

MIRCEA STREINUL, PROZATOR

Mircea A. Diaconu

După 1938, prim-planul creației lui Mircea Streinul îl ocupă proza, până 1944 el publicând mai multe nuvele sau romane, toate - cu o singură excepție - la edituri bucureștene. Nu trebuie să uităm că Mircea Streinul a debutat ca prozator și că primele aprecieri în publicistica vremii priveau fragmente din epica sa. Așadar, este vorba de o revenire la proză motivată de o vocație a tumultului interior care se concretizează în conflicte insolubile, în puternice neliniști ce stârnesc viziuni halucinante, alternând cu decupaje veriste dintr-o realitate concret istorică. La drept vorbind, poezia lui Mircea Streinul se revendică, în mare parte, de la aceeași vocație cultivată nesățios și manierist. În nici un caz nu putem susține că epica acestui scriitor depășește valoric, poezia sau că poezia și proza ar fi - în ceea ce privește temperamentul care le generează - domenii distincte, aflate în nete opoziții. Mai degrabă se poate vorbi de o complementaritate care dezvăluie semnele unor deficiențe, dacă nu chiar vicii, flagrante măcar la nivelul compozițiilor. În proza sa, Mircea Streinul experimentează niște formule care se răzvrătesc împotriva oricărei supunerii la norme și dorința de a scrie, cultivarea cu naivitate și încăpățănare, cu credință oarbă totodată, a ipostazei de prozator, nu are decât un rezultat pe măsură. De aceea, și o despărțire a creației lui Mircea Streinul între o vârstă a poeziei și una a prozei este motivată numai parțial și devine, eventual, valabilă prin fixarea anumitor nuanțe. De altfel, credem că și conștientizarea eșecului din planul creației poetice, ca și îngăduința cu care critica îi receptase poezia, îl fac pe Mircea Streinul să revină la mijloacele poeziei. Nu e imposibil, însă, ca el să fi înțeles că obsesiile sale se pot materializa mai eficient și mai expresiv în coerențe narative și că redundanța lirismului său poate să se răsfrângă favorabil și cu succes în mari construcții epice.

Metodologic, opțiunea noastră se îndreaptă către o tratare succesivă a scrierilor epice, chiar dacă, în felul acesta, constantele epicii lui Mircea Streinul par mai greu de observat. Vom încerca, în final, succint, să le precizăm, cu convingerea că nu am mai putea, astfel, să ignorăm anumite judecăți de valoare care se impun. De altfel, o interesantă și bine construită încercare de sinteză asupra creației - nu numai epice - a lui Mircea Streinul realizează Aurel Petrescu¹. Numai că o asemenea sinteză, care eludează individualitatea fiecărei creații în favoarea unor principii coagulante, își asumă riscul să mistifice valoarea operelor luate în discuție, să îndrepte atenția exclusiv către o tematică neutră, la urma

urmelor, din punctul de vedere al împlinirii artistice, să uniformizeze o problematică abordată diferențiat și într-o anumită gradualitate. Tematismul, rupt de contextualizările necesare, privirea globalizatoare, a cărei coerență rămâne ca și neverificabilă în absența edițiilor accesibile din opera autorului, presupun câteva riscuri pe care nu ni le putem - în nici un caz - în totalitate asuma. Citind cuvintele lui Aurel Petrescu - care, în principiu, nu sunt neadevărate - avem impresia că epica lui Mircea Streinul este a unui foarte mare prozator. Și totuși, nuvelele și romanele sale nu îndreptățesc o asemenea afirmație. Mult mai aproape de adevăr par faptele în studiul lui Nae Antonescu². Unui demers cuceritor, dar înșelător, îi stă alături, într-o mai dreaptă privire, o citire pe orizontală a scrierilor lui Mircea Streinul. Dar și Nae Antonescu, obligat și de spațiul tipografic pus la dispoziție, ignoră anumite fapte semnificative în decriptarea operei lui Mircea Streinul.

În 1938 lui Mircea Streinul îi apăreau două volume, nuvela *Aventura domnișoarei Zenobia Magheru* în colecția "Nuveliștii Vremii" și romanul *Ion Aluion* la editura Mitropolitul Silvestru din Cernăuți. Nuvela, scrisă în doar câteva zile (între 12 și 20 martie 1938), chiar dacă dezvăluie o anumită experiență epică reprezentată, în fond, de romanul *Ion Aluion*, elaborat, cu siguranță, anterior, nu are suficient echilibru compozițional. Autorului îi lipsește puterea de a se raporta la o unică problemă și o singură convenție literară, dar și capacitatea de a-și construi personajele cu o anumită consecvență care să nu permită ezitări la nivelul realizării semnificațiilor. E vorba de ezitări datorate lipsei de experiență, neputinței etc. și nu de premeditate mijloace de a crea ambiguități expresive. Ion Dracu își tulbură mătușa, bătrâna domnișoară Zenobia, prin asemănarea sa, până la identitate, cu logodnicul sinucis cu ani în urmă. Este cumva Ion Dracu ipostaza de strigoi a ofițerului austriac care în câteva scrisori de dinaintea sinuciderii spunea că se va întoarce și o va lua cu sine în mormânt? Așa ar fi putut să fie - și această ambiguitate ar fi fost profitabilă textului - dacă Nobia s-ar fi sinucis, cum intenționase, din cauza refuzurilor lui Ion de a-i satisface tulburătoarele avansuri erotice. Tema incestului, motivul dublului, al strigoiului, satanismul situează nuvela în descendența epicii fantastice, poate mai ales de sorginte romantică, în expresia ei germană, dar fără abisalitatea acesteia, căci Nobia este conștientă de păcatul iubirii ei. Nu ea crede în apariția ciudată, fantomatică, a logodnicului mort, ci Ion Dracu, care, după ce vede fotografiile lui și îi citește scrisorile, intră într-un fel de criză a propriei identități. Dar și el, chiar dacă are firea eroilor romantici - este, ca aceia, sensibil până la brutalitate, veșnic adolescent și bolnăvicios, deși viguros - și chiar dacă are la un moment dat senzația că este un strigoi, suferă mai mult pentru faptul că femeia, pe care și el poate ar fi putut-o iubi, ar vedea în el pe logodnicul de altădată. Așadar, o neliniște psihologică și nu de natură ontologică îl chinuie. În final, și faptul acesta reiese clar, conflictul este între o femeie însetată de dragoste, un animal flămând urmărindu-și prada, și un copil - poate nu întâmplător propriul nepot - fragil și prea matur în refuzurile lui încăpățănate. Oricum, intențiile unei proze fantastice, poate după modelul lui Eliade, sunt alterate

de un realism cam visceral, iar motto-ul din Eliade ("... Și totuși e ceva de neînțeles...") e cu totul nejustificat, căci în final nimic nu este de neînțeles. Tot neînțelesul privește explicații cam brutale. Astfel, o anume tensiune epică există, dar ea e îmbibată cu descrieri bucolice, antiteze cam facile și teoretice între satul paradisiac și orașul ucigător, secvențe din povești haiducești în care apar... Teofil Lianu, Mircea Streinul, Neculai Pavel într-un fel de apologie a Bucovinei. Par, toate acestea, niște paranteze cam didactice și extraliterare, deși, uneori, interesante în sine. Întregul, ca subiect și tensiune epică, le respinge însă.

