

IULIAN BĂICUȘ



**opera lui
Camil Petrescu**

monografie critică



CORECTBooks

Iulian BĂICUȘ

**OPERA LUI
CAMIL PETRESCU**

Ghid de recitare. Monografie critică

Editura Virtual

2012

ISBN (e): 978-606-599-920-6

Avertisment

Acest volum digital este prevăzut cu sisteme de siguranță anti-piratare. Multiplicarea textului sub orice formă este sancționată conform legilor penale în vigoare.

Cuprins

Introducere	1
Capitolul I, Poemele unui soldat in tranșee	2
Capitolul II, Proces verbal cu dragoste și război.....	20
Capitolul III, “Uf, și filosofia asta!”	25
Capitolul IV, Mic tratat (ficțional) pentru uzul geloșilor	33
Capitolul VI, Portretul doamnei T.	41
Capitolul VII, Tablouri dintr-o expoziție	56
Capitolul VIII, Corpuri și litere	75
Capitolul IX, Nuveleleși povestirile.....	86
Capitolul X, Publicistica lui Camil Petrescu	92
Capitolul XI, A fost Camil un proustian sau un gidian?.....	95
Capitolul XII, Camil Petrescu, dramaturg și om de teatru. Danton, sau despre absolut.	108
Capitolul XIV, „Un om între oameni”-studiu de caz. Cum se rescrie biografia lui Bălcescu în lumina chioară a documentelor de partid.....	125
Capitolul XVI, Drame de idei. Dragostea sau puterea (Act venețian, Jocul ielelor, Suflete tari)	141
Capitolul XVI, Teatru boulevardier. Comical de situație (Mitică Popescu, Iată femeia pe care o iubesc, Dr. Omu vindecă de dragostea,).	151
Capitolul XVIII, „Doctrina substanței”. O radiografie literară a unui sistem filosofic ratat.	158
Capitolul XVIII, Concluzii	165

Introducere

Ce se mai poate spune despre un scriitor despre care biografii, istoricii literari, autorii de ediții au spus aproape totul, despre un scriitor care în timpul vieții părea că pierduse definitiv cursa spre celebritate, dar care a făcut un salt canonic postum absolut impresionant. Manualele școlare sau cursurile universitare nu-și mai permit să-l omită, istoriile literare l-au fixat drept unul din corifeii romanului românesc interbelic, i se recunosc meritele altă dată negate vehement în campanii de presă ridicule, purtate de personaje azi de mult uitate, care i-au înveninat într-un război fără pauză întreaga viață. Azi vorbim despre Camil Petrescu la superlativ, îi recunoaștem meritul de a fi pus pentru prima oară în contiguitate fenomenologia și romanul, de a fi deschis drumuri noi în dramaturgie, cronica sau teoria teatrală, și de ce nu, chiar în dramaturgie, că a explorat cât s-a priceput sau mai bine spus cât i s-a permis în epoca stalinistă limitele romanului istoric, cu alte cuvinte vedem azi ceea ce contemporanii săi refuzau pur și simplu să recunoască, un autor complet, care trăia pentru spirit și gata să moară pentru o Idee, cum sunt puțini în literatura noastră. Și, zău că-i mare lucru până la urmă!

Nu l-aș considera pe Camil Petrescu drept un geniu romantic, cum mai încearcă unii biografi, ci l-aș caracteriza drept un poet proletar cult, un angajat în operațiunea de auto-construcție a Sinelui, un obsedat de „munca intelectuală”, din stirpea utopică a noocrației, care ar fi trebuit să se opună kakistocrației, a lumii aceasta șablonardă a celor care primesc idei de-a gata. Fără să caute în mod special Ideea, platoniciană sau aristoteliană, autorul a preferat forma ei sensibilă, vezi celebra definiție a lui Hegel, și mai ales avatarurile ei în poezie, roman, povestire sau eseu. Spre deosebire de mulți dintre contemporanii săi autorul

Capitolul I, Poemele unui soldat în tranșee

Deși nu a scris foarte multe versuri, cele patru cicluri publicate de Camil Petrescu în timpul vieții întâi în revistele literare și care vor fi reluate apoi într-un singur volum, acoperă câteva arii de o mare diversitate tematică și stilistică, este vorba de cele patru cicluri diferite, **Ideea**. **Ciclul morții** (1923), **Un luminis pentru Kicsikém** (1925), **Transcedentia** (1931) și **Din versurile lui Ladima** (1932). Primul poem, care deschide oricare dintre volumele de poezii scrise de Camil Petrescu, **Ideea**, este, în mod evident, așa cum au remarcat toți criticii literari importanți care s-au ocupat de opera lui Camil Petrescu, o artă poetică explicită. Pusă sub semnul bibliotecii borgesiene, în care cunoașterea umană se adună „în zeci de mii de tomuri, anexe și și opusculă”, în care ideile sunt organizate într-o structură aproape geometric, sintetizate în titluri de capitole, numerotate în pagini, ideile se transformă cu timpul în cadavre de idei, căci „*scrisul tot/ E doar gândire veșted conservată/ Și-nchisă sub formule și sub chei*”.

Asemenea afirmații pot fi decupate cu ușurință și din poemul epic al lui André Gide, **Frucele pământului**, din **Jurnalul** lui Witold Gombrowicz. În opoziție cu aceste idei și teorii moarte, adunate în cărți, așa cum entomologii adună insectele în insectare sau codrii cei sălbatici, eminescieni, vezi celebra imagine a codrului întreg, închis într-o ghindă, sunt adunați de niște botaniști imaginari în ierbare, ambele profesii avînd obsesia taxonomiei, Eul liric propune ideile sale halucinate, vizionare, introduse de cele două versuri foarte scurte care marchează clar un punct de inflexiune al poemului: „*Dar eu/ Eu am văzut Idei*”. În cea de-a doua parte, prinzînd viață din reflecția lor în stafiile lumii obiectuale sau fenomenale care îl înconjoară, Eul liric le adună, pornind de la o atenție mereu concentrată, vie, iscoditoare, mereu în căutarea ideilor care iau naștere din „*lucruri și vederi*”:

„*Ideea se adună
Străvezie, dar precisă și întreagă,
Așa cum se încheagă
Subt privirea unui derviș
O figură, pe apa unui lac,
În umbra limpezită de copac*”.

Poezia nu se putea încheia fără acea celebră *coda*, care cade ca o ghilotină, și care concentrează în doar câteva propoziții simple mesajul întregii opere a lui Camil Petrescu, un inițiat și un călător într-o Halucinaria ideală, cetate utopică a ideilor pure și eterne, varianta poetică a ideilor platonice, readuse la viață de anticul proces de *anamnesis*:

„*Eu sunt dintre acei
Cu ochi halucinați și mistuiți lăuntric,
Cu sufletul mărit
Căci am văzut Idei*”.

