

CAMIL PETRESCU-Personaje

Camil Petrescu scrie proză, poezie și teatru. Este scriitorul cel mai interesant din perioada interbelică, este și un mare eseist: “Teze și antiteze”. Modalitatea estetică a teatrului, studiul despre Husser, fenomenologia. Scrie un articol: “De ce nu avem un roman?” în 1941 în care spunea că este necesară o societate în care problemele de conștiință să fie posibile, ori noi nu avem această societate. “Atunci cum poți să construiești un roman care să aducă ipoteticul mobil, să te orienteze spre actul original, să promoveze fluxul devenirii sufletești în locul staticului, a calității în locul cantității, șamd”.

Mai scrie despre substanțialitate, o carte și articole.

Camil Petrescu scrie o poezie de esență expresionistă și poezia lui este un fel de preludiu la marea lui operă, pentru că poezia lui nu constituie o operă aparte. Ciclul “Transcedentalia”, publicat în 1931, aduce un poet care face poezie, nu creează poezie. Se poate face o trimitere în acest caz la George Călinescu, care și el face poezie, nu creează poezie (“Lauda materiei” în care simțim pe marele Călinescu cuprins de modele, nereușind să depășească modelele; îl simțim clasicizând, îi simțim influențele romantice, îl simțim ca poet modern, dar scrie cel mai frumos poem de dragoste “Epitalam”, un fel de cântec de nuntă în care apare un mire atotștiutor – poezia pledează oentru această idee că dragostea este cu atât mai puternică, mai mare cu cât cel care nutrește acest sentiment vine din sferele înalte ale culturii. Călinescu evocă aici pe Hendel, pe Bach, pe Petrarca, pe Dante). În “Transcedentalia” există o poezie, “Idea”. Poetul într-adevăr a văzut idei, ne spune el într-una din părțile acestei poezii: “Eu sunt dintre acei cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric, căci am văzut idei”. Ideea este relizată într-un univers întreg prin disociere de ceilalți și în același timp, printr-o extensie a universului interior. “Căci scrisu-i tot, e doar gândire veșted conservată și închisă sub formule și sub chei”. Ideea aceasta pornește de la Hegel, care susținea că simpla numire ucide lucrul sau ființa. Pentru Bergson prin cuvânt se interpune un ecran între conștiință și obiectul ei. Camil disociază ideea ca esență pură de ideea de a semnifica ceva. Ceea ce face el este fenomenologie. “Fără durere, fără bucurie, eu caut în natură pretutindeni ideile” (“Fenomenologie”). Poetul își imaginează că intră într-o bibliotecă plină de tomuri, de pergamente, de colecții neprețuite legate în marochine în care zac, orânduite ierarhic, sub capitole și titlu mii și milioane de idei. Odată spuse, aceste idei își pierd esența. În această poezie în care în bibliotecă zac cadavre de idei, Camil ne mai spune că ideile se nasc în spații reci, propice creației. Ideea o găsim pentru prima oară la Eminescu în “Geniu pustiu” – este invocat acel spațiu al ghețurilor, al nordului, rece; o spune și Călinescu în “Lauda lucrurilor”

În ciclul “Transcedentalia” apar și alte poezii ca “Aspecte”, “Iubire”, “Cercul”. Poetul, ca formulă poetică, barbizează; simțim în versurile lui muzica lui Ion Barbu. Există această încercare de a spune foarte multe idei în cuvinte puține, pe care o întâlnim și la Ion Barbu. Barbu scria o poezie sub influența lui Gauss, matematicianul care a gândit foarte mult și a scris puțin.

“E vârtej amețitor, nimic abrupt / Nu-i oprire sus, e dedesubt / Nu mai căuta și nu gândi – e vis / Cercul lumii a rămas închis” - “Cercul” este o încercare de a cuprinde metaforic aceste spații ale fenomenologiei pure. (Fenomenologia este știința

care vizează esența, știința esențelor și nu a existențelor reale, sau a faptelor). Bergson propune pentru cunoaștere intuiția (ceea ce se întâlnește și la Blaga). Este folosit procedeul juxtapunerii de afirmații și contra-afirmații orientate către același obiect. Imaginea vârtejului produs de imposibilitatea ieșirii din conștiință, de a atinge esența pură. Imaginea cercului apare și la Nichita, deci cercul nu mai este simbol al perfecțiunii la moderni, ca la Eminescu, ci devine un spațiu al claustrării.

În ciclul de poezii există și poezii legate de jurnalul de front în care Camil evocă războiul: “Marș greu”, “Repaus”, “Sara”. Motivele evocate sunt romantice: oglinda, apa, luna, diamantul. Ca și la Nichita, soldatul nu are biografie, personajul curăță cu grijă arma și lopata – cele două elemente ale morții, pune cruciulița la gât, mâine va fi un atac mare și-atât. Este un război infernal, de coșmar, e ca un turn al Babilonului, neînduplecat și uriaș. “Sara de august”, “Mâna”, “Repaus” sunt poeme în care scriitorul scrie ca într-un adevărat jurnal versuri pentru ziua de atac.

Ciclurile morții (13 poeme din tematica războiului) și “Transcedentalia” se constituie ca un preludiu al romanului. Camil va scrie un roman despre război și un roman al geloziei, deci al trăirilor unui intelectual în raport cu iubirea, deci raportat la el însuși și raportat la univers în care apare imaginea războiului.

“Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război”

“Ultima noapte...” este primul roman, un fel de prelungire a versurilor de dragoste și a versurilor despre război, în care se dezbate probleme de conștiință, sau sentimentul poetului în raport cu războiul.

Camil scrie un roman modern, el se rupe de romanul tradițional al lui Rebreanu, al lui Cezar Petrescu, al lui Balzac și-al lui Zola, în sensul că nu mai face o monografie social-istorică, ci o monografie a unor idei sau sentimente. El scrie o literatură citadină și intelectuală. Ca și la Proust romanul este scris la persoana I și creează o realitate în funcție de cunoașterea intuitivă, deci cunoașterea se realizează pe calea intuiției (Bergson). Totul se suprapune fluxului memoriei, cartea stă sub semnul fenomenologiei, în sensul că pătrundem în această lume a esențelor, deci opera artistică este concepută ca un corelativ al conștiinței pure independentă de celelalte elemente ale fluxului trăit.

Scriitorul pune problema timpului. Timpul nu se mai desfășoară normal, ci se suprapune, cu cât intrăm în roman există un timp al povestirii și un timp povestit. Debutăm în plin război, la începutul acestui război, ca după aceea să se facă o incursiune în existența lui Ștefan Gheorghidiu, deci suntem într-un spațiu al autenticității și scriitorul declară că nu va scrie decât ceea ce a trăit el cu adevărat. De aceea este și scris la persoana I și de aceea și timpul pe care îl evocă scriitorul este timpul prezent. Este vorba de o anume autenticitate: Camil a fost înfiat, ca și Călinescu. Sub influența lui Freud noi rămânem din copilărie cu niște tare pe care le moștenim; așa ne explicăm de ce și Camil va fi obsedat de paternitate, ca și Călinescu. Camil își caută mereu un suport moral, dovadă este exagerarea sentimentului iubirii; el scrie un roman al geloziei matrimoniale în primul volum, fără să fi fost însurat, de aici și îngustarea lumii după o anumită idee, după ideile lui teoretice. Totul este o trăire în suprarrealitate și aceasta izvorăște dintr-o nemulțumire, din căutarea unui perpetuu suport moral.

Așa cum se vede după titlu și având în vedere critica în momentul apariției cărții s-a spus că este vorba despre două romane: un roman al geloziei și un roman al războiului. De fapt, este vorba de un singur roman, în sensul că personajul

principal, Ștefan Gheorghidiu, este cel care face legătura dintre cele două romane. Mai există un artificiu de construcție și anume discuția de la popota ofițerilor.

Suntem în fața unui nou roman; scriitorul vine cu un răspuns, încă din 1941, când scrie “De ce nu avem un roman?”: “Să construiești un roman care să aducă ipoteticul mobil, să te orientezi spre actul original, să promovezi fluxul devenirii sufletești în locul staticului, și calitea în locul cantității”. Până la Proust toți romancierii au creat o imagine construită raționalist, deductiv și tipizant. Există deci, în literatura română o monografie socială, sau la nivelul comediei umane, la Cezar Petrescu, la Rebreanu și există o dată cu Camil Petrescu o monografie a unor idei. Camil Petrescu vine cu o literatură citadină; ca și Proust redă totul la persoana I, creează o realitate în funcție de cunoașterea intuitivă, în funcție de fluxul amintirilor involuntare. Deci, romanul stă sub influența lui Bergson (intuiția), iraționalismul lui Bergson, fluxul memoriei (memoria reține esențialitatea), fenomenologia lui Husser (știință care pătrunde în lumea esențelor).

Roamnul este influențat de proustianism (în primul rând triumphiul conjugal este aidoma romanului “În căutarea timpului pierdut” *vezi manual-geneza romanului*). Camil reduce destinul prozei moderne la Marcel Proust. Nu-i citează nici pe Kafka, nici pe Faulkner, nici pe Virginia Wolf, dar în schimb, întâlnim citații foarte mulți scriitori și filozofi ca Schopenhauer, Nietzsche, Thyltei, Husser, Bergson, dar și dr. Marinescu, Charcot, Freud și Kant. Tot autorul vorbește despre substanțialitate (reconstituire prin cunoaștere). Substanțialismul, de fapt, este o știință a esențelor, ca și fenomenologia. Scriitorul ne asigură că scrie doar ce a trăit cu adevărat – autenticitate. Romanul lui propune o experiență a vieții, care înseamnă totuși altceva decât o experiență-aventură, cum face A. Gide. Camil Petrescu este stendhalian și proustian în aceeași măsură, dar îl simțim permanent ca exponent al romanului de analiză și promotorul unui roman substanțial, în sensul de reconstituire prin cunoaștere.

Problema pe care o pune Camil Petrescu este și cea a stilului, în sensul tradițional al cuvântului. Cum se întâmplă și în “Patul lui Procust”, nu avem de-a face cu un stil clasic, frumos, evolutiv. Este vorba de o reacție împotriva calofiliei care ia forma mimetismului stilistic prezent în literatura mai ales fals idealistă, care folosește stilul nobil pentru a-și ascunde lașitatea și mediocritatea și chiar corupția. Singura, revolta e generoasă. “Când vorbești de durerile tale, trebuie să fii calm, ca și când ai vorbi de dureri străine; trebuie obiectivat totul – și lirismul”. Simțim acest dispreț pentru calofilie. Abia spre sfârșitul vieții Camil acceptă scrisul frumos, când scrie poezie lirică. Explicația anticafiliei este dată la Camil de funcțiile cuvântului în sens substanțial.