În *Ion Aluion*, romanul cel mai bine încheiat și cel mai realizat artistic al lui Mircea Streinul, ezitățile sunt de altă natură. Nu vom ști niciodată unde sfârșește semnificația concret-istorică a evenimentelor și unde începe cea simbolică, până unde trebuie să urmărim evenimentele prin prisma verosimilității, a autenticității lor și de unde trebuie să acceptăm încălcarea acestui criteriu în favoarea altuia care se construiește simbolic. Mai exact, poate, până unde este romanul o frescă socială, istorică, chiar psihologică și de unde începe să fie creație ce afirmă un sens autonom, contrazicând chiar logica realului. Ni se pare că cele două tipuri de situare a materiei narative presupun două convenții epice incompatibile: una care spune că opera se subscrive realului, pe care îl esențializează, alta care se întemeiază pe ideea că prin cuvânt totul e posibil, chiar și absurdul.

De fapt, ce se întâmplă? În timpul celui dintâi război mondial, Cuciurul Mare a fost zguduit de o dramă, un copil fiind ucis de austrieci pentru vina imaginară de a fi spion plătit de ruși. Pe acest subiect, Mircea Streinul creează un roman obiectiv, cutremurător chiar, printr-o tensiune epică bine gradată, pentru că evenimentele nu sunt întrerupte de digresiuni inutile - cum se întâmplă la el de cele mai multe ori - și pentru că există o rigoare clasică a construcției. Marea calitate a romanului este dată de concentrarea întregii drame în corsetul regulii celor trei unități (de loc, de timp și de acțiune), consecințele imediate fiind lapidaritatea dramei și crearea unei atmosfere absurde, a senzației unei ciudate apocalipse care nu poate fi evitată. Realul și ficțiunea care se revendică de la logica realului sunt supuse convențiilor tragediei antice, Ion fiind o actualizare fericită a vinei tragice. Drama adolescentului se petrece pe fondul confruntării armatelor austriece cu cele rusești, în 1917. Wachtmeisterul Dreher observă o nevinovată convorbire între Ion Aluion și soldații ruși, mărturia vinovăției adolescentului fiind bucata de ciocolată pe care o primise. Dement, obsedat de trădare, împins de un exacerbat cult al sinelui, Dreher îl acuză de spionaj, îl interoghează cu sălbăticie, îl maltratează cu bestialitate și instituie în grabă, sub iminenta ocupare a satului de armata rușilor, o Curte marțială ad-hoc. Primarul român David Ivanovici, preotul satului, părintele Avacum, Tecla, tânăra mamă a lui Ion al cărui soț slujea, ca soldat, în armata împăratului, nu-l conving pe dementul Dreher să-și schimbe hotărârea. Ceea ce părea un joc în ziua toridă de vară se transformă, în câteva ore, într-o situație absurdă care nu poate sfârși decât în moarte, atmosfera amintind de realismul lui Brebreanu și de absurdul kafkian. Succesiunea de evenimente coșmareschi intră în

logica din *Procesul* lui Kafka.

Nu interesează motivele care au creat situația, justețea lor, implicațiile morale, ci doar beția halucinatorie a lui Dreher pe care crima îl excită. Și el pare un posedat de morbul dreptății absolute, căci nu-l clintește nici un argument omenesc, nici mila ori dreptatea. Sub impresie se ascunde însă prozaica dorință de a se distinge în fața superiorilor și de a oferi o pildă sâtenilor, chiar înainte de părăsirea de către austrieci a satului. În puritatea lui cristalină, Ion, agresat bestial, se refugiază în vaga speranță dintr-un vis în care reușise să scape și în gingașele imagini ale unei întâlniri erotice cu Rozalia. Treptat, însă, ideea morții se cuibărește în gândul și în trupul său și, atunci când sergentul Honig îi favorizează scăparea, Ion refuză, narcotizat de apropierea tulbure a morții. Z. Ornea, în cronica sa la reeditarea acestui roman, consideră că eroul "n-a făcut-o, probabil pentru a împlini un destin cu valoare de simbol" și pentru ca "absurdul să fie total"³. Dar semnificațiile simbolului ies din sfera epicii realiste - cum se voia, la un prim nivel, romanul - și se pierd într-o negură de unde înțelesul lui nu mai poate fi decelat. Ce valoare cultivă eroul atunci când putându-se salva, n-o face - cu atât mai mult cu cât nu era vinovat - ce imbold sinucigaș îl mână la moarte, ce anume ar justifica sacrificiul orb? Să fie vorba doar de un cult al morții, care transcede individul? Să fie vorba de o atracție morbidă spre un dincolo purificator sau de o anumită atenuare a instinctului de conservare, de o mortificare provocată de întâlnirea cu posibilitatea morții?! Toate acestea, împreună, crează impresia unei prezențe misterioase în lume - nu întâmplător a doua ediție a romanului, din 1941, se numește *Semnul negru* - a cărei acuitate dispare în final, printr-un detaliu care ne readuce în materialitatea agresivității: sergentul Honiger dispare în pădurea Cuciurul Mare, ucis de Dreher, pentru sentimentele sale omenești. Bestialității care învinge în planul imediat îi opune oare Mircea Streinul salvarea prin moarte, nihilismul, sinuciderea?

Dincolo de anumite schematizări, replici uniforme neindividualizate, chiar livești - oricum, mult mai puține decât în alte cărți - minusuri pe care Z. Ornea nu le amintește, el conchide: "Autorul se dovedește a fi înzestrat cu har epic, cu reală știință în a compune un univers halucinant, în care absurdul, confruntat cu inocența, învinge. Roman de concentrată dimensiune (...) (*Ion Aluion*, n.n.) e o scriere densă și răscolitoare". Cu toate acestea, el opinează că dacă acesta este romanul cel mai valoros al lui Mircea Streinul - și noi credem, dimpreună cu Ion Simuț, că este -, atunci opera lui are puține șanse să fie scoasă "din zonele mediane" ale literaturii române. Și cu această afirmație nu putem fi, din păcate, decât de acord, pentru că diferența de valoare dintre acest roman și cele care vor urma, chiar și *Drama casei Timoteu*, ni se pare foarte mare. Cu acest roman ne situăm însă în descendența miturilor tragice ale antichității - cum credea Perpersicius -, între "vântul de nebunie al exasperărilor omucide" și "suflul de predestinare care l-a orbit pe Oedip sau a jertfit-o pe Iphigenia"⁴. Romanul poate fi citit ca o pagină din istoria tragică a Bucovinei - exemplaritatea și

reprezentativitatea sugerate de titlu reclamă acest fapt -, ca o tragedie individuală în sine, nu neapărat raportată la un spațiu concret, care implică o ciudată predestinare - titlul celei de-a doua ediții nu lasă nici un fel de dubii asupra acestei ezități -, dar și, cum sugerează Ion Simuț în valoroasa prefață de la ediția din 1995 a romanului, ca o parabolă a puterii "îndeosebi a terorii ce anulează, o dată cu libertatea insului și cu agresiunea inocenței, însuși sensul omenesc al vieții, atingând dureros rațiunea de a fi"⁵.