Cu precizarea deosebit de utilă că poezia lucrează, vorba doamnei de Stael cu materii abstracte în forme sensibile, căci ideile din poezie sunt totuși concrete, diferite de „*jocul ideilor*”, năluciri pure, platoniciene, care au dat probabil naștere metaforei jocului ielelor, deși acestea din urmă au mai curînd valoare etică, de **Minima moralia**, indiferent că ne referim la titlul eseului lui Theodor Adorno sau la varianta localizată din eseul lui Andrei Pleșu¹.

Ciclul morții se referă strict la poeziile scrise după ce autorul lor adepășit experiența limită a supraviețuirii pe frontul din Transilvania, în timpul mării conflagrații mondiale, care avea să schimbe fața războaielor moderne, prima în care au fost utilizate mijloacele moderne de exterminare în masă, avioanele, zeppelinele și tancuri, mitralierele, care latră în poezia **Luna**, și artileria grea, dar și bombardamentul cu arme chimice. Nu o să întîlnim în aceste versuri nimic din eroismul acela pompos, cunoscut din ciclurile de poeme patriotice sau de propagandă, semnate de poeții Vasile Alecsandri sau George Coșbuc, ambii pentru Războiul pentru Independență, forma eroică și mitizată a războiului din cultura română. Putem considera acest ciclu de poeme publicat de Camil Petrescu chiar după întoarcerea de pe front drept un posibil preambul, o schiță în creion a literaturii de război, pe care avea să o producă drept romancier în cel de-al doilea volum al romanului său **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război**. Pentru a înțelege sentimentul de tip gheară care îl domina pe sublocotenentul de infanterie care se întorsese de pe front cu o infirmitate ce i-a permis să obțină un ajutor pentru acest handicap al surzeniei², cel care îl va îndepărta de colegii de breaslă și-i va da acel aer posac, de om suspicios, foarte atent la șușotelile celor din jurul lui, ar trebui să-i recitim articolul intitulat de Camil Petrescu³ chiar **Generația de azi**, în care autorul preciza că o generație ar fi, de fapt, doar o sumă de nulități, de oameni mediocri, după cum excelent va sintetiza la un moment dat acest schimb polemic de replici foarte dure Mihail Sebastian⁴ în articolul său, **Considerații preliminare la o discuție**. Mihail Sebastian a simțit nevoia să intervină în polemica dintre Camil Petrescu și Mircea Eliade pe tema existenței sau non-existenței unei generații tinere, care depășise trauma experienței limită a războiului, cunoscută îndeobște sub denumirea de generație 27 sau generația „criterionistă”, și să-i dea o mîină de ajutor amicului său, adică să mute termenii unei confesii, care nu ar fi decît „*o neaplicare la obiect*”, o parafrază a unei definiții aparținînd celebrului teoretician al teatrului modern, Antonin Artaud, aplicată, inițial, chiar literaturii, în termeni ceva

¹ Andrei Pleșu, *Minima moralia*, București, Editura Humanitas, 1990

² Despre aceasta autorul își nota în jurnalul său: „*Surzenia m-a epuizat, m-a intoxicat, m-a neurastenizat. Trebuie să fac eforturi ucigătoare pentru lucruri pe care cei normali le fac firesc(...)* Sunt exclus de la toate posibilitățile vieții. Ca să merg pe stradă trebuie să cheltuiesc un capital de energie și de atenție cu care alții pot ceti un volum. Aici unde totul se aranjează „în șoaptă” eu rămîn vecinic absent”. E cu atît mai importantă relativă sa glorie literară cu cît a fost obținută în condițiile acestui handicap care i-a tulburat viața, hipoacuzia sa determinîndu-l să fugă de oameni, dar se pare că persoana autorului era sociabilă și Camil Petrescu avea, malgre lui, foarte mulți amici.

³ ¹⁶Camil Petrescu, *Generația de azi*, în antologia lui Mircea Handoca «*Dosarul*» *Eliade*, vol. III, Elogii și acuze, Editura Curtea veche, 2000, pp. 60-64

⁴ Mihail Sebastian, *Considerații preliminare la o discuție*, în antologia *Dosarul Eliade*, volumul II, *Cu cărțile pe masă*, București, Editura Curtea Veche, 1999, pp. 41-44

mai obiectivi, cerându-i în schimb lui Mircea Eliade să vorbească despre efectele Primului Război Mondial, despre această trăire la o „*jumătate de minut de un glonț sau de un șrapnel*”, care a schimbat, în mod esențial, fața literaturii române moderne. Din acest motiv cu totul și cu totul particular la întoarcerea acasă autorul va fi preocupat să surprindă în versurile, scrise inițial pe carnețele direct în tranșee, și transcrise în poemele din **Ciclul morții**, ca o veritabilă transcriere a unei experiențe limită, *in a state of emergency*, vezi ca posibil punct de referință poeziile personiste ale poetului american Frank O'Hara, toate etapele premergătoare unei bătălii. Titlurile poemelor sunt foarte scurte, explozive chiar și au mai toate valoare simbolică, aproape ca în poezia expresionistă, iar fiecare poem pare o transcriere lirică a unui țipăt interior, similare până la un punct situației care a stat la baza picturii din tabloul celebru al lui Edward Munch. E o lume de ființe surprinse, indiscret, în mijlocul unei lupte disperate pentru propria lor supraviețuire, iar personajul absent din aceste tablouri este chiar moartea, omniprezentă, pentru că, la fel cu situația prezentată în filosofia lui Martin Heidegger sau Karl Jaspers, omul trestie a lui Blaise Pascal, cu certe preocupări intelectuale, mutat din redacția unor reviste literare direct în tranșeele „marii crăpelnițe” cum fusese poreclit războiul de Louis Ferdinand Céline, autorul romanului **Călătorie la marginea nopții**, trăiește, cum se spune în popor, cu moartea în sân. Dacă am corobora această experiență, așa cum va apărea ea transpusă mai târziu în roman am atinge o rană deschisă a autorului, dat fiind faptul că acesta percepea teribila încheștare mondială într-o manieră foarte personală, destul de îndepărtată de modelele binecunoscute din romanul european, în care războiul apărea în culori roz bombon. Fiind o narațiune la persoana I, textul din **Întîia noapte de război** nu este o relatare cronologică a unor întâmplări reale, deși miza autenticității rămîne una enormă. Pentru că nu am găsit un corespondent intern am căutat unul în mai multe literaturi, identificînd un text paralel în literatura americană, este vorba despre romanul lui Stephen Crane⁵, **Semnul roșu al curajului**, dar acțiunea acestuia se petrecea în timpul Războiului de Independență. Nu prea înțeleg de ce criticul Ovid S. Crohmălniceanu vorbește în capitolul consacrat autorului din **Literatura română între cele două războaie mondiale** despre caracterul documentar al romanului, ajungînd chiar să compare relatările personajului Ștefan Gheorghidiu cu operațiunile armatei române din primul război mondial, așa cum sunt ele transpuse într-o magistrală carte de istorie militară, este vorba despre monumentală sinteză a lui Constantin Kirițescu⁶, **Istoria războiului pentru întregirea României, 1916-1919**. Cine citește în paralel romanul și acest text al unui tratat istoric înțelege că evenimentele narate de Ștefan Gheorghidiu sunt pline de momente confuze, de *qui pro quo*-uri teatrale, de soldați care fac gesturi dramatice, de decizii eronate și de ordine contradictorii, de trupe care se retrag sau ocupă poziții unde nici măcar nu se întîlnesc cu inamicii. Autorul descrie, cu ironie, celebrele fortificații de pe Valea Prahovei, pentru care statul român cheltuisese mii și mii de