În cadrul general al limbii el distinge o limbă literară și una neliterară, poetic/nepoetic, artistic/vulgar și faptul că limba literară este un fel de accepție conformistă.

Romanul debutează în spațiu și timp, aproape balzacian. ne aflăm pe frontul românesc, în primăvara anului 1916. Personajul este înregimentat la fortificarea Văii Prahovei, între Bușteni și Predeal. Venim în contact cu eroul, obsedat că-l înșeală nevasta. El încearcă să plece, să verifice acest adevăr. Deci, iată că venim în contact cu un personaj care face legătura între romanul geloziei și romanul războiului. În afară de acest personaj, există și un artificiu de construcție, întâlnit și la Rebreanu, și anume discuția de la popota ofițerilor. Popota este așezată într-o odaie mică, sătească și acolo se discută despre cinste și necinste, despre moralitate și imoralitate, noțiuni de altfel, relative. Este normal ca romanul să înceapă așa, pentru că scriitorul vrea să ne pună în fața unui personaj de excepție și pentru aceasta creează atmosferă și o suită de portrete miniaturale, cum sunt cele ale lui Corabu, Dimiu, Floroiu și la sfârșit Orișan. Personajul

vine în conflict cu cei enunțați (în afară de Orișan), scriitorul realizând această distincție între ofițerii de carieră și cei aflați pe front din motive de război, dar cu alte meserii. În acest caz, avem de-a face cu un profesor de filozofie. Este foarte interesantă această discuție pentru a sesiza nivelul intelectual al ofițerilor români și mai este interesant construită această pagină de analiză. Momentul debutează cu caracterizarea pe care o face direct autorul, la persoana I, celorlalți ofițeri. După ce realizează această prezentare, îl pune pe personajul principal în dialog. Se realizează dialogul, ca după aceea, Ștefan Gheorghidiu să se autoanalizeze, dar abia după ce vorbește, deci invers decât ceilalți. Pus în situația de fapt, el ia atitudine și apoi se autoanalizează. Analizează reacția sa și reacția celor din jur în această situație. Asistăm de fapt, la raportul lui cu el însuși și cu lumea din jur.

Întâi există o proză de atmosferă: descrierea mesei și a tacâmurilor, un adevărat bâlci al deșertăciunilor, pentru că ofițerii veneau de acasă cu ce aveau mai prost –lingură, cuțit, farfurie – fiindcă știau că se pierde sau se sparge.

În alte condiții această discuție ar fi a domnului cu orice altă discuție literară, filozofică, politică, militară sau religioasă în sala de așteptare, la dentist, la doctor, în tren sau la restaurant. Dar aici discuția nu se poate desfășura așa, pentru că se suprapune peste starea de spirit a lui Ștefan Gheorghidiu care fusese refuzat de comandant să plece să-și controleze nevasta, deși a încercat să intre șefului în voie, făcând acte pe care în altă situație nu le-ar fi făcut. Se află dintr-un articol de ziar că un bărbat din societatea bună și-a ucis nevasta necredincioasă – acesta este mobilul – și judecătorii l-au găsit pe criminal nevinovat.

Căpitanul Dimiu, comandantul batalionului este: “un soi de flăcău ardelean, fără să fie din Ardeal, voinic, cu musteața bălaie, regulată, cu insigna de pe șapcă ceferistă,...” – un conformist, întârziat în grad, un om cu rosturi gospodărești, demodat, parcă înțepenit în părerile lui plate și de bun simț. După ce îl prezintă, intră în arta dialogului.

Căpitanul Corabu, “tânăr, ofițer crunt, cu școală germană” – justițiar, neînduplecabil, spaima regimentului.

Căpitanul Floroiu era mic de statură, delicat, blond, îmbătrânit înainte de vreme, de aceeași părere cu Corabu: “cum poți să ai cruzimea să siluiești sufletul unei femei? Dreptul la dragoste e sfânt, domnule.”

Scriitorul prezintă această situație, ca după aceea să facă o incursiune în teatrul bulevardier al timpului, încercând în acest fel să sublinieze că teatrul trebuie să dea iluzia vieții și că teatrul este cel care creează această analogie de mentalități comunicante, de nivelare, între autor și spectator. Teatrul are un rol educativ, dar acest teatru face un prost serviciu educației.

Pe acest fond intervine Ștefan Gheorghidiu și scandalizează pe superiori prin atitudine și limbaj. Cuvintele lui se adună parcă în imaginea unei cobre încolăcite care cade peste tacâmuri. Izbucnirea lui pare vulgară, fără temeii, pentru că este rezultatul unei stări de spirit otrăvite, care trebuia să iasă afară. El îi acuză de noțiunile cumpărate și vândute cu toptanul. Sunt acuzați ofițerii că dicută lucruri la care nu se pricep. Jignirea unui superior ducea la o condamnare de 20 de ani. Toată derularea filmului se oprește la o scenă: Corabu sare de la locul lui furios, trânteste un scaun, un tacâm, strigându-l pe Ștefan Gheorghidiu.

“ Am încremenit o clipă, cu spatele la ei și-am gândit: sunt pierdut, liniștit și simplu cum poate fi un medic care ar constata că are cancer.” Știa că mai lovise un ofițer. “M-am întors dintr-o dată, cu tot corpul, și am făcut un pas în mijlocul odăii. Căpitanul Corabu, care înfipt în picioare, și mult mai voinic decât mine, mă aștepta înlemnit, cu mâna ridicată, când a văzut pumnul meu crispat și gata să lovească.

