

Cezar Petrescu și romanul orașului modern

Cuvânt-înainte la volumul
Cezar Petrescu, *Calea Victoriei • Dumineca orbului*
Editura pentru Literatură, 1963
XXXII + 624 pp.

Cele două romane care apar împreună în volumul de față au mai multe legături între ele, decât îngăduie să se vadă la o primă lectură. Cititorul obișnuit cu literatura lui Cezar Petrescu va constata o anumită apropiere între destinele eroilor din *Calea Victoriei* și ale celor din *Dumineca orbului*. Și pe unii, și pe alții, Capitala îi descumpănește, îi derutează, uneori îi prăbușește definitiv, îi suprimă chiar. Parcurgându-le paginile chiar la mare distanță unul de altul, fiecare roman te trimite numaidecât cu gândul la celălalt; cu atât mai mult simetria de împrejurări și deznodăminte se impune, când ele sunt, cum sunt acuma, tipărite laolaltă.

Cu aproximativ un an înainte de moarte, Cezar Petrescu discutase cu editorul despre apariția unei serii din scrierile sale, o selecție la început mai restrânsă, putându-se lărgi mai târziu, pe măsură ce el avea să ducă la capăt intervențiile socotite absolut trebuitoare în toate, sau măcar în cele mai multe dintre cărțile sale. În vara lui 1960, încheiase astfel de intervenții la *Oraș patriarhal*, care a și apărut cu puține zile înaintea stingerii neașteptate din viață a scriitorului; nuvelele primei sale perioade se aflau și ele în formă ca-și-definitivă, așa cum au fost publicate la sfârșitul lui 1961, sub titlul *Drumul cu plopi*. Cea dintâi carte care urma să fie revăzută de autor era *Dumineca orbului*, din prezentul volum. Era hotărât ca noua ediție a acestui roman, a cincea, să fie însoțită, sub aceeași scoarță, de *Calea Victoriei*, în forma dată de autor cu peste patru ani mai înainte, în toamna lui 1956, cunoscută cititorului la apariția ediției din 1957.

Reeditările în cadrul seriei îi îngăduiau scriitorului să opereze nu numai o firească selecție, dar și o nouă grupare, mai întemeiată pe realitățile interioare, concrete, ale operei, unele dintre volume grupând mai multe dintre cărțile sale.

Volumul cuprinzând romanele *Calea Victoriei* și *Dumineca orbului* este cel mai unitar dintre cele care ar fi trebuit să adune cărți diverse ale scriitorului. El conține două lucrări aparținând aceluiași ciclu, anume *Capitala care ucide*. Tema lor, deci, în formularea cea mai generală, este comună. O apropiere mai puțin evidentă pentru un ochi neavertizat stă în faptul că, la distanță de cinci ani între ele, primul roman oarecum deschide, iar celălalt închide ciclul său de romane intitulat *Cronica românească a veacului XX* (în forma și în proporțiile ei inițiale).

Mai restrânsă la început, cuprinzând opt sau nouă romane, apoi sporite către douăzeci, *Cronica* trebuia să se limiteze precis între anii 1900 și începutul celui de-al patrulea deceniu: „Sunt romanele unei epoci care nu trece îndărăt peste piatra de hotar a veacului: anul 1900”¹, romane în care eroii, porniți în viață „fără adresă, odată cu veacul”, „parcurs epoca din 1900... până în 1932”, când sosesc „odată cu veacul, odată cu noi toți”².

Romanul *Dumineca orbului*, apărut în 1934, purta pe copertă, la prima ediție, foaia de calendar cu data zilei când se petrec întâmplările cărții: 13 mai 1934. Este o dată prea

¹ *Plecat fără adresă, Cuvânt-înainte*, București, Editura Națională, 1932, p. xiii.

² *Ibidem*, p. xix.

apropiată de granița prefigurată în *Plecat fără adresă* – 1932 –, ca să nu aliniem romanul celorlalte din ciclu; totuși, este una diferită, indicându-ne că scriitorul nu intenționa să rămână, cu *Cronica* sa, în limitele perioadei menționate, ci căuta să fie în pas cu desfășurarea evenimentelor, cu problemele zilei.

Un ciclu al marelui oraș capitalist, în care omul se ignoră mai mult și se concurează mai acut, se urmărește mai cu îndârjire, cu cât mulțimea din jur e mai numeroasă, întinderea străzilor mai lungă, blocurile mai înalte, orașul însuși mai însemnat în ierarhia bursei de valori a țării – acesta ar fi sensul volumului de față, alcătuit din romanele *Calea Victoriei* și *Dumineca orbului*. Ele sunt cele mai importante din ciclul intitulat de autor *Capitala care ucide*, în fapt singurele de acest fel programate încă dintru început în *Cronica* proiectată. Li s-au alăturat, pe urmă, *Cheia visurilor*, mai mult o improvizație decât o elaborare atentă, *Carlton* și *Adăpostul Sobolia*, ulterioare intențiilor și planurilor prime. Editarea împreună a acestor două romane reconstituie, practic, un moment destul de unitar din activitatea de prozator a lui Cezar Petrescu, îl poartă pe cititor mai aproape de aspectele concrete ale concepției sale literare, din perioada când își scria principalele cărți. Înrudite, făcând parte din aceeași familie de preocupări, ele au, totuși, suficiente diferențieri între ele, ca să îndreptățească o discuție separată. Aceasta cu atât mai mult, cu cât ultimul dintre ele prilejuiește și dezvăluirea unui capitol nou, până acum cu totul inedit, din biografia literară a scriitorului și nu mai puțin din aceea a personalității sale omenești. Un episod al *Cronicii* sale, echivalând el însuși cu un adevărat roman, trăit, apoi construit chiar de scriitor, la propriu și la figurat!

*

Calea Victoriei se deschide cu o înfrigurată așteptare din partea personajelor, să ajungă mai repede la București, ca la un liman al tuturor împlinirilor râvnite. Fiecare speră, este încredințat că va afla aici tot ce a clădit cu imaginația în lungile luni de existență provincială. Din mulțimea care invadează curând peroanele, revărsată din tren, ochiul romancierului se oprește asupra familiei magistratului Lipan și asupra unui tânăr cu veleități de scriitor, Ion Ozun. Momentul când încep să se desfășoare întâmplările nu e lipsit nici el de semnificație: 25 septembrie 1925, așadar la câteva luni sau numai câteva săptămâni după ce *Întunecare*, romanul care a precedat *Calea Victoriei*, se încheia cu sinuciderea tragică, disperată, a lui Radu Comșa. Intenția succesiunii relativ stricte între romanele autorului se desprinde și de aici. În primele două părți ale noului roman, acțiunea e dusă până în primăvara următoare, din anul 1926; ultima face o boltă peste trei ani, până în iarna 1928-1929. Ca și în cazul *Întunecării*, „cronicarul veacului“ prelungește întâmplările prin diferite artificii de construcție, până în momentul în care el însuși scria cartea respectivă sau până în momentul când aceasta apărea. Procedeu avea să se mențină și după *Calea Victoriei*, publicat în 1929, în cele mai multe dintre romanele lui Cezar Petrescu.

Ce se petrece în intervalul 1925-1929, în roman? Ce fapte se aglomerează pe atât de cunoscuta arteră centrală a Capitalei românești, privită ca simbol al prăbușirilor de tot felul?

Trenul aduce, așadar, în capitală familia magistratului Constantin Lipan, sugestiv și prin nume: lipanul este un alt nume al buruienii căreia i se mai spune brusture. Provenit din categoriile mijlocii și înzestrat mai ales cu tenacitatea de a urca, treaptă cu treaptă, scara ierarhică a societății vremii, Lipan a ajuns, în orașul său de provincie, o figură de o mare duritate sufletească. Austeritatea sa, spiritul său de dreptate sunt, de fapt, concretizarea simplificării extreme, aproape de automatizare, a conștiinței sale, el mișcându-se cu precizie numai în cadrul trasat de legile pe care e pus să le aplice riguros – numai cât permit ele, numai cum îi dictează ele! Aparent, este unul dintre puternicii zilei, prin instrumentul teribil pe care-l mănuieste: justiția regimului. Aparent, aceasta îi conferă independență față de miniștri, bancheri, politicieni, ziaristi etc., îl situează parcă deasupra lor. Practic, Lipan este

un instrument, nu un mânuitor. El aplică legea împotriva oricui: împotriva potențaților politici, financiari, administrativi – și o face cu siguranța că apără dreptatea. Însă nu observă că legea e tocmai de ei făcută, pentru folosul lor, în interesul lor. Că însăși aplicarea legii îi este lui îngăduită în măsura în care vor ei, în jocul lor încâlcit de interese bancare, industriale, de combinații pentru dobândirea sau împărțirea puterii în stat. Ca și emblema îndeletnicirii sale, reprezentată de o femeie legată la ochi și peste urechi, Lipan este orb și surd la tot ce-l înconjoară, în primul rând la situația lui suspendată, de intelectual mercenar al burgheziei.

