românească, 1989, 248p.
- PERELIGHIN, George:** *Soție de campanie*, București, Tip. Cărților Bisericești, 1946, 336p.
- PERETZ, Erastia:** *Stele căzătoare*, Ed. Cugetarea - Georgescu Delafras, 1947, 405p.
- PETCUȚ-BONDOC, Tudora:** *Tata*, Ed. Ion Creangă, 1979, 271p.
- PETNICEANU, Nicolae-Danciu:** *Cantonul galben*, Facla, 1983, 196p.; *Când caii dorm în picioare*, Facla, 1987, 220p.
- PETOLESCU, Nicolae:** *Deturnarea*, Scrisul Românesc, 1980, 215p.
- PETRAN, Iosif:** *Contratimp*, EPL, 1968, 200p.; *Faruri de ceață*, Albatros, 1970, 232p.; *Moartea a doua*, Cartea Românească, 1971, 331p.
- PETRAȘINCU, Dan:** *Timpuri împlinite*, Socec, 1947, 484p.
- PETRESCU, Alexandru:** *Călătoria continuă*, Albatros, 1984, 336p.
- PETRESCU, Aurel:** *Neamul Basarabilor*, Cartea Românească, I, *Cei care am fost*, 1984, 396p.; *Sub soarele pământului*, Albatros, 1987, 352p.; *Dromichet, semnul nemuririi*, Albatros, 1988, 368p.

- PETRESCU, Camil:** *Un om între oameni*, Ed. Tineretului, I, 1953, 695p., II, 1955, 722p., III, 1957, 679p. (I-III, Ed. Tineretului, 1957-1959; I-V, EPL, 1962; Ed. Tineretului, 1967; *Opere* IV-VI, 1982-1984; 1988).
- PETRESCU, Cezar:** *Adăpostul Sobolia*, Naționala Mecu, 1945, 466p. (Ed. Militară, 1982, postf. Perpessicius; 1989); *Omul de zăpadă*, Roman pentru copii, Naționala Mecu, 1945, 237p.; *Cocârt și bomba atomică*, Roman pentru copii, Naționala Mecu, 1945; *Războiul lui Ion Săracu*, Naționala Mecu, 1945, 455p.; *Tapirul*, I-II, Cugetarea George Delafras, 1946-1947, 264+291p.; *Neghiniță*, ES, 1946, 164p. (Ed. Tineretului, 1958); *Ajun de revoluție 1848*, ESPLA, 1954, 203p.; *Oameni de ieri, oameni de azi, oameni de mâine*, Ed. Tineretului, 1955, 625p. (1956); *Vladim, sau drumul pierdut*, EPL, 1962, 536p. (postf. M. Gafița).
- PETRESCU, Florin:** *La malul apelor*, Ed. Tineretului, 1953, 104p.; *Lacul suspendat*, Ed. Tineretului, 1967, 224p. (Seria S.F.).
- PETRESCU, Hamilcar:** *Ochii de piatră*, Ed. Eminescu, 1973, 280p. (Mărturii. Documente de viață); *Lăute în întuneric*, Ed. Eminescu, 1977, 231p.; *Lăute de lumină*, Ed. Eminescu, 1979, 296p.; *Cenușă și lăute*, Ed. Eminescu, 1983, 256p.
- PETRESCU, Ioana:** *Omul din lună Mikloho Maklai*, Ed. Tineretului, 1959, 165p.; *Ua-Naase, cântecul libertății*, Viața lui Toussaint Louverture, Ed. Tineretului, 1964, 284p.; *Lusitanii, Vasco da Gama și descoperirea drumului spre Indii*, Ed. Tineretului, 1967, 183p.; *Măgura vulpii*, EPL, 1968, 352p.; *Soarele târziu*, Cartea Românească, 1975, 352p.; *Marco Polo - messer Millione*, Albatros, 1984, 288p. (Cutezătorii); *Firul neîntrerupt*, Albatros, 1988, 199p.
- PETRESCU, Leonid:** *Cearța furtunilor*, Ed. Tineretului, 1956, 144p.; *Autobuzul profesorului*, Ed. Tineretului, 1964, 248p. (Seria S.F.) (1967); *Nu căutați eroul*, Ed. Tineretului, 1967, 288p. (Seria S.F.).
- PETRESCU, Mircea Alexandru:** *Ne-asteaptă morile de vânt*, I, *Vară*, Pro Pace, 1945, 559p.; *Spre toamnă*, Albatros, 1974, 200p.
- PETRESCU, Radu:** *Matei Iliescu*, Ed. Eminescu, 1970, 488p. (1973); *Didactica nova*; *Sinuciderea din grădina botanică*, în *Proze*, Ed. Eminescu, 1971, 392p.; *O singură vârstă*; *În Efes*, Cartea Românească, 1975, 208p.; *Oceanul întors*, Cartea Românească, 1978, 375p.; *Ce se vede*, Ed. Eminescu, 1979, 264p.; *Părul Berenicei*, Cartea Românească, 1981, 420p.
- PETRI, Aurel:** *Ani de cumpănă*, Ed. Eminescu, 1971, 303p.
- PETRINI, Ion:** *Vulturul nu suferă lanțul*, Ed. Militară, 1974, 104p.

- PETRIȘOR, Marcel:** *Măreasa*, Albatros, 1975, 219p.; *Crișan*, Albatros, 1977, 247p. (Cutezătorii); *Temeri*, Ed. Eminescu, 1985, 340p.
- PETRU, Luminița:** *Chițibuș și Boroboacă*, Ed. Ion Creangă, 1978, 216p. (colab. cu Șt. Popescu); *Ultimul Mușatin*, Ed. Eminescu, 1987, 240p.
- PIETRARU, George:** *Întoarcerea lui Miu-Haiducul*, I-II, Ed. Ion Creangă, 1970, 64+64p. (Clubul temerarilor).
- PIETREANU, Florin:** *Pasărea de argint*, Ed. Ion Creangă, 1987, 172p.
- PILLAT, Dinu:** *Moartea cotidiană*, Ed. Vatra, 1946, 221p. (1979; 1984).
- PILLAT, Monica:** *Cei 13 și misterul*, Ed. Tineretului, 1968, 84p.; *Corabia timpului*, Ed. Ion Creangă, 1976, 199p. (cuv. înainte de Ov.S. Crohmălniceanu).
- PINTEA, Rada:** *Aerostatul inocenților*, Albatros, 1981, 136p.
- PINTILIE, P.:** *Paiate și oameni*, ESPLA, 1958, 431p. (colab. cu A. Iosefini)
- PIRU, Alexandru:** *Cearta*, EPL, 1969, 264p.
- PITUȚ, Gheorghe:** *Aventurile marelui motan criminal Maciste*, Ed. Sport-Turism, 1983, 287p. (Cartea de vacanță).
- PLĂIEȘU, Dan:** *Veghea*, Junimea, 1985, 224p.; *Lucrare de control la istorie*, Cartea Românească, 1989, 232p.
- PLĂMĂDEALĂ, Leonida:** *Trei ceasuri în iad*, Ed. Eminescu, 1970, 407p.
- PODINĂ, Silviu:** *Mlaștina*, ESPLA, 1953, 111p.
- POENARU, Emil:** *Complot la Sarmizegetusa*, Ed. Militară, 1973, 103p.; *Sala de așteptare*, Albatros, 1974, 220p.
- POP, Ionel:** *Inima pădurii*, Albatros, 1986, 160p.
- POP, Mihail:** *La vest de Majorca*, Ed. Tineretului, 1957, 124p. (Cutezătorii); *Ultimul minut*, Ed. Tineretului, 1958, 160p.
- POP, Simion:** *Triunghiul*, EPL, 1964, 315p. (1967); *Criza de timp*, O cursă împotriva morții, EPL, 1969, 288p.; *Amsfora Sabină*. Adolescența în aventură, Ed. Ion Creangă, 1970, 160p.; *Marsul alb*, Albatros, 1974, 260p.; *Luptătorul fericit și iubirea lui pătimașă*, Albatros, 1979, 272p.; *Bestiariu. Zooroman*, Dacia, 1981, 208p.; *Student la istorie*, Cartea Românească, 1985, I, 335p.
- POP, Sânziana:** *Serenada la trompetă*, EPL, 1969, 248p.
- POP-GIUVARA, Antoaneta:** *Portile dimineții*, Dacia, 1989, 132p.
- POP NAN, Mala:** *Lăsați privighetorile să cânte*, Albatros, 1985, 156p.; *Statornicia pământului*, Albatros, 1989, 192p.
- POP TARNIȚA, Ștefan:** *Oșenii*, Albatros, 1983, 259p.
- POPA, Doina:** *Apele de seară*, Albatros, 1985, 187p.

- POPA, Marian:** *Doina Doicescu și Nelu Georgescu*, Cartea Românească, 1977, 191p.; *Podul aerian*, Albatros, 1981, 159p.
- POPA, Octavian:** *Etajul zece*, Facla, 1974, 232p.; *Zile fără sfârșit*, Facla, 1979, 180p.; *Frații Topan*, Facla, 1982, 164p.
- POPA-COHUȚ, Eugenia:** *Am să fiu pasăre*, Ed. Ion Creangă, 1977, 176p.; *Mama*, Ed. Ion Creangă, 1982, 127p.; *Prietenii lui Ștefănuț*, Ed. Ion Creangă, 1984, 96p.
- POPESCU, Alexandru Dan:** *Și noi am purtat iodene*, Scrisul Românesc, 1982, 104p.
- POPESCU, Aurelian:** *Dreptul la viață*, Scrisul Românesc, 1979, 144p.
- POPESCU, Dumitru:** *Pumnul și palma*, I, *O dimineată înșelătoare*, Ed. Eminescu, 1980, 448p., II, *Ochiul ciclonului*, 1981, 511p., III, *Marșul cariatidelor*, 1982, 415p.; *Muzeul de ceară*, Ed. Eminescu, 1984, 478p.; *Vitralii incolore*, Ed. Eminescu, 1985, 399p.; *Cenușa din ornice*, Ed. Eminescu, 1988, 366p.
- POPESCU, Dumitru Radu:** *Zilele săptămânii*, Ed. Tineretului, 1959, 296p. (1962); *Vara oltenilor*, Ed. Tineretului, 1964, 423p. (1967; 1970 ed. revizuită; 1972); *F*, Ed. Tineretului, 1969, 423p. (1986); *Cei doi din dreptul Tebei sau Cu fața la pădure*, Dacia, 1973, 211p.; *Vânătoarea regală*, Ed. Eminescu, 1973, 344p. (1976); *O bere pentru calul meu*, Scrisul Românesc, 1974, 200p.; *Ploile de dincolo de vreme*, Dacia, 1976, 359p.; *Împăratul norilor*, Ed. Eminescu, 1976, 416p.; *Viata si opera lui Tiron B.*, I, *Iepurele șchiop*, Cartea Românească, 1980, 590p.; II, *Podul de gheață*, Dacia, 1982, 608p.; *Orașul îngerilor*, Cartea Românească, 1985, 512p.
- POPESCU, Mircea:** *Dosarul "Căprioarei auri"*, Ed. Tineretului, I-II, 1965, 64+64p. (Clubul temerarilor); *Enigma săgeții albastre*, Ed. Tineretului, 1967, 64p. (Clubul temerarilor); *Dosarul E 20 în pericol*, Albatros, 1971, 223p. (Aventura); *Sfârșimătorul de stânci*, Ed. Ion Creangă, 1971, 275p.; *Secretul Elizei Dornescu*, Ed. Militară, 1975, 128p. (Sfinx); *Iarba din fața casei*, Ed. Eminescu, 1980, 183p. (Clepsidra).
- POPESCU, Panait:** *Măscăriciul șchiop*, Ed. Eminescu, 1970, 348p.
- POPESCU, Petru:** *Prins*, EPL, 1969, 456p. (1971); *Dulce ca mierea e glontul patriei*, Cartea Românească, 1971, 408p. (1972); *Sfârșitul bahic*, Cartea Românească, 1973, 225p.; *Să crești într-un an cât alții într-o zi*, Ed. Eminescu, 1973, 296p. (cu o "Postfață-Program" a autorului); *Copiii Domnului*, Ed. Eminescu, 1974, 157p.
- POPESCU, Petru Demetru:** *Trimisul lui Brâncoveanu*, Ed. Eminescu, 1984, 328p. (Clepsidra).

- POPESCU, Romeo:** *Moartea faraonului*, Scrisul Românesc, 1979, 196p.; *Cu fața spre oameni*, Scrisul Românesc, 1983, 190p.
- POPESCU, Ștefan:** *Premieră de gală*, ESPLA, 1958, 127p.; *Pașala*, Ed. Tineretului, 1968, 272p.; *Pajura cu două capete*, Ed. Militară, 1977, 168p.; *Chitibus și Boroboată*, Ed. Ion Creangă, 1978, 216p. (colab. cu Luminița Petru); *Sfetnic de taină*, Ed. Militară, 1985, 368p.; *De din vale de Rovine*, Ed. Militară, 1986, 237p.; *Până la marea cea mare*, Ed. Militară, 1988, 144p.
- POPESCU, Tudor:** *Un băiat privește marea...*, Ed. Tineretului, 1960, 288p.; *Drum fără întoarcere*, Ed. Tineretului, 1963, 272p.; *Vulpea simte capcana*, Ed. Tineretului, 1964, 307p. (1967, col. Aventura); *"H.W." își caută umbra*, Ed. Militară, 1965, 244p. (1970); *Ecuația cu trei necunoscute*, Ed. Tineretului, 1965, 192p. (Aventura); *Brățara de cretă*, Ed. Tineretului, 1966, 184p. (Cutezătorii); *Un dac la Roma*, Ed. Militară, 1967, 360p.; *Doi domni fără umbrele*, Albatros, 1971, 224p. (Aventura); *Turistul singuratic*, Ed. Eminescu, 1974, 175p. (Clepsidra); *Urcușul*, Albatros, 1975, 228p.; *Cel mai istet, cel mai viteaz*, Ed. Militară, 1978, 404p.
- POPESCU BĂJENARU, Grigore I.:** *Taina lui Mircea Voievod*, Ed. Ion Creangă, 1970, 232p.; *Bună dimineața, băieți!*, Ed. Ion Creangă, 1972, 276p.
- POPESCU-BOGDĂNEȘTI, Nicolae:** *Omor scuzabil?!...*, Ed. Tineretului, 1967, 311p.; *Trandafiri pentru altădată*, Cartea Românească, 1981, 360p.
- POPESCU-PUȚURI, Ion [PUȚURI, I.]:** *După furtună*, București, Scânteia, 1946, 128p.; *Orbecanii*, ES, 1950, 343p.; *Vestitorii primăverii*, I, ESPLA, 1956, 180p. (1971); *Se naște întrebarea*, EPL, 1961, 308p. (1971); *Ideile nu mor nici în sicriu*, EPL, 1963, 320p. (1971).
- POPOVICI, Doru:** *Prea târziu...*, Albatros, 1979, 231p.
- POPOVICI, Eliana:** *Cinstiți meșteri mari*, Albatros, 1986, 344p. (Cutezătorii)
- POPOVICI, Petre:** *Ruptura*, Cartea Românească, 1981, 215p.
- POPOVICI, Titus:** *Străinul*, Ed. Tineretului, 1955, 579p. (1956; 1959; 1972; 1979; Facla, 1989, ed. revizuită și adăugită); *Setea*, ESPLA, 1958, 604p. (1959; EPL, 1961; I-II, EPL, 1961, pref. Paul Georgescu, BPT; 1964; I-II, Ed. Tineretului, 1966, pref. Cornel Regman; 1974; 1987); *Judecata*, Roman cinematografic, Junimea, 1984, 232p.
- POPPER, Ioan:** *Taina albă*, Ed. Tineretului, 1956, 609p.
- PORUMBACU, Veronica:** *La capătul lui 38*, ES, 1947, 114p.; *Voce și val*, Cartea Românească, 1976, 311p.

- POSPAJ, Mircea:** *Reîntâlnire neașteptată*, I, Scrisul Românesc, 1985, 244p.; *Cariere*, Scrisul Românesc, 1989, 388p.
- POSTELNICU, Ioana:** *Pădurea Poenari*, ESPLA, 1953, 384p.; *Orașul minunilor*, Ed. Tineretului, 1957, 336p.; *Adolescenții*, Ed. Tineretului, 1962, 287p.; *Plecarea Vlașinilor*, I, Ed. Tineretului, 1964, 496p. (1967; 1974, pref. D. Zamfirescu); *Toate au pornit de la păpușă*, Ed. Eminescu, 1972, 623p.; *Roată gândului, roată pământului*, Itinerarii esențiale, Cartea Românească, 1977, 391p.; *Întoarcerea Vlașinilor*, Ed. Eminescu, 1979, 589p. (1981); *Frank and Smith Company*, Cartea Românească, 1982, 367p.; *Seva din adâncuri*, Minerva, 1985, 494p.
- POTRA, George:** *Voievodul*, Cartea Românească, 1973, 432p. (colab. cu E. Copăcianu).
- PREDA, Iulius:** *Cinci ani dintr-o viață*, Albatros, 1981, 231p.; *Floarea de colț*, Albatros, 1985, 232p.; *Pragul de argint*, Cartea Românească, 1989, 384p.
- PREDA, Marin:** *Morometii*, ESPLA, 1955, 510p. (1957; 1959; 1960, pref. Ion Vitner; EPL, 1961; 1962; 1964, ed. revăzută; 1968); *Morometii*, II, EPL, 1967, 518p.; I-II, EPL, 1967, 415+520p. (1968, pref. Ov. S. Crohmălniceanu; I, 1970, pref. Mihai Gafița, BPT ser. nouă; II-III, 1970, BPT; 1972, ed. revăzută; 1975; 1977; 1979, pref. Ion Bălu; 1981; 1987, pref. Ov. S. Crohmălniceanu); *Niculae Moromete*, Ed. Tineretului, 1959, 267p. (1985, Ed. Ion Creangă, pref. Eugen Simion, col. Biblioteca școlarului); *Risipitorii*, EPL, 1962, 501p. (1965, ed. revăzută; 1969, ed. revăzută definitivă; Minerva, 1972, pref. Magdalena Popescu; 1989, Facla, tabel cronologic și crestomație critică I. Vultur); *Intrusul*, EPL, 1968, 304p. (1970; 1974, pref. și tabel cronologic M. Ungheanu); *Marele singuratic*, Cartea Românească, 1972, 432p. (1976; I-II, 1978, ed. revăzută, pref. Magdalena Popescu); *Delirul*, I, Cartea Românească, 1975, 416p. (1976, ed. revăzută; 1987); *Viata ca o pradă*, Albatros, 1977, 352p. (Cartea Românească, 1979); *Cel mai iubit dintre pământeni*, Cartea Românească, 1980, I-III, 471+439+335p. (1984, pref. E. Simion; 1987, pref. E. Simion, col. Mari scriitori români).
- PREDA, Mira:** *Riposta*, Ed. Eminescu, 1989, 436p.
- PREDA, Sorin:** *Parțial color*, Cartea Românească, 1985, 275p.; *Plus-minus o zi*, Ed. Militară, 1988, 303p.
- PREDA, Vasile:** *Constelația de dincolo de ape*, Ed. Militară, 1980, 320p.; *Gloria fără întoarcere*, Ed. Militară, 1985, 288p.; *Acest trecut a fost cândva viitor*, Ed. Militară, 1988, 200p.; *Privind spre steaua iubirii*, Albatros, 1989, 176p.

- PREDESCU, Alexandru:** *Iarba fiarelor*, Albatros, 1985, 304p. (Cutezătorii).
- PRELIPCEANU, Nicolae:** *Tunelul norvegian*, Fragmente ușor fantastice dintr-un roman realist mult mai amplu, Dacia, 1979, 352p.; *Scara interioară*, Dacia, 1987, 288p.
- PRENSIS, Ștefan:** *Peisaj de vară*. 1947, Ed. Eminescu, 1973, 272p.
- PRUTEANU, Mihai:** *Porțile lui Vama Catarama*, Albatros, 1970, 216p.; *Jocurile dimineții*, Ed. Ion Creangă, 1976, 136p.

## R

- RADINA, Mircea:** *Strada Z numărul 4*, Ed. Tineretului, 1967, 64p.; *Milioanele lui Belami*, I-II, Ed. Tineretului, 1969, 64+64p. (Clubul temerarilor); *Cei 4 și noaptea*, Ed. Militară, 1971, 160p.; *Naufragiul "Egretei"*, Ed. Militară, 1974, 104p. (Columna); *Păianjenul își țese pânza*, Ed. Militară, 1976, 139p. (Sfinx).
- RADOVICI, Eugen:** *Alb și roșu*, Ed. Presa, 1946, 595p.
- RADU, Angela:** *Parfum de violete*, Scrisul Românesc, 1980, 204p.; *Adevărul despre Dora. Rochia de dantelă vișinie*, Dacia, 1984, 252p. (Scorpionul)
- RADU, George:** *Funiă de nisip*, Albatros, 1987, 240p.
- RADU, Vasile:** *Victorie minus unu*, Ed. Eminescu, 1982, 247p.; *Fratele meu Abel*, Ed. Eminescu, 1984, 256p.
- RAICU, Alexandru:** *Puntea din vale*, Forum, 1948, 240p.
- RAICU, Anda:** *Norda*, Ed. Eminescu, 1979, 304p.; *Fiul luminii*, Ed. Eminescu, 1983, 267p.; *Valsul dimineții*, I, Ed. Eminescu, 1987, 335p.
- RASIGA, Ioan:** *Albumul*, Dacia, 1979, 240p.; *Pasii*, Dacia, 1988, 264p.
- RAȚIU, Iuliu:** *Planetă de adolescent*, Ed. Tineretului, 1967, 216p.; (*Ab, acești adolescenți!*, Albatros, 1970, 369p.); *La revedere, Făt Frumos*, Ed. Tineretului, 1969, 140p.; *Enigma florii albe*, Ed. Ion Creangă, 1975, 240p.; *Șopârta electronică*, Ed. Ion Creangă, 1982, 140p.
- RAȚIU, Virgil:** *Cărțile cu Alfonz: Dintre primele cărți*, Dacia, 1988, 272p.
- RĂDULESCU, Al. D.:** *Trebuie să înving*, Ed. Pro-Pace, 1946, 385p.; *Sandru Ronea*, EPL, 1968, 275p.
- RĂDULESCU, Banu:** *Verdictul*, Ed. Eminescu, 1970, 256p.; *Păsările mari nu cântă*, Ed. Militară, 1976, 359p.; *Nimic despre fericire*, Ed. Militară, 1984, 336p.; *În iarbă, cu fața la soare*, Cartea Românească, 1989, 339p.
- RĂDULESCU, Corneliu:** *Prin defileu*, Ed. Eminescu, 1975, 196p.; *Uitarea și neuitarea inocenților*, Ed. Eminescu, 1983, 390p.