Am adăuga doar că Mircea Streinul intuiește, - poate dintr-o lectură atentă a teatrului antic care a surescitat și atenția existențialiştilor - sursele epice pe care le poate oferi absurdul, raportarea lui la spaimă și la avatarurile puterii. Și, de aceea, furia demențială a lui Dreher, transa lui nebunească - chiar dacă va continua prin uciderea lui Honig - are și motivații de natură existențialistă sugerate discret, care așează o punte între drama individuală sau colectivă și un semn nu numai premonitor, ci care provoacă dezlănțuirea anormală a eroului. Romanul începe cu pagini reușite care trasează contururile unui sat topit de o căldură toridă, anihilantă și alienantă, substituind rațiunea. Și această situație în plin absurd, printr-un detaliu oarecum nesemnificativ, aparținând unui duh straniu al naturii, e o constantă a narațiunii lui Mircea Streinul.

Din proiectatul "poem epic" al Bucovinei - asupra căruia Mircea Streinul nu s-a exprimat niciodată explicit, dar la care, cu siguranță, s-a gândit, căci aproape toate romanele sale au această finalitate, de fragmente ale unui întreg - face parte și *Viața în pădure* (1939), romanul numit peiorativ de Călinescu o "robinsonadă infantilă". De fapt, el aparține unei trilogii - cu elemente până la un punct autobiografic - din care n-a fost scrisă partea mediană, cuprinzând experiența devastatoare a erosului, care ar fi trebuit să se numească *Era lumina lunii*. A scris însă prima parte, romanul copilăriei tulburate de credințe mitice și de mirajul tutelar al lunii, în *Viața în pădure*, și ultima, romanul morții, în *Soarele răsare noaptea*. Există, evident, o retorică a titlurilor și valoarea lor simbolică e concepută aici în trepte ale unei biografii - aceea a lui Stan Nimeni - care situează ființa umană și impulsurile-i existențiale într-un context cosmic. Căci *Viața în pădure* conține trei părți din care două au titluri cu reverberații vizual-expresioniste, *Oamenii care voiau să fure luna* și *Lumina cea mare*. Ori, în momentul în care experiența este asumată de Stan Nimeni, personajul central, parțial un alter-ego al autorului, atunci regimul nocturn, paradisiac și mitic, care include și experiența iubirii, dar și a morții - când e vorba de un personaj secundar, în primul dintre romane - se pulverizează într-unul solar, diurn, istoric. *Lumina cea mare*, a morții pe care o trăiește Luca Urătu, devine *Soarele răsare noaptea*, căci Stan Nimeni este ancorat în istorie de evenimente care-i transcend ființa, cel de-al doilea război mondial. *Soarele răsare noaptea* exprimă faptul absurd care ia locul blândeii lumine nocturne integratoare, asumată fără intervenții exterioare și fără provocări ale istoriei.

Mircea Streinul nu este un romancier al țărânimii, chiar dacă își îndreaptă privirea cu predilecție spre satul bucovinean. Căci viziunea tragică, ordonatoare,

se construiește pe conflicte de altă factură decât cele specific țărănești, chiar dacă spațiul în care ele se desfășoară permite o asemenea afirmație. Printre intelectualii satului, printre argații vreunui țăran înstărit, printre copiii care rup barierele sociale, printre evreii din sate - dar rara de tot printre țărani, se situează centrul de interes al narațiunilor lui Mircea Streinul. Și chiar dacă se profilează o monografie a spațiului rural bucovinean, el culminează cu o dimensiune care nu mai privește materialitatea lui, o concretețe raționalizabilă. Există un duh al satului, o demonie a eroilor - chiar atunci când ei se mută în mediul citadin -, o atmosferă halucinantă care metamorfozează continuu peisaje și ființe, fără de care romanele lui Mircea Streinul ar fi rămas simple contururi înfățișând obiectiv date etnografice, specificul local. Acest duh, care traversează substanța epică, transformă posibila monografie a satului bucovinean într-una a sufletelor posedate, stăpânite de un demon interior, tulburate de spectrul misterios al lumii și de mirajul morții. Așa încât, nu romane, ci veritabile metafore narative sunt scrierile epice ale lui Mircea Streinul. Oricum, prozatorul ar putea include și romanele sale în categoria "goticului moldovenesc", iar această demonie, recurentă în scrierile sale, este, în propria-i intenție, un dat fundamental al spiritului locului, o particularitate a spațiului bucovinean. În conturarea unei demonii (caracteristice... Bucovinei?!) se găsește dimensiunea esențială a discutatei "monografii" a spațiului bucovinean.

O viziune poetică face din Cuciurul Mare, satul natal al prozatorului, un tărâm privilegiat, al experiențelor fundamentale, un spațiu arhetipal pe care se construiesc, la tensiunea marilor întrebări despre absolut, câteva destine de sorginte neoromantică și expresionistă. Deși evenimentul din roman se desfășoară între momente precis fixate din primul război mondial (e timpul lui *Ion Aluion*, extins până în momentul plecării rușilor), aproape nimic din problematica războiului nu transpare în roman. De altfel, satul parcă trăiește într-o lume paralelă celei concret istorice.

Chiar dacă tema sugerată de titlu, a regresiei într-un spațiu primordial, neutrăvit de prezența omului, apare numai în unul din capitole, *Lupul și lupoaica*, unitatea romanului e dată de o anumită tensiune, de o continuă progresie, fiecare capitol, cu o problematică aparte, pulsând în jurul unui simbol care-și transmite mai departe semnificațiile. Tema universului mitic al copilăriei din *Oameni care voiau să fure luna* se dezvoltă în tema regresiei în primordialitate, cu consecința inițierii eroului, din *Luca și lupoaica*, pentru a culmina în motivul christic, al sacrificiului lipsit de motivație imediată, din *Lumina cea mare*.

Misterul selenar, farmecul tulburător al sângelui clipocind sub lumina difuză a lunii, farmecul lunii înseși devenite aproximare a morții stârnesc întrebările celor doi copii, Luca Urātu și Stan Nimeni, care intuiesc o ciudată consubstanțialitate a ființei cu cosmosul. Privind cerul, ei cred că nu vor mai muri niciodată, iar luna are pentru ei puteri miraculoase, vindecând de moarte. Deși cam livrești, imaginile nopții fac parte dintr-o mitologie care tinde să depășească un simplu defect de receptare. O cosmogonie personală are în centru obsesia neconștientizată a

sfințeniei pe care le-ar conferi-o stăpânirea lunii: "Vom pleca în lume. De mâncare nu trebuie să ne-ngrijim, căci vom fi priviți ca niște sfinți. (...) Dumnezeu va face altă lună pe cer, iar noi vom scoate din cutie pe-a noastră și o vom privi întreaga noapte".