Falimentul acestui personaj, în fond tragic, decurge tocmai din confundarea sa nelimitată, ca om, cu rolul pe care i l-a rezervat fauna de la cârma țării, din lipsa lui de sensibilitate și de pătrundere față cu itele care se leagă și se dezleagă în jurul lui, adesea cu ajutorul lui. În propria familie, nu e deloc mai înțelegător decât în viața publică.

Lipan și ai săi – soție și patru copii – întruchipează un număr de destine fundamentale pentru viața socială a momentului; prin intermediul acestei familii, prin relațiile pe care ea le încheagă, prin oamenii cu care vine în contact, romanul îl introduce pe cititor în principalele medii ale orașului burghez – cercul oamenilor de afaceri, acela politic, apoi lumea mondenă a capitalei de ieri, vânători de situații și de zestre, candidații amorurilor ilicite; în fine, tineretul fără orizont și aspirații, acela studios, ca și acela rătăcit, intrat sub influența unor diversioniști și pescuitori în ape tulburi.

Elena Lipan este o dezarmată în vălmășagul citadin. Idealul ei este unul casnic; ambițiile ei nu trec de hotarul materialității placide, al femeii supuse, care-i dorește bărbatului ascensiunea, ca să se adauge un spor de leafă cheltuielilor de fiecare zi, iar ei însăși nu-și dorește decât să fie umbra lui perfectă mereu.

Fiica ei, Ana – Annie! – a spart găoacea provincială a mamei prin venirea în București. În orașul unde a crescut, începea să se configureze ca o Madame Bovary – așa va și ajunge, cu siguranță, de vreme ce, după experiențele erotice străbătute în Capitală, este întoarsă de soțul său către un târg de provincie încă și mai anost decât cel din care a plecat cu trei ani în urmă. Traectoria ei înregistrează, însă, în acest răstimp, destule întâmplări, ca să aibă cu ce-și hrăni regretele, iar mai târziu, amintirile. Amorul ei ilegal numără doar o singură aventură, un clișeu al aventurilor amoroase parcurse de fetele de provincie poposite în Capitală: ea cade în mrejele unui crai cam afanisit, cam îmbătrânit, care o stoarce cu cinism de bani și de bijuterii.

Cealaltă fiică, Sabina, pare a avea rezervat un alt viitor. Inteligența vie, spontaneitatea, dezinvoltura, intuiția sigură cu care încalcă preceptele rigide ale tatălui și sfaturile prăfuite ale mamei ar îndreptăți-o să aibă altă soartă decât aceea care o lovește: încercând în joacă stupefiantele unei prietene, e violată în timpul transei. Sinuciderea e tot ce-i rămâne acestei copile, autorul păstrându-i pură, în acest chip, dacă nu viața, cel puțin amintirea.

Mezinul familiei Lipan, Nelli, este o haimana mediocră, tipul statistic livrat în serie de burghezie în epoca dintre cele două războaie. Insensibil la morala tatălui, neatent la grijile mamei, fără aderență la sentimente mai profunde, în schimb înhăitat cu alții ca el, Nelli e sortit să îngroașe rândurile clientelei docile a burgheziei, satisfăcut dacă stomacul, buzunarul îi sunt umplute cât mai copios. Este și singurul care trece neted prin carte, fără ca anii, viața să adauge ori să scadă ceva conștiinței lui de perfectă mediocritate.

Un caz mai complex, întrucâtva aparte, e Costea, fiul cel mai mare al lui Lipan. Costea Lipan este un rebel – la început, împotriva familiei, principiilor severe părintești, mai târziu împotriva puternicilor zilei și, în cele din urmă, împotriva oricărei ordini.

Între forma cărții din 1929 și aceea modificată de autor în 1957, la reeditare, personajul se clarifică în direcția precizării tot mai evidente a spiritului său anarhic, a nihilismului său. Proaspăt student, venit de curând din orașul de provincie, el păstra o anumită puritate, revolta

sa era sinceră și, cu toate că limitată în obiective și manifestări, net antiburgheză. Plecarea sa din casa părintească și hotărârea de a trăi prin mijloace proprii au tocmai această semnificație. Fronța se împletește, însă, curând cu diferitele influențe pe care le suferă, fondul curat, revolta cinstită împotriva conformismului burghez rămânând din ce în ce mai mult în umbră. Personajul adoptă mai întâi o poză falsă, de cinism, care nu-l prinde, împrumutată de la un anarhist notoriu, denumit în carte Spartacus, un profesionist al terorismului și crimei. Valențele de luptător posibil ale lui Costea Lipan se irosesc, deci, captate în altă direcție decât cea revoluționară, către care părea la un moment dat că avea să evolueze. Personajul acționează cu desăvârșire inconștient că împotrivirea sa față de ordinea burgheză se petrece după un program cunoscut până în amănunte de poliție, îngăduit fără teamă, atâta vreme cât se consumă în adunări sterpe, și chiar atunci când tagma lui se răfuieste cu câte unul dintre potențați, ceea ce nu periclitează ordinea însăși. Dovadă că, și când primul-ministru este asasinat de bătrânelul maniac, anarhistul Spartacus, Costea rămâne ferit de rigorile poliției, cât datorită numelui părintesc, renunțării lui Lipan de a mai zgândări una dintre marile afaceri, cât pentru faptul că oligarhia nu-l simțea pe tânărul Lipan primejdios, nu și-l considera un dușman propriu-zis. Cititorul poate lesne presupune, în finalul cărții, că neînduplecatul inamic al despoților se va domoli, ca și tatăl său, din convingere, din teamă sau din alte pricini, și va ajunge, la rândul-i, om de credință al orânduirii; sau, poate, recules în cele din urmă, va sfârși descumpănit, ca Radu Comșa, curmându-și viața.

Romanul se termină, deci, cu următorul tablou: Sabina, moartă în patul camerei unde Costea se exilase de bunăvoie; peste București, se lasă amurgul: „Pe cerul nemărginit, albastru, două brațe întinse descătușează în sfârșit plânsul. Dar nu știi ce vor. Poate imploră lumina de sus. Poate blestemă viermuirea deșartă de jos. Cerul e înalt și gol.“

Cele două brațe sunt ale lui Costea; el e cel ce plânge, „în sfârșit“, după cinica înfrânare a ceea ce era omenesc în el, în joaca sinistră de-a anarhia și de-a moartea. Descumpănit, personajul nu știe ce să aleagă, ce să cheme după ruina vieții lui, a familiei lui. În ediția ultimă, din 1957, scriitorul a introdus o singură frază, care nuanțează finalul într-altfel: poate că cele două brațe întinse imploră lumina cerească sau blestemă viermuirea străzii de jos. „Poate amenință și pecetluiesc un legământ“ – precizează autorul. Cerul rămâne, însă, și aici „înalt și gol“ – cititorul tot nu știe ce va face personajul; în fața acestuia, se conturează, totuși, o cale, aceea a unei altfel de răfuieli cu puternicii zilei, de astă-dată nu cu un om, ci cu întreaga faună a celor care i-au zdrobit viața și familia.

Între aceștia se numără, în primul rând, bancherul Iordan Hagi-Iordan.

Când își anunța prima oară intenția unei *Cronici* a societății românești, Cezar Petrescu definea *Calea Victoriei* drept romanul disoluției psihologice a unei familii provinciale instalate în București după război.³ În centrul acestui proces a stat, cum s-a văzut, familia Lipan. Ceea ce trebuie subliniat cu precădere este că nu simplul contact cu marele oraș i se dovedește fatal acestei familii, deci nu o teză veche semănătoristă sau poporanistă îl călăuzește pe scriitor, ci constatarea precisă, realistă, a faptului că „disoluția psihologică a familiei provinciale“ e determinată nu de o forță misterioasă, nu de vreo fatalitate citadină inexplicabilă, ci de omul de afaceri Iordan Hagi-Iordan, de clientela și acoliții lui. Sensul predominant al cărții este, așadar, unul de critică socială, vizând la modul direct forțe esențiale din societatea burgheză.