**RĂDULESCU, Dorina:** *Vârtej*, EPL, 1964, 248p. (Cartea Românească, 1973).

**RĂDULESCU, Mihai:** *Sapte zile pentru nemurire*, Mozart - fluturile din soare, Ed. Muzicală, 1987, 175p.

**RĂDULESCU, Neagu:** *Fetele au crescut*, Ed. Contemporană, 1945, 314p.; *Napoleon fugea repede*, Nationala Mecu, 1946, 320p. (Ed. Stradion, 1970, 320p.); *Paiațe*, Ed. Vatra, 1947, 509p.; *Un balon râdea în poartă*, Ed. Tineretului, 1968, 224p. (Albatros, 1970)

**RĂDULESCU-LEMNARU, N.:** *Fiica lui Zoltos*, Ed. Eminescu, 1975, 200p.; *Zăpezile*, Ed. Eminescu, 1978, 244p.; *Burebista*, Ed. Eminescu, 1982, 336p.

**RĂGAN, Nicolae:** *Daniil*, Ed. Litera, 1980, 132p.

**RĂȘICĂ, Mihai:** *S.O.S. în golful furtunilor*, Ed. Militară, 1980, 200p.

**REBREANU, Dan:** *Un loc printre voi*, Dacia, 1976, 243p.

**REBREANU, Vasile:** *Casa*, EPL, 1962, 336p. (ed. revizuită, 1968; Minerva, 1972, ed. nevariatur); *Călăul cel bun*, Ed. Tineretului, 1965, 219p.; *Iubirile cascadorului*, Ed. Eminescu, 1976, 180p.; *Un caz de iubire la Hollywood*, Dacia, 1978, 407p.

**REU, Traian:** *Treptele iernii*, Ed. Militară, 1978, 215p.; *Stele viscolite*, Ed. Militară, 1983, 176p.

**REZUȘ, Petru:** *Cositele Doamnei*, Ed. Eminescu, 1979, 232p. (Clepsidra); *Războieni*, Cartea Românească, 1980, 224p.; *Dansul șerpilor*, Ed. Eminescu, 1981, 222p.; *Dumbrava Roșie*, Ed. Militară, 1984, 224p.

**RICUS, George:** *Hoțul de paratrăznete*, Ed. Tineretului, 1967, 135p. (Seria S.F.); *O viață aparte*, Albatros, 1970, 263p.; *Cu "Jean Bart" pe ocean*, Ed. Ion Creangă, 1975, 200p. (cuv. înainte de Sânziana Pop).

**ROBERT, Terente:** *R.Z.*, Albatros, 1982, 263p.

**ROGOZ, Adrian:** *Uraniu*, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1956, 32+32+32+32+32+32+32p. (Col. Povestiri S.F., nr. 8-14) (colab. cu C. Ghenea); *Omul și năluca*, Ed. Tineretului, 1965, 552p.

**ROGOZ, Georgina Viorica:** *Vlad, fiul Dracului*, Ed. Militară, 1970, 271p.; *La braț cu ultimul zmeu*, Ed. Ion Creangă, 1970, 192p.; *Anotimpul sirenelor*, Albatros, 1975, 157p. (Fantastic Club); *Drăculeștii*, Albatros, 1977, 344p. (Cutezătorii)

**ROHAN, H.:** *Un caracter slab...*, ESPLA, 1956, 181p.

**ROHAN, Peloaș:** *Scaiete. Roman de aventuri fantastice*, Craiova, Tip. Speranța D. St. Dincă, 1945, 351p.

**ROMAN, Ioan:** *Cavalerii danubieni*, Scrisul Românesc, I, 1982, 324p., II, 1984, 319p.

**ROMAN, Lidia:** *Drumuri întretăiate*, Ed. Medicală, 1984, 194p.

- ROMAN, Ludovic:** *Aventurile farfuriei zburătoare*, I-II, Ed. Ion Creangă, 1970, 64p.+64p. (Clubul temerarilor); *Racheta albă*, Ed. Ion Creangă, 1975, 236p. (1980, ed. revizuită); *Stejara*, Ed. Ion Creangă, 1977, 256p.
- ROMAN, Radu Anton:** *Vara nimănu*, Ed. Eminescu, 1978, 271p.; *Zile de pescuit*, Cartea Românească, 1985, 239p.
- ROVAN, Maria:** *Destine*, ESPLA, 1957, 224p.; *Când pătratul are trei laturi*, Ed. Eminescu, 1971, 240p. (Clepsidra).
- ROZNOVEANU, Mirela:** *Totdeauna toamna*, Cartea Românească, 1988, 328p.
- RUDEANU, Alexei:** *Exilul pisicilor*, EPL, 1969, 148p.; *Focul rece*, Ed. Eminescu, 1973, 215p.; *Mansarda colibei*, Junimea, 1976, 200p.; *Fratele norocos*, Ed. Eminescu, 1980, 287p.; *Rușinea familiei, sau povestile de iubire ale Malvinei Candrea*, Ed. Eminescu, 1983, 271p.; *Capcana albă*, Ed. Militară, 1984, 238p.; *Corabia de piatră*, Cartea Românească, 1988, 240p.
- RUJA, Gheorghe I.:** *Fericirea...din lacrimi*, București, ed. autorului, Tip. Modernă, 1945(?), 200p.
- RUNCANU, Marcel Constantin:** *Sepia*, Dacia, 1973, 176p.; *Febră vesperală*, (Cartea I din ciclul "O oră de glorie"), Dacia, 1982, 176p.
- RUSE, Ion:** *În portul de pescari*, Ed. Tineretului, I, 1960, 536p. (I-II, 1963, 559+608p.; 1967); *Martor în constelații*, Ed. Tineretului, 1964, 480p.; *Pasajul*, EPL, 1967, 344p.; *Pe valuri spre Dacidava*, Ed. Tineretului, 1966, 167p.; *Cosava în port*, Ed. Eminescu, 1970, 280p.; *De la cer la pământ*, Albatros, 1971, 192p.; *Asediul*, Ed. Eminescu, 1978, 215p.; *În ostrovul lui Soare*, Cartea Românească, 1982, 207p.; *Transmarisca sub canonade*, Ed. Eminescu, 1982, 288p.; *Oameni și epave*, Ed. Militară, 1983, 207p. (1988)
- RUSESCU, Vasile:** *Pământul de acasă*, Cartea Românească, 1989, 175p.
- RUSU, Cornel:** *Întâmplări din zilele nopții albe*, Ed. Tineretului, 1969, 144p.
- RUSU, Tiberiu Ana:** *Glonte pe țeavă*, Albatros, 1982, 164p.
- RUSU-CIOBANU, Victor:** *Dacia Felix*, I, Ed. Tineretului, 1968, 392p.; *Fiul adoptiv*, II, Albatros, 1975, 299p.; *Un destin aparte*, III, Albatros, 1980, 255p.
- RUSU-ȘIRIANU, Ion:** *Acțiunea D*, Scrisul Românesc, 1975, 240p.; *Evadare din umbră*, Scrisul Românesc, 1979, 224p.

- SADOVEANU, Ion Marin:** *Ion Sântu*, ESPLA, 1957, 655p. (Minerva, *Scrieri* III, 1972; 1989); *Taurul mării*, Ed. Tineretului, 1962, 184p. (1966; *Scrieri* IV, 1975; Ed. Ion Creangă, 1977, pref. Ov. Papadima; Ed. Militară, 1987, pref. Valentin F. Mihăescu).
- SADOVEANU, Mihail:** *Păuna Mică*, Cartea Românească, 1948, 316p.; *Mitrea Cocor*, EPLA, 1949, 191p. (1950; ESPLA, 1952; 1954; 1955; 1955, BPT; 1959; 1959; 1960; EPL, 1961; Ed. Tineretului, 1964, pref. M. Gafița; 1964; *Opere XVII*, ESPLA, 1959); *Nada florilor*, Ed. Tineretului, 1950, 176p. (Ed. Tineretului, 1951; 1956; 1959; *Opere XVII*, ESPLA, 1959; 1969; 1970; 1973; 1974); *Nicoară Potcoavă*, Ed. Tineretului, 1952, 432p. (Ed. Tineretului, 1955; 1959; 1961; EPL, 1962; 1964; 1967; 1970; 1974; Minerva, 1977; 1980; 1984; Minerva, 1986; *Opere XVIII*, ESPLA, 1959); *Aventură în lunca Dunării*, Ed. Tineretului, 1954, 208p. (1959; 1961; *Opere XVIII*, ESPLA, 1959); *Cântecul Mioarei Lisaveta*, Cartea Românească, 1971, 368p. (*Opere XXII*, 1973).
- SADOVEANU, Profira:** *Viata lui Sadoveanu, I, Copilăria și adolescența*, Ed. Tineretului, 1957, 164p. (*Ostrovul zimbrului*, 1966, ed. revizuită); *Planeta părăsită*, Roman autobiografic, Minerva, 1987, 316p.; *Rechinul*, Ed. Eminescu, 1987, 167p. (Romanul de dragoste).
- SALEM, H.:** *La poarta numărul 3*, Ed. Tineretului, 1961, 239p.; *Dragoste la a doua vedere*, Roman umoristic, Cartea Românească, 1981, 210p.; *Cercul virtuos*, Cartea Românească, 1986, 296p.
- SAMSON, A.P.:** *Între ape*, Cartea Românească, 1989, 223p.
- SAVU, Tudor Dumitru:** *Marginea Imperiului*, Dacia, 1981, 204p.; *Treizeci și trei*, Cartea Românească, 1982, 196p.; *De-a lungul fluviului*, Dacia, 1985, 172p.; *Fortul*, Ed. Militară, 1988, 174p.
- SĂLĂJAN, Vasile:** *Coborând spre nord-vest*, Dacia, 1972, 184p.; *Săptămâni de dragoste*, Dacia, 1975, 176p.; *Rodeo*, Dacia, 1983, 356p.
- SĂLCEANU, Ilie:** *Umbra slugerului Theodor*, Dacia, 1988, 248p.
- SĂLCUDEANU, Petre:** *Front fără tranșee*, EPL, 1961, 368p. (1963); *Strada Lux*, Ed. Tineretului, 1962, 311p. (1965); *Săptămâna neterminată*, EPL, 1965, 327p. (1972); *Singur fără cer*, Ed. Tineretului, 1966, 376p.; *Corabia cu suflete*, Ed. Tineretului, 1967, 199p.; *Prea cald pentru luna mai*, EPL, 1967, 232p.; *Moartea manechinului*, Albatros, 1970, 224p. (Aventura); *De ce văd invers?*, Ed. Eminescu, 1970, 295p.; *Un biet bunic și o biată crimă*, Ed. Eminescu, 1970, 295p. (Clepsidra); *Bunicul și*

*păcatele lumii*, Ed. Eminescu, 1971, 367p.; *Detectiv la paisprezece ani*, Ed. Ion Creangă, 1971, 228p.; *Bunicul și porunca să nu ucizi*, Ed. Eminescu, 1972, 247p. (Clepsidra); *Bunicul și doi delicvenți minori*, Ed. Ion Creangă, 1974, 200p.; *Ucenicie printre gloanțe*, Dacia, 1974, 204p.; *Un bunic și o biată aventură*, Albatros, 1974, 224p. (Aventura); *Bunicul și o lacrimă de față*, Ed. Eminescu, 1976, 240p. (Clepsidra); *Biblioteca din Alexandria*, Cartea Românească, 1980, 483p. (1984); *Un biet bunic și o biată cinste - Un bunic și o biată aventură - Bunicul și porunca să nu ucizi*, Dacia, 1980, 584p. (Scorpionul); *Cina cea de taină*, Cartea Românească, 1984, 447p.; *Apa care trece*, Ed. Eminescu, 1984, 272p.; *Judecata de apoi*, Ed. Militară, 1987, 303p.; *Ochiul și marea*, Cartea Românească, I, 1989, 372p.

**SĂNDULESCU, Ionel:** *Alarmă la Biroul 2*, Ed. Militară, 1979, 167p.; *Zbor în furtună*, Cartea Românească, I, 1984, 491p. II, 1986, 496p.

**SĂNDULESCU, Mircea:** *Victorie clandestină*, Cartea Românească, 1977, 522p.; *Tratat despre oaspeți*, Ed. Eminescu, 1979, 512p.; *Intermediarul*, Albatros, 1983, 384p.; *Placebo*, Ed. Eminescu, 1983, 392p.

**SĂRARU, Dinu:** *Niște țărani*, Ed. Eminescu, 1974, 256p. (1975; 1978; Minerva, 1982, pref. Valeriu Râpeanu); *Clipa*, Ed. Eminescu, 1976, 392p. (1988); *Dragostea și revoluția*, Ed. Eminescu, I, *Toamna roșie*, 1981, 415p., II, *Cei ce plătesc cu viața*, 1986, 399p.; *Dragostea și revoluția: I, Toamna roșie, II, Cei ce plătesc cu viața, III, Speranța*, Ed. Eminescu, 1989, 704p. (3 vol. într-unul)

**SĂSĂRMAN, Gheorghe:** *Proba tăcerii*, I-IV, 1965, 128p. (col. Povestiri SF); *2000*, Ed. Eminescu, 1982, 303p.

**SĂVENEANU, Maur:** *Helăm, târgul proștilor. Roman humoristic*, ES, 1949, 130p.

**SĂVULESCU, Monica:** *Lumea toată slobodă*, Cartea Românească, 1976, 168p.; *Pragul de sus*, Cartea Românească, 1980, 371p.; *Pietrele din lună*, Cartea Românească, 1984, 227p.

**SBANȚU, Cicerone:** *Autostrada*, Junimea, 1986, 304p.; *Patrula spațială*, Junimea, 1989, 312p.

**SCHNELLBACH, Martin:** *Noroi și stele*, Facla, 1978, 432p. (colab. cu Ion Iancu).

**SCHWARTZ, Gheorghe:** *Martorul*, Facla, 1972, 376p.; *Pietrele*, Ed. Eminescu, 1978, 276p.; *A treia zi*, Ed. Eminescu, 1980, 316p.; *Spitalul*, Ed. Eminescu, 1981, 312p.; *Efectul P*, Ed. Eminescu,

1983, 276p.; *Om și lege*, Ed. Eminescu, 1987, 361p.; *Cei o sută. Anabasis*, Facla, 1988, 376p.

**SCOROBETE, Miron:** *Meduza*, Dacia, 1976, 240p. (Scorpionul); *Marile vacanțe*, Dacia, 1984, 210p.

**SCRIPCĂ, Gheorghe:** *Băiatul din cămasa cu cai*, Ed. Ion Creangă, 1977, 168p.; *Noroc și fii băiat de treabă!*, Ed. Ion Creangă, 1981, 192p.; *Cinci sub cerul liber*, Ed. Ion Creangă, 1984, 204p.

**SECELEANU, Eugen:** *Eternitate locală*, Cartea Românească, 1973, 116p.; *Solfegiul biruinței*, Scrisul Românesc, 1983, 193p. (colab. cu Oprea Georgescu)

**SEIN, Corina Victoria:** *Frica albă*, Ed. Eminescu, 1982, 216p.; *Coridor în oglindă*, Albatros, 1983, 232p.; *Inelul de fum*, Ed. Eminescu, 1984, 215p.; *După concert*, Ed. Eminescu, 1986, 254p.; *Fata amurg*, Facla, 1987, 200p.

**SELEJAN, Radu:** *Cercul adevărului*, I, Ed. Eminescu, 1976, 280p.; *Bariera pentru cocori*, Ed. Eminescu, 1981, 332p.; *Avesalon cel bătrân*, Junimea, 1983, 164p.; *Roata fără sfârșit*, Albatros, 1984, 232p. (Cutezătorii)

**SELENA, Ana:** *Călina*, Dacia, 1982, 272p.; *Învolburata lume a Călinei*, Dacia, 1986, 292p.

**SEN, Alexandru:** *Noi, elevii dintr-a XI-a*. Jurnalul lui Emil Anghel, Ed. Tineretului, 1964, 344p.

**SERGHI, Cella:** *Cântecul uzinei*, Ed. Tineretului, 1950, 184p.; *Cad zidurile*, EPLA, 1950, 597p. (*Cartea Mironei*, EPL, 1965, 415p., ed. refăcută, reed. 1967; *Mirona*, Minerva, 1972, reed. 1975; 1977); *Cantemiriștii*, Ed. Tineretului, 1954, 472p.; *Fetele lui Barotă*, ESPLA, 1958, 363p. (*Iubiri paralele*, Ed. Eminescu, 1974); *Gentiane*, Ed. Eminescu, 1970, 328p.; *Această dulce povară, tinerețea*, Cartea Românească, 1983, 239p.

**SEVER, Alexandru:** *Cezar Dragoman*, ESPLA, 1957, I-II, 409+479p.; *Uciderea princilor*, EPL, 1966, 607p.; *Cercul*, EPL, 1968, 520p.; *Impostorul*, Cartea Românească, 1977, 659p.

**SFINȚESCU, Rodica:** *Joc viclean*, Cartea Românească, 1972, 343p.; *Nașterea bărbatilor*, Cartea Românească, 1974, 368p.; *Zona de umbră*, Cartea Românească, 1978, 316p.; *Bricheta roz*, Cartea Românească, 1985, 227p.

**SICOIE, Florin:** *Herbert*, Cartea Românească, 1988, 263p.

**SIMION, Alexandru:** *La marginea orașului*, EPL, 1962, 416p.; *Presimțirea zăpezilor*, Ed. Tineretului, 1968, 408p.; *Anotimpul posibil*, Ed. Eminescu, 1971, 352p.; *Sângele unei vârste*, Ed. Eminescu, 1973, 359p.; *Grăuntele de grâu, când cade pe pământ*, Ed. Eminescu, 1974, 195p.; *Blocul de marmură*, Ed. Eminescu, 1975, 420p.; *Sansa*, Ed. Eminescu, 1977, 360p.

(1989); *Despărțirea*, Cartea Românească, 1981, 392p.; *Gemenii*, Ed. Eminescu, 1983, 307p.; *Orașul lunar*, Ed. Eminescu, 1985, 312p.; *Coridorul*, Ed. Eminescu, 1988, 320p.

**SIMION, M. T.:** *Dragoste și destin*, Constanța, Ed. Albania, 1947, 141p.

**SIMIONESCU, Emil:** *Asediații*, Ed. Ion Creangă, 1974, 220p.

**SIMIONESCU, Mircea Horia:** *Ingeniosul bine temperat*, I, *Dicționar onomastic*, EPL, 1969, 504p., II, *Bibliografie generală*, Ed. Eminescu, 1970, 392p.; *Jumătate plus unu - Alt dicționar onomastic*, Albatros, 1976, 224p.; *Nesfârșitele primejdii*, Ed. Eminescu, 1978, 528p.; *Învățăături pentru delfin*, Albatros, 1979, 216p.; *Breviarul (Historia calamitatum)*, Cartea Românească, 1980, 276p.; *Toxicologia sau dincolo de bine și de rău*, Cartea Românească, 1983, 292p.; *Redingota*, Cartea Românească, 1984, 264p.; *Licitatia*, Albatros, 1985, 248p.; *Trei oglinzi*, Cartea Românească, 1987, 348p.; *Asediul locului comun*, Ed. Militară, 1988, 304p.

**SIMU, Octavian:** *Spațiile altora*, Cartea Românească, 1972, 228p.; *Lumină târzie*, Ed. Eminescu, 1974, 256p.; *Popasul*, Cartea Românească, 1975, 217p.; *Drumetul fără toiag*, Ed. Eminescu, 1977, 184p. (ciclul *Ispășirile Severinilor*, I); *Rădăcinile casei*, Cartea Românească, 1978, 324p. (*Ispășirile...*, II); *Prizonierul desertului*, Cartea Românească, 1985, 311p.

**SIN, Mihai:** *Viața la o margine de șosea*, Cartea Românească, 1975, 132p.; *Bate și ți se va deschide*, Cartea Românească, 1978, 244p.; *Ierarhii*, Ed. Eminescu, 1981, 222p.; *Schimbarea la față*, Cartea Românească, 1985, 343p.

**SIUPIUR, Elena:** *Cei trei "A"*, Ed. Militară, 1975, 144p. (Sfinx); *Enigma din trenul de noapte*, Ed. Militară, 1977, 151p. (Sfinx); *Cazul "Fundatia Prejbeanu"*, Junimea, 1982, 262p. (Fantomas).

**SIRETEANU, Gheorghe:** *Comoara Crăișorului*, Albatros, 1980, 280p. (Cutezătorii).

**SÎRBU, Ion D.:** *De ce plânge mama?*, Roman pentru copii și părinți, Scrisul Românesc, 1973, 191p.; *Dansul ursului (Roman pentru copii și bunici)*, Cartea Românească, 1988, 284p.

**SÎRBU, Stelian:** *Omul cu două umbre*, Ed. Militară, 1968, 256p.; *Eu am ucis moartea*, Ed. Militară, 1974, 183p. (Sfinx); *Noaptea focurilor*, Ed. Militară, 1976, 192p. (Sfinx); *Negustorul de iluzii*, Ed. Militară, 1979, 199p. (Sfinx).