Mă simțeam alb, cu tot sufletul în așteptare și liniștit ca un cadavru.” În acest moment, eroul se autoanalizează. Cei doi își întâlnesc privirile și se opresc într-o linie; privirea este ascuțită. Exprimarea autoanalizei este metaforică. Privirea lui Gheorghidiu reflectă priveliști de moarte, ca peisajele lunare (- luna este un obiect romantic și arată devenirea). Scriitorul face o introspecție în copilărie, când trebuia să fie sfâșiat de un buldog și privirea lui aspră oprește câinele la distanță.

Corabu se oprește și Gheorghidiu iese din popotă. Apare Orișan și-l întreabă: “Gheorghidiule, ascultă, ce e cu tine?”. Nu-i spune care este adevărata cauză, ci răspunde că a fost iritat de sărăcia de spirit, de noțiunile primare și grosolane, de răspunsurile nediferențiate, de dogmele banale, cu aspect filozofic ale ofițerilor. Încearcă să definească, cu această ocazie sentimentul iubirii, îi spune lui Orișan că iubirea este un fel de autosugestie, că trebuie timp și complicitate pentru formarea ei. Psihologia arată că orice iubire devine cu timpul patologică. Se creează un fel de simbioză sentimentală atât de puternică încât cei care se iubesc au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt. Orișan nu vede că ochii lui Gheorghidiu sunt plini de lacrimi pentru că era întuneric, dar relizează ce se întâmplă cu el și îi spune: “Suferi, Gheorghidiule.” Ștefan Gheorghidiu răspunde: “Dacă mâine seară nu-mi dă drumul pentru două zile, dezertez!”

Cele două romane se conjugă: romanul iubirii și romanul despre război.

Romanul iubirii:

Avem în față un profesor de filozofie care-și alege nevasta, pe Ela, pentru că ea corespundea mai mult decât celelalte dorințelor lui, imaginii pe care el și-a făcut-o despre femeie. Era foarte frumoasă Ela, dar îi plăceau mai mult colegile ei care-l asistau la cursul de filozofie. De altfel, la început Ela se pare că este foarte îndrăgostită de bărbatul ei și lucrurile merg foarte bine până când Ștefan Gheorghidiu moștenește o avere care-i scoate din cotidian. Se pare că relația merge foarte bine, Ela îl ascultă, cum îi ține lecții de filozofie în budoar, așa cum îl va asculta mai târziu pe presupusul amant vorbind despre motoarele mașinilor. Ștefan Gheorghidiu îi ține o lecție de filozofie, începând cu Socrate și terminând cu modernii. Îi precizează ce înseamnă filozofie, ce înseamnă metafizică, și începe cu cele vechi: “Cine a făcut lumea? Dumnezeu. Dar pe Dumnezeu cine l-a făcut?” O altă întrebare: dacă există suflet și dacă sufletul e muritor. Toți filozofii au făcut metafizică religioasă. Ela era sincer mirată că filozofii și-au pus întrebări atât de simple.

În centrul filozofiei aflăm că este teoria cunoașterii. “De ce de cunoașterea lumii nu se ocupă știința?” spune Ela, “de ce mai e nevoie de o teorie a cunoașterii?” Sunt aduse în discuție medicina, dreptul, cunoașterea prin simțuri și îi spune că simțurile sunt înșelătoare (subiectivismul): “Culoarea nu-i a lucrurilor, ci a ochiului nostru.” Pentru Thales din Milet, esența este Absolutul și esența este apa: ea transformă toate lucrurile care sunt pe lume. Pentru Heraclit, esența este focul pur. Vechii filozofi greci, erau fizicieni sau matematicieni. Pitagora credea că numărul este singura realitate în lume. “Numărul nu înșală niciodată, pentru că trei cu patru fac oricând șapte”. Zenon (eleat) credea că singur repaosul este Absolutul și nu mișcarea. Un sistem de filozofie, spune profesorul nostru, este un sistem frumos, sau nu e nimic. Filozofii și nebunii sunt cei mai mari adepți ai logicii. După primii filozofi greci, urmează sofiștii, care au împins îndoiala până la ultimele consecințe. Deci, dacă nimic nu e adevărat, atunci se poate afirma orice, totul e să fie frumos exprimat. Omul e măsura tuturor lucrurilor. Apar marii filozofi, indignați de atitudinea sofiștilor, cum că simțurile înșală, deci căutau un mijloc sigur, și acest mijloc sigur devine rațiunea. Rațiunea este instrumentul. Socrate a găsit că Binele este ceva Absolut. Este citat marele Platon, care ajunge la concluzia că Ideile nu sunt supuse schimbării: “Animalul