Îmbătați de obsesia morții și de misterul sângelui, cei doi copii pleacă să o rupă de pe cer, dar descoperă, în spatele credinței că ea ar putea fi decupată de pe un deal, precaritatea iluziei lor. Fuga lui Luca Urātu în pădure, în cea de-a doua parte, care-i dădea motive lui Călinescu să numească romanul "o infantilă robinsonadă" (deși definirea rămâne cu totul arbitrară și incompletă), are drept cauză nu civilizația, nu agresivitatea contextului social, ci chiar condiția umană, situată în afara pulsului cosmic. În pădure, miturile continuă să existe cu adevărat, între regnuri curge o substanță identică. Un dialog cu ierburile, într-o noapte amețitoare, nu e un simplu artificiu poetic, oricum inadecvat construcției epice. Dar el e posibil, pentru că, "în noaptea aceea băiatul se simțea lucru, Pământ. Toți nervii lui receptau aburul unui duh care trecea, ca de la început, peste ape și lut". Întors printre oameni, după o iarnă petrecută în preajma unei lupoaice, Luca Urātu descoperă taina dragostei, dar fata, idolatrizată și de Stan Nimeni, râzându-și de inocența lor, își dăruie nuri unui flăcău. Jărecare. Într-un fel de joc cu moartea, un fel de ritual păgân, fără motiv în realitatea imediată, Luca Urātu devine, prin sinuciderea din final, o figură apocaliptică și mântuitoare, care - inițiat fiind - salvează miturile de la dispariție, demonstrându-le consistența. Deja anterior, întors printre oameni, el nu mai caută să fure luna, ci "lumina cea mare" a morții, continuând să trăiască într-o poveste și, mai ales, convingându-i și pe ceilalți să intre în ea. Stan Nimeni vede și el "domnul cu haine cenușii", apariție fantomatică și bizară, toți simt strigoii din jurul lor, văduva Maria le confirmă, apărând în timpul morții eroului, că ea cheamă norii și duce morții în spinare, că locuiește în pământ și vede deasupra capetelor oamenilor semne neînțelese.

În destinul lui Luca Urātu, Mircea Streinul pune, cam artificial și tezig, și ceva din condiția chistică. După plecarea eroului în pădure, cei rămași îi repetă cuvintele și îi povestesc cu religiozitate faptele. După inițierea sa, el disprețuiește ceea ce înseamnă precauție, pragmatism, orgoliu, căutând umilința și durerea, vorbind nu o dată înilde asemănătoare celor din evanghelii: "Oare n-am fost frate cu lupii pădurii? Îl domoli amar Luca. Atunci, de ce n-aș fi cu semenii mei. Doamne, ați trăit lângă mine și nu mă înțelegeți", spune Luca Urātu prietenilor săi, uimiți, atunci când acesta se împacă, inexplicabil, cu Iuridovi, dușmanul de moarte. Sau: "Doamne, sufletul meu va rămâne sterp ca o stâncă. Fraților, v-am dat totul. Nu mai cer nimic. În inima mea au fost stejari, izvoare și ierburi. Mi le-au smuls pe toate și vi le-am dăruit. Ciobanul a rămas fără oi". Firește, sub aceste expresii de sorginte biblică și sub figura harismatică a "gheneralului" Luca, zis Țic-Țic, se poate ascunde un model existențial cultivat de legionari. Dar, faptul acesta, în sine, e lipsit de semnificație. Important mi se pare că toată țesătura ideologică și complexul de semnificații sunt formulate explicit, fără susținere într-o tramă

plauzibilă sau, măcar, verosimilă. Toată construcția pare de un estetism cam facil și cam demonstrativ. De aceea, asemănarea cu *Căderea pierdută*, romanul lui Alain Fournier, este - tipologic vorbind - numai parțial justificată. Este clar că și "definiția" lui Călinescu în sintagma "robinsonadă infantilă" nu acoperă, decât prea puțin, textul și substanța epică a romanului.

Romanul, dacă n-ar abuza de superficiale antiteze, dacă nu ar fi cam eclectic la nivelul semnificațiilor, dacă nu și-ar prezenta, uneori cam tezig, conținutul, dacă ar fi ceva mai verosimil, în interiorul logicii lui, și nu neapărat prin raportare la realitate, dacă nu ar părea postsămănătorist, ar fi putut să reziste timpului. Dar, toate acestea, vicii ale întregii proze a lui Mircea Streinul, te obligă să crezi că romanul este mai degrabă un poem despre dragoste, moarte, ființă și absolut, că întâmplările sunt mai degrabă niște metafore.

Personajul mai mult martor din *Viața în pădure*, Stan Nimeni, devine eroul central în *Soarele răsare noaptea* (1943). Cu acest roman se poate argumenta poate cel mai ușor că Mircea Streinul prezintă în epica sa lumi aparținând aceluiași context, dar lumi, totuși, paralele: ele se intersectează, dar trăiesc într-o bizară independență. Evenimentele din acest roman se desfășoară cu predilecție în Cuciurul Mare, dar și în București, imediat după ce românii au cucerit Bucovina, în 1941. Într-un roman anterior, decupând nu doar secvențe vizuale, ci și articole de ziar care mărturiseau despre nenorocirea celor câteva luni de ocupație. În romanul *Soarele răsare noaptea*, nimic nu mai apare din tonul acestor tulburări nelegiuite, aproape nimic din criza ființei de acolo, deși există o continuitate firească, chiar epic vorbind, între cele două scrieri.

Plecat voluntar pe frontul antisovietic, ajuns ofițer, rănit în urma unei întâmplări stupide, Stan se întoarce în satul natal, nemulțumit de forfota capitalei, încercând să reconstituie, prin firea sa idealizant-romanțioasă, vârsta candidă și mitică a copilăriei. Nu numai orașul și războiul, dar chiar scrisul - căci Stan e romancier - e resimțit ca un fapt care-"l falsificase până la absurd". De aceea, participarea la misterul germinativ al materiei, fapta însăși constituie singura dimensiune originară a omului. "Vreau să devin omul care plantează nuci și vișini în țărâna proaspătă a satului său, - spune Stan Nimeni - și nu să rămân sămănătorul sterp de stele, care-am fost până acum!" Mediul de altădată nu mai poate fi, însă, reconstituit și Stan se va întoarce la București, dezamăgit și că soția prietenului său mort, părintele Cremene, refuză să-l accepte ca iubit. Însăpăimântat de singurătate, bolnav de alcool și de droguri, aproape nebun, revine la Cuciurul Mare doar spre a muri. Ordonanța care îl salvase pe front, îl împușcă acum - adeverindu-se astfel și prezicerea unui astrolog -, într-o scenă dostoevskiană. Oricum, apariția lui, pe țarină, ca o fantomă, este interpretată de fosta ordonanță, achitat pentru... crima lui, ca un semn bun. Moartea e, ca într-un rit al fertilității, absolut necesară unui imn închinat vieții. Astfel, romanul conține mai multe secvențe care diluează această evoluție a personajului și o lume hibridă, versatilă, ale cărei arme sunt șantajul, compromiterea și banii, față de care intențiile