**SMEU, Grigore:** *Grădina înclinată*, Cartea Românească, 1974, 156p.

**SMĂNTĂNESCU, Dan:** *Fantastica aventură*, Ed. Tineretului, 1969, 192p.

**SOARE, Iulia:** *Familia Calaff*, ESPLA, 1956, 448p.

- SOLCAN, Pan:** *Căderea*, Cartea Românească, 1980, 437p.; *Umbra*, Cartea Românească, 1982, 400p.; *Jocul*, Albatros, 1984, 304p.; *Nostalgia*, Cartea Românească, 1987, 416p.; *Vameșul ploilor*, Albatros, 1987, 352p.
- SOLESCU, Ioana:** *Epilog pentru alții...*, Dacia, 1974, 200p. (Scorpionul).
- SOLOMON, Max:** *Sabariana. Povestire din era atomică*, ed. rev. "Știință și tehnică", 1956, 32+32+32+32p. (Col. Povestiri S.F., nr. 21-24) (colab. cu I.M. Ștefan); *Atentat în infraroșu*, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1961, 31+31+32+32p. (Col. Povestiri S.F., nr. 152-155)
- SORESCU, Marin:** *Trei dinți din fată*, Ed. Eminescu, 1977, 495p. (1978); *Viziunea viziunii*, Roman într-o doară, Albatros, 1982, 224p.
- SORIANU, Vlad:** *Timpul dezmoștenitorilor*, Junimea, 1983, 296p.
- SPĂTARU, Toma:** *Zbateri*, ESPLA, 1958, 607p.
- STAHL, Henriette Yvonne:** *Marea bucurie*, Forum, 1947, 272p. (Ed. Eminescu, 1970; Minerva, 1974, ed. nevarietur); *Fratele meu, omul*, EPL, 1965, 399p. (Minerva, 1973, ed. nevarietur; Minerva, 1989); *Nu mă călca pe umbră*, Fragmente din memoriile lui Onofrei, scrise de el însuși, deși, din pudoare, la persoana a treia de altcineva, EPL, 1969, 108p.; *Pontiful*, Ed. Eminescu, 1972, 263p. (Romanul de dragoste); *Lena, fata lui Anghel Mărgărit*, Cartea Românească, 1977, 215p.; *Drum de foc*, Ed. Eminescu, 1981, 336p.
- STAN, Constantin:** *Carapacea*, Cartea Românească, 1979, 196p.; *Nopti de trecere*, Cartea Românească, 1984, 184p.; *Vară târzie*, Ed. Militară, 1985, 223p.
- STAN, Mihai:** *Cazul Spada*, Ed. Eminescu, 1977, 223p.; *Ceasul de la miezul nopții*, Ed. Eminescu, 1978, 304p.; *Războiul tăcut*, Ed. Eminescu, 1979, 304p.; *Întâlnire cu umbrele*, Ed. Eminescu, 1981, 320p. (Clepsidra) (toate în colab. cu O. Goga); *Să ne amintim de Cain*, Cartea Românească, 1981, 248p.; *La Săcele... liniște*, Ed. Sport-Turism, 1982, 464p. (Cartea de vacanță); *Cine l-a ucis pe Abel*, Ed. Sport-Turism, 1984, 397p.; *Noaptea amăgirii*, Cartea Românească, 1986, 215p. (toate în colab. cu Neagu Cosma).
- STAN, Nicolae:** *Așezarea*, Cartea Românească, 1989, 190p.
- STANCA, Radu:** *Un roman epistolar*, Albatros, 1978, 376p. (colab. cu I. Negoïtescu)
- STANCIU, I.:** *Start spre necunoscut*, Cartea Românească, 1988, 317p. (colab. cu O. Goga).

- STANCIU, Mircea Valer:** *Viața spre ziuă*, Dacia, 1979, 292p.; *Vrăjitorul casei*, Dacia, 1983, 316p.
- STANCU, A.:** *Inimă de tânăr*, Ed. UTM, 1948, 96p.
- STANCU, Horia:** *Asklepios*, EPL, 1965, 384p. (1968; Ed. Ion Creangă, 1972); *Fanar*, EPL, 1968, 527p.; *Întoarcerea în deșert*, EPL, 1969, 200p.; *Elenco*, Cartea Românească, 1979, 392p.
- STANCU, Zaharia:** *Descult*, ES, 1948, I-II, 416p. (I-II, ES, 1949; 1950; ESPLA, 1952; I-II, 1955; 1958; I-II, 1960, pref. Radu Popescu; 1960, I, *Clopotele și struguri*, II, *Printre stele*, III, *Carul de foc*; EPL, 1962; 1964; 1966; 1968; *Opere* I, 1968; 1971; 1973, pref. D. Păcurariu; Ed. Eminescu, 1973; *Scrieri* VII, Minerva, 1976; Cartea Românească, 1979, ed. îngrijită de C. Popescu; 1982, pref. V. Râpeanu; Cartea Românească, 1987, postf. Marian Ionescu); *Dulăii*, ESPLA, 1952, 299p. (1953; 1955; 1957; 1960); *Rădăcinile sînt amare*, ESPLA, I-IV, 1958, 376+431+399+496p., V, 1959, 432p.; *Jocul cu moartea*, EPL, 1962, 304p. (1966; 1968; *Scrieri* VII, 1976; 1977; 1984, pref. N. Ciobanu; Ed. Militară, 1989, col. Columna); *Pădurea nebună*, EPL, 1963, 432p. (1964; 1966; 1972; *Scrieri* VIII, 1977; *Scrisul Românesc*, 1986, ed. îngrijită de Ovidiu Ghidirmic); *Ce mult te-am iubit*, EPL, 1968, 272p. (1972; *Scrieri* IX, 1979; 1983, ed. îngrijită de Antoaneta Tănăsescu); *Șatra*, EPL, 1968, 584p. (1969; 1971; 1973; *Scrieri* IX, 1979; 1986); *Vântul și ploaia*, EPL, 1969, I, *Vulpea*, 429p., II, *Frigul*, 385p., III, *Roza*, 392p.; *Uruma*, Minerva, 1974, 160p.
- STĂICULESCU, Nicolae:** *Babilonul de nisip*, Cartea zilei întâi, Cartea Românească, 1979, 295p.
- STĂNESCU, Alexandra:** *Trei zile de anchetă*, Ed. Eminescu, 1982, 271p.; *Regula paralelogramului*, Ed. Eminescu, 1983, 303p.; *Nu vă aplecați în afară*, Ed. Eminescu, 1984, 296p.; *Nevinovații*, Ed. Eminescu, 1987, 287p.; *Monologuri*, Ed. Eminescu, 1989, 335p.
- STĂNOIU, Damian:** *Haine vechi*, Forum, 1946, 303p.; *Doi colegi*, Roman pentru copii și tineret, Forum, 1947, 108p.; *Jocul Satanei*, Cugetarea - Georgescu Delafras, 1947, 497p.; *Chimiță R. Ilie, școlar și boinar*, Forum, 1948, 203p.
- STELARU, Dimitrie:** *Zei prind soareci*, EPL, 1968, 175p.
- STERE CHIRACU, Lola:** *Apele negre*, Ed. Eminescu, 1972, 240p.; *Pribeagul*, Albatros, I, 1974, 215p., *Domnie și prăbușire*, II, Albatros, 1975, 264p. (Cutezătorii); *Cer înstelat*, Albatros, 1983, 368p.
- STIHI, Bogdan:** *Iarna lupilor*, Ed. Militară, 1980, 328p.; *Acvila și leul*, Ed. Militară, 1983, 269p.; *Vetrele fumeagă în amurg*, Ed. Militară, 1986, 236p.



- STOE, Nicolae:** *Asasinul coboară cântând*, Dacia, 1971, 154p.; *Acuzatul din camera 13*, Dacia, 1973, 193p. (Scorpionul).
- STOIAN, Mihai:** *Mică e vacanța mare*, Ed. Tineretului, 1956, 272p.; *Moartea unui savant: N. Iorga*, Ed. Eminescu, 1975, 248p. (Mărturii) (1976); *Soare cu dinți*, Ed. Eminescu, 1979, 287p.; *Andra*, Cartea Românească, 1982, 340p.; *O zi pentru nemurire*, Roman colaj, Ed. Militară, 1984, 544p.; *Drumeț în calea lupilor*. Filmul unei existențe reale liber interpretate, Ed. Eminescu, 1987, 480p. (colab. cu Nicolae Dragoș)
- STOICESCU, Marius:** *Zeul cu pistrui (7 crime pasionale)*, Ed. Eminescu, 1970, 192p.
- STOICIU, Constantin:** *Trufie*, Cartea Românească, 1974, 432p.; *Pasarela*, Ed. Eminescu, 1979, 248p.
- STRĂTESCU, Ion V.:** *Preavizul*, Cartea Românească, 1984, 292p.; *Dansul iederei*, Cartea Românească, 1987, 360p.
- STREIA, Constantin:** *Zbucium*, Ed. Europolis, 1946, 411p.; *Haiducii*, Albatros, 1971, 176p. (Cutezătorii).
- STRUNĂ, Constantin:** *Ultima explozie*, Ed. Militară, 1989, 220p.
- STRUȚEANU, Alexandru:** *Cad frunzele în pustă*, Pseudo-note de front, Ed. Eminescu, 1973, 280p.; *Fhaturii albi mor spre sfârșitul verii*, Ed. Eminescu, 1974, 288p. (Romanul de dragoste); *Nemuritoarea pasăre Phoenix*, Albatros, 1988, 400p. (Cutezătorii)
- STURZU, Corneliu:** *Vatra legendelor*, Albatros, 1970, 208p.; *Ianus*, Junimea, I, 1980, 184p., II, 1983, 183p.
- SUCIU, Gheorghe:** *Lucrări și zile din viața lui Nick*, Ed. Eminescu, 1972, 266p.; *Botează-mă cu pământ*, Cartea Românească, 1974, 415p.; *De-ar fi pușca iarbă verde*, Ed. Militară, 1976, 171p.; *Război și dragoste*, Ed. Militară, 1982, 272p. (apartine ciclului *Adio, domnilor țărani*, împreună cu *Botează-mă cu pământ*).
- SUCIU, Titus:** *Drumul*, Facla, 1974, 300p. (1979); *Ceața*, Facla, 1984, 296p.; *Pragul*, Facla, 1986, 252p.
- SZENTES, Stela:** *Steaua polară*, Scrisul Românesc, 1985, 268p.; *Anotimpurile mamei*, Scrisul Românesc, 1989, 391p.

## Ș

- ȘAHIGHIAN, Alexandru:** *Coiful de aur*, Ed. Tineretului, 1962, 260p. (1968); *Râul fierbinte*, Ed. Tineretului, 1965, 184p.
- ȘANDRU, Areta:** *Glonțul de porțelan*, Cartea Românească, 1984, 164p.; *Podul de vise*, Ed. Militară, 1989, 288p.
- ȘANȚU, Cicerone:** *Autostrada*, Junimea, 1986, 304p.

- ȘERBAN, George:** *Somnul*, Facla, 1983, 283p.; *Turnurul*, Facla, 1987, 284p.
- ȘERBAN, Mihail:** *Fete bătrâne*, Ed. Vatra, 1946, 501p. (EPL, 1968; Minerva, 1976); *Pâinea inimii*, I-II, ES, 1949, 392+407p.; *Pământ și oameni*, ESPLA; 1957, 703p.; *Cercul*, Cartea Românească, 1972, 479p.
- ȘERBAN, Vasile:** *Povestea profesorului Marian*, Facla, 1988, 220p.
- ȘERBĂNESCU, Mircea:** *O fată din cele multe*, ESPLA, 1958, 400p.; *Aventură în lumea albastră*, Ed. Tineretului, 1966, 64p. (Clubul temerarilor); *Cerc și dragoste*, Facla, 1973, 227p.; *Descoperirea de sine*, Facla, 1976, 203p.; *Fata din tren*, Cartea Românească, 1984, 263p.; *Inimi în primejdie*, Ed. Ion Creangă, 1985, 247p.; *Fântâna cu apă vie*, Facla, 1985, 232p.; *O ardere totală*, Ed. Militară, 1988, 272p.
- ȘERBĂNESCU, Tia:** *Balada celor rău iubiți*, Cartea Românească, 1973, 159p.; *Mai multe inele*, Cartea Românească, 1979, 200p.; *Muntele de pietate*, Cartea Românească, 1983, 255p.; *Cumpărătorii*, Cartea Românească, 1985, 212p.
- ȘERBĂNESCU, Virginia:** *Lunga veghe de la Cozia*, Ed. Militară, 1981, 384p.
- ȘERBU, Ieronim:** *Vițelul de aur*, București, Scrisul Liber, 1949(?), 134p. (vol. cuprinde și nuvela *Data drumul la câini!...*); *Povestea de dragoste*, Ed. Tineretului, 1951, 111p.; *Rădăcinile bucuriei*, Ed. Tineretului, 1954, 540p.; *Podul amintirilor*, Ed. Tineretului, 1963, 592p. (1967).
- ȘERBU, Valentin:** *Expediția*, Cartea Românească, 1972, 280p.; *Figurantii. Baltazar*, Cartea Românească, 1974, 308p.; *Inocentul*, Cartea Românească, 1980, 132p.
- ȘIPERCO, Alexandru:** *N-a fost în zadar*, Ed. Tineretului, 1962, 511p. (1969); *Cândva, niște oameni*, Ed. Tineretului, 1967, 480p.
- ȘLAPAC, Florin:** *Matei și Eva*, Dacia, 1985, 184p.; *Jucăria*, Dacia, 1989, 148p.
- ȘOIMARU, Tudor:** *Cântece și flăcări*, Ed. Tineretului, 1968, 376p.
- ȘORA, Dorel:** *Sarpele și cupa*, Junimea, 1972, 231p.
- ȘOVU, George:** *Dragul nostru Alex...*, Albatros, 1981, 256p.; *Răspuns la post-restant*, Ed. Ion Creangă, 1981, 288p.; *O vară de dor*, Albatros, 1983, 216p.; *Dans în foisor*, Cartea Românească, 1984, 212p.; *Furtună de mai*, Ed. Ion Creangă, 1985, 192p.; *Fascinații*, Ed. Militară, 1985, 176p.; *Tandrețe*, Cartea Românească, 1986, 320p.; *Dimineața iubirii*, Albatros, 1987, 269p.; *Întâlnire-n oglindă*, Cartea Românească, 1989, 200p.
- ȘTEFAN, Corneliu:** *Adio cu nopțile de unul singur*, Ed. Eminescu, 1988, 292p.; *Drumul prin pădure*, Ed. Eminescu, 1989, 201p.

- ȘTEFAN, Gheorghe:** *Jocul nu mai are rost*, Albatros, 1974, 256p. (Aventura)
- ȘTEFAN, Ion C.:** *Lumini la ferestrele scolii*, Albatros, 1989, 304p.
- ȘTEFAN, I. M.:** *Drum printre aștri*, Ed. Tineretului, 1954, 288p. (colab. cu R. Nor) (1956; 1959); *Sahariana. Povestire din era atomică*, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1956, 32+32+32+32p., (Col. Povestiri S.F., nr. 21-24) (colab. cu M. Solomon); *Robinsoni pe planeta oceanelor*, Ed. Tineretului, 1958, 211p. (colab. cu R. Nor) (Cutezători); *Ultimul alb*, Ed. Tineretului, 1962, 296p.; *Lumina purpurie*, Ed. rev. "Știință și tehnică", 1964, 26+26+27+26p., (Col. Povestiri S.F., nr. 239-242); *Cântecul Cibenei*, Ed. Tineretului, 1966, 152p.; *Misiune specială*, Ed. Tineretului, 1966, I-II, 64+64p. (Clubul temerarilor); *Omul cu o mie de chipuri*, I-II, Ed. Tineretului, 1968, 64+56p. (Clubul temerarilor); *Viața începe la Milogu*, Albatros, 1980, 272p.
- ȘTEFANACHE, Corneliu:** *Zei obosiți*, EPL, 1969, 284p. (1972); *Paralele*, Junimea, 1970, 192p.; *Dincolo*, Ed. Eminescu, 1970, 256p.; *Ziua uitării*, Ed. Eminescu, 1972, 349p. (1975); *Așteptarea aproapei*, Junimea, 1974, 303p.; *Speranța care ne rămâne*, I, Ed. Eminescu, 1974, 272p.; *Miezul și coaja*, Junimea, 1975, 279p.; *Dimineata*, Cartea Românească, 1977, 263p.; *Speranța care ne rămâne*, II, Ed. Eminescu, 1977, 288p.; *Când vine umbra*, Junimea, 1979, 255p.; *După echinocțiul de primăvară*, Junimea, 1981, 223p.; *Ruptura*, Junimea, 1983, 340p.; *Drumuri de fum*, Junimea, 1985, 351p.; *Și mâine și poimâine*, Junimea, 1988, 367p.
- ȘTEFANOPOL, Alexandru:** *Hangita Tudora. Gheorghe Ștefan, domn al Moldovei*, Ed. Eminescu, 1970, 492p.; *În mahalaua Grant*, Ed. Eminescu, 1971, 271p.
- ȘTEFĂNESCU, Alexandru I.:** *Să nu fugi singur prin ploaie*, Ed. Tineretului, 1958, 283p. (1973); *Al cincilea anotimp*, EPL, 1963, 672p. (1969); *În căutarea Isoldei*, Suită de interludii, EPL, 1967, 231p.; *Omul de duminică*, Cartea Românească, 1974, 231p.; *Băiat de București*, Albatros, 1976, 220p.; *Aventură la Brașov*, Albatros, 1980, 352p.
- ȘTEFĂNESCU, Mircea:** *Joc de noapte, joc de zi, 27 insomnii*, Cartea Românească, 1971, 248p.
- ȘTEFĂNESCU, Nicolae:** *Vinovatul nr. 1*, Ed. Tineretului, 1968, 200p. (Aventura); *Asasinul din arhivă*, Ed. Tineretului, 1969, 239p. (Aventura) (*Enigma din arhivă*, 1978, col. Aventura); *Lunga vară fierbinte a maiorului Moraru*, Dacia, 1972, 223p. (Scorpionul).
- ȘTEFĂNESCU, Sorin:** *Zee*, Albatros, 1982, 160p. (Fantastic Club)

- ȘTEFĂNESCU, Tudor:** *Oamenii care ucideau vise*, Cartea Românească, 1975, 160p.; *Prăbușirea muntelui Oarba*, Cartea Românească, 1981, 147p.; *Calea Griviței*, Cartea Românească, 1984, 199p.
- ȘTIRBU, Viorel:** *Însemnările agentului Adam*, Ed. Tineretului, 1968, 200p. (Aventura); *Cortegiul*, EPL, 1969, 223p.; *Canionul*, Dacia, 1976, 143p.; *Marele Sigiliu*, I, Cartea Românească, 1976, 588p. (pref. M. Gafița), II, 1978, 503p., III, 1980, 175p. (1987, I-II, 621+701p.)

## T

- TACOI, Cristina:** *Hesperara*, Ed. Eminescu, 1971, 159p. (cuv. înainte Emil Botta); *Plâng, iubite print*, Albatros, 1984, 352p.
- TALPĂ, Leon:** *Iunia*, Cartea Românească, 1981, 176p.
- TANCO, Teodor:** *Un om în balat vișiniu*, EPL, 1968, 192p.; *Soldați fără arme*, Dacia, 1973, 196p.; *Fana*, Dacia, 1982, 203p.
- TANDIN, Traian:** *Adio, Ringo*, Ed. Militară, 1981, 159p. (Sfinx).
- TANEA, Traian:** *Cealaltă față*, Junimea, 1973, 223p.
- TARCO, Ladislau:** *Aterizare interzisă*, Ed. Militară, 1970, 135p.
- TATULICI, Mihai:** *Salvatorul*, Albatros, 1979, 304p.
- TĂBĂRAȘ, Stelian:** *Zilele cele scurte*, Cartea Românească, 1981, 192p.; *Cumpenele*, Ed. Eminescu, 1985, 238p.; *Filmare la două aparate*, Ed. Eminescu, 1988, 184p.
- TĂMAȘ, Paul:** *Umbra lui Zamolxe*, I, Ed. Tineretului, 1969, 296p. (Cutezătorii).
- TĂNASE, Nicuță:** *M-am făcut băiat mare*, ESPLA, 1954, 155p. (1956; vol. *Derbedeii*, Ed. Tineretului, 1961; 1965; 1984); *Derbedeii*, Ed. Tineretului, 1957, 184p. (1961); *Plec la facultate*, Ed. Tineretului, 1964, 160p.; *Sus mâinile, domnule scriitor!*, Ed. Ion Creangă, 1972, 312p.; *Destăinuirea marilor secrete*, Ed. Ion Creangă, 1974, 164p.; *Răpirea ucenicului nevrăjitor*, Ed. Ion Creangă, 1976, 240p.; *Fără inger păzitor, sau cum am ajuns scriitor*, Albatros, 1977, 240p.; *Telefonul de la ora nouăsprezece*, Ed. Ion Creangă, 1979, 256p.
- TĂNASE, Stelian:** *Luxul melancoliei*, Cartea Românească, 1982, 368p.
- TĂNĂSACHE, Ilie:** *Bomba din fort*, Ed. Ion Creangă, 1971, 231p.; *Palmyra cere rendez-vous*, Albatros, 1972, 288p. (Aventura); *Amiralul și piratii*, Ed. Ion Creangă, 1974, 279p.; *Măine, cu mare dragoste*, Albatros, 1976, 232p.; *Sudul speranțelor*, Ed. Eminescu, 1979, 320p.; *Doria, oprește-te!...*, Junimea, 1981, 224p. (Fantomas); *Un mincinos în plus...*, Ed. Eminescu, 1985,

260p.; *Roagă-mă orice*, Cartea Românească, 1986, 279p.; *Tărmlul tandreței*, Ed. Eminescu, 1989, 271p.

**TĂNĂSESCU, Dan Claudiu:** *Strigătul ierbii*, Albatros, 1978, 175p.; *Iarna căzută-n genunchi*, Cartea Românească, 1979, 200p.; *O zi fără anotimp*, Cartea Românească, 1980, 239p.; *Câmpia singuratică*, Cartea Românească, 1981, 336p.; *Taina stelelor*, Cartea Românească, 1982, 271p.; *Scrisori de pe front*, Ed. Militară, 1984, 240p.; *Livada viselor*, Cartea Românească, 1986, 303p.

**TĂUTU, Nicolae:** *Căiălina. Adevărata viață a Ecaterinei Teodoroiu*, Ed. Militară, 1959, 124p.; *Fata cu arma*, Ed. Tineretului, 1962, 292p.; *Asa cum a fost*, Ed. Militară, 1963, 430p.; *Băiatul și luna*, Ed. Tineretului, 1965, 232p. (Ed. Ion Creangă, 1971); *Împlinire*, I-III, Ed. Militară, 1966, I, *Fata din inima țării*, 252p., II, *La capătul nopții*, 224p., III, *Sub arcul de triumf*, 260p.; *Aliatul nr. 1* (Fals tratat de aventură și umor), Ed. Tineretului, 1967, 296p. (Aventura); *"Insula liniștită"*, Ed. Militară, 1968, 111p.; *Enigmatica Solveig*, Ed. Tineretului, 1969, 208p. (Aventura); *Plecat-am nouă din Vaslui*, Ed. Militară, 1969, 344p.; *Misiunile căpitanului Dan*, Ed. Eminescu, 1972, 327p. (Clepsidra); *Secretul documentului "X"*, Ed. Militară, 1972, 152p. (Sfinx).

**TĂRZIU, Alexandra:** *Nu-mi pasă*, Ed. Tineretului, 1969, 239p.; *Locatarul*, Ed. Eminescu, 1979, 200p.; *Sperietoarea din Hors*, Cartea Românească, 1979, 184p.

**TEBEICA Val:** *Un român în Congo*, Ed. Ion Creangă, 1970, 176p. (colab. cu Aurel Lecca)

**TECUCEANU, Horla:** *Căpitanul Apostolescu anchetează* [O afacere încilcită], Ed. Militară, 1969, 200p.; *Căpitanul Apostolescu intervine*, Dacia, 1971, 271p. (Scorpionul); *Căpitanul Apostolescu și dubla enigmă*, Dacia, 1972, 326p. (Scorpionul); *Greșeala căpitanului Apostolescu*, Facla, 1973, 272p.; *Căpitanul Apostolescu și identificarea*, Facla, 1974, 288p.; *Surprizele căpitanului Apostolescu*, Dacia, 1975, 324p. (Scorpionul); *Obstinația căpitanului Apostolescu*, Ed. Eminescu, 1978, 216p. (Clepsidra); *Căpitanul Apostolescu și piromanul - Acțiunea "Anda"*, Cartea Românească, 1979, 384p.; *Căpitanul Apostolescu și filiera*, Cartea Românească, 1981, 464p.; *Căpitanul Apostolescu și cifrul D-237*, Cartea Românească, 1983, 383p.; *Căpitanul Apostolescu și S.A. Frații and Co.*, Cartea Românească, 1986, 295p.