Dezastrul lui Lipan se produce în ciocnirea cu însuși marele bancher. Una dintre combinațiile lui murdare este denunțată public de austerul magistrat, pentru ca tot el să fie cel sacrificat, atunci când intervin interesele și mașinațiile de culise, aranjamentele politice și financiare:

³ *Adevărul literar și artistic*, 11 august 1929.

asupra lui se fac presiuni să închidă dosarul, să renunțe la acțiunea judiciară declanșată. Lipan ar fi continuat, poate, un timp, să se zbată de unul singur, înfruntând toată împotrivirea celorlalți, sprijinit numai de aparenta sa independență de om al legii, imparțial. Dar el este șantajat și obligat să se dea bătut, punându-i-se în față alternativa arestării lui Costea, sub acuzația de complicitate cu asasinul Spartacus. Tăria lui Lipan, întemeiată până atunci pe rigiditatea în aplicarea legilor, se frânge sub apăsarea forței lui Iordan Hagi-Iordan. Costea, la rândul său, este amestecat indirect în murdarul triumf al bancherului, fiind răscumpărat de tatăl său cu prețul călcării pe conștiință. Nenorocirea Sabineei, ființa aleasă a clanului Lipan, e declanșată de copiii lui Iordan Hagi-Iordan: fiica acestuia o inițiază în tainele stupefiantelor, iar feciorul, Ivi, o violează, în timp ce ea se află sub stăpânirea narcoticului. Același fiu al lui Iordan Hagi-Iordan, împreună cu alte pramatii, feciori de bani gata, îi cuceresc admirația lui Nelli, cel mai mic dintre copiii lui Lipan, sustrăgându-l influenței părintești și introducându-l în mediul lor pervertit, cu băutură, fete, poker.

Așa cum, în viața publică a Capitalei, voința piratului bursei schimba miniștri, cumpăra conștiințe, anexa ziare, înghițea capitaluri și firme industriale, înlătura concurențe, tot astfel, în viața personală a oamenilor, înrăurirea lui strivea conștiințe, violenta sensibilități, sfărâma familii, jignea omenia fără nici un scrupul. Romanul *Calea Victoriei* ni-l înfățișează în posturi și situații de o sferă, totuși, mai restrânsă decât o vor face alte romane ale scriitorului, ulterioare, precum *Comoara regelui Dromichet* și *Aurul negru*. În *Calea Victoriei*, Iordan Hagi-Iordan este văzut numai din unghiul relațiilor sale cu lumea politică și, într-o măsură, cu presa, cu justiția momentului. Este fauna care-l știe de stăpân și a cărei zbatere e doar veleitatea, curând cumișită, de-a se sustrage nemiloasei (dar profitabilei) tutele. În celelalte două romane, bancherul este urmărit acolo unde el își dă marile bătălii – la bursa petrolului, înfruntându-se nu cu un ministru de paie, cu un magistrat de carton, cu un ziarist pornit pe căpătuială, ci cu rechini ca și el, posesori de capitaluri, mânați de resorturi asemănătoare. El va apărea în ciclul epic închinat de scriitor petrolului, în cârdășie cu un om politic, prefectul Emil Sava, și cu un om de știință, inginerul Dinu Grințescu, despuindu-i de pământuri pe țărani, pe un moșier, speculând la bursă, atrăgând capitaluri străine, fructificându-le sau luptându-se cu ele, până ce va fi, la rândul său, înghițit de acestea. Romanul *Calea Victoriei* îl arată, însă, îndestul ca pe un magnat vorace al industriei și al băncilor, un puternic din umbră al zilei, lipsit de dorința de-a se vorbi de el, de-a deveni cunoscut marelui public, dar trăind voluptatea de-a se ști temut, ascultat, urmat. O lungă completare, adăugată capitoului *Groaznicul asasinat* la ediția din 1957, explicitează minuțios șantajul politic al bancherului asupra politicianului Gică Elefterescu, viitor prim-ministru. Chiar fără această traducere în scenă directă, figura bancherului ar fi rămas pe de-a întregul odioasă.

Calea Victoriei este primul roman al lui Cezar Petrescu, în care jungla Capitalei este abordată pe larg, și anume într-un moment de vârf al manoperelor ei din perioada interbelică. Sunt anii premergători mării crize din 1929-1933, deci o epocă de relativ calm, după zguduiriile din timpul războiului, epocă în care afacerile se încheau cu repeziciune, beneficiile sporeau vertiginos, noi surse de câștiguri erau descoperite. Procesul e privit, în acest roman, în perimetrul lumii de afaceri și al politicianilor; în romanele ulterioare, îndeosebi în *Comoara regelui Dromichet* și *Oraș patriarhal*, observația scriitorului avea să se deplaseze către sat, către orașul de provincie. Latura de analiză socială are, în *Calea Victoriei*, o pondere mult mai mare decât în numeroase alte romane. Denunțarea corupției de la vârful piramidei burgheze se face pe direcțiile principale de atac. Urcușurile și coborâșurile în arena politică, „marile afaceri” sunt văzute și înfățișate cu ochiul gazetarului priceput în materie, așa cum a fost Cezar Petrescu neîntrerupt, începând cu 1918. Latura de senzațional nu-i lipsește narațiunii, cum nici surpriza bine pregătită, lovitura de teatru etc. Romancierul verificat din *Întunecare* făcea o nouă demonstrație de virtuozitate în subtilitățile genului, remarcându-se

printre cei mai iscusiți autori ai narațiunilor de largă respirație, cu acțiunea desfășurându-se pe multe planuri, cu numeroase personaje. Își spuneau cuvântul școala bună balzaciană, frecventarea marilor epici realiști ai lumii, de la Stendhal la Tolstoi, și ochiul atent la mișcările epocii.

Prin celălalt erou al romanului, sosit în București odată cu familia Lipan, prin tânărul Ion Ozun, candidat la gloria muzelor, pătrundem într-o altă lume și în alt ciclu de probleme și frământări ale epocii.

Ion Ozun, în fond, este un Rastignac mai nou. Ca și eroul balzacian, el a venit din târgul de provincie cu un legământ nu mai puțin îndrăzneț: să-și cucerească un loc – unul cât mai bun – în ierarhia spirituală a Capitalei. Visul lui scade încetul cu încetul, pe măsură ce personajul vede că obstacolele întâlnite sunt mai greu de definit și încă mai greu de învins. Talentul nu-i lipsește, însă nici nu pare să facă trebuință nimănui; putere de muncă are, dar sute și mii ca el se iroiesc fără folos, căci astfel de marfă e tot mai multă și mai ieftină; pentru lașități, nu are curajul încă, și nici nu-l ispitesc, pentru că nu le știe măslui; nici pentru mărunte afaceri de felul celor sugerate de amicul Bică Tomescu, actor înzestrat și cu aere de pușlama, nu-și află îndemânare. Pe scurt, Ozun este un dezarmat, dar de un fel superior lui Lipan, întrucât propria-i substanță, o anumită putere intrinsecă, nedepinzând de alții, zace în el și nu se dă înfrântă. Pe câtă vreme cinstea, corectitudinea magistratului nu se pot manifesta decât în aplicarea legilor – fără legi, personajul fiind ca și desființat sub raport social –, Ozun dobândește o anumită independență față de societate, față de puternicii zilei, prin ancorarea lui la valorile artei, la literatură. Alinierea lui la remorca aceleiași lumi care-l anexase pe Lipan se petrece în măsura în care el părăsește tot mai mult literatura, pentru a se consacra gazetăriei.

Evoluția lui Ozun seamănă în mai multe privințe cu a lui Radu Comșa din *Întunecare*; pe alte planuri, cu alți eroi, romanele ulterioare ale scriitorului aveau să multiplice procesul dramei intelectualului în epocă: prin Dinu Grințescu, în *Comoara regelui Dromichet*; prin Tudor Stoenescu-Stoian, în *Oraș patriarhal*; prin Adrian Sântion, în *Plecat fără adresă* etc. Mai mult decât prin Lipan, surprins în perioada deznodământului, a ultimului act al căderii sale, *Calea Victoriei* realizează, prin Ion Ozun și personajele cu care el vine în contact, dezbateră problemei intelectualului.