⁵ Stephen Crane, **Semnul roșu al curajului**, traducere de Al. Ștefănescu Medeleni, prefață de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru literatură, 1965

⁶ Constantin Kirițescu, text ales și stabilit de Costin Kirițescu, Mircea N. Popa și Lucia Popa, prefață și note de Mircea N. Popa, **Istoria războiului pentru întregirea României, 1916-1919**, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989

lei, care ar fi trebuit să rivalizeze cu linia Maginot, dar care s-au dovedit a fi absolut inutile, și pe care o turmă de doar „zece porci țigănești” le-ar fi rîmat într-o singură jumătate de zi. Un oarecare ține discursuri războinice și se comportă ca un demagog perfect, un Cașavencu al ideii naționale într-un compartiment de tren:

„N-ai tunuri?-întrebă el aprins și superior pe un interlocutor imaginar; dar intră-n război, domnule, și-ți dă franțuzul cîte tunuri vrei: vrei o mie? Îți dă o mie...vrei zece mii, îți dă zece mii... Dar de asta este vorba acum?”

Ce nevoie ai de tunuri, domnule? Și întorcîndu-se surîzător spre ceilalți care ascultau mereu cu interes (că acum venise și șeful de tren cu mustața ciupită). Auzi, tunuri? Bine, domnule, de astea are nevoie neamțul, franțuzul ăla, că sunt crescuți în puf și brusc furibund: Dumneata știi cum e românul, domnule? Nădejdea lui e baioneta, domnule, baioneta, înțelegi dumneata? Că o vîră pînă-n prășele... Și dacă se rupe, dă cu patul armei...uite așa...uite așa... Și lovea îndîrjit și imaginar înspre toate colțurile compartimentului, în timp ce ascultătorii îl urmăreau, ferindu-se încîntați”.

Deși nu suntem prezenți la scenă, convenția teatrală și abundența de indicații scenice, de didascalii⁷, cele care fac deliciul cititorilor pieselor lui Camil Petrescu dar care sunt atît de greu de transpus scenic încît trebuie pur și simplu să fie ignorate de regizori, transformă scena într-o scenetă, într-un act al unei imense comedii a erorilor, căci războiul nu poate fi decît asta, și aici criticii literari au avut din nou dreptate atunci cînd au comparat textul cu participarea la bătălie a eroului Fabrice del Dongo din **Mînăstirea din Parma**. Nu doar Stendhal a descifrat tainele psihologice ale războiului, studii moderne au arătat că în timpul unei conflagrații, 80 la sută dintre soldați sunt paralizați de frică și nu apucă nici măcar să tragă un foc de armă, de altfel, știu povestea de la bunicul meu, căruia un glonț i-a zburat scalpul definitiv și l-a transformat în prizonier la nemți în timpul Primului Război mondial, că țărani noștri miloși din fire nici nu trăgeau în adversari ci complet aiurea, existînd riscul ca glonțul să-l doboare pe soldatul neamț din tranșea opusă din greșeală. Noema războiului eroic, cel care se predă în manualele școlare nu coincide cu noesis-ul celui real, cel în care singura formă de eroism este posibilitatea de a te salva, de a-ți salva pielea. În fața acestui Moloh care înghite destine dispar distincțiile de clasă socială, Ștefan Gheorghidiu fiind adesea luat prin surprindere de gesturile umane, de solidaritate ale soldaților țărani sau orășeni din jurul lui, gesturi care dau o coloratură specială unui mediu care altfel ar fi putut deveni un infern. Gesturi care altădată puteau părea normale, gestul de a servi cafeaua, un capucinno vienez, după bătălie într-o pensiune ținută de sași, capătă acum o aură de tip mitic, gestul ordonanței de a lustrui cizmele murdare de noroiul neîntreruptelor marșuri, de colo colo, parcă fără țintă, pot deveni niște rememorări ale unui trecut ideal, cel al vieții în civilie și civilizație. Sunt niște madleine proustiene dar încărcate cu un sentiment

⁷ Vezi studiul Sandei Golopenția-Eretescu, *Voir les didascalies*, scris în colaborare cu M. Martinez Thomas, profesor la universitatea Toulouse le Mirail, publicat inițial în revista Iberica, no.3 din 1994 editată la Paris de Centre de Recherche sur la peninsula Iberique a l'epoque contemporaine ;I editat]m același an la Paris, la Editura Ophrys

mult mai tragic, cel al pierderii normalității. Pentru întâia oară intelectualul și țăranul luptă cot la cot și se privesc drept în ochi ca niște veritabili camarazi, vezi celebrul citat din Shakespeare, fiind veritabili *brothers in arms*.