**TEICĂ, Nicolae:** *Căprioara de smalt*, EPL, 1961, 420p. (1969)

- TEODOREANU, Ionel:** *Hai diridam*, Cartea Românească, 1945, 310p. (1946); *La porțile nopții*, Cartea Românească, 1946, 298p. (1947; 1970); *Zdrulă și Pubă*, Ed. Socec, 1948, 173p.
- TEODORESCU, Cristian:** *Tainele inimei*", Cartea Românească, 1988, 383p.
- TEODORESCU, Hortensia:** *Marea aventură*, Ed. Sport-Turism, 1982, 239p.
- TEODORESCU, Ion Dumitru:** *Țipătul de nuntă al păunului*, Ed. Eminescu, 1970, 260p.; *Șase căluți în galop*, Cartea Românească, 1977, 456p.; *O săptămână de bunătate*, Cartea Românească, 1980, 175p.
- TEODORESCU, Leonida:** *Motelul*, Junimea, 1980, 303p.
- TEODORESCU-BRANIȘTE, Tudor:** *Scandal*, Forum, 1945, 290p. (Ed. Eminescu, 1988, ed. îngrijită de C. Darie și P. I. Teodorescu); *Primăvara apele vin mari*, Ed. Tineretului, 1960, 532p.
- TEODORU, Eugen:** *Frumoasele garnizoanei*, EPL, 1969, 272p.; *Moartea boxerului*, Ed. Militară, 1978, 182p. (Sfinx); *Din scrierile regilor* (Roman documentar), Junimea, 1979, 384p.; *Nunta cu sănii*, Ed. Eminescu, 1980, 312p.; *Zori în ceată*, Ed. Eminescu, 1985, 296p.
- TEOHARI, Nicolae Tudor:** *Zorile asfințitului*, Junimea, 1981, 168p.
- TESCANU, Vladimir:** *Palimpsest*, Cartea Românească, 1988, 200p.
- THAN, Sergiu:** *Strada Labirint*, Ed. Eminescu, 1972, 295p.; *Strada Labirint 2*, Cartea Românească, 1977, 196p.
- THEODORESCU, Cicerone:** *Povestea Ioanei*, Ed. Tineretului, 1963, 284p.
- THEODORU, Radu:** *Brazdă și palos*, Ed. Tineretului, I, 1954, 708p., II, 1956, 859p. (1967, I-II, ed. revăzută); *Muntele*, EPL, I, 1963, 672p., II, 1967, 248p.; *Steaua de mare*, Ed. Tineretului, 1966, 128p.; *Strămoșii*, Ed. Militară, 1967, 598p. (Albatros, 1972; 1979, ed. revăzută și adăugită; 1987, 2 vol., I, *Hronic de vitejie*, II, *Gesta Valachorum*, ed. revăzută și adăugită); *Popas în Madagascar*, Ed. Tineretului, 1967, I-II, 64+64p. (Clubul temerarilor); *Taina recifului*, Ed. Tineretului, 1968, 239p. (Seria S.F.); *Vitejii*, Ed. Tineretului, 1968, I-II, 64+64p. (Clubul temerarilor); *A sosit ora!*, Ed. Tineretului, 1969, 255p.; *Aproape de zei*, Ed. Militară, 1969, 360p.; *Regina de abanos*, Albatros, 1970, 184p.; *Vulturul*, Ed. Militară: I, *Din vremea lui Mihai Viteazul. Anul 1595*, 1971, 408p. (1981); II, *Planul bizantin*, 1972, 503p. (1981); III, *Magna Valahia*, 1973, 415p. (1982); IV, *Il Valacho*, 1974, 485p. (1982); *Călătorie neobișnuită*, Ed. Militară, 1975, 135p.; *Tara făgăduinței*, Albatros, 1975, 175p. (Fantastic Club); *Călărețul roșu*, Albatros, 1976, 304p.; *Nopti*

*albastre*, Ed. Militară, 1976, 239p.; *Cronică eroică*, 1877-1878, Albatros, 1977, 456p.; *Biografie de război*, I, Ed. Eminescu, 1980, 408p.; *Recunoaștere îndepărtată (Biografie..., II)*, Ed. Eminescu, 1981, 335p.; *Preludiul (Biografie..., III)*, Ed. Eminescu, 1983, 471p.; *Corsarul*, Albatros, 1984, 336p.; *Vâltoarea (Biografie..., IV)*, Ed. Eminescu, 1987, 384p.

**TIMCU, George:** *Fără suspecti*, Din anchetele lui Alec Armașu, Junimea, 1972, 191p.; *Lungile apusuri de soare*, Junimea, 1976, 296p.; *Tristetea lui Alec Armașu*, Din anchetele..., Junimea, 1978, 224p. (Fantomas); *Enigmă pe autostradă*, Junimea, 1980, 248p. (Fantomas); *Machiaj*, Ed. Eminescu, 1981, 303p.; *Dispariția unui necunoscut*, Junimea, 1983, 240p. (Fantomas); *O răzbunare târzie*, Din amintirile lui Alec Armașu, Junimea, 1988, 256p. (Fantomas).

**TIPSIE, Ion:** *Orașul din câmpie*, Facla, 1979, 260p.; *Labirintul comisarilor*, Scrisul Românesc, 1981, 216p.; *Un caz perfect conturat*, Ed. Militară, 1984, 206p. (Sfinx); *În drum spre oras*, Ed. Militară, 1986, 288p. (Sfinx)

**TITA, Ștefan:** *Fluturele de ivoriu*, Ed. Tineretului, 1967, 63p. (Clubul temerarilor); *Gheizerul înghețat*, Ed. Tineretului, 1969, 64p. (Clubul temerarilor); *Robotul sentimental*, Ed. Ion Creangă, 1972, 239p.

**TITEL, Sorin:** *Reîntoarcerea posibilă*, EPL, 1966, 120p.; *Dejunul pe iarbă*, EPL, 1968, 107p.; *Noaptea inocenților*, Ed. Eminescu, 1970, 144p.; *Lunga călătorie a prizonierului*, Cartea Românească, 1971, 132p.; *Tara îndepărtată*, Ed. Eminescu, 1974, 236p. (1989); *Pasărea și umbra*, Ed. Eminescu, 1977, 279p. (1989); *Clipa cea repede*, Cartea Românească, 1979, 343p.; *Femeie, iată fiul tău*, Cartea Românească, 1983, 424p.; *Melancolie*, Cartea Românească, 1988, 231p.

**TITU, Alexandra:** *Cine seamănă vânt...*, Albatros, 1980, 188p.; *Olimp*, Albatros, 1982, 196p.

**TODERICIU, Dumitru:** *Foc pe cer în Ursa Mică*, Ed. Tineretului, 1964, 208 p (colab. cu C. Dudu); *Aventură în adânc*, Ed. Tineretului, 1968, 280p.

**TOMA, Atanasie:** *Capcana era blondă*, Ed. Militară, 1976, 166p. (Sfinx)

**TOMOZEI, Gheorghe:** *Dacă treci râul Selenei* (Copilăria lui Eminescu), Ed. Tineretului, 1967, 144p.; *Miradoniz* (Copilăria și adolescența lui Eminescu), Ed. Ion Creangă, 1970, 252p. (1977)

**TOMUȘ, Mircea:** *Întoarcerea*, Cartea Românească, 1983, 303p.

**TOPOLOG, Ion:** *Lovituri din umbră*, I-II, Ed. Tineretului, 1967, 64+64p. (Clubul temerarilor) (colab. cu Paul Antim); *Denisa*,

Ed. Eminescu, 1970, 248p.; *Torna, torna, fratre*, Ed. Eminescu, 1971, 203p.; *Pașii*, Ed. Eminescu, 1973, 239p.; *Cicoarea*, Ed. Eminescu, 1977, 232p.; *Urmașii lui Euclid*, Albatros, 1986, 296p.

**TOTT, Rodica:** *Cumințenia pământului*, Cartea Românească, 1975, 220p.

**TRAIAN, Ilie:** *Ora ciclopului*, Albatros, 1986, 176p.

**TRANCĂ, Dumitru:** *Întâlnirea pierdută*, Cartea Românească, 1982, 336p.

**TRANDAFIR, Aurelian:** *Linuștea*, Albatros, 1989, 144p. (Cutezători)

**TRESTIENI, Al. N.:** *Când se scutura pelinul*, Ed. Tineretului, 1964, 544p.; *Încotro?*, Ed. Tineretului, 1969, 280p.

**TRICOLICI, Chiril:** *Oameni fără identitate*, Ed. Tineretului, 1962, 336p.; *Nebunul din Brent*, Ed. Tineretului, 1963, 552p.; *Bănuiala*, Scrisul Românesc, 1973, 232p.; *Marele premiu*, Ed. Ion Creangă, 1974, 392p.; *Un dolar, doi dolari. Valetul de treflă*, Cartea Românească, 1974, 424p.; *Ultima variantă*, Ed. Ion Creangă, 1975, 248p.; *Rolls-Royce*, Cartea Românească, 1976, 264p.; *Unde-i duminica?*, Cartea Românească, 1979, 287p.; *Calimera*, I, Cartea Românească, 1981, 391p.; *Scara de incendiu*, I, *Semicerc*, Cartea Românească, 1982, 375p., II, 1984, 335p.

**TRUȚĂ, Gheorghe:** *Orașul*, Albatros, 1983, 192p.

**TUDOR-ANTON, Eugenia:** *Caruselul*, Cartea Românească, 1974, 335p.; *Prețul singurătății*, Cartea Românească, 1981, 336p.; *Vară vrăjmasă*, Cartea Românească, 1985, 319p.

**TUDORAN, Pompiliu:** *În slujba domniei*, Facla, I, 1985, 304p., II, 1988, 348p., III, 1989, 352p.

**TUDORAN, Radu:** *Flăcări*, Forum, 1945, 527p. (1947; Socec, 1948; Ed. Tineretului, 1958; *Flăcările*, Minerva, 1971, ed. nevariatur; *Flăcările*, 1981, ed. nevariatur; 1983; 1987, cu postf. autorului); *Purcelul care-a ajuns boier. Roman pentru copii și tineret*, Pro Pace, 1945, 191p.; *Ferma "Coțofana veselă". Roman pentru copii și tineret*, Întreprinderile de Editură SAR, 1946, 224p.; *Întoarcerea fiului risipitor*, Ed. Socec, 1947, 625p. (*Fiul risipitor*, Minerva, 1970, 439p., ed. nevariatur; 1971; 1974); *Toate pânzele sus!*, Ed. Tineretului, 1954, 674p. (1957; 1961; 1964; 1967; Minerva, 1973, ed. nevariatur, cu pref. autorului; 1980; 1987); *Ultima poveste*, Ed. Tineretului, 1956, 452p. (1964; Ed. Ion Creangă, 1973); *Dunărea revărsată*, EPL, 1961, 736p. (1963; 1967; Minerva, 1977); *O lume întreagă*, Ed. Tineretului, 1964, 367p. (1969; Ed. Ion Creangă, 1983); *Al optzeci și doilea*, Ed. Tineretului, 1966, 560p.; *Oglinda retrovizoare*, Ed. Eminescu, 1970, 295p.; *Al treilea pol al pământului*, Ed. Ion Creangă,



1971, 320p.; *Anotimpuri*, Albatros, 1971, 400p. (Minerva, 1972, ed. nevariatur); *Maria și marea*, Albatros, 1973, 535p.; *Acea față frumoasă*, Cartea Românească, 1975, 508p.; *Casa domnului Alcibiade*, Cartea Românească, 1978, 478p. (Sfârșit de mileniu); *La nord de noi înșine*, Ed. Eminescu, 1979, 496p.; *Retragerea fără torte*, (Sfârșit de mileniu II), Ed. Eminescu, 1982, 511p.; *Ieșirea la mare*, (Sfârșit de mileniu III), Ed. Eminescu, 1984, 575p.; *Victoria neînăripată*, (Sfârșit de mileniu IV), Ed. Eminescu, 1985, 559p.; *Privighetoarea de ziuă*, (Sfârșit de mileniu V), Ed. Eminescu, 1986, 607p.; *O sută una lovituri de tun*, (Sfârșit de mileniu VI), Ed. Eminescu, 1989, 511p.

**TUNARU, Mihai:** *Singur contra mea*, EPL, 1967, 288p.; *Stații în câmpiile dezordinii*, EPL, 1969, 208p.; *Appassionata*, Ed. Eminescu, 1978, 247p. (Clepsidra); *Cuceritorul*, Cartea Românească, 1979, 399p.; *O, Prometeu!*, Cartea Românească, 1982, 359p.; *Șarpele împăcării noastre*, Cartea Românească, 1985, 328p.

**TUPAN, Marius:** *Crisalide*, Cartea Românească, 1977, 288p.; *Coroana Izabelei*, Cartea Românească, 1982, 423p.; *Marmură neagră*, Cartea Românească, 1989, 351p.

**TURCONI, Diana:** *Una și aceeași iubire*, Cartea Românească, 1986, 200p.; *Legăți-vă centurile de siguranță*, Cartea Românească, 1988, 239p.

**TURTURICĂ, C.:** *Filozof de închiriat*, Albatros, 1980, 376p.; *Tribunalul fiecărui individ*, Cartea Românească, 1982, 407p.; *Cheia de contact*, Albatros, 1983, 463p.; *Marele interogatoriu*, Cartea Românească, 1984, 311p.; *În casa asta toți trăgeau cu arma*, Ed. Militară, I, 1985, 416p., II, 1987, 256p.; *Cărăuși peste vămi*, Cartea Românească, 1986, 399p.

**TUTUNGIU, Paul:** *Drumul hoșilor*, I, *Dor Mărunt*, Albatros, 1979, 328p.

## T

**ȚANEA, Traian:** *Cealaltă față*, Junimea, 1973, 223p.

**ȚARĂLUNGĂ, Ecaterina:** *Misiunea de investigare*, Albatros, 1987, 224p.

**ȚĂTOMIR, Nicolae:** *Manuscrisul de la Marrakech*, Junimea, 1972, 228p.; *Negru și verde*, Junimea, 1980, 184p.

**ȚĂRANU, Ion:** *Clientul*, (în vol. împreună cu nuvela *Sub zodia dragonului*), Junimea, 1975, 231p.

**ȚĂRLEA, Ion:** *Fântâni rele*, Cartea Românească, 1978, 260p.

**ȚIC, Nicolae:** *Ora 6*, ESPLA, 1960, 296p.; *Anii tineri*, EPL, 1961, 408p.; *Un vals pentru Maricica*, Ed. Tineretului, 1963, 215p.; *Orașul cu o mie de blesteme*, Ed. Tineretului, 1965, 256p.; *Nu trageți în caii de lemn*, Ed. Tineretului, 1967, 152p.; *Scamatorul*, EPL, 1969, 135p.; *Durerile altora*, Ed. Tineretului, 1969, 240p.; *Drumul spinos al reînțoarcerii*, Ed. Eminescu, 1971, 272p.; *Viață de buzunar*, Ed. Eminescu, 1972, 356p.; *Navetiștii*, Ed. Eminescu, 1974, 336p.; *Patima urșilor albi*, Cartea Românească, 1975, 287p.; *Roșu pe alb*, Ed. Eminescu, 1977, 352p.; *Jean, fiul lui Ion*, Cartea Românească, 1978, 392p.; *Până mă întorc, visează*, Ed. Eminescu, 1980, 383p.; *Suplinitorii*, Cartea Românească, 1982, 336p.; *Lege și anexă*, Ed. Eminescu, 1983, 387p.; *Sărindar*, Ed. Eminescu, 1984, 400p.; *Intermediarii*, Cartea Românească, 1985, 415p.; *Grindina*, Ed. Eminescu, 1987, 383p. (urmare a romanelor *Lege și anexă* și *Sărindar*); *Până la ultima consecință*, Cartea Românească, 1988, 363p.

**ȚOIU, Constantin:** *Moartea în pădure*, EPL, 1965, 320p.; *Galeria cu viață sălbatică*, Ed. Eminescu, 1976, 404p. (1979; 1984, cu postf. autorului); *Însotitorul*, Ed. Eminescu, 1981, 431p. (1987; 1989); *Obligado*, Ed. Eminescu, 1984, 319p.; *Căderea în lume*, Cartea Românească, 1987, 287p.

**ȚOPA, Tudor:** *Încercarea scriitorului*, Cartea Românească, 1975, 348p.; *Punte*, Cartea Românească, 1985, 412p.

**ȚUCULESCU, Radu:** *Vânzătorul de aripi*, Dacia, 1982, 216p.; *Ora păianjenului*, Albatros, 1984, 184p.; *Degetele lui Marsias*, Dacia, 1985, 264p.

**ȚUGUI, Ion:** *Voivodeasa*, Ed. Eminescu, 1976, 353p.; *Solemnitățile supușilor*, Cartea Românească, 1980, 464p. (1983); *Exerciții de existență*, Ed. Eminescu, 1982, 303p.

**ȚURLEA, Stellan:** *Pavană în peisaj marin*, Cartea Românească, 1988, 118p.

## U

**UBA, Traian:** *Până dincolo de pădurea vieneză*, Ed. Tineretului, 1957, 311p.; *Ultima bătaie*, Ed. Tineretului, 1964, 143p.; *Caseta*, Ed. Tineretului, 1967, 63p. (Clubul temerarilor).

**UNGHEREA, Olimpian:** *Bătrâna domnișoară n-are alibi*, Scrisul Românesc, 1976, 160p.; *Versiunea maiorului Vlad*, Junimea, 1977, 256p. (Fantomas); *Testamentul*, Scrisul Românesc, 1979, 231p.; *Spovedania unui spion*, Dacia, 1982, 216p. (Scorpionul);

*Prizonierul speranțelor*, Junimea, 1983, 328p.; *Agent secret*, Junimea, 1985, 200p.

**UNGUREANU, Alexandru**: *Marele prag*, Albatros, 1984, 144p. (Fantastic Club)

**UNGUREANU, Horia**: *Ochiul zilei de ieri*, Ed. Eminescu, 1976, 136p.; *Vara bunei speranțe*, Ed. Eminescu, 1979, 223p.; *Răzbunare ratată. Noaptea papagalilor*, Ed. Eminescu, 1982, 224p. (Clepsidra).

**URECHE, Damian**: *Prințul marelui puțin*, Ed. Eminescu, 1971, 168p.

**URICARU, Eugen**: *Rug și flacăra*, Dacia, 1977, 358p.; *Mierea*, Albatros, 1978, 280p.; *Așteptându-i pe învingători*, Albatros, 1981, 287p.; *Vladia*, Cartea Românească, 1982, 312p.; *Memoria*, Dacia, 1983, 248p.; *1784. Vreme în schimbare*, Ed. Eminescu, 1984, 271p.; *Stăpânire de sine*, Cartea Românească, 1986, 239p.; *Glorie*, Ed. Eminescu, 1987, 232p.; *"La anii treizeci"*, Cartea Românească, 1989, 287p.

**URSU, Horia**: *Marea chemare*, Albatros, 1987, 252p. (Cutezătorii)

**URZICEANU, Constantin**: *Sfârșitul generalului Phleps*, Dacia, 1984, 195p. (Scorpionul).

## V

**VAIDA, A. G.**: *Prăbușirea Doftanei*, 1947; *Aviva, fiica ghetoului*, Întreprinderile de Editură SAR, 1947, 350p.; *Scânteii în beznă*, EPLA, 1950, 254p. (ESPLA, 1953); *Clocote*, ESPLA, 1954, 500p. (1956; 1960); *Anii mâniei*, Ed. Militară, 1956, 176p.; *Povestea unei mame* [scurt roman], ESPLA, 1957, 151p.; *Eșecul bandei V.5*, ESPLA, 1957, 243p.

**VAIDA, Mircea**: *Soarele de la miezul nopții*, Albatros, 1978, 199p.; *Zile în cuibul păsării*, Cartea Românească, 1980, 231p.; *Vânătoare de vrăjitori*, Cartea Românească, 1986, 236p.; *Corinda*, Cartea Românească, 1988, 571p.

**VAIDA, Radu**: *Cercul deschis*, Cartea Românească, 1987, 196p.

**VAIDA-POENARU, Alecu**: *Ana*, Scrisul Românesc, 1983, 137p.; *Supraviețuitorii*, Ed. Militară, 1985, 272p.; *Existențe paralele*, Ed. Militară, 1988, 255p.

**VALENTIN, Radu**: *Jean Bart*, I-II, Ed. Tineretului, 1967, 64+64p. (Clubul temerarilor); *Conchistadorul Hernando Cortez*, Ed. Tineretului, 1969, 143p.