Cu puține diferențieri specifice și, mai ales, cu rezultate diferite, Ion Ozun, apoi protectorul său vorbăreț, Mirel Alcaz, om nu rău la suflet, însă cam farfara – variantă de Caracudi sau Amicul X din schițele lui Caragiale, dar având relații mai reale decât aceia –, apoi poetul și dramaturgul Leon Mătășaru, autorul poemului teatral *Cheia visurilor*, și, în fine, romancierul Teofil Steriu, membru al Academiei, toți aceștia parcurg în roman traiectorii în general asemănătoare, concretizând diferite ipostaze ale destinului intelectualului în epocă. Mirel Alcaz a fost și el un postulant. ca și Ozun, dar înaintea lui. A coborât ultimele trepte ale căderii morale, odată cu suișul în ierarhia ziaristicii, pe măsură ce creștea cursul acțiunilor sale în ochii potentatilor politici și financiari. Agitația lui cu aere de independență la gazeta proaspăt înființată, cu nuanțe fascizante, e doar de fațadă: sforile „libertății“ lui stau în mâna financiarilor sau politicianilor. Dar el își evaluează scump această aparentă de libertate și profită cât poate: „La noi, se plătesc lefuri foarte bune“, îi declară lui Ozun. „Independența se plătește scump! Parol!“

Fraza lui nu e confuză, ea implică ambele sensuri: și faptul că, din punct de vedere moral, intelectualul aflat în această postură plătește scump iluzia de libertate, și că pe cei în cauză îi costă îndestul cumpărarea conștiințelor. Fapt este că Alcaz parcurge toate treptele posibile ale acestui fel de libertate a presei, socotită în epocă a patra putere în stat.

Leon Mătăsaru ocupă un loc puțin întins în roman, dar cazul lui e semnificativ sub multe aspecte. El își salvează cel puțin o parte a ființei prin legătura pe care o menține cu arta, dincolo de viața risipită pe care o duce. Vinul, femeile, nopțile pierdute în alte chipuri nu irosesc total ceea ce este ales în acest om. Cu tot scepticismul lui, cu toată încrederea că viața și societatea în care trăiește ar putea să-i mai ofere ceva nou, totuși dă la iveală, ca printr-un miracol, feeria simbolică, izvorâtă din folclor, *Cheia visurilor*. Euforia lui următoare succesului piesei măsoară capacitatea acestei categorii de intelectuali de-a păstra – dincolo de orice vicisitudini ale vieții, dincolo de orice povârnișuri parcurse – nu doar o latură nealterată, pură, ci și accesul la fericire și, mai mult, posibilitatea de a-i face pe alții fericiți. Este chiar surprinzător ce virtuți îi atribuia scriitorul artei, în tabloul său construit numai din linii și culori întunecate. Feeria lui Mătăsaru e singura putere în stare să readucă la suprafață fărâma de umanitate păstrată, oricât de afund, în conștiințele robite patimilor și concurențelor zilnice. Chiar de la primele apariții și mișcări din scenă, după ridicarea cortinei, „mulțimea se simți captivată – notează Cezar Petrescu – și nimeni în sală nu mai tuși. Iar Ion Ozun înțelese de îndată că asista la ceva rar și nespus, la una dintre minunile acelea, când o mie de oameni evadează din mizeria lor ascunsă, din ambiții și deșertăciune, din griji vulgare și din rânjelul fiecărei zile, să se ofere, purificați de o văpaie arzătoare, bucuriei de a admira... Și avu o pornire de recunoștință și de iubire pentru publicul acesta, care, dincolo de vanitatea toaletelor și de frivolitatea bârfelilor, se reabilita, simplu și unanim, în cele o mie de fețe transfigurate.“ Comentariul lui Cezar Petrescu talmăcește mai larg, în paginile respective ale romanului, admirația pentru artă ca fiind un târâm unde, pentru o clipă, „toți uitau ce sunt într-adevăr, cine sunt, cum sunt...” – și se transformau fiecare în „ce-au dorit cândva a fi cu însetare“, adică năzuind spre înălțimi, spre fapte care-l înnobilează pe om. Această încredere în rolul artei relevă că scriitorul nu socotea dezumanizarea o fatalitate a destinului omenesc, ci o rezultată, un efect al unor determinări sociale. Pesimismul său nu e total, în acest chip, ci e legat de situația omului în cadrul unei anumite societăți care, în loc să-i valorifice talentele, ce are bun și frumos în structura lui, dimpotrivă, îi cultivă și dezvoltă instinctele, patimile josnice, pornirile animalice. În primul rând pe terenul acestei convingeri, păstrată de-a lungul activității sale literare, s-a petrecut apoi, numaidecât după august 1944, adeziunea lui Cezar Petrescu la noile realități ale țării, la democrația populară.

Ar trebui făcută, poate, încă o precizare: în succesul lui Leon Mătăsaru, scriitorul își crea lui însuși argumentele care să-i susțină hotărârea de-a nu se lăsa copleșit de gazetărie – așa cum face Ion Ozun! –, ci de a păstra nealterată grija și preocuparea pentru literatură. Pericolul subsumării literaturii față de gazetărie a existat întotdeauna la Cezar Petrescu, și numai faptul că a fost conștient de acest lucru l-a ajutat să-l depășească. Nu fără a plăti, însă, un tribut important stilului gazetăresc în structura însăși a cărților sale.

Alternativa scriitor-gazetar este urmărită și în alt plan, tot prin intermediul lui Ion Ozun, de astă-dată în cadrul unei dezbateri mult mai profunde, pe care autorul a simțit nevoia s-o dezvolte la ediția din 1957. E vorba despre destinul unui alt scriitor, Teofil Steriu, la care pătrunde Ozun în momentul cel mai disperat al existenței lui bucureștene, flămând, înghețat, fără nici o perspectivă.

Teofil Steriu apare chiar din primul capitol al romanului, întorcându-se acasă, în Capitală, cu același tren cu care vine și Ion Ozun. O scurtă confruntare cu o amică din tinerețe, acum savantă de renume mondială, dar uscată ca o stafidă – nu numai trupește, ci și secătuită sufletește –, ni-l arată pe Steriu afișând un scepticism universal față de rostul literaturii, în total contrast cu entuziasmul autorului însuși în fața feeriei lui Leon Mătăsaru. Steriu adoarme în fotoliul său, la reprezentăția cu aceasta, ilustrație elocventă a propriei sale teorii că nu-l interesează literatura confrăților, că nimic nou nu se poate spune, că totul este o farsă pentru creduli sau neinițiați.

Personajul e un blazat, chiar un cinic, dar în cinismul lui se amestecă – pe lângă cochetăria celui recunoscut de-o țară, care-și permite, de la această situație, să-și ironizeze propria literatură – o convingere pe care nici Ozun și nici Leon Mătăsaru n-o au, nici măcar ca o revelație de-o clipă: că împlânzirea pe care o coboară arta în sufletul celor pervertiți nu durează decât atât, cât ține contactul direct al contemplatorului cu opera – apoi dispare, fără să lase urme. Fiecare se întoarce la ale sale, uitând cu totul de purificarea prin care a crezut că trece, ba chiar amintindu-și de ea ca de-o nedorită, jenantă slăbiciune.

Teofil Steriu e conștient de o atare tristă realitate a artei. El declară că și-a pierdut, așadar, încrederea în puterea magică a artei, afișează o filozofie a indiferenței totale față de public, față de rostul și destinul scrierilor sale, față de viața despre care scrie. O lungă perorație în acest sens – dilatată mult de autor în ediția din 1957 a romanului, cu implicații interesante, dar și contradictorii, definind personajul în alt chip – ni-l arată pe celebrul Teofil Steriu ca pe un profesionist al scrisului din pura obișnuință de a scrie. Literatura a ajuns la el un fel de viciu, ea se hrănește din propria-i substanță, nu se trage din viață, din existența și frământările oamenilor, dar este în continuare la fel de umană, eroii lui sunt mereu strălucite întruchipări ale vieții. Cum se poate petrece asta? Lucrul se explică prin aceea că viața, cu toate marile ei prefaceri postbelice, nu-i mai oferă lui Steriu nimic nou, el scrie despre oamenii „pe care poate, într-adevăr, i-am purtat odată în mine!” – în rest, nimic nu s-a schimbat pentru el în lume.

Sub crusta de cinism, totuși, personajul are dreptate. În societatea despre care scrie el – și despre care scria Cezar Petrescu însuși –, se produsese prea puține schimbări de esență, în orice caz nu dintre acelea de natură să determine schimbări importante la categoriile de oameni abordați de autor și de eroul său. Despre Lipan și Ozun, despre lumea cu care ei vin în contact, se putea scrie prea bine în 1929, având la bază cunoașterea unor realități datând de un sfert de secol – bineînțeles, atunci când romancierul nu-și propunea să descopere elementul esențial al noii epoci: poziția acestor categorii, în condițiile în care revoluția se cocea, înainta, le cuprindea în vârtejul ei, cu sau fără voia lor, cu sau fără conștiința clară a evenimentelor pe care le trăiau. Romanul *Calea Victoriei* rămâne, așadar, la o perspectivă echivalentă cu cea balzaciană, dar fără să devină anacronic, prin aceasta, de vreme ce tipologia înfățișată și problematica ei erau încă verificate copios în epocă.