umanitariste ale lui Stan și ale părintelui par ridicole. De altfel, ele chiar provoacă o suită de evenimente cu sfârșit dramatic. În roman, unele personaje se sinucid, altele mor în urma unor întâmplări stupide, un blestem se abate asupra satului și toată această situație pare neconvingătoare, nu din punctul de vedere al implicațiilor morale, nici din acela al verosimilității, ci din perspectiva coerenței semnificațiilor. Căci, ca în *Drama casei Timoteu*, drama lui Stan Nimeni este posibila consecință a unei vinovății anterioare a neamului, dar situația expusă și nu interiorizată - nu are deloc accente tragice. Citim, în final: "Am aflat zilele acestea că un străbunic al lui Stan jurase de trei ori, cu mâna pe sfânta cruce, că nu va mai pune niciodată strop din băutura diavolului în gură. De trei ori a căzut de la jurământ. Uneori trebuie să plătim noi păcatele înaintașilor noștri". Lipsei de unitate în planul semnificațiilor i se adaugă o compoziție neunitară și distorsionată, personaje neviabile, conflicte și evenimente rămase într-un stadiu inform. baladesc și neverosimil, iar curiozitatea cititorului și suspansul nu sunt prin nimic întreținute. Mai mult, antiteze facile, uneori cu intenție didactic-moralizatoare, paseismul și idealizarea trecutului sunt reminiscențe sămănătoriste, nepercepute ca atare de un spirit melancolic, introvertit și cam fantezist. Un abur greu face ca totul să se desfășoare ca într-un basm. Eroii sunt niște haiduci moderni, generoși și inocenți, sensibili și blânzi, vizionari și utopici, ireali, iar conflictele fără consistență și fără să aibă motivația unor psihologii în mișcare par rezolvate din exterior. Așa încât, subiectul e interesant doar în măsura în care dezvăluie care este substanța epică în care se îmbracă obsesiile lui Mircea Streinul. Dar nu nivelul ideatic dă valoare unui text epic, iar, în afara acestui lucru, în roman nu rezistă aproape nimic. De altfel, naratorul însuși mărturisește despre noile romane ale lui Stan Nimeni, scrise după eșecul din Cuciurul Mare: "În roman trecea - în detrimentul compoziției - peste amănuntele atât de necesare la crearea unei atmosfere și nu se oprea decât la esențialele dragoste, moarte și Dumnezeu, uitând că aceste noțiuni, luate în sine, aparțin numai poeziei". Ce altă caracterizare mai bună, aproape pentru întreaga proză a lui Mircea Streinul, decât aceste cuvinte?

Am simțit nevoia să prezentăm acest roman în imediata succesiune a *Vieții în pădure* pentru că ambele aparțin unui posibil ciclu. Dar, imediat după *Viața în pădure*, Mircea Streinul a publicat o nuvelă, *Guzli* sau *Tsu-Tsui* (1940), cu subtitlul "Romanul unui băiat de stradă". Poate că este singurul text autonom în care problematica este exclusiv citadină, iar lumea pe care o "investighează" autorul e cea a cerșetorilor, declassaților, foștilor pușcăriași, a hoților și bandiților, a vânzătorilor ambulanți de ziare ori a femeilor căzute. Mircea Streinul scrie aici pagini memorabile despre un Cernăuți îngrozit de crimele lui Ivan Streașin, cu parcurile lui înspăimântătoare, cu Dominicul sinucigașilor ori cu Prutul învolburat, în care lunecă frecvent oameni fără identitate. Un spațiu morbid - tocmai pentru că este tulburător, farmecă, ia mințile și îmbată - pe care Mircea Streinul îl situează într-o perspectivă expresionistă: "Numai Cernăuții rămân aceiași: un oraș imens, cu albastre ceruri de oțel sau cețuri nesfârșite" - spune el într-o notă care

dezvăluie, în final, deznodământul eroilor. Și continuă: "Ochelarii lui Hoffman îmi arată o dulce după amiază de toamnă (...)". Pe câteva pagini sunt evocate biserica iezuită, Grădina Publică, Dominicul, gara și cimitirul evreiesc, strada evreiască, punctele importante ale unui traseu devenit cotidian. Un descriptiv cu vocația peisajelor halucinante, a furtunilor de sfârșit de lume, terifiante, chiar a căldurilor toride, a dovedit Mircea Streinul că este și în alte romane. Nu trebuie să mai precizăm că în acest text - cu bune pagini de reportaj și cu o intrigă polițistă destul de bine întreținută - spectrul morții apasă asupra eroilor - copii și de această dată, "băieți de stradă" fermecați de lumea celuloidului și de cărțile lui Edgar Wallace. Chinciuc, un ingenuu, e ucis de polițiști, Dobreidenie omorât într-o încăierare cu spionii lui Ivan Streașnic, iar, în final, după ce dezvăluisese ascunzișul banditului, chiar Guzli cade cu gâtul străpuns de cuțitul unuia din bandiții scăpați.

Deși textul acesta nu are prea multe puncte de contact cu cel din 1938 numit *Aventura domnișoarei Zenobia Magheru*, Mircea Streinul îl va publica în 1942, dintr-o inexplicabilă grabă de a se impune, într-un volum special, alături de nuvela amintită, sub titlul, doar el concludent, *Oameni de noapte*.

Revenind la volumul din 1940, acesta conține, așa cum se întâmpla și cu romanul *Ion Aluion*, încă un text, o scurtă povestire, *Era și primăvara de vină* a cărui prezență aici e inexplicabilă. Să fi vrut, oare Mircea Streinul să spună că dincolo de condiția socială a eroilor, există un destin egalizator? Căci dacă Guzli, "băiat de stradă", e ucis, Luciliu, un licean jignit și umilit în sensibilitatea-i fragilă, venit din medii mai înalte, se sinucide. Crăița Grigorencu, personaj episodic din *Aventura domnișoarei Zenobia Magheru*, devenită superficială și răutăcioasă (într-unul din romanele ulterioare va fi prostituată), agresează sensibilitatea surescitată a tânărului. Este clar că Mircea Streinul se face apărătorul intransigent și absurd, dintr-un sectarism biologic care ar putea fi psihanalizat, al masculinității candidă puse în fața femeii frivole. Adelheid Redniczek îl adăpostește pe Guzli, ca o altă Zenobia Magheru, pentru a profita sexual de el. Dintre prostituate, doar Roza, fata din visurile lui Ion Aluion și ea supusă unui tir de vehemente acuzații într-alt roman, este aici privită în lumini mai blânde, ea povestindu-i lui Guzli drama unei femei care e obligată să se prostitueze. Misoginul Mircea Streinul e convins că victoria bărbatului stă în suicid. Oricum, un text mult prea artificial și prea simplist. Doar titlul aduce o notă aparte, venind parcă în întâmpinarea existențialismului francez.