**VARVARI, Valeriu**: *Soarele de pe Ararat*, Dacia, 1981, 192p.

**VASILE, Marian**: *Olteni în cetatea de scaun*, Scrisul Românesc, 1982, 199p.

**VASILESCU, Horia**: *Verigile*, Ed. Eminescu, 1971, 223p.

- VASILIU, Grigore:** *Lady Mac Duckling. Viață de student*, ed. autorului, București, 1946, 169p.
- VASILIU, Lucian:** *Să alergăm împreună*, Miniroman, Junimea, 1985, 135p.
- VASILIU, Tudor:** *Note de căsătorie*, Cartea Românească, 1978, 168p.
- VĂCARIU, Dumitru:** *Vornicul Țării de Sus*, Junimea, 1984, 127p.; *Poteci fără întoarcere*, Ed. Ion Creangă, 1987, 200p.
- VĂDUVA, Alecsandru:** *La indicativul prezent*, Ed. Eminescu, 1971, 136p.; *În vara fierbinte*, Ed. Eminescu, 1972, 180p.
- VĂDUVA, Gheorghe:** *Trepte*, Ed. Militară, 1985, 256p.; *Nucul și via*, Ed. Militară, 1987, 221p.
- VĂLMARU, Nicolae:** *Capriciile Iulianei*, ESPLA, 1957, 191p.
- VĂLCU, Mircea:** *Noaptea păsările nu zboară*, Scrisul Românesc, 1980, 255p.
- VĂRLAN, Petre:** *Zborul harpiilor*, Ed. Militară, 1972, 199p.; *Înfrângerea lui Thanatos*, Ed. Militară, 1977, 183p. (Sfinx); *Paloma și taifunul*, Ed. Militară, 1979, 248p.; *Sărutul meu pentru întreaga lume*, Ed. Militară, 1982, 240p.; *Titus Bostan și ziditorii lumii*, Cartea Românească, 1981, 260p.; *Titus Bostan și stupina cu viespi*, (*Titus Bostan și ziditorii lumii*, II), Cartea Românească, 1984, 216p.
- VELEA, Nicolae:** *În război un pogon cu flori*, Albatros, 1972, 152p.
- VELICAN, Ion:** *Rătăcirii de duminică*, EPL, 1969, 184p.
- VELISAR-TEODOREANU, Ștefana:** *Acasă*, Cartea Românească, 1947, 415p. (Minerva, 1972); *Căminul*, Ed. Eminescu, 1971, 183p.
- VEREȘ, Nicolae:** *Locuri vacante în Pantheon*, Dacia, 1985, 196p.
- VERGU, Alexandru:** *Cenușa dintâi*, EPL, 1969, 368p.; *Singurătățile amiezii*, Albatros, 1974, 235p.; *Acei bărbați pătimiși*, Cartea Românească, 1981, 553p.
- VERONA, Dan:** *Îngerii chilugii*, Albatros, 1982, 256p.
- VESPER, Iulian:** *Glasul*, ESPLA, 1957, 180p.
- VIANU, Iosif:** *Caruselul urmelor*, Ed. Sport-Turism, 1986, 383p. (Cartea de vacanță)
- VICOL, Dragoș:** *Valea fierului*, ESPLA, 1953, 296p. (*Noaptea dinspre ziuă*, Ed. Militară, 1970, ed. revizuită); *În munții de miazănoapte*, (*Valea fierului*, II), ESPLA, 1959, 327p.; *Omul de la ora 13*, Ed. Tineretului, 1964, 216p. (Aventura); *Camera 210*, EPL, 1968, 228p.; *Drumul spre mai*, Ed. Militară, 1975, 160p.; *Satul cu oameni frumoși*, Cartea Românească, 1976, 168p.
- VILLARA, Mihail:** *Frunzele nu mai sunt aceleași*, Cultura Națională, 1946, 329p.
- VINEA, Ion:** *Lunatecii*, I-II, EPL, 1965, 432+343p. (1971; 1973); *Venin de mai*, (în vol. *Scrieri II*), Dacia, 1971, 663p.

- VINTILĂ, Petru:** *Nepoții lui Horia*, Ed. Tineretului, 1951, 256p.; *Drumul dragostei*, Ed. Tineretului, 1963, 175p.; *Orașul încercuit*, Ed. Militară, 1964, 287p.; *Mai tare ca Sfântul*, Ed. Tineretului, 1969; *Călătorie pe planeta Zeta*, Ed. Ion Creangă, 1972, 136p.; *Numărătoare inversă*, Ed. Eminescu, 1972, 240p.; *Eminescu*, Roman cronologic, Cartea Românească, 1974, 812p.; *Șoimii au trecut Dunărea*, Roman cronologic, Cartea Românească, 1977, 519p. (colab. cu P. Vintilă jr.); *Un soldat în căutarea patriei*, Moise Groza, Dacia, 1978, 468p.; *Pictor de duminică*, Cartea Românească, 1983, 480p.; *Prima oră a dimineții*, Ed. Militară, 1983, 480p.; *Roata*, Cartea Românească, 1984, 453p.; *A doua zi după război*, Ed. Militară, 1985, 272p. (colab. cu P. Vintilă jr.); *Muntele speranței*, Ed. Militară, I, 1986, 350p., II, 1987, 367p., III, 1988, 320p.
- VIRGILIU, Dan:** *Furtună de vară*, Scrisul Românesc, 1983, 215p.
- VITENCU, Dragoș:** *Viata pasionată a lui Ciprian Porumbescu*, Ed. Muzicală, 1974, 172p.
- VLAD, Adriana:** *Strada mare*, EPL, 1969, 272p.
- VLAD, Alexandru:** *Frigul verii*, Ed. Militară, 1985, 256p.
- VLAD, Dan-Ion:** *Poveste de dragoste*, Scrisul Românesc, 1975, 151p.; *Cântec pentru Daria*, Scrisul Românesc, 1981, 208p.; *Valea cu iubiri*, Scrisul Românesc, 1985, 211p.
- VLAD, Maria:** *Casa apelor*, ESPLA, 1954, 499p.; *Drumuri*, Ed. Tineretului, 1957, 576p.
- VLAD, Tudor:** *Al cincisprezecelea*, Dacia, 1981, 227p.; *Ascensiunea nocturnă*, Cartea Românească, 1984, 215p.; *Portile serii*, Ed. Eminescu, 1987, 239p.; *Adunarea și scăderea zilelor*, Albatros, 1988, 224p.
- VLADISLAV, Letiția:** *Vrăbiile pământului*, Albatros, 1978, 136p.
- VLASIU, Ion:** *Drum spre oameni*, EPL, 1961, 416p. (Ed. Eminescu, 1970); *O singură iubire*, EPL, 1965, 440p. (1970; Ed. Eminescu, 1977); *În spațiu și timp*, Dacia, I, 1970, 215p., II, 1971, 256p., III, 1973, 199p., IV, 1987, 250p.; *Cartea de toate zilele unui an*, Dacia, 1984, 420p.; *Succes moral*, Ed. Eminescu, 1985, 348p.; *Monolog asimetric*, Ed. Eminescu, 1988, 368p.
- VOICA, George:** *Pasărea numită viață*, Dacia, 1985, 248p.; *Întâmplări neașteptate*, Ed. Eminescu, 1986, 223p.
- VOICULESCU, Elefterie:** *Într-o coajă de speranță*, Albatros, 1976, 156p.; *Moartea lupului*, Cartea Românească, 1980, 207p.; *O fereastră spre stele*, Cartea Românească, 1981, 159p.; *Prispa de lut*, Cartea Românească, 1984, 247p.; *Încrâncenatul*, Cartea Românească, 1988, 280p.

- VOICULESCU, Vasile:** *Zabei orbul*, Dacia, 1970, 204p. (ed. îngrijită de Mircea Tomuș) (1986).
- VOINESCU, Nicoleta:** *Dulce septembrie*, Albatros, 1975, 160p.; *Drumul spre Constantinopol*, Ed. Eminescu, 1983, 178p. (Romanul de dragoste); *Trufie*, Ed. Eminescu, 1987, 124p. (Romanul românesc contemporan).
- VOITIN, Alexandru:** *Cinema Splendid*, Ed. Eminescu, I, *Mânzul rătăcit*, 1978, 424p., II, *Girueta*, 1981, 452p.
- VOIVOZEANU, Constantin:** *Grette nu mai face spionaj*, Ed. Militară, 1980, 136p. (Sfinx); *Stai deoparte*, *Jeronimus*, Cartea Românească, 1986, 200p.
- VORNIC, Tiberiu:** *Oameni sub patrafir*, EPLA, 1950, 346p.; *Întâmplări din pragul veacului*, ESPLA, 1953, 189p.; *Sub pajura împărăției*, ESPLA, 1954, 480p.
- VORNICU, Gheorghe:** *Umbra lui Horea*, Ed. Eminescu, 1973, 224p.
- VREMULEȚ, Constantin:** *Ziua ploii de purpură*, Roman din timpul războiului de independență, Ed. Eminescu, 1979, 264p.; *Insula*, Ed. Eminescu, 1984, 184p.; *Vântul de miazănoapte*, Ed. Eminescu, 1987, 202p.
- VULPESCU, Ileana:** *Rămas-bun*, Cartea Românească, 1975, 288p.; *Arta conversației*, Cartea Românească, 1980, 524p.; *Sărutăt pământul acesta*, Cartea Românească, 1987, 314p.

## Z

- ZABARCENCU, Silvia:** *Grinduri*, Cartea Românească, 1980, 192p.; *Nicăieri în orasul acesta*, Ed. Eminescu, 1982, 342p.; *Revelion la vamă*, Ed. Eminescu, 1985, 239p.
- ZACIU, Mircea:** *Teritorii*, Dacia, 1976, 334p.
- ZAHARIA, Romulus:** *Ademenirea*, Dacia, 1983, 492p.
- ZAIDES, Ștefan:** *Misiune de taină în cetatea eternă*, Ed. Militară, 1986, 328p.
- ZAIMU, Eugenia:** *Vara enigmatelor*, Ed. Ion Creangă, 1987, 128p.
- ZALIS, Henri:** *Până la capăt*, Cartea Românească, 1982, 248p.
- ZAMFIR, Mihai:** *Poveste de iarnă*, Cartea Românească, 1987, 141p.
- ZAMFIRESCU, Alexandru Duilliu:** *Domnul Daltaban de Seraschier*, EPL, 1965, 432p. (face parte din ciclul *Perfecției diplomați*)
- ZAMFIRESCU, George Mihail:** *Bariera*, Forum, 1946, 180p. (pref. Florence G. M. Zamfirescu)
- ZAMFIRESCU, Violeta:** *Cei de la casa pândarului*, Ed. Eminescu, 1974, 295p.; *Îndrăgostiții trști*, Ed. Eminescu, 1979, 231p.; *Surâsul iubirii*, Ed. Eminescu, 1984, 229p.

- ZANC, Grigore:** *Comul de umbră*, Dacia, 1975, 192p.; *Cădere liberă*, Dacia, 1978, 411p.; *Careul de fugă*, I, Dacia, 1985, 308p.
- ZANFIR, Elena Zafira:** *Pentru cine cântă ciocârliă*, Albatros, 1975, 211p.; *Legendă și trandafiri*, Junimea, 1981, 271p.; *Castelana*, I, Junimea, 1985, 344p.
- ZĂRNESCU, Constantin:** *Clodi Primus*, Dacia, 1974, 318p.; *Meda, mireasa lumii*, Dacia, 1979, 203p.; *Ieșirea la mare*, Dacia, 1985, 240p.
- ZEHAN, Eugen:** *Mlaștina*, Ed. Eminescu, 1971, 527p.; *O partidă de remi*, Dacia, 1974, 351p.; *Studentii*, Dacia, I, 1977, 224p., II, 1981, 336p.; *Tăcutele neliniști*, Ed. Eminescu, 1979, 312p.; *Pasul de cadril*, Cartea Românească, 1980, 220p.; *Prins în capcană*, Albatros, 1989, 208p.
- ZIDĂRIȚĂ, Ștefan:** *Te salut, fidelitate!*, Ed. Eminescu, 1981, 320p. (Clepsidra); *Din vară și până în vară*, Ed. Eminescu, 1986, 331p.
- ZINCĂ, Haralamb:** *Atac la obiectivul 112*, Ed. Tineretului, 1956, 112p.; *Ultima toamnă*, ESPLA, 1958, 309p.; *Dintre sute de catarge*, EPL, 1961, 320p.; *Sfârșitul spionului fantomă*, Ed. Militară, 1963, 280p.; *Taina cavalerului Dolenga*, Ed. Militară, 1965, 295p.; *Moartea vine pe bandă de magnetofon*, Ed. Militară, 1966, 280p. (1967; 1969); *O invitație după miezul nopții*, Ed. Militară, 1967, 160p.; *Ochii doctorului King*, Ed. Militară, 1968, 248p. (1972); *O crimă aproape perfectă*, Ed. Tineretului, 1969, 239p. (Aventura); *Și a fost ora H*, Ed. Militară, 1971, 420p.; *Dispărut fără urmă*, Ed. Militară, 1973, 152p. (Sfinx); *Limuzina neagră*, Ed. Militară, 1973, 328p.; *Supersonicul 01 decolează în zori*, Ed. Militară, 1974, 304p.; *Un glonte pentru rezident*, Ed. Militară, 1975, 312p.; *Soarele a murit în zori*, Cazul agentului B-39, I, Ed. Militară, 1976, 287p.; *Dragul meu Sherlock Holmes*, Ed. Eminescu, 1977, 263p. (Clepsidra); *Mapa cenușie G.R.*, Ed. Militară, 1977, 288p.; *Toamnă cu frunze negre*, Pe urmele agentului B-39, II, Ed. Militară, 1978, 335p.; *Anotimpurile morții*, Pe urmele..., III, Ed. Militară, 1980, 359p.; *Glontul de zahăr*, Ed. Militară, 1981, 270p.; *Destinul căpitanului Iamandi*, Pe urmele..., IV, Ed. Militară, 1982, 303p.; *Dosarul aviatorului singuratic. Temerarul*, Ed. Militară, 1983, 224p.; *Operațiunea "Soare"*, Pe urmele..., V, Ed. Militară, 1984, 336p.; *Ultima noapte de război, prima zi de pace*, Ed. Militară, 1985, 416p.; *Noaptea cea mai lungă*, Ed. Militară, I, *Dincolo de întuneric*, 1986, 352p., II, *Marea confruntare*, 1987, 335p.; *Fiecare om cu clepsidra lui*, Cartea

Românească, 1988, 367p.; *Revelion '45*, Roman document, Ed. Militară, 1989, 368p.

**ZOTTA, Ovidiu:** *Toți băieții sunt răi, toți băieții sunt buni*, Ed. Ion Creangă, 1970, 264p.; *O șansă pentru fiecare*, Ed. Ion Creangă, 1973, 463p. (Biblioteca contemporană); *Operațiunea Hercule*, Albatros, 1973, 232p. (Cutezătorii); *Alexandru cel argintiu*, Ed. Ion Creangă, 1976, 288p.; *Jucătorul de rezervă*, Ed. Ion Creangă, 1980, 264p.

**ZVIRJINSCHI, Monica:** *Să spui te iubesc o singură dată*, Albatros, 1988, 215p.



**BIBLIOGRAFIE CRITICĂ SELECTIVĂ**  
**A ROMANULUI ROMÂNESC CONTEMPORAN (1945 - 1985)**

- APOLZAN, Mioara:** *Casa ficțiunii*. Romane și romancierii din deceniul opt, Dacia, 1979, 223p.
- ARDELEANU, Virgil:** *Însemnări despre proză*, EPL, 1966, 328p.; *"A urî", "a iubi"*. Puncte de reper în proza actuală, Dacia, 1971, 175p.
- BALOTĂ, Nicolae:** *De la Ion la Ioanide*. Prozatori români ai secolului XX, Ed. Eminescu, 1974, 540p.; *Universul prozei*, Ed. Eminescu, 1976, 500p.
- BĂILEȘTEANU, Fănuș:** *Refracții*. Prozatori români contemporani, Cartea Românească, 1980, 255p.
- BONDOC, Gh.:** *Romanul românesc contemporan*. Bibliografie selectivă adnotată, București, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă, 1964, 144p.
- BRAGA, Mircea:** *Destinul unor structuri literare*, Dacia, 1979, 176p.
- BUGARIU, Voicu:** *Incursiuni în literatura de azi*, Ed. Eminescu, 1971, 248p.
- CÂNDROVEANU, Hristu:** *Literatura română pentru copii*. Scriitori români contemporani, Albatros, 1988, 319p.
- CIOCÂRLIE, Livius:** *Eseuri critice*, Facla, 1983, 228p.
- CIOCULESCU, Șerban:** *Aspecte literare contemporane*, Minerva, 1972, 736p.
- CIOPRAGA, Constantin:** *Personalitatea literaturii române*. O încercare de sinteză, Junimea, 1973, 320p.
- COSMA, Anton:** *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, Dacia, 1977, 364p.
- CRISTEA, Valeriu:** *Interpretări critice*, Cartea Românească, 1970, 312p.
- CROHMĂLNICEANU, Ov. S.:** *Cronici literare, 1954-1956*, ESPLA, 1957, 395p.; *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Cartea Românească, 1981, 411p.
- DAMIAN, S.:** *Direcții și tendințe în proza nouă*, EPL, 1963, 324p.; *Intrarea în castel*. Încercări de analiză a prozei, Cartea Românească, 1970, 248p.
- DIMISIANU, Gabriel:** *Prozatori de azi*, Cartea Românească, 1970, 196p.; *Nouă prozatori*, Ed. Eminescu, 1977, 188p.
- DOBRESCU, Alexandru:** *Foiletoane*, 2, Junimea, 1981, 275p.; *Foiletoane*, 3, Junimea, 1984, 263p.

- GEORGESCU, Paul:** *Părerii literare*, EPL, 1964, 400p.; *Polivalența necesară*. Asociații și disociații, EPL, 1967, 384p.
- GHEORGHIU, Mihai Dinu:** *Reflexe condiționate*, Cartea Românească, 1983, 208p.
- GHIDIRMIC, Ovidiu:** *Proza românească și vocația originalității*, Scrisul Românesc, 1988, 244p.
- GORCEA, Petru Mihai:** *Structură și mit în proza contemporană*, Cartea Românească, 1982, 259p.
- HOLBAN, Ioan:** *Profiluri epice contemporane*, Cartea Românească, 1987, 437p.
- IONESCU, Mariana:** *Artă și aspirație*, Dacia, 1977, 184p.
- IORGULESCU, Mircea:** *Scritori tineri contemporani*, Ed. Eminescu, 1978, 366p.
- IOSIFESCU, Silviu:** *În jurul romanului*, ed. a II-a revizuită și adăugită, EPL, 1961, 240p.
- LEONTE, Liviu:** *Prozatori contemporani*, Junimea, 1984, 180p.
- MANOLESCU, Florin:** *Literatura S.F.*, Ed. Univers, 1980, 303p.
- MANOLESCU, Nicolae:** *Arca lui Noe*. Eseu despre romanul românesc, Minerva, I, 1980, 320p., II, 1981, 254p., III, 1983, 296p.
- MARTIN, Mircea:** *Generație și creație*, EPL, 1969, 215p.
- MICU, Dumitru:** *Romanul românesc contemporan*. 1944-1959. Realizări, experiențe, direcții de dezvoltare, ESPLA, 1959, 439p.
- MICU, Dumitru, MANOLESCU, Nicolae:** *Literatura română de azi*. 1944-1964. Poezia, proza, dramaturgia. Încercare de sinteză, Ed. Tineretului, 1965, 347p.
- MORARU, Cornel:** *Semnele realului*. Secționări critice convergente, Ed. Eminescu, 1981, 304p.; *Textul și realitatea*, Ed. Eminescu, 1984, 240p.
- MUNTEANU, Romul:** *Jurnal de cărți*, (2), Ed. Eminescu, 1979, 375p.; *Jurnal de cărți*, (3), Ed. Eminescu, 1982, 420p.
- ODANGIU, Marian:** *Romanul politic*, Facla, 1984, 171p.
- PANAITESCU-PERPESSICIUS, Dimitrie S.:** *Opere XI*, Mențiuni critice, Seria a XI-a 1944-1947, Minerva, 1980, 487p. (sub îngrijirea lui Dumitru D. Panaitescu); *Opere XII*, Mențiuni critice..., Minerva, 1983, 600p.
- PECIE, Ion:** *Romancierul în fața oglinzii*, Cartea Românească, 1989, 333p.
- PEREZ, Herta:** *Ipostaze ale personajului în roman*, Junimea, 1979, 276p.
- PETRESCU, Liviu:** *Romanul condiției umane*. Studiu critic, Minerva, 1979, 256p.
- PILLAT, Dinu:** *Mozaic istorico-literar. Sec XX*, EPL, 1969, 227p.

- PIRU, Alexandru:** *Panorama deceniului literar românesc 1940-1950*, EPL, 1968, 536p.; *Analize și sinteze critice*, Scrisul Românesc, 1973, 316p.; *Istoria literaturii române de la început până azi*, Ed. Univers, 1981, 582p.
- POANTĂ, Petru:** *Radiografii*, Dacia, (I), 1978, 319p., (II), 1983, 188p.
- POPA, Marian:** *Dicționar de literatură română contemporană*, ed. a II-a revăzută și adăugită, Albatros, 1977, 630p.
- RACHIERU, Adrian Dinu:** *Vocația sintezei*. Eseuri asupra spiritualității românești, Facla, 1985, 255p.
- RAICU, Lucian:** *Printre contemporani*, Cartea Românească, 1980, 243p.
- RÂPEANU, Valeriu:** *Noi și cei dinaintea noastră*, EPL, 1966, 328p.; *Interferente spirituale*, Ed. Eminescu, 1970, 263p.
- REGMAN, Cornel:** *Noi explorări critice*, Ed. Eminescu, 1982, 288p.; *De la imperfect la mai puțin ca perfect*, Ed. Eminescu, 1987, 266p.
- ROTARU, Ion:** *O istorie a literaturii române*, Minerva, 1987, 3 vol., 1944-1984, 1048p.
- SÂNGEORZAN, Zaharia:** *Conversații critice*, Dacia, 1980, 287p.
- SIMION, Eugen:** *Scriitori români de azi*, Cartea Românească, I, 1974, 760p. (1978, ed. revăzută și adăugită, 760p.), II, 1976, 472p., III, 1984, 632p.; *Întoarcerea autorului*. Eseuri despre relația creator-operă, Cartea Românească, 1981, 472p.
- SIMUȚ, Ion:** *Diferența specifică*, Dacia, 1982, 472p.
- SMEU, Grigore:** *Previzibil și imprevizibil în critică*, Ed. Academiei RSR, 1972, 191p.
- ȘTEFĂNESCU, Alex.:** *Prim-plan*, Ed. Eminescu, 1987, 338p.
- TOMUȘ, Mircea:** *Miscarea literară*, Ed. Eminescu, 1981, 339p.
- TUDOR-ANTON, Eugenia:** *Ipostaze ale prozei*, Cartea Românească, 1977, 239p.
- ȚEPOSU, Radu G.:** *Viața și opiniile personajelor*, Cartea Românească, 1983, 206p.
- ULICI, Laurențiu:** *Confort Prociust*, Ed. Eminescu, 1983, 279p.
- UNGHEANU, Mihai:** *Arhipelag de semne*, Cartea Românească, 1975, 432p.
- UNGUREANU, Cornel:** *Proză și reflexivitate*, Ed. Eminescu, 1977, 268p.; *Proza românească de azi*, I, Cucerirea tradiției, Cartea Românească, 1985, 728p.
- VITNER, Ion:** *Prozatori contemporani*, EPL, I, 1961, 328p., II, 1962, 384p.
- VLAD, Ion:** *Povestirea*. Destinul unei structuri epice, Minerva, 1972, 336p.; *Romanul românesc contemporan*. 1944-1974. Studiu introductiv, note, alegerea textelor de Ion Vlad. Fișe

bibliografice, secvențe pentru autoportrete de Cornel Robu, Ed. Eminescu, 1974, 577p.; *Lectura romanului*, Dacia, 1983, 264p.

**ZACIU, Mircea:** *Lancea lui Achile*, Cartea Românească, 1980, 403p.; *Cu cărțile pe masă*, Cartea Românească, 1981, 320p.

**ZAMFIR, Mihai:** *Cealaltă față a prozei*, Ed. Eminescu, 1988, 220p.

\*\*\* : *Caiete critice*, supliment al revistei *Viața Românească*, nr. 1-2, 1983: *Romanul românesc de azi*, sub red. lui Eugen Simion și colectiv.