Scriitorul își însoțește această latură a demonstrației cu încă una, aceea extinsă la reeditarea din 1957, anume despre capacitatea excepțională a vieții de a crea cazuri cu situații și eroi ce depășesc cea mai debordantă imaginație. Sarcina romancierului s-ar restrânge, în acest caz, la simpla căutare, aflare, transcriere a faptului brut. Ceea ce romanul *Calea Victoriei* nu întârzie să facă, prin povestirea lui Teofil Steriu, relatând din celebrele procese ale epocii capitaliste, pornind de la furtul unei pâini, altul decât acela din *Mizerabilii* lui Victor Hugo. Ca și cealaltă teză privind procesul elaborării literare – alimentarea noilor cărți din propria substanță, din cunoașterile vechi, în ultimă instanță din imaginație –, și aceasta e una scumpă lui Cezar Petrescu. Autorul *Întunecării* a oscilat întotdeauna între a-i acorda prioritate uneia sau alteia și a ales-o, aproape fără excepție, pe cea mijlocie – ca și eroul său din *Calea Victoriei* –, cu credința că nu se contrazicea. Împinse până la limitele la care le duce aici scriitorul, nici una dintre ele nu se verifică, și el însuși nu a practicat, în scrierea romanelor sale, vreuna dintre ele într-o formă atât de exclusivistă: sau imaginația pură, sau transcrierea aidaoma a faptului brut. Cezar Petrescu a pornit întotdeauna de la întâmplări reale, cunoscute direct din viață, sau de la motive aflate în cărți, și a lucrat asupra lor cu solida sa imaginație de romancier, care, cum spunea G. Călinescu, în orice întâmplare din viață găsește substanța unui posibil roman. (Vom vedea, la discuția despre *Dumineca orbului*, cât de mult se verifică afirmația, chiar pentru propria viață a scriitorului.)

În Teofil Steriu, Cezar Petrescu analizează, prin urmare, tipul scriitorului care trăiește izolat de societate, o desconsideră, totuși oferindu-i neîntrerupt literatura sa, din pura convingere că nu poate face altfel, însă fără să se cheltuiască el însuși, ci ca o eliberare proprie. În Leon Mătăsaru, este examinat un alt tip de scriitor, acela care se dăruiește publicului cu fiecare carte nouă, care trăiește total fiecare cuvânt scris; și scrie chinuit, multiplicându-se pe sine în oricare dintre elementele lucrării sale. Ion Ozun își face din fiecare un ideal, dar, sorbit de gazetărie, îl întruchipează pe scriitorul nerealizat, care măsoară, cu fiecare prilej, faptul că se îndepărtează tot mai mult de icoana a ce și-ar fi dorit să fie.

Este interesant că, sub raport uman, scriitorul vede, în fiecare dintre aceștia trei, niște ratați. Dacă, totuși, îi acordă anumite circumstanțe vreunui dintre ei, în nici un caz nu este Ion Ozun acela, cu toate remușcărilor care-l încearcă pe erou. Satisfacțiile obținute, treptele parcurse în ierarhia societății, starea materială dobândită nu-l satisfac, el având mereu senzația că nu acesta era drumul râvnit, pe care ar fi trebuit să meargă. L-a urmat, fiindcă i s-a deschis întâi, fiindcă apoi n-a mai avut tăria să-l caute pe cel adevărat, al său. Leon Mătăsaru, Teofil Steriu cel puțin au mulțumirea audienței la un public anume, fie și de-o clipă această audiență; Ion Ozun nu are nici atât. Deocamdată, personajul nu realizează decât parțial marasmul de care este atras tot mai profund; când va avea pe deplin conștiința acestui lucru, sau când o va pierde de tot, înfrângerea lui va fi deplină. Oricâtă risipă ar caracteriza viața lui Mătăsaru, oricât cinism ar afișa Steriu, nici unul dintre ei nu va avea sentimentul ratării complete. Ceva din ei, din viața lor – arta – îi salvează, într-o anumită măsură, de la naufragiul total. Ion Ozun a părăsit – sau e pe cale de-a părăsi – definitiv această ultimă sau, mai exact, unică posibilitate de a-și păstra nealterată o fărâmă de omenie, într-o societate pe de-a întregul ostilă, opacă sentimentelor umane.

*

Cu *Dumineca orbului*, pătrundem într-un univers cunoscut bine din *Calea Victoriei*, însă urmărit în alte ilustrări concrete: cei doi tineri protagoniști ai cărții, magistratul Sergiu Miclăuș – tot magistrat! – și profesoara Gina Alimănescu, au trăit, cu câțiva ani înainte, niște întâmplări care le-au zdruncinat rezistența morală și i-au împins pe amândoi până la marginea prăpăstiei. Pe el, l-au adus într-o asemenea stare viața trândavă de noapte, beția, jocul de cărți; pe ea, o dragoste nenorocită pentru un cuceritor de profesie. Când erau gata să se prăbușească, amândoi s-au smuls cu ultima putere și au evadat spre orașe de provincie, unde și-au regăsit echilibrul. Toate acestea vor fi sugerate în scurte retrospectivități, pe parcursul romanului. În primul capitol, însă, îi întâlnim pe amândoi aduși în București de același tren, cu care sosesc și eroii din *Calea Victoriei*, încrezători, vindecați – definitiv, cred ei – de ispita vechilor experiențe, fatale pentru amândoi. Graba de care dau dovadă ambii, neatenția, înghesuiala, incidente mărunte caracteristice peronului de gară, mici coincidențe și îndrăzneli, un șofer cu inițiativă și, lângă toate acestea, o inexplicabilă, dar grațioasă pornire a unuia către celălalt îi apropie unul de altul, și un început de idilă se înfiripă. O dragoste pe atât de pură, pe cât de ciudată și întâmplătoare le-a fost întâlnirea: o putere magică i-a purtat, parcă, unul spre altul, pentru ca, îndată după despărțire, cu legământul de-a se întâlni a doua zi, să se năpustească asupra lor parcă o fatalitate întru totul potrivnică, dejucându-le toate bunele intenții, aglomerând în calea lor cele mai absurde obstacole. Fericirea lor posibilă, mulțumirea caldă, liniștită, întrezărită o clipă de amândoi, se năruiește. Fiecare se întoarce definitiv la ceea ce crezuse că îndepărtase de la sine pentru totdeauna: el – la cărți, cârciumi, nopți irosite; ea – la bărbatul care-i zdrobise inima și prima oară.

Fatalitate? Întâmplarea potrivește lucrurile tocmai pe dos de cum ar fi fost, la urma urmei, de dorit? Imposibilitatea funciară a omului de a fi fericit în viață? Care dintre acestea, sau care altă pricină ascunsă răvășește existența celor doi tineri, întorși purificați în Capitală? Ce

demon dezlănțuie asupra lor – asupra omului, în general – convoiul de adversități, interzicându-le accesul la frumusețea la care, totuși, viața lor părea să aspire?

Intrăm aici într-o discuție mai complexă despre sensul cărților lui Cezar Petrescu, sens căruia romanul *Dumineca orbului* îi aduce o ilustrare în plus, după aceea din *Calea Victoriei*. Romancierul reia mereu, obsesiv, în scrierile sale teza imposibilității ca omul secolului XX să-și afle fericirea, un om a cărui situație – spune scriitorul – e suspendată, nesigură, fără un reazem interior, deci sortită prăbușirii, „într-o societate în lichidare, care se auto-devoră”⁴. Omul acestui secol era, pentru Cezar Petrescu, o victimă sigură și fără putință de salvare. Toți eroii săi din această perioadă erau niște învinși, în consecință, oameni fără o stea cardinală, iar când unul îndrăznește să năzuiască „spre altceva, nobil și pur, acela într-ales ispășea mai crunt abaterea de la mediocra orânduială”⁵.

În *Calea Victoriei*, s-a văzut ce sfârșit au toți; *Dumineca orbului* nu cruță nici ea personajele în vreo mai mare măsură.