Lupul în Țara Huțurilor (1941) este o revenire la tema regresiei în spațiu original, al conviețuirii regnurilor, spațiu primitiv și sălbatec situat dincolo de orice convenție socială, ca și dincolo de orice bucolism. "Departate de civilizație și de legi", huțurii sunt oameni aspri și neîndurați, cu obiceiuri "barbare ca sălbăticia naturii", care nu se tem decât de Dumnezeu și de duhurile pădurilor. Natura lor exotică, fixată între eresuri, ritualuri și gesturi înspăimântătoare, e realizată în reușite pagini de reportaj, atente fie la spațiul de coșmar - căci orice element al naturii se antropomorfizează sau este un totem, are voce și caută sânge -, fie la oameni care "n-au uitat graiul fiarelor" și pentru care "zeii pământului nu sunt plăsmuiri de

legendă".

O anumită inconsecvență în conceperea semnificației se observă, însă, și acum, căci Voncic, personajul principal, nu găsește în Țara Huțulilor, în acest spațiu al riturilor și al primitivității, echilibrul necesar, e obligat să coboare printre oameni și se va refugia, în cele din urmă, în spațiul original al pădurii. Ori poate că - ceea ce e posibil -, dacă și Țara Huțulilor e neprielnică, atunci doar izolarea totală, în primitivismul cel mai propriu, oferă șansa salvării. Dar o asemenea interpretare intră în conflict cu subiectul propriu-zis și cu evoluția personajului, căci inițial, când trăia în pădure, adăpostit într-o peșteră, el descoperă Țara Huțulilor cu o nemărturisită teamă, care ascunde admirație. Fermecat și de o fabuloasă față a muntelui, coboară printre huțuli, dar, brusc, misoginismul lui Mircea Streinul intră în acțiune: femeia își dorește intrarea în lumea mondenă și Voncic, pentru a-i satisface capriciile, se face plutaș, apoi contrabandist, un fel de picaro. dezamăgit însă nu numai în dragoste, ci și de "normele" citadinismului, de nevoia, odată aflat printre oameni, de a ucide. Așa încât, întoarcerea în pădure este singura-i mântuire și, cam teatral, e întâmpinat, cu vorbe omenești, de lupul crescut de Luca Urātu. într-un alt roman.

Să mai amintim câteva scene, în care tiparul sămănătorist și influența destoievskiană stau în această nuvelă alături: în Cernăuți, ibovnica ajutorului său. mort într-un accident, îl îmbată și îi fură banii, Ianco, soția, îi ucide, din gelozie. calul, cu bestialitate. Iar altădată, Voncic veghează ultimele clipe ale unui grănicer: pe care îl rănise, riscând să fie descoperit, poate și pentru că grănicerul îl salvase altădată, aparent fără motiv, în urma altor schimburi de focuri. Sau, oricum, dintr-un motiv misterios: "Poate fiindcă ninge, poate fiindcă te-am văzut îngenunchind în zăpadă...", spune el.

Spre deosebire de *Lupul în Țara Huțulilor*, *Drama casei Timoteu*, apărută în același an, 1941, este o construcție de mari dimensiuni, unul din romanele cele mai importante ale perioadei respective, se spune, apreciat sau admirat chiar de Miron R. Paraschivescu, Virgil Carianopol, I. Negoțescu, Pompiliu Constantinescu sau Perpessicius. Mai nou, Nae Antonescu, în articolul amintit din *Solstițiu*, susține că acesta e principalul roman al lui Mircea Streinul. Chiar dacă nu poate fi așa, măcar din cauza unei compoziții lăsate aproape cu totul la voia întâmplării, acest roman pune în evidență mai clar și cu nuanțe interesante problematica prozei lui Mircea Streinul.

O saga fiind, romanul urmărește destinul a trei generații care stau sub semnul eredității blestemată al unui paricid, dar, mai ales, fapt neobservat până acum, al unui incest. Inochentie Timoteiu își ucide tatăl și este condamnat la moarte cu puțin timp înainte ca vara sa, purtând același nume de familie, să-l nască pe Maței, cel care va fi personajul principal al romanului. În intriga aceasta, cu aspectele ei oedipiene, stă, de fapt, substanța unui întreg roman, pe care Mircea Streinul, însă, nu-l scrie, ea devenind doar premisa misterioasă, bizară - niciodată clarificată - a romanului celor trei generații de posedați, de căutători, fără

voie ai mântuirii neamului. Inochentie acceptă cu greu să spună pentru ce și-a ucis tatăl, dar răspunsul său este de fapt acela al unui oracol, căci gura sa transmite parcă un mesaj străin, neînțeles, formulat ambiguu, într-un fel de transă: "I-am ucis, fiindcă am luptat cu diavolul", și, mai târziu: "Da, iată, v-am spus taina. Și, de-aici, începe o altă taină, pe care n-o pot spune, fiindcă n-o știu. Fiindcă nimeni nu poate s-o știe. Nimeni... Numai Dumnezeu!" Așadar, un răspuns obscur, criptic, în spatele căruia nu se află dezvăluirea unei cauze concrete, ci o taină care poate fi reiterarea mitului antic, dar care poate - tot atât de bine - să se ofere, generoasă, interpretărilor psihanalitice, ori care are în vedere absurdul și logica creației aflate sub amprenta divinității.

Maftei începe ca argat, dar prin adulter, prin moartea provocată hangului, prin uciderea lui Trifon, fratele logodnicei sale, ajunge în scurt timp și stăpânul unei mari averi, și soțul Varvarei, fosta soție a stăpânului. Conflictul nu are însă, cum s-ar putea crede, inflexiuni rebreniene căci Maftei are doar patima pământului, nu și pe a iubirii, pe care, înșelându-se, o crede străină neamului său. Anton, copilul lor, devine om de acțiune, o putere financiară a Cernăuților, în timp ce Paul, fiul altor doi argați - Vasile Combra și Veronia -, a căror prezență e motivată de nevoia unui contramodel, ori poate pentru a se sugera hazardul cu care acționează, totuși, destinul, devine profesor universitar. Rolul celei de-a doua generații este doar de transmițător al păcatului. Maftei mărturisește permanent că abia în nepot vede el adevărata împlinire a neamului: "Tatăl tău, zice el, e doar o simplă întâmplare în familia noastră. Rolul lui a fost să-ți dea viață. El nu poartă semnul Timoteilor pe frunte". Dar în timp ce bunicii, Maftei și Veronia, supraviețuiesc tuturor evenimentelor, căliți parcă de timp și Filip și Bob, nepotul Veronei, sfârșesc dramatic. În urma unei crize pasionale adolescente, bob se sinucide, iar Filip, ajuns doctor în arheologie, cu perspectiva unei cariere științifice deosebite și a unei căsătorii care să-i asigure intrarea în aristocrația de sânge a locului, se îndrăgostește de logodnica potcovarului Gheorghe Iuridovi, Lalea, pe care nu o va putea convinge să-i cedeze nici chiar atunci când, înșelată, în noaptea nunții, în așteptările ei sexuale, aceasta se va prostitua cu voluptate. Ca alte personaje feminine, Lalea e un animal flămând, însetat după dragoste, cu ochii în căutare de trupuri tinere și virile, în fața căreia bărbății se prosternează, se umilesc, se roagă în genunchi și plâng, atunci când nu-și sfășie sufletul și nu se sinucid. Vulgara inaccesibilă, care nu poate fi nici măcar violentă, vine din romanele dostoevskiene. Ca și alte scene: dușmani îmbrățișându-se în lacrimi și ucigându-se, figuri aspre și barbare cu ochi blânzi, cu suflet moale, rivali în dragoste confesându-se și copătimindu-se, în fine, bărbăți bolnavi de narcisism, contemplându-și posibila moarte, posibila dragoste. În ce-o privește pe Lalea, din cauza unor supralicitări de asemenea factură, ea însăși - feminitatea care inhibă, înspăimântă, umilește și se prostituează - pare demonizată și măcinată (din ce motive?) de un destin negru. "Mi-ești drag, Gheorghe - spune ea -, însă la noapte voi ieși iarăși în oraș și iarăși m-oi tăvăli în glod. Nu pot altfel... Tu înțelegi ceva din lucrul acesta. Filip Timoteu