\*\*\* : *Literatură și contemporaneitate*, EPL, 1964, 526p. (cuv. înainte de G. Călinescu).

\*\*\* : *Lucrările primului Congres al scriitorilor din Republica Populară Română, 18-23 iunie 1956*, ESPLA, 1956, 574p.

\*\*\* : *Romanul românesc contemporan*. Colocviile de critică ale revistei *Transilvania*, ed. a VI-a, Sibiu, 1983, 83p.

\*\*\* : *Romanul românesc în interviuri*. O istorie autobiografică, Antologie, sinteze bibliografice și indice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Minerva, vol. I, partea I-II, 1985, 961p., vol. II, partea I-II, 1986, 1288p., vol. III, partea I-II, 1988, 696p.

\*\*\* : *Scriitori români*: Dicționar, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1978, 527p. (coordonare și revizie științifică Mircea Zăciu în colaborare cu M. Papahagi și A. Sasu).

**A**

Achimescu, Ildico: 446  
 Adam, Sergiu: 446  
 Adamache, Adrian: 446  
 Adameșteanu, Gabriela: 116,  
 \*154-158\*, 446  
 Aderca, Felix: 173, \*209-210\*,  
 389, 446  
 Agârbiceanu, Ion: 194, 446  
 Agopian, Ștefan: 52, 54, \*108-  
 110\*, 323, 446  
 Aioanei, Pavel: 446  
 Albani, T.: 446  
 Albérès, R. M.: 312  
 Alecsandri, Vasile: 11, 21, 115,  
 122, 378, 379  
 Alecu, Viorel: 446  
 Alexandrescu, Mircea: 446  
 Alexandrescu-Urechea, V.: 172  
 Alexandru, Dumitru: 446  
 Alexandru, Oltea: 447  
 Alexiu, Lucian: 471  
 Almăjan, Ion Marin: \*147\*, 447  
 Almaș, Dumitru: \*176\*, 447  
 Anania, George: \*231-232\*, 447,  
 453  
 Anania, Valeriu: \*222\*, 448  
 Anca, Gheorghe: 448  
 Andrei, Ștefan: 448  
 Andrei, Titus: 448  
 Andru, Vasile: VII, 35, 254, \*265-  
 266\*, 318, 323, 448  
 Anestin, Victor: 173, 225, 448  
 Angelescu, Silviu: 448  
 Anghel, Dimitrie: 219, 245  
 Anghel, Paul: 174, \*182-185\*, 238,  
 448  
 Anghel, Petre: 448  
 Anghelescu-Sămărghitan, Cecilia:  
 448  
 Ante, Laurian: 448

Antim, Paul (pseudonimul lui  
 Voicu Bugariu): 234, 448, 521  
 Antohi, Carmen Alexandra: 449  
 Anton, Costache: \*192-193\*, 449  
 Antonie, Aurel: 449  
 Apetroaie, Ion: 76  
 Apolzan, Mioara: 531  
 Apostol, Constantin: 449  
 Arachelian, Vartan: \*189\*, 449  
 Aramă, Horia: \*229-230\*, 449  
 Aramă, Ion: 449  
 Arcade, Leonid M.: \*380-385\*, 409  
 Arcan, Sofia: 449  
 Archip, Ticu: 449  
 Ardelean, Livia: 449, 497  
 Ardeleanu, Aurel Gheorghe: 450  
 Ardeleanu, Virgil: 531  
 Arghezi, Barutu T.: 330, 450  
 Arghezi, Tudor: 20, 21, 22, 52, 67,  
 90, 197, 331  
 Arieșanu, Ion: 450  
 Arion, George: \*207-208\*, 450  
 Aristotel: 73  
 Arsene, Arthur Maria: 450  
 Atanasiu, D.I.: 450  
 Auerbach, Erich: 28, 35, 38  
 August, Luli: 450  
 Augustopoulos-Jucan, Antița: 450  
 Avram, Vasile: 450

**B**

Babeți, Adriana: 36, 38  
 Baci, Camil: 450  
 Baci, Dorin: 450  
 Baci, Maria: 450  
 Baconsky, A. E.: \*280-282\*, 314,  
 368  
 Bacovia, George: 291, 331  
 Badersca, Constantin: 450  
 Bahtin, M.: 52, 312  
 Baiu, Mihai: 450  
 Balaci, Anca: 450  
 Balamaci, Elena: 451

- Balotă, Bianca: 451  
 Balotă, Nicolae: 330, 331, 531  
 Banciu, Paul Eugen: \*160-161\*, 451  
 Bandrabur, Ionel: 451  
 Banea, G.: 451  
 Banu, Constantin: 451  
 Barbu, Ana: 451  
 Barbu, Eugen: 52, 53, \*67-75\*, 96, 105, 144, 311, 323, 331, 451  
 Barbu, Ion: 107  
 Barbu, Marian: 173, 451  
 Baronzi, George: 172  
 Baros, Aurel Maria: 116, \*166\*, 451  
 Barthes, Roland: 36, 37, 38, 285  
 Bassarabescu, I. A.: 245  
 Baudelaire, Charles: 35, 247, 441  
 Băbălău, Nicolae: 451  
 Băcăuanu, Dinu: 451  
 Bădescu, Dorina: 451  
 Bădescu, Elena: 451  
 Bădescu, Horia: \*163\*, 452  
 Băieșu, Ion: 452  
 Băileanu, G.: 452  
 Băileșteanu, Fănuș: 60, 531  
 Băileșteanu, Jean: 452  
 Băjenaru, Grigore: 452  
 Bălan, Ion Dodu: 412, 452  
 Bălașa, Titus: 498  
 Bălăceanu, Ioan: 452  
 Bălăiță, George: 151, 286, \*293-298\*, 323, 327, 452  
 Bălănoiu, Emilian: 452  
 Bălcescu, Nicolae: 21, 122, 123, 129, 130  
 Bălu, Ion: 505  
 Bănescu, Florin: \*153-154\*, 452  
 Bănulescu, Ștefan: 52, 53, \*91-94\*, 323, 452  
 Băran, Tudor: 452  
 Băran, Vasile: \*215\*, 452  
 Bărbuceanu, Constantin: \*205-206\*, 453  
 Bărbuceanu, T. C.: 453  
 Bărbulescu, Marta: 453  
 Bărbulescu, Mihai: 453  
 Bărbulescu, Romulus: 231, 447, 453  
 Bărbulescu-Olt, Nicolae: 453  
 Bârgău, Valeriu: 453, 460  
 Bârlea, Ovidiu: \*164\*, 453  
 Bârzan, Haralambie: 453  
 Bâta, Iosif Maria: 453  
 Beckett, Samuel: 312  
 Beda, Corneliu: 454  
 Béguin, Albert: 387, 403  
 Bejancu, Gheorghe: 454  
 Belciu, Maia: 454  
 Beldeanu, Adrian: 454  
 Bellu, Pavel: \*164\*, 454  
 Bellu, Petre: 454  
 Benador, Ury: 454  
 Beniuc, Mihai: 55, 378, 380, 454  
 Berbecaru, Valentin: \*105\*, 454  
 Bercescu, Victor: 454  
 Berciu, Ștefan: \*208\*, 454  
 Bergerac, Cyrano de: 252  
 Berindei, Ruxandra: 273  
 Beșleagă, Vladimir: 422  
 Beuran, Grigore: 454  
 Bianu, Corin: 455  
 Biberi, Ion: 321, 455  
 Birăescu, Traian Liviu: 455  
 Birou, Virgil: 455  
 Birgăuanu: 56  
 Birlădeanu, Victor: \*233-234\*, 455  
 Birna, Vlaicu: 455  
 Bîrnetiu, Florin: 455  
 Blaga, Lucian: 11, 22, 115, 247, 276, 331, 358, 426, \*435-442\*  
 Blandiana, Ana: 330  
 Blăjan, Ion: 455  
 Boccaccio, Giovanni: 34  
 Bodunescu, Ion: 455  
 Bogdan, C. I.: 455  
 Bogdan, Elvira: \*194\*, 455  
 Bogdan, Vasile: 455  
 Boghian, Nicolae: 455  
 Bogza, Geo: 306  
 Boiangiu, Raisa: 455  
 Bolintineanu, Dimitrie: 52  
 Bolocan, Vasile: 455

- Bolos, Ion: 455  
 Bombard, Alain: 219  
 Bondoc, Gh.: 531  
 Borges, Jorge Luis: 144  
 Borneanu, Gheorghe: 455  
 Boros-Bucuța, Lucia: 455  
 Bostănar, Virgil: 455  
 Botez, Alexandru Adrian: 455  
 Botez, Alice: 254, \*256-257\*, 456  
 Botez, Demostene: 456  
 Botez, Mihai: 23, 25  
 Boureanu, Radu: \*186-187\*, 456  
 Boureanu, Eugen: 456  
 Bozbici, Cornel: 456  
 Brad, Ion: 98, 314, 456, 464  
 Braga, Mircea: 76, 531  
 Braga, Rodica: 456  
 Brașoveanu, Cosma: 456  
 Brateș, Mircea: 456  
 Brateș, Verona: 456  
 Bratoloveanu, Liviu: 456  
 Bratu, Florin Vasile: 456  
 Bratu, S.: 60, 470  
 Brătescu, Gheorghe: 456  
 Brătescu-Voinesti, I. Al.: 302  
 Breban, Nicolae: 104, 261, 289, 310, 321, 412, 456  
 Brecht, Bertolt: 172  
 Breton, André: 27  
 Brezianu, Andrei: \*266\*, 457  
 Bronzino: 67  
 Brumariu, Ada: 68  
 Bucheru, Ion: 457  
 Buciu, Marian Victor: 457  
 Bucur, D. M.: 457  
 Bucur, Ion Nicolae: 457  
 Bucur, Marin: 121, 457  
 Bud, Titus: 172  
 Budai-Deleanu, Ion: 21, 34, 266  
 Bugariu, Voicu (v. și Paul Antim): \*234\*, 457, 531  
 Bulău, Ion: 459  
 Bulza, Teodor: 457  
 Bunea, Emil: 457  
 Burada, Eugen: 457, 464  
 Bursan, Anca: 457, 498  
 Bușecan, Teofil: 457  
 Butler, Samuel: 253, 391  
 Butnaru, Ion: 457  
 Butor, Michel: 172  
 Buzatu, Gheorghe: 457  
 Buzdugan, Costin: 457  
 Buzinschi, Corneliu: 457  
 Buznea, Dumitru: 458  
 Buzoianu, Cătălina: 157  
 Buzoianu, Gheorghe: 458  
 Buzura, Augustin: 18, 23, 311, 317, 318, 321, 330, 334, 458  
 Buzzatti, Dino: 110
- ## C
- Caba, Olga: 458  
 Cacoveanu, Viorel: \*208\*, 458  
 Caillois, Roger: 172  
 Calmicu, Mihail: 458  
 Calomfirescu, Nicolae: 458  
 Calvino, Italo: 286  
 Camilar, Eusebiu: 116, \*117-118\*, 458  
 Campanella, Tomaso: 252  
 Camus, Albert: 255  
 Cantemir, Dimitrie: 21, 252, 256, 276, 307, 334  
 Capek, Karel: 172  
 Caragiale, Ion Luca: 11, 21, 35, 36, 115, 244, 246, 286, 289, 292, 294, 363  
 Caragiale, Mateiu I.: 52, 67, 86, 127, 141, 376  
 Caraion, Ion: 22, 330, 331  
 Caranfil, Constantina: 459  
 Caranfil, Mihail: 459  
 Carcopino, Jerome: 353  
 Carroll, Lewis: 195, 196, 295  
 Carpen, N. D.: 459  
 Carrel, Alexis: 361  
 Cassian, Nina: 330, 331  
 Cassvan, Sarina: 459  
 Catrinel (pseudonimul Sidoniei Drăgușanu): 459  
 Călin, Liviu: 118, 451, 459  
 Călinescu, Al.: II  
 Călinescu, George: 15, 22, 27, 52, 55, 57, 63, 115, 118, 123, 173,

- 174, 238, 244, 268, 269, 305,  
311, 317, 369, 459
- Călinescu, Matei: 459
- Călugăru, Ion: 459
- Căpeț, Ion: 459
- Cătina, Oana: 459
- Câmpeanu, Titi George: 459
- Cândroveanu, Hristu: 531
- Cârje, Ion: 460
- Ceașescu, Nicolae: 23, 24, 25,  
330, 331
- Ceașu, George: 460
- Cellini, Benvenuto: 34
- Cembra, Ernest: 460
- Ceranu, Nina: 460
- Cernegura, Cicerone: 460
- Cernescu, Adrian: 460
- Cerneț, Laurențiu: 238, 460
- Cesereanu, Ruxandra: 460
- Chandler, Raimond: 207
- Chartier, R.: 39
- Chelaru, Oana: 460
- Chesterton, G. K.: 172
- Chifu, Gabriel: 460
- Chihaia, Pavel: 460
- Chimet, Jordan: \*196-197\*, 460
- Chioreanu, Valer: 460
- Chiper Dinograncea, George: 460
- Chiriac, Virgil: 460
- Chiric, Ion: 460
- Chirică, Neculai: 453, 460
- Chiriță, Constantin: \*190-191\*,  
460
- Chiriță, Sava: 461
- Chiriță, Vasile: 461, 497
- Chirițescu, Florin: 461
- Chiru, Ionel: 461
- Ciachir, Dan: 45
- Cimpoescu, Petru: 461
- Cinca, Silvia: 461
- Ciobanu, Ion Constantin: 423
- Ciobanu, Mircea: 52, 53, \*94-98\*,  
254, 286, 311, 323, 461
- Ciobanu, Nicolae: 52, 514
- Ciobanu, Radu: 116, \*142-144\*,  
461
- Ciocârlie, Livius: 286, \*303-304\*,  
461, 531
- Cioculescu, Șerban: 531
- Cioflec, Romulus: 461
- Ciopraga, Constantin: 60, 236,  
451, 458, 461, 531
- Cioran, Emil M.: 25, 276, 326, 331,  
332, 350, 351, 414
- Ciorbagiu, Viorica: 461
- Ciorobea, Petrișor: 461, 476
- Ciprian, Constantin: 461
- Cireș, Petru: 461
- Ciulei, Emil: 461
- Ciurea, Doina: 254, \*260-261\*,  
462
- Ciurezu, D.: 56
- Cîmpeanu, Pavel: 462
- Cîmpeanu, Valeriu: 462
- Cîndroveanu, Hristu: 174
- Cîteia, Adriana: 462
- Clinca, Felicia: 462
- Codreanu, Theodor: 462
- Codru-Drăgușanu, Ion: 34
- Coja, Ion: 462
- Cojan, Grigore: 462
- Cojocaru, Mircea: 462
- Cojocaru, Romulus: 462
- Cojocaru, Vasile: 462
- Colin, Vladimir: \*227-229\*, 327,  
462
- Coltofeanu, Emil: 462
- Combra, Ernest: 462
- Constant, Mircea: 462
- Constant, Paul: 462
- Constantin, Ilie: 462
- Constantin, Theodor: \*204\*, 463
- Constantin, Titu: 463
- Constantin, V.: 463, 495
- Constantinescu, Mircea: \*107\*,  
463
- Constantinescu, Ovidiu: 321, 463
- Constantinescu, Titel: 463
- Conta, Alexandra: 463, 475
- Contea, Maria: 463
- Copăcianu, Emanuel: 463, 505
- Copcea, Florian: 464
- Coravu, C.: 464



Corbea, Dumitru: 464  
Corbul, Vintilă: \*211\*, 457, 464  
Corlaci, Ben: 464  
Comeille: 247  
Corodari, Alexandru: 464  
Corti, Maria: 36, 38, 292, 305  
Cosășu, Radu (pseudonimul lui Oscar Rohrllich): 55, 238, \*242-244\*, 323, 464  
Cosciud, Sergiu: 464  
Cosma, Ana: 444  
Cosma, Anton: I-VI, 33, 36, 120, 145, 308, 444, 531  
Cosma, Ela: VI, VII  
Cosma, Neagu: 464, 513  
Costa, Adrian: 464  
Costescu, Dan: 464  
Costin, Calistrat: 464  
Costin, Miron: 52, 181, 334  
Coșbuc, George: 21  
Coșovei, Traian: 465  
Cotoman, Nicolae: 465  
Cotovu, Sandra: 465  
Cotruș, Aron: 422  
Cotuțiu, Cornel: 465  
Cozma, George Florin: 465  
Cozmin, Marta: 465  
Craia, Sultana: 61  
Crama, Mihail: 465  
Crăciun, Boris: 465  
Crăciun, Gheorghe: 286, \*301-302\*, 465  
Creangă, Ion: 52, 115, 296, 423, 427  
Cretzianu, Sarmiza: 465  
Cristache, Nicolae: 465  
Cristea, Corina: 465  
Cristea, Tudor: 465  
Cristea, Valeriu: 465, 531  
Cristescu, Maria-Luiza: 465  
Cristoiu, Ion: 286  
Crișan, Nicolae: \*187\*, 465  
Crînguleanu, Ion: 465  
Crohmălniceanu, Ov. S.: II, 22, 64, 65, 308, 367, 502, 505, 531  
Crudu, Tiberiu: 465  
Cubleșan, Constantin: 466, 498

Cucu, Marin V.: 466  
Culcer, Dan: II  
Culea, Ap. D.: 466  
Cumpăta, Gheorghe: 466  
Cursaru, Lucian: 412, 466  
Cușnarencu, George: 466  
Cutava, Nelly: 466  
Cuza, Constantin: 466

## D

Dabija, Nicolae: 422  
Dafinescu, Stanciu: 466  
Damian, George: 466  
Damian, Mircea: 466  
Damian, Nicolae: 466  
Damian, Ștefan: \*164-165\*, 466  
Damian, S.: 531  
Dan, Ioan: \*188\*, 466  
Dan, Sergiu: 321, 466  
Dan, Sergiu Pavel: 52, 175  
Dan, Virgiliu: 467  
Daneș, Tudor: 467  
Dante, A.: 340  
Dascălu, Valentin: 467  
David, Dan: 467  
Davidovici, Doru: \*223-224\*, 467  
Dăriescu, Elena: 467  
Deal, Alexandru: 467  
Deboveanu, Aurel: 467  
Delavrancea, Cella: 467  
Delcescu, Eugen: 467  
Deleanu, Marcu Mihail: 467  
Deleanu, Nicolae: 467  
Demetrescu, Traian: 141  
Demetrius, Lucia: \*133-134\*, 467  
Denciu, Ioan Dumitru: \*189\*, 467  
Deneș, Ivan: 468  
Depărățeanu, C.: 141  
Derevencu, Gheorghe: 468  
Descartes, René: 30  
Dessila, Octav: 468  
Deșliu, Dan: 24  
Diaconescu, Mihail: 174, \*180-182\*, 468  
Diaconescu, Nicolae: 468  
Diaconescu, Romulus: 468

- Diaconu, Mircea: \*199-200\*, 468  
 Diamantstein, Nora: 468  
 Dianu, Ion: 468  
 Dianu, Romulus: 468  
 Dianu, Viorel: 468  
 Dicea, Andrei: 468  
 Dima, Simion: 468  
 Dima, Valentina: 468  
 Dimisianu, Gabriel: 531  
 Dumitrescu, Ioana: 468  
 Dimitriu, Ștefan: 468  
 Dincă, Dumitru Ion: 468  
 Dinescu, Mircea: 24, 331, 412  
 Dinică, Ștefan: 468  
 Dinu, Ioan: 468, 479  
 Dinulescu, Dumitru: 468  
 Dinulescu, Lascăr: 469  
 Dobra, Liviu: 469  
 Dobrescu, Alexandru: 531  
 Doinaș, Ștefan Augustin: 275, 412  
 Dongorozi, Ion: 469  
 Donose, Vicențiu: 469  
 Dorgoșan, Ștefan: 469  
 Dorian, Emil: 469  
 Dorin, Gheorghe: 469  
 Dorin, Ion: 469  
 Dostoievski, F. M.: 255, 282, 312, 412  
 Doyle, Arthur Conan: 198  
 Dragnea, Stelian: 469  
 Dragoș, Nicolae: 469, 515  
 Dragu, Victoria: 469  
 Drăgan, Daniel: 469  
 Drăgușanu, Ion Codru: 115, 237, 249  
 Drăgușanu, Sidonia (v. și Catrinel): 469  
 Drincea, Ion Șerban: 469  
 Drumaru, Paul: 469  
 Drumes, Mihail: 469  
 Drută, Ion: 421, \*422-433\*, 434  
 Duda, Virgil: 25, \*168-170\*, 469  
 Dudu, Cecilia: 470, 521  
 Duduleanu, Mircea: 470  
 Dumas, Al.: 186, 366  
 Dumbrăveanu, Anghel: 470  
 Dumitrescu, Al.: 470  
 Dumitrescu, Constantin: 470  
 Dumitrescu, Ioan: 470  
 Dumitrescu, Lucian: 470  
 Dumitrescu, Ștefan: 470  
 Dumitriu, Dana: 318, 470  
 Dumitriu, Mia: 470  
 Dumitriu, Petru: I, 25, 331, 332, \*362-380\*, 409, 470  
 Duțescu, Mihai: 470  
 Duțu, Alexandru: 39  
 Dürrenmatt, Friedrich: 172
- E**
- Eco, Umberto: 37, 121  
 Ecovoiu, Alexandru: 470  
 Eftimiu, Victor: 470  
 Einstein, Albert: 361  
 Eliade, Mircea: I, II, V, 15, 25, 44, 45, 46, 47, 49, 52, 53, 60, 95, 100, 173, 224, 232, 237, 239, 240, 242, 248, 249, 253, 286, 306, 310, 312, 314, 323, 327, 329, 330, \*332-350\*, 351, 409, 422, 425, 440  
 Eliade-Rădulescu, Ion: 130  
 Elvin, B.: 118, 471  
 Eminescu, Mihai: 10, 11, 15, 21, 34, 115, 141, 252, 276, 308, 363  
 Ende, Michael: 197  
 Eremia, Ion: 471  
 Eschil: 65, 66  
 Esinencu, Nicolae: 422  
 Est, Eugeniu: 471  
 Everac, Paul: 471
- F**
- Fabian, Romulus: 471  
 Fati, Vasile Petre: 471  
 Faulkner, William: 116  
 Fay, Ștefan S.: 471  
 Făgerașu, Crișan: 471  
 Fărcășan, Sergiu: 471  
 Fătu, Mihai: 471  
 Felix, Radu: 471  
 Feuerbach, Ludwig von: 29  
 Fénélon: 252