Episodul în care două țărănci române sunt luate prizoniere și supectate de colaborare cu inamicul, pentru ca apoi una dintre ele să conducă trupele românești spre un vad al Oltului și să fie declarată eroină de război este perct plauzibil în tot acest context în care zgomotul alb al războiului perturbă comunicarea dintre ofițeri și soldați. Ștefan Gheorghidiu este un erou al timpului său, un soi de corespondent al colonelului Lăcusteanu, de care autorul cărții se îndrăgostește subit după ce-i citește memoriile de participant la revoluția din 1848, singura diferență ar fi că Ștefan Gheorghidiu încearcă să scape cu viață dintr-o conflagrație mondială, i s-ar potrivi titlul unui film celebru, este prea mic pentru un război atât de mare. Nu putem, pornind de la un roman scris la persoana I, cronologia marelui război, mai ales că prin convenția sa romanul modernist al experienței, și aici Camil Petrescu era perfect contemporan cu Ernest Hemingway, autorul celebrului **Pentru cine bat clopotele** sau cu André Malraux, exclude romanul scris în ordine cronologică, disclocările și rupturile dar și momentele de flux al conștiinței sau revenirile proustiene la momente ale poveștii de dragoste din primul volum întrerupând la fiecare pas acel continuum al curgerii fenomenologice a evenimentelor, și făcând romanul tot mai dificil. Dacă în **Ciclu morții** noroiul avea și o valoare simbolică, în roman același rol este jucat de pământ, unul dintre capitole se intitulează chiar „**Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu**”. Capitolul este inspirat de un incident real, la un moment dat un obuz explodează în apropierea companiei condusă de tânărul locotenent Camil Petrescu, care își pierde chiar auzul, și îi acoperă cu pământ pe soldați, de altfel asemenea accidente erau frecvente, printre cei afectați de ele s-au numărat în Primul Război Mondial și filosoful limbajului Ludwig Wittgenstein, care a așteptat câteva zile să fie scos de camarazii săi de companie, și de Tolkien, autorul celebrei trilogii **Stăpînul inelelor**, în care nuii critici au văzut o alegorie a luptei fantastice dintre bine și rău, în care autorul a topit și o parte din experiența sa de pe front. În plan simbolic, asistăm de fapt la un scenariu inițiativ, care cuprinde o moarte și apoi o renaștere, am descoperit câteva elemente interesante din acest scenariu în cartea Adelei Hagiu⁸, **Romanul poetic-filosofic**, dar lucrurile nu au fost duse pînă la capăt nicăieri.

Antieroisumul atinge cote de neconceput în literatura română de pînă la Camil Petrescu, soldații din poemul **Marș greu** mărșăluiesc buimaci, fără țintă, lovindu-se unii de alții, iar rezultatul este o pierdere de identitate, o slăbire identitară:

⁸ Adela Hagiu, *Romanul poetic-filosofic*, Iași, Editura Institutul European, 1998

„Nu știm
Nici unde mergem
Nici unde ne găsim.
Alătura de fiecare dintre noi,
La dreapta sau la stînga,
În față sau în spate
Sînt alții,
De care ne lovim mergînd
Cînd ranița alătura se-abate”

Individul se transformă aici într-o mică roțiță a unui angrenaj, într-o parte componentă a acestui „*uriaș miriapod*”, sau într-un crîmpei dintr-o nouă specie de „*viermi masivi și cenușii*”, un individ massă care execută fără comentarii ordinele țipate ale ofițerilor, care se străduiesc să-i trezească din somn pe cei istoviți cu „*ochii albi ca scrumul*”, care rămîn presărați pe lîngă șanțuri. Poemul a fost transcris după un altul scris chiar în 1917 într-o tranșee, deci autenticitatea lui este absolut garantată.

Luna, astrul care domina poezia eminesciană, aruncă acum o cu totul altă lumină, iar soldații se ascund de lumina ei crudă ca șobolanii în gropile *ready made*, iar cele două tabere sunt ambele învelite în lumina ei tremurătoare. Eminescianismul apare în aceste versuri cu semn schimbat dar el va juca un rol important și în versurile scrise de personajul poet Ladima din **Patul lui Procust**, adunate sub titlul **Din versurile lui Ladima**. Poeziile din acest ciclu pun accent pe corporalitate, soldatul din **Versuri pentru ziua de atac** își mortifică sufletul și se retrage într-o letargie, așteptînd semnalul atacului și pregătindu-se pentru moartea subită, adusă de un glonț hai-hui sau de „*un colț de schijă*”.

Fiind definit într-o manieră oarecum similară valențelor prezentate în eseul lui Gaston Bachelard⁹, **Pămîntul sau reveriile voinței**, glodul joacă și el un rol, devine o metaforă a morții, pentru că prin structura lui, elementară și vîscoasă, se transformă într-o ventuză care sugă corpurile soldaților în gropile comune. Imaginile sunt șocante, dar și comparațiile, există o mîină invizibilă a destinului, care veghează asupra soartei celor trei camarazi, desprinși parcă dintr-un roman de Erich Maria Remarque, **Nimic nou pe frontul de vest** sau chiar un posibil intertext la cel intitulat **Trei camarazi**, despre care Camil Petrescu¹⁰ avea să scrie în eseul său închinat literaturii de război, **Mare emoție în lumea prozatorilor de război**. În acesta autorul explică un fapt extrem de simplu, și anume că toată literatura de război eroică este falsă „ca sifonul”, că nu au existat niciodată în istorie atacuri la baionetă, că munții de cadavre, care sunt reduși la unul cu valoare de simbol în poezia lui

⁹ Gaston Bachelard, *Materiile moliciunii. Valorizarea noroiului*, în *Pămîntul și reveriile voinței*, traducere de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1998, p.82

¹⁰ Camil Petrescu, *Mare emoție în rîndul prozatorilor de război*, în *Teze și antiteze, Eseuri alese*, ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurel Petrescu, București, Editura Minerva, Biblioteca pentru toți, 1971, p.88

Camil, în special în cea care poartă titlul **Cadavrul**, nu au existat niciodată în realitatea intrinsecă a războiului, că războiul modern e doar unul de poziții, că fiecare șarjă este de fapt însoțită de retragerea tactică a adversarului, de altfel, Primul Război Mondial a fost prin excelență o luptă pentru cucerirea unor poziții. Norton Cru, un francez din Canada respinge *da capo al fine* valoarea documentară a literaturii de război, care, după terminarea acestuia făcea furori atât în Franța, Germania sau Anglia, dar care s-a bucurat de o faimă mai redusă în literatura română. După Camil Petrescu au existat și alți prozatori care au acordat o importanță deosebită acestui tip de literatură, de la nuvelele și povestirile lui Marin Preda incluse în antologia de povestiri **Întîlnirea din pămînturi** la jurnalul imaginar al brutarului caporal Bobocică din **Istoria brutăriei nr.4**, sau la romanul **Zmeura de cîmpie**, ambele scrise de Mircea Nedelciu. Alteori pe lîngă scenele horror din timpul bătăliei ne sunt prezentate și momente de acalmie cum este cel din poemul **Primăvară**, în care doi soldați dușmani ies din tranșee pentru a capta puținele raze de soare iar replica soldatului german creează un moment de tensiune dramatică „*Die Sonne, Kamerad*”.

În tot acest infern dantesc își fac apariția și cîteva raze disperate de lumină, în primul rînd amintirea erotică a iubitei care-l ispitește cu gura ca o garoafă însîngerată, cu umerii ca rodia, cu sîinii acoperiți de maci înfloriți sau pîntecele „cu unduiri de crin”, o anticipare a eroticii fruste din ciclul următor **Un luminiș pentru Kicsikém**.