O îndârjită luptătoare pentru emanciparea femeii constată că și-a ratat tocmai vocația naturală, datorită de femeie; o tânără exuberantă și gingașă ajunge o tiranică matroană, iscusită în vânarea unui bărbat docil, cu perspective certe de parvenire; un ministeriabil care-și intuiește falsitatea poziției și-o păstrează totuși cu o voluptate disperată; o actriță care a fost celebră își urmărește cu amărăciune decrepitudinea; o alta asistă neputincioasă la începutul propriului crepuscul; un fost bancher și industriaș, care a renunțat de bunăvoie la avere, situație, afaceri, este vârat de familie în casa de nebuni și iese de acolo cu faima omului zdruncinat la minte, cu toate că nu e decât lucid și cinstit cu el însuși și cu lumea; un poet talentat sfârșește cu plămânii zdrențuiți de tuberculoză; doi bieți bătrâni care s-au iubit la tinerețe și au fost despărțiți de împrejurări își încrucșează drumurile, fără să se mai cunoască, deși se caută cu obstinație de zeci de ani; până și un orb, care le știe tuturor acestora durerea și se roagă lui Dumnezeu pentru fiecare, să le îplinească himerele, până și acest om care nu intră în concurență cu nimeni, nu stânjenește pe nimeni, ci vrea să facă el, neputinciosul, bine oricui, este ucis pentru a fi jefuit de doi borfași, care și ei, la rândul lor, își simt următorii aproape.

Scriitorul și-a primit cu satisfacție ironică, nu lipsită însă de convingere, calificarea de „pesimist social”; și-a dat-o el singur – și nu o dată. Și-a explicat opera în acest sens, numindu-și-o „apologie a învinșilor”⁶ și proclamând cu tărie, în perioada căreia îi aparțin și romanele de față, că o „eră nocturnă” se apropia fără greș de societatea, de oamenii ce-i slujiseră drept model. Destinul acestora, deci, era pecetluit!

Și totuși, dincolo de prorocirile directe atât de neguroase, opera sa pleda indirect pentru o concluzie în care nu fatalitatea, nu o putere mai presus de om prilejuia cascada aproape neverosimilă de prăbușiri, ci omul însuși – din cauza neînțelegerii funciare a datoriei, a capacităților sale, din cauza abdicării de la anumite cerințe fundamentale implicate în condiția umană însăși.

Nu-i vom lua câte unul pe toți eroii, pentru a dovedi, cu fapte din carte, că ei puteau evita zdrobirea conștiinței, pierderea trăsăturilor înalte ale umanității lor – așa cum Ion Ozun ar fi putut păstra neatinsă dragostea pentru arta lui. Gina Alimănescu și Sergiu Miclăuș sunt ei înșiși, în primul rând – și mai ales el –, responsabili de risipirea fericirii râvnite. Ce-l împiedică pe acest tânăr să-i arate fetei, cu toată claritatea, că el a venit la București chemat la o înmormântare, și încă a unei ființe pentru care nu păstra sentimente de prea mare afecțiune

⁴ *Plecat fără adresă, Cuvânt-înainte*, p. xiv.

⁵ *Ochii strigoiului*, București, Cugetarea, 1943, vol. I, p. 341.

⁶ *Plecat fără adresă, Cuvânt-înainte*, p. xiii.

în inima sa? Ce-l împiedică să-i mărturisească deschis, firesc, bătrânei și bănuitoarei protectoare a Ginei că venea de la cimitir? Ce-l determină să considere că, dacă o împrejurare neprielnică nu i-a pus la timpul hotărât față în față, atunci era inutilă încercarea de a-i da întâlniri? De ce, la rândul ei, Gina acceptă atât de ușor misterul destul de ieftin al lui Miclăuș, de ce nu presupune și ea, firesc, un caz neprevăzut, ivit în calea tânărului care lipsea de la întâlniri, ci se lasă din nou învăluită, cu voluptate rea, în mrejele din care s-a smuls? La întrebări de acestea, firește, nici personajele, nici romanul nu dau răspuns. Căci, așa cum spune unul dintre personajele cărții, Ioachim Grult, „toți vorbesc ceea ce n-ar trebui să vorbească și fac ceea ce n-ar voi să facă. Toți ar avea altceva de spus și, mai ales, altcuiva de spus... Iar toți gădesc natural să se mistifice reciproc și, bineînțeles, înaintea tuturor, să se mistifice pe sine...”

Nu o fatalitate, nu o incapacitate legată de însăși esența structurii sale, de sensul existenței sale pricinuieste toate nefericirile, ci omul și le atrage asupra-și el însuși, cu inconștientă, cu superficialitate. Societatea, prin felul cum este alcătuită, prin morala și practicile ei, se face prielnică acestor deznodăminte, e generatoare ea însăși de tragedii, astfel că multiplică pricinile nefericirii, sporește dezechilibrul din viața omului și a colectivității. Este interesant că tatăl vitreg al lui Miclăuș îl întârzie de la întâlnirea cu Gina, tocmai când să-i facă un bine, să-l pună la adăpost de griji, de lipsuri, să-l ajute a se feri de vechiul său fel de viață; protectoarea Ginei o aruncă pe față în brațele celui ce mai mult îi strivește viața, tocmai vrând s-o apere de experiențe precum cele străbătute. Scepticismul acesta cu privire la finalitatea acțiunilor omenesti se compune, chiar în această perioadă a creației lui Cezar Petrescu, într-o concepție a sa mai largă, expusă ca atare în *Cuvântul-înainte* la romanul *Plecat fără adresă* (1932) și, firește, amănunțită în paginile romanului, dezvoltată ori amplificată în felurite chipuri în *Aurul negru*, *Cheia visurilor*, apoi în *Ochii strigoiului* și *Carlton* etc. Iată, însă, că, în subtextul romanelor din volumul de față – și în altele –, circulă ca un curent subteran sentimentul tulbure, intuiția scriitorului că, totuși, nu se poate să nu existe undeva o soluție. Zaharia Duhu crede în existența unei comori fabuloase a regelui Dromichet și, cu ajutorul ei, ar vrea să aline suferințele și lipsurile alor săi – iar când află râvnitul tezaur, îl îngroapă la loc și abate – nu egoist, ci disperat – pe deasupra cursul unei ape, cu siguranța că himera sa are existentă reală, dar și cu regretul că încă nu e momentul s-o dea la iveală (*Aurul negru*); eroii din *Cheia visurilor* cred în „insula de la capătul curcubeului”, iar inginerul Paul Năgară, din același roman, se retrage într-o căsuță liniștită și cultivă flori; învățătorul Nicolae Apostol izbutește să ridice un sat, să-l transforme într-un ostrov de fericire, datorită abnegației cu care slujește școala și răspândește știința de carte (*Apostol*). Astfel de încheieri sunt, firește, utopice; finalurile de roman în care ele apar se vădesc artificiale, însă ceea ce merită reținut este latura simbolică a lucrurilor, anume că viața îi impunea scriitorului, în chip obiectiv, dacă nu certitudinea, cel puțin senzația că nu putea să se reducă la cascada de prăbușiri și dezastre zugrăvite de el, că nu putea fi numai atât, că trebuia să mai fie și altceva, altfel. Cu toată sinceritatea, el a făcut să reiasă, în toate cărțile sale, faptul că nu știa cum anume, concret, ar putea să arate altfel; mai exact că, în cadrul societății pe care o oglindea, în modul de viață pe care-l înfățișa, nu-și putea imagina în chip cinstit un alt curs al întâmplărilor, decât convoiul de nenorociri. Ceea ce înseamnă că prorocirile sale fatidice se referă nu la viață în general, ci la viața dintr-o societate anume, cea în care el însuși trăia – cu alte cuvinte, orânduirea capitalistă. De aici neîncrederea în orice tentativă de aspirație către o altfel de soartă, chiar falimentul unor atari tentative, de aici tragismul destinului unora, cinismul altora, de aici scepticismul etc. În *Dumineca orbului*, există chiar două personaje care, datorită lucidității lor în judecarea vieții, au ancorat într-un cinism împins până la limită, oameni care au ajuns la această atitudine tocmai pentru că au experimentat toate tipurile de existență în societatea lor. Sunt fostul magnat al industriei și finanțelor Ioachim Grult și Aspazia, mama sa. Grult a pornit de jos, de la situația de drojdie a societății, pentru a ajunge