- Fieroiu, Irina: 471  
 Filimon, Gheorghe: 471  
 Filimon, Nicolae: 11, 52, 237, 249  
 Filip, Nadia: 472  
 Filip, Traian: \*211\*, 472  
 Filipaşcu, Alexandru: 472  
 Filipescu, Yolanda: 472  
 Filitti-Borănescu, Olimpia: 472  
 Firu, Mihail: 472  
 Fîntîneru, Constantin: 253  
 Flaubert, Gustave: 247  
 Flondor Arieşanu, Tatiana: 472  
 Flora, Radu: \*434-435\*  
 Florescu, Mihail: 472, 493  
 Florescu-Ghiţă, Rodica: 470, 472  
 Florian, Mircea: 27  
 Florian, Radu: 309, 325  
 Foster, E. M.: 306  
 France, Anatole: 273  
 Freud, Sigmund: 242  
 Frînculescu, Nicolae: \*224\*, 472  
 Fucik, Julius: 412  
 Fulga, Laurenţiu: 310, 472, 480  
 Füleşi, Victor: 472
- G**
- Gafiţa, Gabriel: 473  
 Gafiţa, Mihai: 39, 412, 459, 473, 501, 505, 518  
 Gaftone, Vasile: 473, 491  
 Gaidar, Arcadi: 202  
 Galaction, Gala: 100, 194, 237, 255  
 Galaction, Luki: \*222-223\*, 473  
 Galan, Valerian Em.: 473  
 Gall, Matei: 473  
 Gane, C.: 473  
 Gane, Horia: 473  
 Gane, Nicu: 115  
 Garaudy, Roger: 35  
 Gaspar, Mihail: 173  
 Gavril, Matei: 473  
 Gavrilă, Vasile: 473  
 Gavrilovici, Ernest: 473  
 Găbrian, Stefan M.: 473  
 Gănescu, George: 473
- Gârnacea, Ioan: 473  
 Gârneată, Domnica: 473  
 Genaru, Ovidiu: 473  
 George, Alexandru: 52, 473  
 Georgescu, Constantin: 474  
 Georgescu, Mihai: 474  
 Georgescu, Octavian: 474  
 Georgescu, Oprea: 474, 511  
 Georgescu, Paul: 56, 61, 286, \*290-293\*, 474, 532  
 Georgescu, Petre A.: 474  
 Georgescu-Moldoveanu, Domnita: 474  
 Gernsback, Hugo: 226  
 Ghenea, C.: 474, 507  
 Gheorghe, Ion: 306, 474  
 Gheorghiu, Constantin: 474  
 Gheorghiu, Constantin Virgil: I, V, 25, 330, \*385-411\*, 422, 425  
 Gheorghiu, Ilie: 474  
 Gheorghiu, Mihai Dinu: 532  
 Gheorghiu, Mihnea: 474  
 Gheorghiu, Virgil (v. Constantin Virgil Gheorghiu)  
 Gheorghiu, Vivi: 474  
 Ghetie, Ion: 474  
 Ghiban, Constantin: 463, 474  
 Ghibu, Bogdan: 475  
 Ghica, Ion: 52, 115  
 Ghidirmic, Ovidiu: 52, 61, 118, 514, 532  
 Ghidrigan, George: 475  
 Ghilencea, Vasile Dorin: 475  
 Ghilia, Alecu Ivan: \*136-137\*, 373, 475  
 Ghiolu, Maria: 475  
 Ghirvu-Călin, Elena: 475  
 Ghiţescu, Ludmila: 475  
 Ghiţescu, Mircea: 475  
 Ghiţulescu, Mircea: \*300-301\*  
 Gide, André: 255, 363, 376  
 Giraudoux, J.: 363, 376  
 Giugariu, Mihai: 475  
 Giurescu, Anca: 37  
 Giurgiu, Eugen: 475, 493  
 Glodeanu, Gh.: III

Goethe, Johann Wolfgang: 252,  
253, 344

Goga, O.: 475, 513

Goga, Octavian: 21, 422

Gogol, N. V.: 295

Gogoneață, Nicolae: 27

Goldmann, Lucien: 76, 310

Golea, Lida I.: 475

Golescu, Dinicu: 11, 34, 249

Goma, Paul: 15, 24, 330, 332,  
\*411-415\*

Gorcea, Petru Mihai: 532

Gorunescu, Valeriu: 476

Graciián, Baltasar: 252

Grămescu, Mihail: \*234-235\*, 476

Grănescu, Adrian: 476

Grecea, Florian: 476

Grecea, Ion: 476

Grigorescu, Dan: 330

Grigorescu, Irina: 476

Grigurcu, Gheorghe: 14

Grinevici, Igor: 476

Gronov-Marinescu, Elena: 476

Groșan, Ioan: 286

Gruia, Călin: 476

Gruia, Stelian: 476

Guga, Romulus: 323, 327, 476

Guran, Augustin: 461, 476

Gurău, Apostol: \*106\*, 476

Gurian, Sorana: 476

Gustav, Valentin: 476

Guțan, Alexandru: 477, 481

## H

Hadan, Maria: 477

Haide, Victor: 477

Haineș, Ion: 477

Hassel, Sven: 412

Hașa, Gligor: 477

Hașdeu, Bogdan Petriceicu: 115,  
251

Havel, Vaclav: 15

Hazard: 361

Hegel, G. W. F.: 251, 326, 347, 391

Heidegger, Martin: 32

Heinrich, Valentin: 477

Heisenberg, Werner: 30

Heliodor: 59

Hetco, Mihai: 477

Heyerdal, Thor: 219

Heym, Stephan: 121

Hitler, A.: 337

Hjelmsev, Louis: 37

Hladchi-Bucoviñeanu, Petre: 477

Hobana, Ion: 175, \*227\*, 477

Hocke, Gustav Rene: 197

Hodojeu, Cornel: 477

Holban, Anton: 237, 244

Holban, Ioan: 145, 266, 532

Holban, Nicolae: 477

Holban, Sorin: 477

Homer: 28

Horasangian, Bedros: 324, 477

Horia, Vintilă: I, III, V, 10, 25,  
\*350-362\*, 409, 422

Horodincă, Georgeta: \*219-220\*,  
446, 477

Horomnea, Dragomir: 477

Horomnea, Dumitru: 330

Horvath, Florin: 477

Hossu-Longin, Valentin: 477

Hrenciuc, Dina: 477

Hristu, Anda: 477

Hrușcă, Eugen: 477

Huber, Viorica: 193

Hudici, Vera: 477

Hugo, Victor: 247

Huidan, Eduard: 478

Hurjui, Ion: 478

Huxley, Aldous: 172, 253, 282,  
283, 392, 402

## I

Iacoban, Mircea Radu: 478

Iancu, Ioan: 478, 510

Iancu, Victor: 478, 491

Ibrăileanu, Garabet: 115, 196

Iencec, Emil: 478

Ierunca, Virgil: 22, 25, 26, 331

Ifrim, Corneliu: 478

Ighel, Ilie: 172

Igiroșianu, Lida: 478

Ignătescu, Constantin: \*176\*, 478  
Igneă, Dumitru: 478  
Iliescu, Adriana: 116, \*141-142\*,  
478  
Iliescu, Georgeta: 478  
Iliescu, Nicolae: 324, 478  
Ilisei, Grigore: 478  
Indrieș, Alexandra: 478  
Ioachim, Alexandra: 479  
Ioana, Nicolae: \*224-225\*, 479  
Ioanid, Ana: 479  
Ion, Dumitru M.: \*98-99\*, 479  
Ionescu, Cornel: 479  
Ionescu, Damian: 479  
Ionescu, Eugen: 25, 36, 237, 330,  
331, 332, 350  
Ionescu, Florin Andrei: 479  
Ionescu, Marian: 514  
Ionescu, Mariana: 61, 324, 479,  
532  
Ionescu, Mircea: 479  
Ionescu, Mircea M.: 479  
Ionescu, Nelu: 479  
Ionescu, Nicolae Florin: 468, 479  
Ionescu, Radu: 34, 286  
Ionescu, Victoria: 479  
Ionescu-Dunăraru, Nicolae: 479  
Ionescu-Johnson, I.: 479  
Ionescu-Prejmer, N.: 479  
Ionescu-Quintus, Mircea: 479  
Ionică, Lucian: 325, 480  
Ioniță, Ana: 480  
Ioniță, Maria: 480  
Ioniță, Marin: 480  
Ioniță, Vasile: 480  
Iorda, Marin: 480  
Iordache, Antoaneta C.: 480  
Iordache, Anton: 480  
Iordache, Gheorghe: 480  
Iordache-Streinu, Elena: 480  
Iorga, Nicolae: 11, 24, 35, 237  
Iorgulescu, Mircea: 145, 472, 532  
Iosefini, Aurel: 480  
Iosif, Mira: 480  
Iosif, Vasile: 480  
Iosifescu, Silvian: 40, 175, 532  
Iovan, Ion: 286, \*299-300\*, 480

Iovescu, Ion Marin: 480  
Istrate, Ion: 52, 445  
Istrati, Ion: 480  
Istrati, Panait: 52, 61, 76, 84, 106,  
108, 157  
Iștoc, Beatrice: 480  
Itu, Nicolae: 480  
Iuga, Gabriel: 480  
Iulian, Rodica: \*217\*, 480  
Iureș, Ștefan: 480  
Iuteș, Gica: 481  
Ivanciu, I.C.: 27  
Ivanovici, Dumitru: 477, 481  
Ivasiuc, Alexandru: 254, 318, 321,  
322, 327, 412, 481  
Ivănoiu, Gheorghe: 481

## J

Jakobson, Roman: 37, 48  
Jaleș, Petru: 481  
Jar, Alexandru: 24, 481  
Jaspers, Karl: 15  
Jelescu, Smaranda: 481  
Jemna, Silvia: 481  
Jerca, Victor: 481  
Jianu, Nicolae: 481  
Joldea, Mihail: \*188\*, 481  
Jordan, B.: 482  
Joyce, James: 273, 359  
Jurca-Rovina, Ion: 482  
Jurist, Eduard: 482

## K

Kafka, Franz: 36, 210, 292, 295,  
312  
Kalmuski, D.: 482  
Kant, Immanuel: 251, 391  
Kanters, Robert: 387, 390  
Keneres, Adina: 482  
Kembach, Victor: \*226\*, 482  
Kleininger, Thomas: 32  
Kogălniceanu, Mihail: 107

**L**

Labiș, Nicolae: 314, 368, 423  
 Lal, Romulus: 482  
 Lampedusa, G. T.: 146  
 Lari, Leonida: 422  
 Larian, Sonia: \*193\*, 482  
 Lascu-Mocanu, Lydia: 482  
 Lazăr, Ecaterina: 482  
 Lazu, Ion: 482  
 Lăncrănjan, Ion: 482  
 Leaghi, Hristu: 483  
 Leășcev, N.: 39  
 Lecca, Andi: 483  
 Lecca, Aurel: 483  
 Leon, Aurel: 483  
 Leonte, Liviu: 532  
 Lerian, Mircea: 483  
 Leu, Corneliu: \*179-180\*, 412, 483  
 Lezea, Sergiu: 483  
 Liiceanu, Gabriel: 32, 115, 254,  
 \*275-277\*, 483  
 Lilă, Ion: 483  
 Livescu, Anca: 484  
 Logan, Genoveva: 484  
 Logreșteanu, Florin: 484  
 Lotman, Iuri: 33, 34  
 Lotreanu, Ion: 45, 484  
 Lovinescu, Monica: 25, 328, 331,  
 385  
 Lovinescu, Tania: 484  
 Luca, Ion: 115  
 Luca, Mircea: 484  
 Luca, Remus: 484  
 Luca, Ștefan: 484  
 Lucaci, A.: 174  
 Ludo, Isac: 484  
 Lukács, Georg: 78, 321  
 Lumezianu, Eugen: 484  
 Lungu, Alexandru D.: 484  
 Lungu, Ion: 484  
 Lungu, Marin: 484  
 Lupan, Petre: 484  
 Lupan, Radu: 484  
 Lupasco, Stéphane: 29  
 Lupu, Nicolae: 484  
 Lupulescu, Iosif: 485

Luscalov, Petre: \*196\*, 485

Lustig, Adrian: 485

Lustig, Lucreția: 485

Lustig, Oliver: 485

**M**

Macedonski, Alexandru: 52, 115,  
225, 245

Macri, Panait: 172

Maian, Mihail: 485

Maioreșcu, Titu: 237

Maioreșcu, Toma George: 485

Malschi, Vasile: 485

Manea, Norman: 25, \*261-265\*,  
485

Maniu, Adrian: 115

Mann, Thomas: 253

Manolescu, Florin: 175, 226, 532

Manolescu, Nicolae: 14, 60, 61,  
64, 67, 103, 420, 459, 481, 493,  
532

Manolescu, Oana: 485

Manoliu, Emanoil: 485

Manoliu, Marius: 485

Manoliu-Sadoveanu, Despina: 485

Manta, Tudor: 485

Manu, Dimitrie: 486

Marandiuc, Cornel: 486

Marcea, Pompiliu: 60

Marcel, Gabriel: 385, 390, 391

Marcu, Tache Dumitriu: 486

Mareș, Radu: 311, 486

Marian, Mircea: 486

Marian, Ștefan: 486

Marian, Teodor: 486

Marinca, Felicia: 486

Marineasa, Viorel: 324, 486

Marinescu, Elena: 486

Marino, Adrian: III, 45, 47, 48, 52,  
253, 285, 334

Marquez, Gabriel García: 148

Martin, Aurel: 472

Martin, Mircea: 532

Martinovici, Iv.: 486

Marx, Karl: 29

Matache, Ecaterina: 486

Matală, Dumitru: 486

- Mateescu, Constantin: 486  
 Mateescu, Nicolae: 486  
 Matei, Horia: 486  
 Maurras, Charles: 20  
 Maxim, Ion: 486  
 Mazilu, Dan Horia: 52  
 Mazilu, Teodor: 368, 487  
 Măduță, Ilie: 487  
 Măgureanu, Octav: 487  
 Mănăstire, Ion Anghel: \*112\*, 330,  
 487  
 Mănuceanu, Vasile: 487  
 Mărgeanu, Nicolae: \*204-205\*,  
 330, 487  
 Mătasă, Elena: 487  
 Mârzescu, Eliza: 487  
 Mérimée, Prosper: 186  
 Micheli, Maria de: 27  
 Michnik, Adam: 15  
 Miclău, Paul: 487  
 Micu, Dumitru: 64, 532  
 Micu, Mircea: \*144-145\*, 487  
 Mihadaș, Teohar: 487  
 Mihail, Nicolae Paul: 451, 487  
 Mihail, Tudor: 487  
 Mihalache, George: 488  
 Mihalache, Marin: 488  
 Mihalcea, Ștefan: 488  
 Mihale, Aurel: \*177\*, 488  
 Mihăescu, Dan Gr.: 488  
 Mihăescu, Eugen: 488  
 Mihăescu, Gib I.: 52, 316  
 Mihăilă, Caius: 488  
 Mihăilescu, Ernesto: 488  
 Mihăilescu, Virgiliu Vasile: 488  
 Mihoc, Doina Felicia: 488  
 Mihu, Achim: 31  
 Milescu, Nicolae: 34  
 Miller-Verghe, Margareta: 488  
 Milorian, Sergiu: 488  
 Mincu, Marin: 287, \*302-303\*, 488  
 Minei, Nicolae: 488  
 Mircea, Dumitru: 488  
 Mircea-Căncicov, Georgeta:  
 \*126\*, 488  
 Mircu, Marius: 489  
 Mirodan, Alexandru: 331  
 Miron, Violeta: 489  
 Mitru, Alexandru: 489  
 Mînzatu, Ion: 489  
 Mocanu, Ilie: 489  
 Mocanu, Titus: 489  
 Moceanu, Ovidiu: \*166\*, 489  
 Modoeanu, Mihail: 489  
 Modorcea, Grid: \*106\*, 489  
 Mohor, Mircea: 489  
 Moise, Ion: 489  
 Moiescu, Mihnea: \*230-231\*, 489  
 Moisisa, Constanța: 489  
 Moldoveanu, Rodica: 489  
 Molea, Ion: 489  
 Molière: 37  
 Monda, Virgiliu: 389, 489  
 Monoranu, Mihaela: \*202\*, 490  
 Monta, Olga: 490  
 Montaigne, M. E.: 274  
 Montesquieu, C. L.: 252  
 Mór, Jokai: 77  
 Morariu, Modest: 254, \*273-274\*,  
 490  
 Moraru, Alexandru: 490  
 Moraru, Cornel: II, III, 321, 532  
 Moraru, Iustin: 490  
 Moraru, Nicolae: 490  
 Morogan, Maria: \*209\*, 330, 490  
 Moroianu, Dinu: 490  
 Moroșanu, George: 490  
 Morus, Thomas: 230, 252  
 Motoc, Nicolae: 490  
 Movilă, Gheorghe: 490  
 Movilă, Sanda: 490  
 Mugur, Florin: 490  
 Munteanu, Aurel Dragoș: 24,  
 \*257-260\*, 331, 490  
 Munteanu, Constantin: 490  
 Munteanu, Doru: 490  
 Munteanu, Francisc: \*198-199\*,  
 490  
 Munteanu, George: 173  
 Munteanu, Ioana: 491  
 Munteanu, Romul: 27, 30, 252,  
 532  
 Munteanu, Valentin: 491

Munteanu, Vladimir: 491  
Mureșan, Dumitru: 473, 491  
Murgeanu, Ion: 491  
Musil, R.: 359  
Mușat, I. D.: \*175-176\*, 491  
Mușatescu, Vlad: \*198\*, 491  
Mutașcu, Dan: \*105\*, 492  
Muthu, Mircea: 52

## N

Nadeau, Maurice: 322  
Nadin, Mihai: 492  
Naum, Gellu: 492  
Navara, Margareta de: 34, 186  
Neagoe, Manole: 492  
Neagu, Constantin: 492  
Neagu, Fănuș: 53, \*84-87\*, 311,  
323, 492  
Neagu, Mihai: 492  
Neagu, Nicolae: 492  
Neamtu, Leonida: \*214-215\*, 492  
Necula, Damian: \*171\*, 493  
Neculce, Ion: 33, 34, 52  
Nedea, Stancu: 493  
Nedelciu, Cristu: 475, 493  
Nedelciu, Mircea: 254, \*278-280\*,  
323, 473, 493  
Nedelciu, Nedelciu C.: 493  
Nedelcovici, Bujor: V, 25, 330,  
332, \*417-420\*, 493  
Nedelcu, Jean: 493  
Nedelcu, Monica: 352  
Nedelcu, Șerban: 493  
Negoiță, Tudor: \*208\*, 493  
Negoițescu, Ion: 217, 330, 331,  
380, 494, 513  
Negrea, Ion: 494  
Negreanu, Gabriela: 494  
Negrici, Eugen: 52, 299, 315  
Negruzzi, C.: 423  
Negulescu, Ion: 494  
Nestor, George: 494  
Nica, Gheorghe: 494  
Nicoară, Iolanda: 494  
Nicoară, Viorica: 494

Nicola, Mihai: 494  
Nicolae, Marin Iancu: 494  
Nicolae, Mihai: 494  
Nicolae, Victor: 494  
Nicolau, R.: 34  
Nicolăescu, Gheorghe: 494  
Nicoleanu, N.: 141  
Nicolescu, Ioan Dan: 54, \*99-  
100\*, 110, 494  
Nicolescu, Ion: 494  
Nikorovici, Vasile: 494  
Niculescu, Maya: 494  
Niculescu-Mizil, George: 494  
Nișcov, Viorica: 78  
Niță, Petre: 494  
Nițu, Radu: 494  
Noica, Constantin: II, 32, 115, 275,  
276, 277, 297, 331  
Nor, Radu: 225, 495, 517  
Noran, Sever: 495  
Novac, Constantin: \*220-221\*, 495  
Novac, Mircea: 495  
Novicov, M.: 365  
Nușfelean, Olimpiu: 324, 495

## O

Oancea, Tudorel: 463, 495  
Obadă, Vasile: 495  
Obreja Cernichevici, Silvia: 495  
Ochinciuc, Ion: 495  
Octavian, Tudor: 496  
Odangiu, Marian: 532  
Odeanu, Anișoara: 496  
Odobescu, Alexandru: 34, 115,  
251, 252, 299  
Ojog-Brașoveanu, Rodica: \*206-  
207\*, 496  
Olaru, Pia: 496  
Olăreanu, Costache: 250, 286,  
\*298-299\*, 323, 496  
Olt, Silvia: 497  
Olteanu, Ion: 497  
Olteanu, Traian: 497  
Omescu, Comeliu: \*231\*, 497  
Onea, Gheorghe: 497  
Oprea, Eugenia: 84



Oprea, Florian: 449, 497  
Oprea, Ștefan: 497  
Oprîș, Mihai: 497  
Oprîță, Mircea: 98, 116, 140, 254,  
\*267-270\*, 311, 497  
Orlea, Ioana: \*218\*, 497  
Orleanu, Ada: \*194-195\*, 497

## P

Padina, Rodica: 498  
Palade, Rodica: 498  
Paladi, Ruxandra: 498  
Palaghiu, Mircea: 498  
Paleologu, Alexandru: 57, 58, 60,  
255, 412  
Paler, Octavian: 14, 254, \*270-  
273\*, 498  
Panaitescu, Dumitru D.: 532  
Panaitescu, Horia: 498  
Panaitescu-Perpessicius, Dimitrie  
S. (v. și Perpessicius): 532  
Panco, Gheorghe: 457, 498  
Pancu-Iași, Octav: \*189-190\*, 202,  
498  
Pandelea, B.: 498  
Panduru, Ion Florian: 498  
Paniș, Anatolie: 498  
Pann, Anton: 52  
Papadat-Bengescu, Hortensia: 154,  
244, 316  
Papadima, Ov.: 458  
Papahagi, Marian: II, 266, 534  
Papilian, Alexandru: 25, \*282-  
284\*, 498  
Papilian, Cornelia: 498  
Papilian, Victor: 282, 498  
Papini, Giovanni: 253  
Papu, Edgar: 52  
Papu, Letiția: 499  
Parapiru, Teodor: 499  
Parascan, Constantin: 499  
Paraschivescu, Miron Radu: 368,  
450  
Pardău, Platon: \*100-102\*, 499  
Pas, Ion: 499