se naște, crește și moare, dar ideea de animal, de speță, rămâne etern.” Aristotel găsea că rămâne singură activitatea; cine nu se mișcă e mort. Activitatea este o certitudine. Descartes aduce îndoiala, deci cugetarea. Spinoza este un raționalist. Urmează panteismul: Dumnezeu răspândit în Univers. Leibnitz – pe calea rațiunii ajungem în situații certe. El vorbește despre *monade*, un fel de suflete mici, din care e făcută lumea. Plotin din Alexandria, sfinții și filozofii religioși: Sf. Augustin, Sf. Bernard, Sf. Thomas D’Aquino sunt citați. De asemenea, filozofii englezi: Bacon; ei susțin întoarcerea la natură. Este citat Barclei care susține că dacă totul nu există decât câtă vreme e cunoscut prin simțuri, atunci tot ce nu e cunoscut, nu există. Gheorghidiu ajunge la Kant, cel mai mare dintre toți după cum spune el, care împacă raționalismul cu empirismul științific englez; susține că nici rațiunea singură, nici simțurile singure, nu pot oferi un adevăr sigur. Rațiunea o ia razna și simțurile sunt moarte. El vorbește despre acel lucru în sine, pe care-l numește *Numen* și pe care nu-l poate cunoaște nimeni. “Când Numenul vrea să intre în cetatea minții noastre el trebuie să se supună formalităților necesare: să îmbrace un anume costum, să păstreze obiceiuri și prescripții. Rațiunea nu poate ști nimic din ceea ce e în afara zidurilor cetății” – după Kant, lumea pe care o vedem este un vis al fiecăruia din noi, dar un vis după anumite reguli, nu la întâmplare. Gheorghidiu, ca să o convingă pe Ela, îl citează pe Eminescu: “Vis al morții eterne e viața lumii întregi”

Mai departe, eroul își amintește de perioada în care Ela venea la cursuri împreună cu colegile ei. Ne aflăm în fața unei iubiri care are drept de viață și de moarte asupra celuilalt.

În ce măsură se poate vorbi de autenticitate?

Se știe că scriitorul nu era însurat în momentul în care face această analiză a geloziei. Deci, nu se știe în ce măsură se poate vorbi de autenticitate, doar în măsura în care el povestește o întâmplare trăită de altcineva dar povestită lui în mod direct. El retrăiește o scenă de iubire în care el încearcă să se apropie sufletește de nevasta lui, explorând metafizicul și încearcă să comunice cu ea pe acest teren. Nevasta îi place fizicește lui Gheorghidiu, dar fără să-i poată defini un aspect sufleteș. “O femeie nu înșală niciodată nemotivat.” Nevasta lui Gheorghidiu nu este o femeie de excepție. “Ela era nefilozoafă, geloasă, înșelătoare, lacomă, seacă și rea.” (G. Călinescu).

Scriitorul face o analiză a geloziei lui Ștefan Gheorghidiu. Întocmai ca moralistii clasici, cu mijloacele narațiunii, scriitorul analizează această pasiune nemaipomenită a lui Ștefan Gheorghidiu. Se oprește la acea faimoasă excursie la Odobești în care Gheorghidiu se află în mijlocul unui grup numeros și vesel. Cu această ocazie există un moment pe care Vianu nu-l citează, discuția cu doamna încă tânără, discuție în care realizăm că în ciuda faptului că Gheorghidiu este foarte tânăr, discută ca un om matur. Așa ne explicăm de ce unii tineri deosebiți fac pasiuni pentru femei mai în vârstă decât ei. Există în această discuție ideea că abia după 30 de ani femeia e femeie și logica ei corespunde cu cea a bărbatului.

Cele trei întrebări ale lui N. Manolescu: de ce scrie, când scrie și cum scrie?

În “Ultima noapte de dragoste...” se pune problema de ce scrie romanul, când scrie și ce forme înțelege să dea comunicării. Scriitorul scrie la persoana I, romanul este ionic cu urme dorice, dar se pune problema dacă ne aflăm în fața unui roman care respectă autenticitatea de care autorul face atâta caz. Romanul relatează întâmplări petrecute, deci este rezultatul unei experiențe existențiale.

De ce scrie Ștefan Gheorghidiu? Ca să înțeleagă cum a fost cu puțință să iubească o femeie până a fi în stare să facă o crimă, și apoi deodată, aceeași persoană să-i devină indiferentă. Deci, trăind sub regimul lucidității, el vrea să-și motiveze actele sale în lumina conștiinței. Așa și se explică de ce Ela apare în roman la început generoasă, sublimă, ca în a doua ipostază să fie coborâtă de pe pedestal. Este un fel de galatee, dacă ne gândim la Nichita Stănescu.

Când scrie Ștefan Gheorghidiu? Este problema mai spinoasă a timpului. Timpurile verbale folosite de scriitor nu respectă distanțele între cronologia evenimentelor întâmplare și narațiunea menită a le comunica: după discuția de la popota ofițerilor urmează diagonalele unui testament - moștenirea, ca după aceea să facă o incursiune în alcov și după aceea o incursiune la Odobești. Ordinea este aceea a trăirilor care i s-au întipărit în memorie și memoria aceasta involuntară face feste, în sensul că vin în minte lucrurile care au impresionat cel mai mult, nu este vorba de o ordine a desfășurării evenimentelor.

Această metodă există la Proust. Este vorba de promenada doamnei Swan din "*Bois*". Naratorul știe că mama Gilbertei a fost cocotă și corectează admirația tânărului Marcel (a scriitorului) prin aluzii malițioase la trecutul eroinei. "Acest surâs a fost delicios pentru alții", dar el reușește să citească în el ceea ce era femeia cu adevărat. Deci, relatarea aceasta are loc într-un moment mult ulterior scenei evocate. Există o similitudine categorică cu romanul lui Proust. Asemenea nesincronizări există și la Proust, cum există și la Camil Petrescu. Camil folosește prezentul istoric (vezi convorbirea cu Orișan; el îl întreabă la timpul prezent, de parcă atunci s-ar fi petrecut acțiunea: "Suferi, Gheorghidiule?", deși relatarea este luată de undeva din trecut). Suspiciunile și orbirile geloziei, întoarcerea febrilă la Câmpu Lung, obținerea de dovezi de infidelitate care-l duc până în pragul crimei, jurnalul de front și confruntarea cu moartea, disertația filozofică, toate acestea sunt relatate de parcă s-ar petrece în momentul respectiv.