Poeziile din acest ciclu ne mai impresionează încă prin tot acest imagism, ca un pictor peisagist care lucrează direct în natură, cu un șevalet dar care pictează cu stări sufletești, procedeul acesta artistic fiind definit de camil Petrescu într-un mod explicit într-un text teoretic de escortă, un interviu jucat, intitulat **Început de toamnă pe Cumpătul**¹¹, o postfață pentru ediția a doua a volumului de **Poezii complete**. Evident în acest text, scris în 15 septembrie 1957, cu doar cîteva luni înainte de moartea sa care avea să se producă la sfîrșitul anului următor, poetul se războia cu formula lui E. Lovinescu de „*poezie de notație*”, care îi fusese pusă încă de la început, cînd citise aceste versuri în cenaclul **Sburătorul**. Părintele criticii moderne, vezi și cazul simptomatic al nepotului său, Anton Holban, care va susține în linii mari aceleași idei în comentariile sale critice, E. Lovinescu, era „*un om care nu se putea dezvolta decît pe formule pe care odată descoperite le nuanța pe consecutiv armonios și automat. Trebuia să i se dea numai „la qualité maîtresse”¹² pe urmă o amănunțea cu artă. Formula „notație” se preta la articol, mai ales în vremea aceea*”. Reacția cam nejustificată a lui Camil Petrescu față de portretul polemic dar mult mai rezervat pe care criticul i-l făcuse în volumul al doilea al cărții sale de **Memorii**, nu poate fi pusă doar pe seama celebrei reacțivități la orice formă de critică, ironizată și de Eugen Ionescu în capitolul pe care i-l dedică din eseu critic **Nu**. În fond E. Lovinescu nu scrisese decît că autorul avea senzația că pînă și gestul reflex al strănutului era considerat un gest

¹¹ Camil Petrescu, *Opere, vol. I, Versuri*, ediție îngrijită de Al. Rosetti și Liviu Călin, Editura pentru literatură, 1968, p.154

¹² Calitatea principală, vezi teoria criticului literar francez Hypollite Taine, de la care fusese preluată de E.Lovinescu

cu importanță majoră pentru istoria literară și că orice idee emisă de cineva putea fi găsită într-un articol vechi de cinci ani al lui Camil. Reacția acestuia a fost imediată și teribil de violentă, total disproporționată în raport cu ironia destul de elegantă a lui E. Lovinescu, din volumul său de portrete literare, din care nu lipsea prima sa întâlnire cu dramaturgul și romancierul, abia sosit de pe frontul Marelui Război și purtând încă uniforma militară. Dacă doriți, portretele literare incluse în cele trei volume de **Memorii**, care au pe alocuri și un caracter de pamflet, sunt un soi de contrapondere la medalioanele care deschid capitolele din Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent, scrisă de marele său rival din epocă, criticul și istoricul literar G.Călinescu. Ideea care putea să-l fi deranjat destul de mult pe Camil era cea potrivit căreia orice afirmație a cuiva putea fi descoperită într-un articol publicat cu vreo cinci ani înainte de publicist într-o revistă obscură, deși dacă ar fi fost atent acesta ar fi putut să vadă în ea un compliment, dacă ar fi scos în evidență volumul relativ ridicat al publicisticii sale literare, sociale sau politice.

Nu era prima polemică în care vizat direct marele critic interbelic, în epoca dintre războaie Camil Petrescu polemizase la baionetă în articolul intitulat **Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile**¹³. Disputa se învîrtea de fapt, exact ca-n episodul inclus în subsolul romanului **Patul lui Procust** în jurul conceptului de poezie pură, inventat de abatele Bremond, se pare că lui E.Lovinescu îi displăcea poezia care utiliza conjuncții și prepoziții în exces și alți conectori logici, căci poezia modernistă în forma ei cea mai hermetică ar fi trebuit să caute vagul, inefabilul. Camil Petrescu replica supărat, cu trimitere directă la poemele lui Ion Barbu, că nu-l interesa «o *realitate mediocră exprimată vag, numai că să i se îngreuneze cu cîntec înțelesul*».

În privința ideilor vizualizate, despre care vorbise în poemul **Ideea**, se pare că acestea aveau un corespondent real, mai precis după ce vizitează Muzeul de Artă din Viena, unde are ocazia să admire pînzele a trei mari pictori europeni, Peter Brueghel cel bătrîn, apreciat pentru realismul fantastic din pînzele **Uciderea celor patruzeci de mii de prunci** sau **Turnul Babel**, „*luminozitatea în năucitoare precizie și transparența realistă*” a lui Vermeer van Delft, nimeni altul decît pictorul preferat al lui Marcel Proust, dar și „*plenitudinea solară*” din pînzele lui Rubens i-a deschis perspective noi, ajutîndu-l să inventeze acel termen de „*cunoaștere plastică*”, pe care nu-l mai explicitează, dar pe care îl bănuim a fi înrudit cu metafora plasticizantă din teoria metaforei lui Lucian Blaga. Procedeele se numește ek-phrasis și era caracteristic mai multor autori, exemplul citat în mai toate studiile fiind cel al lui Marcel Proust, care compara la un moment dat în **O dragoste a lui Swan** chipul Albertinei cu personajul Primăverii dintr-o pînză celebră a lui Botticelli.

Camil Petrescu, în maniera sa binecunoscută va replica cu o șarjă amicală la teoria lovinesciană a poeziei de notație, construită cam pe picior, un pic cam tezistă, în opinia noastră, căci notație e un termen cam *fuzzy*, existînd în mai multe tipuri de poezii, astfel el publicînd în revista **Cetatea**

¹³ Camil Petrescu, *Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile* în *Opere, X, Varia: Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile; Teze și antiteze*, București, Editura pentru Literatură Națională, 2003

literară poeziile din ciclul **Transcedentalia**, în care a inversat ordinea poeziilor și le-a publicat fără nicio formă de punctuație, ca un soi de aplicație a ideilor anticalofile exprimate în **Patul lui Procust**, în sfaturile pe care naratorul le dădea tinerei romanciere de ocazie, doamnei T. în subsolul cărții, reluând, de fapt, un motiv celebru al literaturii universale, vezi sfaturile pentru un tânăr romancier ale lui Rainer Maria Rilke sau scrisorile trimise unui coleg mai tânăr de breaslă de Mario Vargas Llosa, dacă ar fi să ne referim la un scriitor contemporan cu noi.