în vârful piramidei sociale a burgheziei, iar odată ajuns acolo, a fost dintr-odată cuprins de dezgust față de tot ce făcea, de tot ce poseda. Într-o bună zi, se destăinuie, „am descoperit că devenisem prizonierul unor obligații la care nu mă constrângea nimeni... întreprinderi, fabrici, ferme, consilii, telefoane la fiecare cinci minute, bani și iarăși bani, mai mulți decât îmi cereau nevoile mele... Pentru ce toate? Îmi pierdeam viața câștigând bani...“ Dar, desfăcându-se de bani, dobândindu-și independența față de bani, încă nu înseamnă că personajul a devenit fericit, c-a aflat soluția râvnită. Se comportă cinstit față de el însuși, dar cheia fericirii îi rămâne mai departe ascunsă. Izolarea de burghezie, de orânduirea ei, de modul ei de viață, încă nu înseamnă o rezolvare – spun romanele lin Cezar Petrescu. Ea poate fi o atitudine pozitivă, un prim pas către aflarea unei soluții, dar singură nu constituie soluția însăși. Dovadă? Cu tot cinismul său, cu toată superioritatea sa morală asupra celorlalți, cu toate că se socotește „eliberat“, cinstit față de el însuși, personajul e nefericit, în fond, el suferă din cauza neînțelegerii celorlalți, cu atât mai mult, cu cât chiar bunele lor intenții se întorc în chip ostil împotriva lui și celorlalți. „E adevărat că oamenii buni și ideile generoase fac omenirii răul cel mai adânc“, proclamă el nu cu cinism, ci cu amara experiență acumulată. Dacă precizăm că această răsturnare a gândurilor bune are loc, în societatea capitalistă, din cauza rânduierii ei, atunci personajul nu este un mizantrop, nici un pesimist, ci un lucid.

Într-o lume în care „toți vorbesc ceea ce n-ar trebui să vorbească și fac ceea ce n-ar voi să facă“, în care adevărata față a lucrurilor nu se vede, dar care e profund urâtă, în care omul e victima totodată a societății și a lui însuși, o dramă cum e ratarea celor doi eroi, tinerii Gina Alimănescu și Sergiu Miclăuș, firește că devine un fapt divers, banalizat de prea frecvența lui repetare. De aceea, cartea se încheie cu un tablou generic al Capitalei, în care nimic deosebit nu pare să se fi petrecut în ultimele douăzeci-și-patru de ore, cât a ținut acțiunea romanului. Pentru cei doi eroi, ca și pentru alte personaje ale romanului, noaptea aduce încheieri contrare celor pregătite de cu ziuă. Și totuși, spune scriitorul, aceasta nu schimbă cursul lucrurilor. Dimineața, pentru marele oraș capitalist, nimic nu pare altfel, „începe viața să curgă ca ieri și ca mâine. Nimic nu-i schimbat și nimica nu-i nou. În fiecare casă a fost și va fi un mort, o amăgire, o nădejde, o înșelare.

Nimica nu-i nou.

Totul a fost...

Totul va fi cum a mai fost.“

*

Romanul *Dumineca orbului* are și o istorie a lui, pe care aici n-o putem schița decât în puține cuvinte. Când am alcătuit cartea despre Cezar Petrescu⁷, nu ne era cunoscută. Puțin după aceea, am avut sub ochi un mare număr de scrisori ale prozatorului, din paginile cărora am putut înțelege că la temelia romanului a stat o întâmplare trăită de el însuși. Autorul își descoperea o vinovăție asemănătoare cu a lui Sergiu Miclăuș; deopotrivă cu acesta, se socotea și el o victimă a convențiilor, a relațiilor, a întreitului ansamblu de condiții în care-și ducea existența.

Lucrurile s-au petrecut în intervalul decembrie 1931 – iulie 1932, adică în perioada când scriitorul lucra la câteva dintre cele mai importante cărți ale sale, își preciza structura *Cronicii*, elabora neguroasa filozofie din prefața romanului *Plecat fără adresă* și scria chiar acest roman, despre care spunea că era „cheia tuturor celorlalte romane“ ale sale, că el „centrează aproape toate cărțile tipărite până acum, cele câte stau în sertar începute și-și așteaptă rândul, cele care vor veni!“⁸

⁷ Mihai Gafița, *Cezar Petrescu* (monografie), Editura pentru Literatură, 1963.

⁸ *Plecat fără adresă, Cuvânt-înainte*, pp. xi, viii.

Cezar Petrescu a cunoscut, în decembrie 1931, o tânără care venise la București cu mari ambiții literare, dar care a plecat după câteva zile la Paris, ca să-și caute acolo căi mai potrivite pentru realizarea intențiilor. Cititorul va înțelege că, de vreme ce destinatarul scrisorilor a păstrat până acum discreție asupra întâmplării, suntem îndreptățiți să procedăm la fel. Vom trece, așadar, sub tăcere numele acestei poete veleitare, către care au mers timp de opt luni un număr de 38 de scrisori ale lui Cezar Petrescu, de o importanță certă pentru explicarea unora dintre cărțile sale, a atitudinii unor eroi – și, în speță, pentru explicarea romanului *Dumineca orbului*.

Ca date biografice, vom spune că eroina întâmplării era, la data respectivă, în vârstă de treizeci de ani; avea o licență în Litere și un doctorat de la Sorbona. În activitatea ei, declara traduceri în câteva limbi de circulație universală, de exemplu din Shelley în franceză, din Baudelaire în engleză, apoi din Eminescu, Alecsandri, Goga, Arghezi în franceză. Era, prin urmare, o intelectuală subțire, a cărei conversație l-a captivat pe Cezar Petrescu, el însuși amator de lungi discuții. Ceea ce a pricinuit întâlnirea a fost cererea tinerei necunoscute de a supune traducerile sale din Eminescu verificării lui Cezar Petrescu, gazetar și scriitor cunoscut, în acel moment inițiator al unor campanii pentru instalarea unui bust al poetului și pentru restaurarea casei lui natale de la Ipotești. Trebuie spus cu obiectivitate că aprecierile scriitorului nu au fost entuziaste, dar de aici a luat naștere corespondența amintită, apucând un drum cu totul neașteptat și plin de revelațiile cele mai surprinzătoare despre procesul de creație al scriitorului, despre firea sa, despre opera sa.

Întâlnirea primă, în biroul redacțional de la *Curentul*, a fost urmată de alte câteva, în holul hotelului „Excelsior“, și de una la un restaurant. Apoi, destinatarul scrisorilor a plecat la Paris. Acolo i-au sosit cele mai multe dintre scrisori, începând cu a treia, din 26 decembrie 1931.

Cititorul va înțelege, de asemenea, că scrisorile, în marea lor majoritate, exprimau, într-o bună parte a lor, pasiunea scriitorului ajuns la aproape patruzeci de ani, dar aprins ca în adolescența sa, dinainte cu două decenii. Asupra acestei laturi a corespondenței vom păstra cuvenita discreție, menționând numai puritatea desăvârșită a legăturii care s-a stabilit între cei doi. Principalul care interesează aici e că, foarte curând, pasiunea a început să facă loc tot mai evident îndeletnicirii de scriitor, și povestea de dragoste a devenit pretextul unui veritabil roman epistolar. De la Paris, ea a devenit, în imaginația scriitorului, echivalenta unei eroine de roman, avându-l drept partener pe însuși autorul scrisorilor. Confesiunile sale se transformă în portretizări ale unui personaj literar care împrumută din biografia proprie destule elemente, dar care datorează imaginației aprinse a romancierului și mai multe. Esențial este că profilul acestui personaj se apropie nu de cel al scriitorului, ci de al unora dintre eroii săi preferați, de exemplu de al lui Ioachim Grult din *Dumineca orbului* și, mai evident chiar, de al unui pictor, personaj întâmplător și anonim în roman, acela care a provocat răvășirea interioară a Ginei Alimănescu și care pune din nou stăpânire pe inima ei, cu gândul de-a o părăsi numaidecât. „Îndată ce simte o cât de slabă cătușă, se scutură“, declară scriitorul despre acest personaj. „El are egoismul artei. Aceasta le-o spune tuturor cu un candid cinism.“ De fapt, o spusese – cu cinism sau cu sinceritate – și Cezar Petrescu, în scrisorile menționate mai sus, de la începutul anului 1932.