Atenția naratorului se concentrează asupra evenimentelor sufletești. Aici el caută situații dramatice. La nivelul limbajului, caută deliteraturizarea, anticalofilia – toate pledează pentru autentic. Camil este împotriva scrisului frumos, dar nu pentru folosirea stilului sau a cuvintelor improprii – scena ce pornește de la cuvântul "gafă", Nae Gheorghidiu îl folosește impropriu, dar el o face intenționat când spune că moștenirea "vine ca un bloc și cu o nevastă cocoșată și urâtă, și cu un obraz gros, și cu un stomac capabil să digere orice" – moștenirea aduce după sine și anumite inconveniente și o face intenționat, ceea ce îi oripilizează și pe Nae Gheorghidiu și pe Tache, care devine "mai uscat și mai negru decât era". Limba era adecvată situațiilor: Camil scrie având în vedere proprietatea expresiei. Aproximarea între scris, așa cum înțelegea Camil, ca mijloc de valorificare a experienței și al trăirii autentice, apare foarte limpede. Forma narațiunii înseamnă istorisirea la persoana I, înseamnă confesiune, scrisoare, depoziție judiciară, raport, plângere. El scrie pentru a se clarifica pe sine. Însemnările care alcătuiesc "Ultima noapte de dragoate..." au fost scrise înainte de orice, pentru Gheorghidiu însuși, și acest lucru ni-l indică notele din josul paginii; povestitorul recitește ce a scris și precizează în subsol. Adnotările au un caracter echivoc, relatarea vrea să fie edificatoare și clarificatoare, dar sugestia ne pune în derută (ex. scena din alcov: "Crezi că asta nu-i filozofie să știu dacă mă iubești sau nu?" îi spune el și peste timp, făcând o paranteză, îi spune: "Atunci nu mi-am dat seama ce lucru important va deveni în viața mea această întrebare", întrebarea cheie, setea de certitudine. "Îmi vine să surâd melancolic de seninătatea cu care glumeam atunci, cum ar glumi, fără să știe nimic, cei al căror tren a pornit de pe o linie pe care alt tren vine dimpotrivă"). Deci, Gheorghidiu încearcă o explicație obiectivă a unui comportament

contradictoriu pe care îl are la nivelul trăirilor lui, sau ale celorlalte personaje cu care vine în contact (de ex. rudele) și invocă în acest sens un proverb “Țăranul vrea să-și înecă câinele pentru că a turbat”, mai clar formulat: Când țăranul are interes să-și înecă câinele, începe să se convingă din ce în ce mai mult că-i turbat. La origine, inteligența nu a fost decât un mod practic, un instrument de adaptare la mediu. Oamenii nu pricep decât ceea ce au interes să priceapă. Acest procedeu îl folosește și Caragiale în piesele lui de teatru (Pristanda), procedeu în care personajele ajung la un fel de compromis ca să poată exista și acceptă cu bună știință acest compromis.

Partea a doua a romanului, acel plan obiectiv, presupune două nivele. Există un plan obiectiv și în primul volum și anume diagonalele unui testament, în care scriitorul se manifestă balzacian: este descrisă casa unchiului Tache, strada pe care este așezată, scena de la masă și conflictul în care intră Ștefan Gheorghidiu cu rudele lui. Apar în acest prim roman elemente de frescă socială: Lumânăraru este analfabet, dar conduce toată sforăria economică, Nae este un tip periculos, este mai bine să n-ai de-a face cu el, decât să ți-l faci dușman. Iată că viața în întregul ei sistem, este condusă de sfarari politici și economici, cu nimic mai prejos decât personajele lui Caragiale – de altfel, când se abordează problema războiului, spiritul lui Caragiale își face loc; Nae Gheorghidiu zice că “românul luptă cu baioneta printre tunuri”, “noi câștigăm Ardealul cu arma la picior, așteptând”. Este foarte importantă ca structură, ca nucleu, scena de la masa unchiului Tache, pentru că aici are loc prima discuție despre război în contextul familiei și începe o analiză subtilă a lui Gheorghidiu.

Urmează jurnalul de front, despre care s-a pus problema autenticității, pentru că în contextul lui există elemente livrești pe care le găsim în “Istoria războiului pentru întregirea neamului” a lui Constantin Chirițescu. Deci, la nivelul romanului despre război, romancierul ține mereu să sublinieze calitatea diferită de înfățișare beletristică, de ce niciodată în cărțile de citire sau în luptele copilăriei dintre noi și turci nu biruiau turcii. Spectacolul ciocnirilor de patrule aduce prea puțin cu imaginea literară a războiului. Războiul este apocaliptic și descris în acest fel dă o senzație nebună. “Constat iar, că pe front nu mai sunt acele chipuri pitorești de care e plină literatura”, ne spune autorul, deci vrea mereu să ne atragă spre caracterul total deosebit al relatărilor lui. Camil Petrescu îl pune pe Ștefan Gheorghidiu să formuleze poetica autenticității. Eroul spune “Constat și acum aceea neputință a imaginației de a realiza în abstract; nu există decât o singură lume, aceea a reprezentărilor”. După ce suportă un bombardament la Bărcuț, scriitorul se întreabă dacă se poate compara cu bătălia de la Verdun. Imaginea războiului este așa cum o desprindem din “Ne-acoperă pământul lui Dumnezeu” (vezi manual).