Cel de-al doilea ciclu poartă un titlu arghezian, **Ciorne**, dar stările sufletești sunt mai degrabă nedefinite, Eul liric pare străbătut de vagi entuziasme erotice, de aspirații spre completitudinea și împlinirea prin experiența Erosului. Amintirea unei femei nedefinite, „*cu părul de aramă și obraji de nufăr*”, a unui amor pierdut în sala goală a Universității vechi, din **Fragment I** coexistă cu comparația dintre un zîmbet și un pahar cu cristale în care se transformă sarea de potasiu în care ai aruncat un mic cristal, un ecou destul de șters al teoriei cristalizării erotice formulate de un prozator mult iubit de Camil Petrescu, este vorba despre Stendhal¹⁴, prezentată în poemul **Fragment II**. În acest ciclu, destul de apropiat de pastoralele tradiționale, tabloul cîmpenesc cu țărani care umblă pe poteci, scoate în evidență toate trăsăturile feminine, potențează Erosul care este atras deopotrivă de frumusețea nativă a țărăncilor dar și de rafinamentul corpului femeii din oraș. Stările de extaz liric sunt cam nedefinite, aici lui Camil i s-ar putea aplica chiar considerațiunile lui Florin Manolescu¹⁵ din **Poezia criticilor** și anume că intelectualii cu minți prea cristalizate sunt greu de înțeles în poezie, cu toate că criticul pleca în analizele sale de la poezii de G.Călinescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu sau Tudor Vianu.

Vis de anemic e un poem alcătuit din cuvinte argheziene, apar steiurile, odaia și la final, nevasta cu carne voinică, cea care îi întinde „*cana de lut cu lapte*” și „*brațul gol și plin*”.

Mult mai apropiate de modelul camilpetrescian al Erosului absolut expus în amănunt în **Doctrina substanței** mi se par creioanele corpului feminin din **Un luminiș pentru Kicsikém**. Cu unele sonuri de sonet călinescian și cu o tandrețe infinită Eul liric o pornește în explorarea nudului lui Kicsikém, femeia care de fapt nu știe nicio boabă românește. Preludiu minunat al jocului erotic din **Patul lui Procust** este schițat în poemul acestui ciclu, **Cînd vii la mine**, în care termen de comparație este chiar o dalbă sonatină, putînd fi confundată cu alba sonată din romanul lui Marcel Proust, compusă în romanul În căutarea timpului pierdut de compozitorul Vinteuil. Iubita, este un Ariel de sex feminin, care îi probează pălăriile în fața oglinzii, ba chiar dă iama în colțul cel mai secret al biroului, unde zac manuscrisele:

¹⁴ Stendhal, *Despre dragoste*, București, Editura pentru Literatură, 1968, 375 p., p.307-312

¹⁵ Florin Manolescu, **Poezia criticilor**, București, Editura Eminescu, 1971

„Ceva mai serioasă
Dar tot atât de goală,
Îmi răscolești sertarele
Și coală după coală,
Îmi cercetezi cu luare-aminte,
Dar absentă
Manuscrisele,
Adevăru-i că privești în ele
Cît ești de mititică
Așa cum uneori citește
Cîte-o pisică gravă și cu aer studios
(Tu care nu știi vorbă românește)”.

Deși poate părea ciudat, amestecul acesta de erotic și de livresc bine temperat dă ciclului un aer de rară poezie și de mister feminin cum rar poți întâlni în literatura română interbelică unde poezii cu simț al corpului feminin sunt puțini și cu atât mai prețioși. Aș compara poeziile acestea doar cu câteva poezii argheziene sau cu ciclul lui Lucian Blaga¹⁶, **Nebănuitele trepte**, dedicat Domnicăi Gherghinescu-Varia, o Lolită de care poetul se va îndrăgostește la bătrînețe. Povestea lor de dragoste aruncă lumini și umbre, ca să reiau intertextual titlul unui celebru poem de dragoste al Otiliei Cazimir, poezia preferată a tatălui meu, și se va proiecta într-o versiune ficțională în romanul autobiografic, editat postum, **Luntrea lui Charon**¹⁷. și în cazul lui Camil Petrescu poezia sa de dragoste ar putea părea, la prima vedere, ușor misogină, femeia nu este neapărat un partener de dialog ci mai curînd un obiect decorativ, ca-n tablourile clasice corpul feminin este privit în nuditatea lui absolută, este dezbrăcat de haine sau de convenții culturale de tot felul, pus în această paranteză fenomenologică a privirii care poate chiar organiza zonele erotice într-o veritabilă hartă simbolică, cu multe trăsături camilpetresciene. Trăsturile anatomice sunt abandonate, femeia este doar posesoarea unei nerușinări, caracterizată succint drept „*dumnezeiesc de goală*”, bărbatul e mai mult îndrăgostit de o schemă, vezi situația mitică din romanul Don Quijote unde hidalgoul cade mai mult victimă unui construct cultural decît adevăratei Dulcinea din Toboso, de o proiecție a propriului său Ego, dar, spre deosebire de **Morgenstimmung**, poemul de dragoste exemplar al lui Tudor Arghezi, răscolit acum e cugetul întreg, în cazul lui Kicshikém intervine comparația, ea e acum comparată cu o pisică, dar nu una oarecare ci una ludică, care se-ncurcă „între firele de lînă” ale gândirii Eului liric, pe care le-a desfăcut în joacă. Nu e doar o formulă poetică ci o definiție mult mai sensibilă a raportului dintre masculin și feminin, eu l-aș compara cu teoria misoginului par excellence Otto Weininger¹⁸, cel care afirma în

¹⁶ Vezi și volumul de corespondență de dragoste, editat postum, *Domnița nebănuitelor trepte. Epistolar Lucian Blaga - Domnița Gherghinescu-Vania (1941-1948)*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 1995

¹⁷ Lucian Blaga, *Luntrea lui Charon*, postfață de Mircea Vasilescu, București, Editura Humanitas, 1990

¹⁸ Otto Weininger, *Sex și caracter*, traducere de Monica Niculcea, Șerban Căpățînă, editor Monica Dumitrescu,

biblia misoginismului universal, **Sex și caracter**, că ideile femeii, numite de el henide, nu ar fi decât niște proiecții ale ideilor bărbatului. Dualitatea aceasta definită de Otto Weininger în sensul opoziției binare dintre principiul masculin, *vir*, și cel feminin, *femina*, este definită într-un sens dialectic în teoria psihiatrului și psihanalistului elvețian Carl Gustav Jung, ca o mișcare neîntreruptă și o relație de incluziune între animus și anima, iar acest model este mai apropiat de viziunea camilpetresciană. În cazul lui Camil Petrescu lucrurile stau mai bine, este doar vorba despre un joc, fie el și erotic, iar comparația de final, livrescă și ușor prețioasă dintre amintirea femeii și un semn de carte alcătuiește o hartă a sensibilității de acest tip.