Tipul lucid până la cinism, dornic să fie mereu liber, violentând mereu convențiile sociale, pe cele mondene, dar trăind în mijlocul lor ca într-un mediu favorit, abia acum începe să apară în scrisul lui Cezar Petrescu, constituit ca atare, în personaje distincte, cu biografii proprii. Adrian Sântion, din *Plecat fără adresă*, acum se încheagă, elaborat chiar paralel cu înaintarea scrisorilor. Ca și Cezar Petrescu, personajul își înăbușă cu cinism o dragoste, ca să rămână singur, deci tare! O scenă asemănătoare construiește scriitorul în corespondența trimisă la Paris. Grult și pictorul anonim își află geneza în aceste scrisori. *Fram, ursul polar* e rezumat

într-una dintre ele și aflăm, surprinzător, că, în ursul fost saltimbanc, cel care tânjește după ghețurile ținuturilor natale, dar nu se poate desface de amintirea cercului, scriitorul s-a zugrăvit pe el însuși, prizonier al convențiilor societății burgheze și dornic, fără perspectivă, să se rupă din lanțurile lor.

Ce este adevăr și ce e pură imaginație de romancier efervescent, în tot ceea ce literaturizează aici scriitorul? Acest lucru ar merita să fie analizat, tocmai pentru a descifra mai atent personalitatea acestui fugos temperament, care a fost Cezar Petrescu, și tocmai pentru epoca de vârf a scrisului său, care este momentul 1931-1932, unde se află firele de început ale celor mai multe dintre cărțile ulterioare. Din păcate, spațiul unei prefețe nu îngăduie o astfel de analiză, dar câteva elemente trebuie să fie, totuși, menționate. G. Călinescu spusese undeva, despre Cezar Petrescu, că era „un adevărat romancier“, „un epic pur“, care-și urma vocația cu o remarcabilă stăruință și cu un succes de public indiscutabil; un scriitor gata să facă un roman din orice întâmplare, caracterizat de „frenesia de a născoci“, de o mare „iubire pentru eroii fictivi“, de „beția narațiunii“. Scrisorile menționate dezvăluie unul dintre momentele când un fapt de viață, avându-l și pe scriitor între eroi, devine substanță de literatură, se transformă în roman, de îndată ce autorul scrisorilor a intuit romanul în acest episod; atunci, latura erotică a început să dispară, făcând loc ficțiunii, adică literaturii. Cu satisfacție chiar, scriitorul asistă la destrămarea rapidă a ceea ce putea fi o poveste de dragoste și începe, în schimb, să-i examineze dimensiunile literare. Iarși pentru respectarea adevărului, trebuie spus că destinatarul scrisorilor a avut partea ei de contribuție în convertirea idilei în altceva – ea a întâmpinat efuziunile inițiale ale scriitorului cu prudență, adică i-a opus o rezervă pe care el a prefăcut-o numaidecât în ilustrare a scepticismului universal caracteristic eroilor săi. Iată un pasaj foarte grăitor din scrisoarea cu numărul șase, trimisă la 29 decembrie 1931, adică la câteva zile după ce se cunoscuseră. Cititorul va vedea că romancierul, de pe acum chiar, îi dă la o parte pe îndrăgostiți, apropiind episodul de tipul cărților lui Cezar Petrescu: „Tot ce-a fost între noi s-a petrecut atât de în afară de ceea ce am trăit până acum fiecare... încât îmi pare că a însemnat literatură. Și nu din cea mai bună... Ne-am ascultat unul pe altul vorbind. Și ne-am ascultat și pe noi înșine. Poate furați de propriile noastre vorbe, la un moment dat, tu nu mai vorbeai pentru mine, ci pentru tine; eu nu mai vorbeam pentru tine, ci pentru mine. Iar unul pentru celălalt n-am mai fost decât un pretext pentru a evada din noi înșine, fiindcă fiecare eram în felul nostru comprimați până la asfixie în teribila noastră singurătate... eu în cea încă mai înfricoșătoare, din mijlocul mulțimii, unde trebuie să-ți impui un rol, să-ți așterni pe obraz o mască. O purtam, întrucât mă privește, de atâta vreme, încât se identificase cu obrazul, mă acomodasem cu ea – mă temeam că se va suda atât de perfect, încât n-aveam s-o mai pot smulge decât cu carne cu tot.“

În *Dumineca orbului*, se vorbește, de asemenea, despre faptul că „toți vorbesc ceea ce n-ar trebui să vorbească și fac ceea ce n-ar voi să facă“, despre masca pe care fiecare și-o arborează, și numai din când în când o părăsește, în colocviile solitare cu sine însuși.

Despre tot ce spune în scrisoarea de mai sus, Cezar Petrescu afirmă că e purul adevăr despre sine și despre felul cum s-au desfășurat lucrurile. Și are dreptate! Dar acesta este un adevăr atât de organic legat de ființa sa scriitoricească, încât realitatea și ficțiunea se contopesc, și lucidul observator al vieții ori nu știe, ori nu vrea să delimiteze ce e fapt real de ce e literatură.

O comparare și confruntare a scrisorilor cu literatura acestui moment al lui Cezar Petrescu ne duce la numeroase analogii dintr-acelea pentru care istoricul literar are totdeauna o îndreptățită pasiune. E și interesant, și atractiv, să fixezi germenii unei cărți viitoare. Nu avem, din păcate, posibilitatea să facem acum asta, deși în scrisori am găsi mai multe astfel de izvoare ale unor cărți. De exemplu, referindu-ne numai la câteva episoade din *Dumineca*

orbului, senzația lui Sergiu Miclăuș că el și Gina „se presimțeau“ de mult venind unul către celălalt o aflăm declarată în scrisori; cinica pasiune a lui Grult pentru „partea ascunsă“ a faptelor (care e urâtă), și-o recunosc deopotrivă cei doi autori ai scrisorilor; întâlnirea lor le pare scrisă de mult în ordinea obligatorie a vieții, pentru ca separarea lor, urmarea idilei, să fie văzută de scriitor, ca și în finalul romanului, drept un fapt fără importanță pentru alții: „Pentru atât, nimic nu s-a schimbat în univers“, spunea el în scrisori; „totul va fi cum a mai fost“, spune tot el în roman. „Viața merge înainte ca ieri, ca alaltăieri, de-o veșnicie.“ Și, de asemenea ca în roman, unde se cochetează cu ideea unui destin implacabil – dar pe care l-am văzut stând în oameni, în condițiile mediului unde ei trăiesc –, și în scrisori se vorbește despre o forță mai presus de cei doi, care-i călăuzește după chibzuieli proprii, necunoscute, în vederea unor alte încheieri. Ultimele scrisori sunt comentariul îndelung-tragic, reluat mereu, în exprimări diferite, iar uneori aidoma, în jurul aceleiași sfărâmări a unei povești, ce putea fi frumoasă, dar pe care ei înșiși au ucis-o.

Imputarea directă, acuzarea nu rezolvă nimic, dar sensul, evident și în roman, este acela că abdicarea de la natural, de la sinceritatea față de sine și față de alții se răzbună. Faptul că omul se falsifică pe el, îi minte pe alții, uneori chiar cu bună intenție, nu rămâne fără ispășire. Cheia fericirii, spun și romanul, și scrisorile, e în noi, după cum cauzele nefericirii sunt legate tot de om. Și de societatea din jur – ceea ce înseamnă că tot de om, în ultimă instanță.

Regretul din scrisori îl aflăm în întregul sens al romanului *Dumineca orbului*, în acord cu tonalitatea tragică generalizată la toată opera lui Cezar Petrescu. Nu trebuie să se înțeleagă nicicum că de la acest episod a început tragismul acestei opere, ci că romancierul însuși, ajutat și de eroina scrisorilor, a transformat episodul în substanță asemănătoare cu a scrierilor sale. Poate că merită spus și despre eroină că ea, cu pasiunea ei pentru occidentalism, pentru modernitate – pe care stăruitor i-o constată autorul în scrisori –, dobândește o configurație specifică în roman, în personajul Sanda Dobrotescu, mama vitregă a lui Sergiu Miclăuș, iubindu-l cu severitate, sancționându-l cu grijă părintească, austeră, corectă până la pedanterie, și care, după o viață în care a adorat tehnica modernă extremă, și s-a cenzurat până la defeminizare, moare ca un biet om, nici demn, nici supus autocontrolului, ci căutând cu disperare să se agațe de viață, ca orice făptură de sub soare. *Dumineca orbului* are, după cum se vede, și un sens autocritic: este descărcarea unei obide proprii, a unui regret, sancționarea severă – nedeclarată niciodată de scriitor, dar atât de evidentă din compararea romanului cu scrisorile – a unui episod trăit de el însuși, când s-a identificat prea mult cu eroii propriei imaginații, când și-a transformat prea mult existența în substanța operei proprii. Pentru viața sa, episodul, adus acum întâia oară la lumină, a fost și dramatic îndestul, nu doar simplu subiect de corespondență: pentru *Cronica* sa, el s-a dovedit rodnic, la fel ca orice experiență omenească.