și-ar da viața pentru mine, iar eu fug de el... Tu suferi și îți tai în fiecare zi o rană tot mai adâncă în inimă... La ce m-am născut? La ce?", iar lui Maței îi va mărturisi: "Pe Gheorghe îl iubesc, cu toate că-s o ticăloasă și mă târâi cu alții. Poate că-i un blestem purtarea mea, un blestem pentru mine și pentru alții".

Chiar dacă orașul, cu tot ce presupune el, tehnicism, alienare etc., suportă în romanele lui Mircea Streinul un adevărat rechizitoriu, femeia este aceea care provoacă moartea și nu neapărat ca semn al destinului. De altfel, ne-am putea întreba care este păcatul inițial al lui Inochent, al neamului său, ca să atragă după sine incestul? De asemenea, care este vina lui Bob? Nu cumva femeia este, în viziunea streiniană, elementul dezintegrator esențial care, ca și orașul și civilizația, interzic nu numai regresivitatea în spații primordiale, dar, mai ales, identificarea cu arhetipul original al androginului, al asexualității?! Căci bărbații, în dragoste, caută mereu această condiție. Înainte de căsătorie, Iuridovi spune: "Vom fi amândoi un singur trup și numai moartea ne va despărți", iar Filip, atunci când stă o noapte întreagă lângă Lalea, mărturisește: "Am stat toată noaptea alături, măi Andrii. A fost ca un fel de moarte". Poate nu e lipsit de importanță să amintim că, întors în țarina care aparține, Filip privește o scenă de dragoste care afirmă vitalitatea și puterea demiurgică a erosului, de care el nu mai este în stare: "Necunoscutul cercetă zările. Undeva, pe-un hat, ochii ageri descoperiră o fată. Imediat, străinul se repezi ca un hultan într-acolo. Fata se-nălță speriată, însă stăpânul îi vorbi ceva și Filip putu să vadă cum ea se lasă cu totul în voia brațelor arămii, care dădeau într-un fel de aur ciudat. Amândoi se răsturnară-n holdă. Valurile de grâu îi acoperiră ca valurile unei mări. O pace fără margini se lăsă peste toate. Marele Pan! - spuse tare Filip. Marele Pan și Gee! Acum începe o nouă lume. Măreț Pan! Însămânțând cu stele pe Gee!". Acolo, deci, dragostea e încă un gest ritualic de renaștere a universului, iar scena, visată sau reală, poartă semnele unui eveniment cosmic și mitic, la care poate fi raportată Lalea. Nu citadinismul, cum s-ar crede, face imposibilă o asemenea reiterare a genezei, nici blestemul sau "subțierea" sângelui, cum lasă să se creadă acest roman, ci o lunecare spre mortificare a bărbaților. Bărbații îmbrățișați, savurându-și durerea comună, plângând și sinucigându-se reprezintă o compensație a androginului inaccesibil, sugerând, niciodată conștientizată de eroi, ideea homosexualității.

Poate că în felul acesta se descifrează - cum ne-o spune chiar sugestia inocenței din numele eroului - și ceva din păcatul lui Inochentie. De o blândețe efeminată, devitalizat, el și-a ucis tatăl, chiar dacă prin vene pare să-i curgă lacrimi, nu sânge. Nu cumva paricidul era gestul de autonegare prin care își pedepsea incestul provocat de aspirația spre sine însuși, spre armonia androgină? Oricum, bărbații sunt ființe emasculate, care își contemplă cu voluptate suferința. De aceea, credem că interpretarea adecvată a acestui roman, în special, și romanelor lui Mircea Streinul nu trebuie să fie una estetică, privind reminiscentele expresioniste, sămănătoriste, simboliste sau realismul scrisului său, nici una metafizică, urmărind materializarea destinului, a morții, a nevăzutului, ci una psihanalitică.

I s-au reproșat, totuși, romanului reminiscențe dostoevskiene și stilul, care a părut multora manierist, diluat, prea subiectivizat. *Drama casei Timoteu* începe cu o construcție mai riguroasă a frazelor și cu o viziune mai obiectivă. Nae Antonescu vorbește, pe bună dreptate, de o rigoare epică, de o atmosferă fatalistă, de o propensiune înspre semnificații tragice caracteristice începutului. Treptat, însă, perioade mari de timp sunt rezumate, acțiunea e răsfirată, evenimentele sunt minate de o slabă contextualizare, personajele par niște păpuși purtate de un duh străin. Dialogurile - cu copacii, ierburile, flăcările focului chiar - nu mai sunt motivate de situarea într-un vis halucinatoriu care substituie mitul, ca în *Viața în pădure* sau *Lupul în Țara Huțurilor*. mai că treptata apariție a unor asemenea scene definește exact prezența alienării și a destinului. "Când cineva e aproape de moarte, atunci poate umbla pe unde vrea cu sufletul" - spune Gheorghe Iuridovi, și sufletul eroilor masculini călătorește în spațiile primordiale, recuperând o dimensiune pierdută prin intrarea în pârgurile propriului destin, rămânând mereu incompatibil cu trupul viu, sănătos al femeii.

O ambiguitate necontrolată, confuză, dezamăgește însă. Părăsirea mediului arhaic, agresivitatea unei civilizații dezindividualizante, păcatul unui înaintaș, femeia care, ontologic, nu poate participa la săvârșirea androgenului, o influență livrescă a vinii tragice sau o aberantă hipertrofiere a trăsăturilor unei familii, o rupere a unui echilibru natural, ce anume din toate acestea provoacă drama casei Timoteu și, mai ales, a casei Combra? Confuziile la nivelul coerenței și unității semnificației, chiar dacă par parțial motivate de existența unui duh al locului care distruge orice continuitate, dau nedorita senzație a unei creații insuficient cizelate, structurate, gândite. Finalul romanului propune, mai mult, o nouă lectură, simbolică. Orbit la moartea nepotului, Maței își contemplă cu detașare propria existență: "Doamne, prin câte am trecut! Frumos e la capătul vieții, femeie", iar cuvintele sunt adresate celeilalte supraviețuitoare, Veronia, care, fără nici o logică, tot admirativ, adaugă: "Filip și Bob au pus capăt unor neamuri crunte". Dacă moartea urmașilor stârnește accente admirative, ne situăm, oarecum, în plin nonsens. De altfel, în ultimele rânduri ale romanului, bătrânul se întoarce în Camena, la pământurile din tinerețe, și brusc își recapătă vederea, ca și cum, odată păcatul ispășit, viața ar putea-o lua de la capăt. "Cu o imagine de circumstanță - spune Perpessicius -, e ca și cum la capătul atâtor suferințe și în decorul idilic de la Colonos, Oedip și-ar fi recăpătat vederea".