Poemul cel mai sensibil din acest ciclu rămîne însă cel intitulat **Vanitas**, o întâlnire simbolică între două trupuri, „*gemene, gemene*” dar și între două lumi, universuri culturale, surprinse în plină luptă cu „*legea năclăită a humii*”, iar cei doi îndrăgostiți sunt surprinși printr-un soi de pun, de metaforă barocă, într-o situație de proximitate, în jocul dintre fuziunea totală și distanța peratologică:

*„Căci între două lumi
Noi stăm în noapte,
Ca doi inși alăturați pe-o carte
La lumina unei lămpi
În câmp departe”.*

În **Cîntecele mele**, ultimul poem al ciclului, poetul își mărturisește inabilitatea traducerii în versuri cât mai simple ale unor gesturi sau frînturi din personalitatea lui Kicschikém, o femeie solară, asemănătoare celei din versul eminescian din **Floare albastră** „*Și de-a soarelui căldură voi fi roșie ca focul*” dar care este supărată pe poetul ei, incapabil să cînte dragostea cu tonuri grave, dantești sau petrarchiste, rîsul ei inefabil nu poate fi nici definit nici cuprins în nicio carte, iar iubita este comparată pe rînd cu iedera care urcă ușoară în toamnă și cu lumina lunii, din nou o veche metaforă eminesciană, care aici poartă un semn schimbat. Din nou, femeia selenară, care are drept nucleu mitic pe Zîna Lună din postuma **Miradoniz**, alcătuită doar din materii vapoase sau transparente se transformă în poemul lui Camil Petrescu într-un „zîmbitor luminiș”, o sursă solară de gînduri și idei care îi luminează luciferic sufletul și casa:

*„Căci pentru mine
Pentru insul bolnav și obosit
Tu ești un zîmbitor luminiș
De încercări și gânduri noi
Care-mi pătrunde-n cuget
Cum străbat
Nevinovate razele de soare
Prin broderia albelor dantele,
Și aruncă arabescuri de lumină
Pe masă, pe perete și podele”.*

Versurile din ciclul următor au fost tipărite inițial în volumul **Patul lui Procust** și fac parte din portofoliul poetului martir Ladima, asasinat de autorul romanului din rațiuni obscure, fie ale logicii interne ale narațiunii fie jertfit ca un soi de *the scape goat*, un veritabil țap ispășitor, în sensul definiției clasice a lui René Girard¹⁹, pe altarul actelor gratuite ale lui André Gide. Nu sunt foarte multe poeme dar sunt coerente cu discuțiile despre poezie din subsolul cărții, poetul Ladima este de fapt un adept al poeziei rebusiste, se înrudește cu poezii francezi Stephane Mallarmé sau Paul Valéry, pe care îl caracterizează la un moment dat într-un articol teoretic despre poezia pură drept „un poet european, halterofil de bombe de carton cătrănit”, referindu-se la eforturile simultane de a ridica greutatea, sau cu poezia pură și geometrică închinată solarei Elade a lui Ion Barbu. Dacă ar fi trăit și dacă G. Călinescu l-ar fi inclus în **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent** în capitolul dedicat poezilor „hermetici”.

Eugen Ionescu în articolul polemic din **Nu**, consacrat romanului **Patul lui Procust**, după ce îl caracterizează pe Ladima drept mediocru, deși intenția auctoris ar fi fost ca el să fie un veritabil geniu opinează că întregul ciclu ar fi de fapt o tentativă de parodiare a poeziei lui Emil Gulian sau Eugen Jebeleanu, doi reprezentanți mai curînd minori ai curentului hermetist, dar despre care criticul Ovid S. Crohmălniceanu spune niște cuvinte frumoase.

Poemul care deschide ciclul și poartă chiar titlul romanului, nu e decît o punere delicată în abis a temelor principale ale narațiunii dar și ale întregii opere camilpetresciene. Nu mai reiau teoria din **Jurnalul** lui André Gide, nici exemplele citate de acesta, dar cu siguranță, simbolurile puse în funcție în acest poem funcționează ca adevărate metafore ale întregii opere, indiferent că vorbim despre nuvele, romane sau piese de teatru. Textul, construit aproape matematic, oferă cititorilor cîteva răspunsuri la întrebări diverse:

¹⁹ René Girard, *Țapul ispășitor*, traducere din limba franceză și note de Theodor Rongin, București, Editura Nemira, 2000

*„Felie de noroi e ciclul meu
Spre capătul carent răzbat cu greu
Fuiorul tors al cretei mi-e povară
Și de mă apără, mă și măsoară.*

*Triunghiul tău înscrie albatroșii
Și doare mlaștina cu viermii roșii
Dar cum, mirajul frumuseții, nevalente
Cînd ochiul meu spre cruguri, atent e.*

*Hrăniți cu putrezime de asemeni
Se-ngrașă nuferii suavi și gemeni
Eu, plin de bale și vîscos, greu lupt
Alătura din soare să mă-nfrupt.*

*Cu burta flască, la urechi rubin
Cu clopoței de slavă și venin
Vecin cu mine e și se tîrăște totuși,
Împărătește balta, albiu lotuși.
Dar ochii mei în mine se întorc
Să mă cuprind, alt fir încep să torc
Mai mare sunt, decît cei mari, și mai
Frumos, decît un crin în miez de mai.*

*Spre tine, Doamne, gîndul îmi înalț
Nici flori, nici aur nu mi-ai pus în smalț
Nici gheare, Tu mi-ai dat în loc de ele,
Doar conștiința mișeliei mele”.*

Primul vers are o dublă determinare, una pur referențială, legată de roman, pentru că Ladima a scris acest poem în perioada în care făcea împachetări cu nămol în stațiunea Tekirghiol, de unde i-l trimite în dar Emiliei, și cealaltă pur simbolică, pentru că noroiul, este simbolul alchimic al celebrei *massa confusa*, a materiei neformate, și este, așa cum am văzut deja în Ciclul morții, un simbol recurent al creației lui Camil Petrescu. De obicei noroiul e un simbol religios, vezi miturile agrare studiate intens de Mircea Eliade, al materiei fertile, primordiale, din care au fost plămădite în mai toate

legende cosmogonice sau antropogonice omul și celelalte vietăți. El e un *mixtum compositum* dintre pământul matrice și principiul dinamizant al apei, iar Gaston Bachelard, în **Pământul și reveriile voinei**, semnala faptul că, dacă apa ar putea fi considerată un simbol al purității, noroiul, devine în special în poezia simbolistă, vezi la noi poemele lui George Bacovia, un simbol al degradării. Având rădăcinile în noroi, florile de lotus, divinizate în Egipt, cu varianta lor care apare în nuvela **Moartea pescărușului**, nuferii, sunt simboluri ale purității, în mitologia egipteană soarele se naște din ei. Ei smulg din sol toate sevele lumii htoniene și le prefac în veritabile valori solare, pentru că Eul liric din poem trăiește mallarméan, sau dacă vreți să dăm un exemplu autohton al acestei opțiuni antinomice între noroi și soare, între abis și azur. Această poezie este, de fapt, una a cunoașterii, a precizării de sine, simbolizată prin submotivul firului tors, și a privirii interioare, în sensul devizei Oracolului din Delfi: „Cunoaște-te pe tine însuși!”