Iată câteva elemente asupra cărora ne întrebăm în ce măsură sunt relatate sub semnul autenticității: Maria Mănciulea, cea care îi trece Oltul pe soldați și care apare în roman condamnată la moarte. Gheorghidiu nu o execută pentru că nu a primit nici un ordin scris, ca după aceea să devină o eroină națională. Episodul cu Maria Mănciulea apare în Istoria lui Chirițescu. De asemenea, apare colonelul Băltărețu, care trece Oltul și moare. Aici, autenticitatea este dată de amănuntul semnificativ: lucrurile sunt spuse de așa manieră încât dau senzația că autorul a participat la absolut totul. Știm de exemplu, cum era pe catafalc colonelul Băltărețu: “era lungit drept pe spate, cu picioarele lipite și mâinile întinse pe lângă el, ca pe catafalc, în manta neagră, cu șireturi roșii, cu gulerul ridicat și cu chipiu în cap”.

Convorbirea cu prizonierul german, Maria Mănciulea, portretul lui Băltărețu, conferă o semnificație, aceea de a crea atmosfera care dă sentimentul autenticității. Altfel, am rămâne la nivelul unui proces verbal cu accente naturaliste.

Cine este Ștefan Gheorghidiu?

Ștefan Gheorghidiu este un inadaptat superior. Este profesor de filozofie. Scriitorul își alege personajul de așa manieră încât să fie capabil de analiză și autoanaliză. Drama lui Gheorghidiu se consumă pe două direcții: este o dramă a iubirii înșelate, nu a geloziei, este drama setei de certitudine. Eroul spune: “Nu, n-am fost nici o secundă gelos, deși am suferit atâta din cauza iubirii.” – este un fel de a spune, pentru că excursia la Odobești în care analizează și se autoanalizează presupune o gelozie dusă la extrem. Este clar că tot ce vede el este subiectiv și discutabil. Acest personaj trebuie privit din alt punct de vedere: el se aseamănă cu personajele lui din teatru; Ștefan Gheorghidiu a văzut idei, de aici neliniștea. El este construit ca și Pietro Grala pe această mistuire interioară; când îl înșală soția, el mărturisește: “Nu m-ai înșelat, m-am înșelat.” S-a înșelat în momentul în care a ales-o pe ea, pentru că nu corespunde idealurilor lui. Este într-un fel drama geloziei la Gheorghidiu. Este drama lui, provocată de o hotărâre și de declanșarea unui sentiment care nu avea suport moral. Cea de-a doua direcție este dictată de forțe și rațiuni exterioare, circumscrise idealului pe care eroul și l-a asumat, prin integrarea într-o existență cotidiană, care înseamnă familie și război. Acestea sunt cele două direcții ale dramei lui Ștefan Gheorghidiu.

Ștefan Gheorghidiu este un inadaptat superior (la Eminescu prima ipostază este cea a profetului, care se confundă cu Eliade – vezi “*Epigonii*” - , cea de-a doua ipostază este cea a inadaptatului superior – “*Scrisoarea I*” prin imaginea lui Kant – și cea de-a treia ipostază este cea a geniului.) Eroul lui Camil – care este un alter-ego al autorului – creează o matrice procustiană alimentată de propriul lui ideal; el recompune continuu și zadarnic, până la istovire, din aceste fragmente ale realității, o lume pe care o vrea perfectă, o vrea rotundă. Efectul acestui “pat al lui Procust” se întoarce asupra lui, proiectându-l într-o lume fără ieșire. Eroul pendulează între real și ideal. Idealul lui este de sorginte filozofică. O dramă a incompatibilității dispersată în tendințe și relații – cu Ela, cu lumea, cu camarazii de război, deci cu combatanții și necombatanții, care se transformă sau devine un eșec. Drama lui este drama generată de imposibilitatea comunicării. Ea se consumă la mari adâncimi. Gesturile lui devin reci, se dispersează, se frâng. Este imaginea pe care o dă sabia pe care o tot apeși și ea nu se îndoaie, ci se frânge. “Am sărutat-o chiar pe această femeie, care nu mai era a mea, care era a morții. Am privit-o cu indiferența cu care privești un tablou.” Întreaga viață a eroului se consumă în aceste plonjări interioare, până la clipa definitivă, când i se pare eroului nostru, că ceea ce îl va salva este filozofia. “I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți, de la lucruri personale la amintiri.” – tot trecutul. Este foarte interesant cum un om contemplativ ca Ștefan Gheorghidiu, poate să spună că întoarce pagina și încheie un dosar de existență. (pentru că, de fapt, construcția romanului este realizată la nivelul acestor dosare de existență). Este un fel de a spune că poți întoarce pagina și că poți merge mai departe, pentru că filozofia nu este o salvare; cercul ei nu devine o spirală, să urce, ci se închide – nu-l poate izbăvi filozofia; ea generează alte sisteme, numai că ele vor alimenta aceeași sete de ideal, pentru că acesta este eroul. Filozofia pentru Camil, este cântecul de dragoste și de moarte al eroului. Ștefan Gheorghidiu este veșnic întors spre interior. El organizează lumea, dă unitate perspectivei, o îngustează după propriile lui idealuri – el recrează lumea, și o supune unui tipar de idealitate și astfel el va pendula între real și ideal. Pentru Ștefan Gheorghidiu lumea înseamnă, în primul rând, dragoste – permanentă regenerare sau autodistrugere prin ea – dar neapărat pe principiul sentimentelor comunicante. “Când e cu adevărat vorba de o iubire mare, dacă unul dintre amanți încearcă imposibilul, rezultatul e același: celălalt, bărbat sau femeie, se sinucide, dar întâi poate ucide; de

alminteri, așa e frumos.” –apare mereu această idee obsesivă că cel care iubește are drept de viață și de moarte asupra celuilalt.