Pasolini, P. P.: 67  
Passos, John Dos: 295, 333  
Păcurariu, D.: 514  
Păcurariu, Francisc: 499  
Păcurariu, Tudor: 464  
Pădureanu, Ion Bujor: 499  
Păruș, Marcel: 500  
Păscăluță, Octavian: 500  
Pătrașcu, Horia: 500  
Păun, Stelian: 500  
Păunescu, Adrian: 327, 329, 412  
Pârveu, Ștefan: 500  
Părvulescu, Nicolae: 500  
Pecie, Ion: 532  
Pelimon, Alexandru: 172  
Pellico, Silvio: 412  
Peltz, Isac: 500  
Penescu, Lucian: 500  
Perelighin, George: 500  
Pereș, Pavel: 500  
Peretz, Erastia: 500  
Perez, Herta: 532  
Perian, Gheorghe: 266  
Perpessicius (v. și Dimitrie S.  
Panaitescu-Perpessicius): 238,  
239, 501  
Petcuț-Bondoc, Tudora: 500  
Petniceanu, Nicolae-Danciu: 500  
Petolescu, Nicolae: 500  
Petran, Iosif: 500  
Petraș, Irina: 118  
Petrasincu, Dan: 500  
Petrescu, Alexandru: 500  
Petrescu, Aurel: 118, 500  
Petrescu, Camil: 15, 53, 116, \*118-  
123\*, 173, 237, 239, 244, 253,  
268, 316, 319, 333, 501  
Petrescu, Cezar: 115, 173, 316,  
501  
Petrescu, Florin: 501  
Petrescu, Hamilcar: 501  
Petrescu, Ioana: \*134-135\*, 501  
Petrescu, Leonid: 501  
Petrescu, Liviu: 103, 532  
Petrescu, Mircea Alexandru: 501

- Petrescu, Radu: 35, 115, 140, 238,  
\*244-248\*, 250, 298, 306, 318,  
323, 501
- Petri, Aurel: 501
- Petrini, Ion: 501
- Petrișor, Marcel: \*188\*, 502
- Petrovici, Ion: 237
- Petru, Luminita: 502, 504
- Philippide, Alexandru: 174
- Pietraru, George: 502
- Pietreanu, Florin: 502
- Pillat, Dinu: 173, 174, 253, \*255\*,  
258, 321, 502, 532
- Pillat, Ion: 115, 255
- Pillat, Monica: \*195-196\*, 502
- Pinget, Robert: 91
- Pintea, Rada: 502
- Pintilie, P.: 502
- Piru, Alexandru: II, 57, 67, 210,  
255, 502, 533
- Pituț, Gheorghe: 502
- Platon: 119, 230, 252, 276, 359,  
391
- Plăieșu, Dan: 502
- Plămădeală, Leonida: \*212-214\*,  
502
- Pleșu, Andrei: 105, 312
- Poantă, Petru: 533
- Podină, Silviu: 502
- Poe, Edgar Allan: 172, 232
- Poenaru, Emil: 502
- Pontormo, J. C. : 67
- Pop Nan, Maia: 502
- Pop Tarnița, Ștefan: 502
- Pop, Ionel: 502
- Pop, Mihai: 34
- Pop, Mihail: 502
- Pop, Sânziana: 502, 507
- Pop, Simion: 502
- Pop-Giuvara, Antoaneta: 502
- Popa, Doina: 502
- Popa, Marian: 68, \*112-114\*, 330,  
332, 503, 533
- Popa, Octavian: 503
- Popa, Victor Ion: 115
- Popa-Cohuț, Eugenia: 503
- Popescu Băjenaru, Grigore I.: 504
- Popescu, Alexandru Dan: 503
- Popescu, Aurelian: 503
- Popescu, C.: 514
- Popescu, Dumitru: 412, 503
- Popescu, Dumitru Radu: 53, \*78-  
84\*, 106, 110, 161, 296, 306,  
318, 323, 503
- Popescu, Magdalena: 505
- Popescu, Mircea: 503
- Popescu, N. D.: 172
- Popescu, Panait: 503
- Popescu, Petru: 25, \*215-217\*,  
330, 503
- Popescu, Petru Demetru: 503
- Popescu, Radu: 514
- Popescu, Romeo: 504
- Popescu, Ștefan: 502, 504
- Popescu, Tudor: \*208\*, 504
- Popescu-Bogdănești, Nicolae: 504
- Popescu-Puțuri, Ion: 504
- Popovici, Doru: 504
- Popovici, Eliana: 504
- Popovici, Petre: 504
- Popovici, Titus: 15, 412, 504
- Popper, Ioan: 504
- Poptâmaș, Dimitrie: 444
- Porumbacu, Veronica: 504
- Pospai, Mircea: 505
- Postelnicu, Ioana: \*130-132\*, 505
- Potra, George: 463, 505
- Preda, Iulius: 505
- Preda, Marin: 15, 23, 40, 41, 42,  
44, 47, 79, 112, 146, 166, 219,  
239, 254, 282, 297, 307, 310,  
318, 319, 320, 326, 334, 363,  
368, 370, 372, 375, 380, 392,  
412, 418, 505
- Preda, Mira: 505
- Preda, Sorin: 324, 505
- Preda, Vasile: 505
- Predescu, Alexandru: 506
- Prelipceanu, Nicolae: 506
- Prensis, Ștefan: 506
- Prigogine, I.: 325
- Protopopescu, Al.: 67
- Proust, Marcel: 28, 252
- Pruteanu, Mihai: 506

**R**

Rachieru, Adrian Dinu: 533  
 Radina, Mircea: 506  
 Radovici, Eugen: 506  
 Radu, Angela: 506  
 Radu, Cezar: 37  
 Radu, George: 506  
 Radu, Vasile: 506  
 Raicu, Alexandru: 506  
 Raicu, Anda: 506  
 Raicu, Lucian: 25, 533  
 Ralea, Mihai: 173, 237, 240, 308  
 Rasiga, Ioan: 506  
 Rațiu, Iuliu: 506  
 Rațiu, Virgil: 506  
 Rădulescu, Al. D.: 506  
 Rădulescu, Banu: 506  
 Rădulescu, Corneliu: 506  
 Rădulescu, Dorina: 507  
 Rădulescu, Mihai: 507  
 Rădulescu, Neagu: 507  
 Rădulescu-Lemnaru, N.: 507  
 Răgan, Nicolae: 507  
 Rășică, Mihai: 507  
 Râpeanu, Valeriu: 117, 175, 467,  
 492, 510, 514, 533  
 Rebreanu, Dan: 507  
 Rebreanu, Liviu: 35, 52, 166, 173,  
 239, 316, 333, 350, 392  
 Rebreanu, Vasile: 248, 327, 507  
 Regman, Cornel: 52, 84, 504, 533  
 Renard, J.: 273  
 Reu, Traian: 507  
 Rezuș, Petru: 507  
 Ricus, George: 507  
 Rimbaud, Arthur: 36  
 Robert, Terente: 507  
 Robu, Cornel: 534  
 Rogoz, Adrian: \*226-227\*, 474,  
 507  
 Rogoz, Georgina-Viorica: \*193-  
 194\*, 507  
 Rohan, H.: 507  
 Rohan, Peioan: 507  
 Rohrllich, Oscar (v. și Radu  
 Cosașu): 244

Rolland, Romain: 243  
 Roman, Ioan: 507  
 Roman, Lidia: 507  
 Roman, Ludovic: \*202\*, 508  
 Roman, Radu Anton: 508  
 Rosetti, C. A.: 122, 130  
 Rossi-Landi: 36  
 Rotaru, Ion: 533  
 Rousseau, J. J.: 252  
 Rousset, J.: 73  
 Rovau, Maria: 508  
 Roznoveanu, Mirela: 79, 508  
 Rudeanu, Alexei: 508  
 Ruja, Gheorghe I.: 508  
 Runcanu, Marcel Constantin: 508  
 Ruse, Ion: 508  
 Rusescu, Vasile: 508  
 Russo, Alecu: 21, 115, 252  
 Rusu, Andrei: 459  
 Rusu, Cornel: 508  
 Rusu, Tiberiu Ana: 508  
 Rusu-Ciobanu, Victor: 508  
 Rusu-Șirianu, Ion: 508

**S**

Sábato, Ernesto: 253, 264  
 Saca, Serafim: 422  
 Sadoveanu, Ion Marin: 509  
 Sadoveanu, Mihail: 15, 49, 52, 53,  
 \*54-61\*, 76, 84, 116, 144, 157,  
 173, 197, 252, 306, 317, 509  
 Sadoveanu, Profira: 509  
 Salem, H.: 509  
 Salomie, Virgil: \*209\*, 330, 490  
 Samson, A.P.: 509  
 Saraute, Nathalie: 322  
 Sartre, Jean-Paul: 155, 219, 253,  
 255, 312  
 Sasu, Aurel: II, 95, 266, 451, 534  
 Savu, Tudor Dumitru: 54, \*110-  
 111\*, 509  
 Sălăjan, Vasile: VII, 116, \*145-  
 146\*, 509  
 Sălceanu, Ilie: 509  
 Sălculeanu, Petre: 23, 317, 509  
 Săndulescu, Ionel: 510

- Sândulescu, Mircea: \*103-105\*, 510  
 Săraru, Dinu: 510  
 Săsărman, Gheorghe: \*232-233\*, 510  
 Săvaneanu, Maur: 510  
 Săvulescu, Monica: 510  
 Sângeorzan, Zaharia: 60, 61, 533  
 Sbanțu, Cicerone: 510  
 Schlegel, Wilhelm: 114  
 Schnellbach, Martin: 478, 510  
 Schopenhauer, Arthur: 141  
 Schwartz, Gheorghe: 116, \*147-149\*, 510  
 Scorobete, Miron: 511  
 Scripcă, Gheorghe: 511  
 Sebastian, Mihail: 221, 237, 253  
 Seceleanu, Eugen: 474, 511  
 Sein, Corina Victoria: 511  
 Selejan, Radu: 511  
 Selena, Ana: 511  
 Sen, Alexandru: 511  
 Serghi, Cella: 389, 511  
 Sever, Alexandru: 511  
 Sfințescu, Rodica: \*212\*, 511  
 Shakespeare, William: 76  
 Sicoie, Florin: 324, 511  
 Sienkiewicz, Henrik: 77  
 Silvestru, Arthur: 331  
 Simion, Alexandru: 511  
 Simion, Eugen: 46, 61, 67, 93, 238, 280, 334, 505, 533, 534  
 Simion, M. T.: 512  
 Simionescu, Emil: 512  
 Simionescu, Mircea Horia: 250, 286, \*287-290\*, 298, 323, 512  
 Simu, Octavian: \*222\*, 512  
 Simuț, Ion: I, 533  
 Sin, Mihai: 317, 512  
 Sireteanu, Gheorghe: 512  
 Siupiur, Elena: 512  
 Sîrbu, I.: 118  
 Sîrbu, Ion D.: 512  
 Sîrbu, Stelian: 512  
 Slavici, Ioan: I, II, 16, 20, 21, 90, 115, 145, 160, 173, 237, 239, 392, 412, 427  
 Smântănescu, Dan: 512  
 Smeu, Grigore: 512, 533  
 Soare, Iulia: 512  
 Socrate: 276  
 Solcan, Pan: 513  
 Solescu, Ioana: 513  
 Soljenițin, Al.: 14, 1  
 Solomon, Max: 513, 517  
 Sorescu, Marin: 513  
 Sorianu, Vlad: 513  
 Spătaru, Toma: 513  
 Spinoza, Baruch: 29  
 Spiridon, M.: 60  
 Stahl, Henri: 173  
 Stahl, Henriette Yvonne: 373, 389, 513  
 Stalin, I. V.: 18, 22, 337  
 Stan, Constantin: 513  
 Stan, Mihai: 464, 475, 513  
 Stan, Nicolae: 513  
 Stanca, Radu: 513  
 Stanciu, I.: 475, 513  
 Stanciu, Mircea Valer: 514  
 Stancu, A.: 514  
 Stancu, Horia: \*212\*, 514  
 Stancu, Zaharia: 15, 21, 52, 56, \*61-67\*, 166, 317, 514  
 Stăiculescu, Nicolae: 514  
 Stănescu, Alexandra: 514  
 Stănescu, Nichita: 87, 368  
 Stănoiu, Damian: 514  
 Steinhardt, N.: 331  
 Stelaru, Dimitrie: 514  
 Stendhal: 28  
 Stengers, I.: 325  
 Stere Chiracu, Lola: 514  
 Stere, Constantin: 90  
 Stevenson, Robert Louis: 145, 220  
 Stihi, Bogdan: 514  
 Stoe, Nicolae: 515  
 Stoian, Mihai: \*179\*, 515  
 Stoicescu, Marius: 515  
 Stoiciu, Constantin: 515  
 Strătescu, Ion V.: 515  
 Streia, Constantin: 515  
 Streinu, Vladimir: 252  
 Strună, Constantin: 515

- Struțeanu, Alexandru: 515  
 Sturzu, Corneliu: 515  
 Suceveanu, Arcadie: 422  
 Suciu, Gheorghe: \*146\*, 515  
 Suciu, Titus: 515  
 Svevo, Italo: 253  
 Szentes, Stela: 515
- Ș**
- Șahighian, Alexandru: 515  
 Sandru, Areta: 515  
 Șanțu, Cicerone: 515  
 Sepeteanu-Vasilii, Delia: 36, 38  
 Serban, George: 516  
 Serban, Mihail: 516  
 Serban, Vasile: 516  
 Serbănescu, Mircea: 516  
 Serbănescu, Tia: 516  
 Serbănescu, Virginia: 516  
 Serbu, Ieronim: 516  
 Serbu, Valentin: 516  
 Șiperco, Alexandru: 516  
 Șlapac, Florin: 516  
 Soimaru, Tudor: 516  
 Sora, Dorel: 516  
 Sovu, George: \*202\*, 516  
 Ștefan, Corneliu: 516  
 Ștefan, Gheorghe: 517  
 Ștefan, I. M.: \*225\*, 495, 517  
 Ștefan, Ion C.: 517  
 Ștefanache, Corneliu: 323, 517  
 Ștefanopol, Alexandru: 517  
 Ștefănescu, Alex.: 533  
 Ștefănescu, Alexandru Ion: \*191-192\*, 517  
 Ștefănescu, Comelia: 459  
 Ștefănescu, Mircea: 517  
 Ștefănescu, Nicolae: 517  
 Ștefănescu, Sorin: \*235\*, 517  
 Ștefănescu, Tudor: 518  
 Știrbu, Viorel: \*129-130\*, 518
- T**
- Tăcoi, Cristina: 518  
 Talpă, Leon: 518
- Tanco, Teodor: 518  
 Tandin, Traian: 518  
 Tanea, Traian: 518  
 Tarco, Ladislau: 518  
 Tașcu, Valentin: 79  
 Tatulici, Mihai: 518  
 Tăbăraș, Stelian: \*166-168\*, 518  
 Tămas, Paul: 518  
 Tănase, Nicuță: 518  
 Tănase, Stelian: 518  
 Tănăsache, Ilie: 518  
 Tănăsescu, Antoaneta: 514  
 Tănăsescu, Dan Claudiu: \*221\*, 519  
 Tăutu, Nicolae: 519  
 Târziu, Alexandra: 519  
 Tebeica Val: 483, 519  
 Tecuceanu, Horia: \*208\*, 519  
 Teică, Nicolae: 519  
 Teodoreanu, Ionel: 255, 520  
 Teodorescu, Cristian: 324, 520  
 Teodorescu, Hortensia: 520  
 Teodorescu, Ion Dumitru: 520  
 Teodorescu, Leonida: 520  
 Teodorescu-Braniste, Tudor: \*126\*, 450, 520  
 Teodoru, Eugen: \*185-186\*, 520  
 Teohari, Nicolae Tudor: 520  
 Tescanu, Vladimir: 520  
 Than, Sergiu: 520  
 Theodorescu, Cicerone: 520  
 Theodoru, Radu: \*177-178\*, 520  
 Thibaudet, A.: 308  
 Timcu, George: 521  
 Tipsie, Ion: 521  
 Tita, Ștefan: 521  
 Titel, Sorin: 98, 115, 116, \*137-141\*, 160, 323, 471, 521  
 Titu, Alexandra: 521  
 Todericu, Dumitru: 470, 521  
 Tofler, Alvin: 312  
 Tolstoi, Lev: 427  
 Toma, Atanasie: 521  
 Tomozei, Gheorghe: 521  
 Tomuș, Mircea: 60, \*165\*, 521, 528, 533

Topârceanu, George: 113  
Topolog, Ion: 448, 521  
Tott, Rodica: 522  
Traian, Ilie: 522  
Trancă, Dumitru: 522  
Trandafir, Aurelian: 522  
Trestieni, Al. N.: 522  
Tricolici, Chiril: 522  
Truță, Gheorghe: 522  
Tucicide: 373  
Tudor, Corneliu Vadim: 331  
Tudor-Anton, Eugenia: 449, 522,  
533  
Tudoran, Dorin: 24, 330  
Tudoran, Pompiliu: 522  
Tudoran, Radu: 52, \*88-90\*, 220,  
522  
Tunaru, Mihai: 523  
Tupan, Marius: \*111\*, 523  
Turconi, Diana: 523  
Turturică, C.: \*218-219\*, 523  
Tutungiu, Paul: \*107-108\*, 523  
Twain, Mark: 172

## T

Tanea, Traian: 523  
Tărălungă, Ecaterina: 523  
Tațomir, Nicolae: 523  
Tăranu, Ion: 523  
Târlea, Ion: 523  
Tepeneag, Dumitru: V, 25, 330,  
\*415-417\*  
Teposu, Radu G.: 533  
Țic, Nicolae: 524  
Țoiu, Constantin: 524  
Topa, Tudor: 237, \*250-251\*, 524  
Tuculescu, Radu: 524  
Tugui, Ion: 524  
Turlea, Stelian: 524

## U

Uba, Traian: 524  
Ulici, Laurențiu: II, 19, 55, 67, 238,  
533

Ungheanu, Mihai: 64, 451, 505,  
533  
Ungherea, Olimpian: 524  
Ungur, F.: 56  
Ungureanu, Alexandru: 525  
Ungureanu, Cornel: 55, 56, 95,  
118, 461, 533  
Ungureanu, Horia: \*209\*, 525  
Ureche, Damian: 525  
Ureche, Grigore: 52  
Uricaru, Eugen: 116, \*149-153\*,  
525  
Urmuz: 91, 244, 286, 287, 292  
Ursu, Horia: 525  
Urziceanu, Constantin: 525

## V

Vaida, A. G.: 525  
Vaida, Mircea: \*159-160\*, 373,  
525  
Vaida, Radu: 525  
Vaida-Poenaru, Alecu: 525  
Valéry, Paul: 259, 285  
Valentin, Radu: 525  
Vartic, Mariana: 95, 534  
Varvari, Valeriu: 525  
Vasile, Marian: 525  
Vasilescu, Horia: 525  
Vasiliu, Grigore: 526  
Vasiliu, Lucian: 526  
Vasiliu, Tudor: 526  
Vasquez Zamora, R.: 356  
Văcariu, Dumitru: 526  
Văduva, Alecsandru: 526  
Văduva, Gheorghe: 526  
Vălmaru, Nicolae: 526  
Vâlcu, Mircea: 526  
Vârlan, Petre: 526  
Velea, Nicolae: 526  
Velican, Ion: 526  
Velisar-Teodoreanu, Ștefana: 526  
Vereș, Nicolae: 526  
Vergu, Alexandru: 526  
Verona, Dan: \*200-201\*, 526  
Vesper, Iulian: 15, \*124-125\*, 526  
Vianu, Iosif: 526

Vianu, Tudor: 35, 55, 445  
Vicol, Dragoș: 526  
Vieru, Grigore: 421, 422  
Villara, Mihail: 526  
Vinea, Ion: \*127-129\*, 526  
Vintilă, P. jr.: 527  
Vintilă, Petru: \*185\*, 527  
Virgiliu, Dan: 527  
Vitencu, Dragoș: 527  
Vitner, Ion: 505, 533  
Vlad, Adriana: 527  
Vlad, Alexandru: 527  
Vlad, Dan-Ion: 527  
Vlad, Ion: 27, 52, 60, 61, 533  
Vlad, Maria: 527  
Vlad, Tudor: 116, \*161-162\*, 527  
Vladislav, Letiția: 527  
Vlasiu, Ion: 237, \*238-241\*, 306,  
323, 527  
Vlădescu-Lupu, A.: 79  
Voica, George: 527  
Voiculescu, Eleferie: 527  
Voiculescu, Vasile: 22, 53, \*76-  
78\*, 84, 100, 108, 115, 331, 528  
Voinescu, Nicoleta: 528  
Voitin, Alexandru: \*158-159\*, 528  
Voivozeanu, Constantin: 528  
Vornic, Tiberiu: 528  
Vornicu, Gheorghe: 528  
Vremuleț, Constantin: 528  
Vulcănescu, Mircea: 15  
Vulpescu, Ileana: 528  
Vultur, I.: 505

## W

Wellek, René: 35  
Wells, H.G.: 267, 392, 402  
Wilde, Oscar: 282  
Woolf, Virginia: 253

## Y

Yourcenar, Marguerite: 121

## Z

Zabarcencu, Silvia: 528  
Zaciu, Mircea: II, 238, \*248-250\*,  
266, 306, 378, 380, 472, 528, 534  
Zaharia, Romulus: 528  
Zaharia-Filipaș, Elena: 76  
Zaides, Ștefan: 528  
Zaimu, Eugenia: 528  
Zalis, Henri: 446, 528  
Zamfir, Mihai: 118, 308, 438, 528,  
534  
Zamfirescu, Alexandru Duiliu: 528  
Zamfirescu, Duiliu: 219, 286  
Zamfirescu, Florence G. M.: 528  
Zamfirescu, George Mihail: 528  
Zamfirescu, Violeta: 528  
Zanc, Grigore: 529  
Zanfir, Elena Zafira: 529  
Zarifopol, Paul: 51, 115, 308  
Zărnescu, Constantin: 529  
Zehan, Eugen: 529  
Zidărită, Ștefan: 529  
Zincă, Haralamb: \*203\*, 529  
Zotta, Ovidiu: \*201\*, 530  
Zvirjinschi, Monica: 530

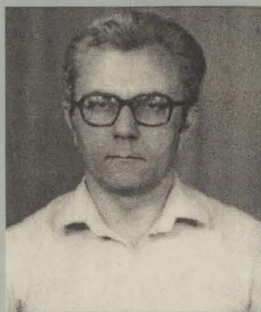




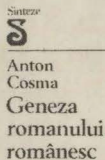




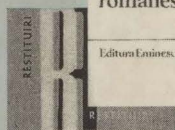
49.000



Editura Eminescu



Editura Eminescu



IOAN SLAVICI

Romanele  
vieții

ROMANUL  
ROMĂNESC  
ȘI  
PROBLEMATICA  
OMULUI  
CONTEMPORAN



ANTON  
COSMA

EDITURA EMINESCU

"Anton Cosma face pariul (disperat într-un fel) de a citi toate romanele epocii (peste o mie!). Ceea ce el întreprinde este de fapt, în esență, o bibliografie critică. (...)

Faptul că în toate împrejurările Anton Cosma urmărește să-și formeze o opinie proprie și - ceea ce este cel mai important - în spirit independent, ni se pare latura cea mai pozitivă a acestei întreprinderi."

Adrian Marino

Tribuna, 7 septembrie 1989



ISBN 973-9354-74-2