Cunoașterea de sine nu este o operațiune facilă, ea presupune efort, luptă, vezi versul „*Eu, plin de bale și vîscos eu lupt*”, iar cele două poluri poetice între care poemul evoluează sunt poetica barbiana, foarte vizibilă mai ales în primele strofe ale poeziei atât la nivel lexical (vezi neologismul rar „carent”), sau simbolic, în imaginea albatrosului înscris în triunghi, la Ion Barbu apărea un ochi, sau măcar la nivel sintactic, prin rima rară „nevalente”/ “atent e”. Cel de-al doilea pol lexical e cel al poeticii argheziene, cu cuvinte de coloratură foarte plastică, vezi “bale”, “vîscos”, “venin”, “rubin”, “slavă”, etc., dar finalul poemului este evident sub influența psalmilor arghezieni, iar refuzul comunicării cu Dumnezeu rămîne și el destul de evident.

Poemul compus de Ladima se mai leagă de nuvela **Moartea pescărușului** prin cel puțin patru simboluri separate, este vorba despre florile de nufăr și de crin, pescăruș, varianta cehoviană a albatrosului muribund al lui Baudelaire, dar asupra acestei simbolistici voi reveni în momentul în care mă voi ocupa de nuvele. În piesa **Act venețian** personajul feminin, Alta, este în mai multe rînduri comparat cu floarea de nufăr, iar în una dintre didascalii apare chiar caracterizarea „*Ca un nufăr fericit*”. Să fi preferat Camil Petrescu florile de nufăr celebrei camelii din romanul lui Alexandre Dumas fiul? Greu de pus, dar se pare că toate indiciile ne conduc spre această ipoteză. Cum marea majoritate a didascaliiilor lui Camil Petrescu au un grad foarte pronunțat de inefabil, mă întreb cum ar trebui să joace o actriță care interpretează rolul Altei pe scenă și să-și imagineze cum trebuie să arate ca un nufăr fericit?

Celelalte poeme ale ciclului, **În ceasul dintîi...** sau **Final** sunt clar barbiene, iar **Samarcanda**, unul din cele mai frumoase poeme de cunoaștere scris vreodată în limba română, aduce aminte parcă de poemul lui Edgar Allan Poe, **El Dorado** sau de poemele lui Borges, sau de autohtona noastră Meka, cetatea utopică din **Noaptea de decembrie** a lui Alexandru Macedonski. Geyserii din poemul **În ceasul dintîi...** amintesc de ghețarii sau din poemul lui Ion Barbu din etapa parnasiană, **Banchizele** iar și munții de cristal și alaun din același poem te trimit cu gândul la nemișcarea nietscheană din

poemul **Munții**. În **Samarkanda**, un ecou al Isarlîkului lui Dan Barbilian, nivelul lexical este pur și simplu livresc, iar în mijlocul acestui peisaj populat cu caravan seraiuri, șahi răSCOPIți cu ochii SCOȘI, oigurii, o populație de origine turcică, care cresc în vaduri, SPÎNZURĂTORI și leproși, incendiile printre chiparoși, un arbore foarte important, pe care Camil Petrescu i-a admirat în timpul vizitei sale în Turcia, efectuată într-o vară la invitația lui Leny Caler și care l-au determinat să scrie singura sa carte de călătorie, **Rapid. Constantinopol. Bioram**. Camil Petrescu²⁰ într-un pasaj care conținea o descriere a unui cimitir turcesc din **Rapid. Constantinopol. Bioram**, realiza într-un reportaj de călătorie o subtilă analiză a simbolului acesta al chiparosului, transformați în veritabili arbori ai durerii existențiale: „*E taina atît de adunată în văzduh a chiparoșilor (acest frate îndoliat și înalt al bradului și al pinului), care nu întinde crăci, nu se destramă într-o căutare a pămîntului, ci se vrea numai către cer, ca un minaret negru, de umbră închegată*”. Tema poate fi pusă în paralel cu paginile despre cimitirele primelor creștini din cartea lui Charles Diehl de călătorii mediteraneene, dar acesta descrie necropolele creștine de la Salona. De fapt, dacă mă gîndesc la celebra monografie despre înmormîntare a folcloristului Simion Florea Marian²¹, **Înmormîntarea la români**, acesta explică modul în care romanii, pentru a marca casa în care a murit recent cineva, așezau la poartă un chiparos tăiat, dar în momentul cînd coloniștii romani au ajuns în Dacia, au înlocuit copacul cu un brad, iar de aici a rezultat chiar tradiția populară a cîntecului bradului, care se pune de obicei la căpătîiul unei fete nemăritate sau a unui flăcău nenuntit. Rădăcinile obiceiului sunt clar latine, iar brazii și pălținașii care sunt invitați pe post de nuntași de ciobanul mioritic la propria sa nuntă-moarte își au originea tot în această zonă culturală.

Poate tocmai din acest motiv Camil Petrescu preferă cuvîntului românesc **chiparos**, prea apropiat de florile populare, tiparoasele amintite într-una din poeziile lui Tudor Arghezi, termenul grecesc, preluat la noi printr-un ocol dintr-un neologism franțuzesc, de **cipreș**. „*Cipreșii păstrează, chiar din lipsa de familiaritate a morții, care face din acest copac, unicul parcă gînditor în lume, o ființă prezentă și transcendentă în același timp, trăind singur, cu gol în jurul lui, fără promiscuitatea celorlalți copaci care își încîlcesc crăcile, își amestecă frunzișurile, se reazemă unul de altul*”. Pluralul românesc are marele dezavantaj că la plural pare „*prea lărgit, lipsit de acea subțiere sumbră și catifelată spre cer, care face copacul să pară un sul negru uriaș, de papură ecuatorială*”.

Nicăieri nu găsești un fragment mai clar despre moarte în opera lui Camil Petrescu, de fapt, cea turcească, așa cum emană ea din acest cimitir de țară, de pe coasta de la Rumeli Husar, pare definitivă, lipsită de orice formă de transcendență, exact cum domina ea în poemele din **Ciclul Morții**. Dacă examinăm cu atenție opera sa vom vedea că moartea este de fapt personajul ascuns din tablou, mă refer aici la morțile celor doi eroi din **Patul lui Procust**, presupuse sinucideri, cea a lui Fred

²⁰ Camil Petrescu, *Taina cipreșilor*, în *Rapid. Constantinopol. Bioram* în *Opere*, ediție îngrijită de Florica Ichim, Editura pentru literatura națională, 2003, p. 572

²¹ Simion Florea Marian, *Înmormîntarea la români*, 1852