În această sete de a atinge Absolutul, tot recompunând lumea, Ștefan Gheorghidiu va fi adus în ipostaza de învins. Ștefan Gheorghidiu este un “suflet tare”, aparent capabil să “închidă dosarul”. Sufletul tare este o metaforă cu valoare de simbol, care stă ca titlu unei piese (“*Suflete tari*”) în care eroul, într-adevăr, se vrea un suflet tare, dar sfârșește prin a se sinucide. Și el crede că poate distruge orice barieră pentru a atinge Absolutul în iubire, dar se dovedește a fi înfrânt. Este o falsă impresie, pentru că scriitorul ne demonstrează că trebuie să fii foarte puternic să ai curaj în realizarea acestui act. Setea de certitudine, setea de a se apăra ca spirit superior, este atât de puternică la personajele lui Camil, încât pentru a-i convinge pe cei cu care intră în contact, sunt capabili să ucidă, sau să se sinucidă. Din acest punct de vedere, eroul din piesa de teatru este un “suflet tare”, pentru că nu îi este frică de moarte; moartea lui va dovedi un adevăr. De fapt, se sinucide nu din disperare că nu-l mai iubește Ioana, ci pentru a-i demonstra sinceritatea sentimentelor lui – că nu averea și titlul ei de noblete sunt acelea care îl atrag, ci Ioana însăși. Ștefan Gheorghidiu, din punct de vedere al construcției personajului, face parte dintre personajele din lumea dramatică, din lumea teatrului. Deci, vede idei ca Gelu Ruscanu din “*Jocul ielelor*” și este un “suflet tare”.

Cine este Ela?

Ela este creația lui Gheorghidiu, în timp ce Gheorghidiu este un alter-ego al scriitorului. Dosarul ei de existență supune file albe, sublime, superbe și file cenușii și negre. Nu știm cum este Ela; știm doar ce spune Gheorghidiu despre ea: la început este Ela de care e îndrăgostit – este veșnic uimit în fața iubirii, Ela este un miracol “avea trupul bălai, exprima tinerețe, nesocotință, avea ochii înlăcrimați și albaștri și era teribil de generoasă și de bună.” Dosarul acesta are o filă, moștenirea, care dezvăluie porniri care dormitau latent, din strămoși, și o vedem pe Ela dezlănțuindu-se pătimaș în apărarea bărbatului ei, lucru care-l deranjează pe Ștefan. Treptat, duce o viață ușoară, mondenă și o surprindem în escapadele ei la Odobești și cu bărbatul ei, și fără el. Ela se află sub influența catalizatoare a Anișoarei. Deci, ea mereu trebuie să aibă pe cineva care să-i direcționeze atitudinea: întâi bărbatul ei, care o dozează cu filozofie și încearcă s-o ridice la nivelul lui, și după aceea, lumea, care i se dezvăluie ca un miraj de care se simte atrasă, care are ca exponent pe verișoara ei Anișoara. Aparențele și esențele se întrepătrund, se confundă, și Ela cea adevărată ni se refuză parcă, înțelegerii. Cine este Ela? Cea de dinainte, sau cea de acum? Portretul ei spiritual nu este coerent. “Am privit-o cu indiferență, așa cum privești un tablou și frumusețea ei blondă era acum de reproducere în culori, vreau să spun că avea ceva uscat, fără viață, așa cum e diferență între culoarea uleioasă și grea a tabloului original și între luciul banal al promolitografiei.”

Ela reprezintă drumul de la Madonă la Veneră, de la ipostaza unică a fetei de împărat la Cătălina. Acest procedeu se numește relativizare a personajului. Ela n-a putut să se pătrundă, cum spune Eminescu, de acel farmec sfânt. Prin Ela, Ștefan și-a construit un anume tipar de idealitate; ea este prima ipostază a femeii iubite care de-a lungul incursiunilor în trăirile lui a adus o altă realitate. Ea este o emanație; ne apare nouă doar prin prisma conștiinței empatice a lui Ștefan. Focalizarea aceasta a conștiinței și a existenței merge spre ideal și spre Absolut. Soția însă, e așa cum o vede Călinescu: “Geloasă fără obiect și necredincioasă cu disimulație. Nefilozoafă, înșelătoare, lacomă, seacă, și rea.” Îl înțelegem pe Camil Petrescu, care prin eroul său încearcă să răspundă la acea întrebare pe care a pus-o Manolescu, la care de fapt, incursiunile în trăirile și în conștiința lui nu vor să facă altceva decât să răspundă: “Cum a putut să iubească atât de mult o femeie pentru care ar fi fost capabil să facă și o crimă,

când acum, nu mai simte nimic.” Înfrângerile au fost atât de totale, încât eroul rămâne cu mâna întinsă, ca și regele Lear, golit de orice sentiment.

Există în romanul lui George Călinescu un personaj, bietul Ioanide (mai exact, sărmanul Dionis) care spune că zidurile sufletului, zidurile interioare, când se dărâmă, sunt mai asurzitoare și mai puternice decât zidurile clădirilor din jur.