Dar, dacă romanul se sfârșește - aparent - aici, în ambele ediții - fapt care arată că nu e vorba de o întâmplare - Mircea Streinu adaugă trei texte, bibliografia operelor lui... Filip Timoteu și două povestiri, *Era și primăvara de vină*, o reeditare, de fapt, și *Noaptea lui Dumitru Dunic sau întâmplarea cu Gheorghe Iuridovi*. Incluse, deci, romanului, aceste fragmente contextualizează și explică, poate prea pueril, așa cum în alte romane o făcea autorul însuși în notele de la sfârșitul operei, situația unor personaje din roman, de altfel secundare, chiar lipsite cu totul de importanță.

Celălalt roman de mari dimensiuni, *Prăvălia diavolului* (1942), apreciat exagerat de Virgil Ierunca, nu rezistă decât, poate, prin câteva pagini surprinzând, la atât de puțin timp după desfășurarea evenimentelor, teroarea ocupației sovietice din septembrie 1940 până în iunie 1941. Proiectat în trei tomuri, nu apar - decât două, primul nefiind decât, cu foarte mici modificări, reluarea romanului *Viața în pădure*, ca "explicație" la noul roman. Cel de-al treilea, numit apologetic *Eroul soarelui*, probabil nescris, ar fi trebuit să fie "romanul războiului împotriva comuniștilor", avându-l în centru pe Petruș. Dincolo de toate acestea, compoziția operei în sine trebuie discutată.

Romanul e alcătuit dintr-un prolog și opt părți, fiecare cu mai multe capitole, foarte diferite între ele ca dimensiune. Dacă în primele părți aceste capitole aveau mărimi aproximativ identice și titluri incitante, de parcă ar fi aparținut unui roman foileton - romancierul pare să aibă aici vocația ludicului -, în ultimele părți, capitole de o pagină alternează cu altele de câteva zeci. Mai mult decât atât, cele opt părți par să formeze, din punctul de vedere al conținutului, două romane diferite. Primul, dintre ele are drept suport existența celor "patru mușchetari", viețuitori - într-un fel - de falanster utopic la cârciuma "Berbecul vesel", care hotărăsc să se despartă doi ani, să investească banii primiți din vânzarea moșiei unuia dintre ei, pentru ca, la reîntâlnire, cel care n-a reușit în încercările lui financiar economice să se sinucidă. Cel de-al doilea este romanul cedării Bucovinei și al celor nouă luni de asuprire sovietică, prezența celor patru eroi nefiind aici, cu excepția începutului, nici măcar episodică. Dacă mai ținem cont că primul roman conține câteva fragmente veritabile bucle epice care pot fi citite separat, uneori chiar fuseseră publicate ca opere de sine stătătoare, fără nici un fel de legătură cu epica romanului, în afara aceleia, insuficiente, privind atmosfera posedată de demonul predestinării și de prezența morții, dacă spunem și că cel de-al doilea roman conține poezii întregi ale iconarilor, articole din ziarul *Bucovina* privind destinul bucovinenilor care au vrut, în 1940, să treacă granița, pasaje din *Istoria literaturii române din Bucovina* de C. Loghin, făcând parte, însă, dintr-un fragment care prezenta un vis al eroului, dacă mai amintim că se revine, în final, la biografia lui Stan Nimeni și că un capitol prezintă două discursuri ale generalului Ion Antonescu din 22 iunie 1941, înțelegem că *Prăvălia diavolului* e o construcție hibridă, lipsită de o idee coagulantă, o revărsare aproape necontrolată de evenimente reale și imaginare. Nu știi exact dacă autorul face o cronică a intrării rușilor în Cernăuți și a stăpânirii lor destrăbălate, dacă urmărește ideea predestinării - "semnul negru" care unește evenimente diferite, necontrolate de un unic fir epic, dacă e preocupat de motivele dezabuzării și scepticismului care fac din eroi personaje "dostoievskiene" (și punem cuvântul între ghilimele pentru că dostoievskianismul e atât de schematic și de vizibil!), ori dacă e interesat de criza provocată de o istorie care alterează până și reiterarea miturilor. Căci una dintre interpretările romanului poate susține că cei patru eroi, fețe ale unuia singur, după ce au experimentat și boemia și umilința, și bogăția, singurătatea ori crima, optează în momentul reîntâlnirii, după doi ani, nu

pentru sinucidere, ci pentru reîntoarcerea în mediul dezintoxicat, original, satul, și pentru sensul demiurgic al faptei, așa cum îi apărea lui Faust în ultima parte a dramei lui Goethe. Cei patru hotărăsc să se retragă într-un sat și să devină "modele vii ca Popa Tanda", niște iluminiști care propagă cultura. Proiectul lor, mutarea falansterului din cârciuma "Berbecul vesel", un fel de academie liberă a ideilor înalte, dar sterile, în satul în care locul ideii, disprețuite, îl ia fapta, se prăbușește din cauza războiului și din cauza cedării Bucovinei.

Eclectic, așadar, și la nivelul conținutului, acest roman dezvăluie o criză a autorului care altădată, în *Ion Aluiion* ori în *Viața pădure*, încerca, totuși, exerciții de virtuozitate pe o singură temă și pe un subiect coerent. Acum construcția e lască, autorul e incapabil să strunească mai multe fire narative și o tensiune epică, iar fabulația și digresiunea semnificativă înțeptoșează orice intenție de construcție piramidală.

Revenirea romancierului la terenul mai sigur al concreteței epice oferite de istorie este, în cea mai mare parte, un eșec. Și nu doar pentru că romanul prezenta evenimente imediate. În ciclul *Don Juan de Hutten*, Mircea Streinul vrea să evoce viața lui Juan de Hutten, descendent al unui patriot român din Bucovina, luptător pentru drepturile naționale în parlamentul vienez. În 1944 apărea doar prima parte, romanul *Băieții de fată*, "o introducere", cum spune autorul, în care a încercat să redea "climatul moral și decorativ al nordului românesc". Autorul însuși își dădea seama de "arbitrarul și artificialitatea" acestei încercări epice în care fabulosul și realul se contopesc, iar adevărul istoric îmbracă straiile frumos ornate ale ficțiunii. Acțiunea romanului începe la 1775 odată cu răpirea Bucovinei, prezentând drama croitorului lăncu Șarpe, ale cărui fiice sunt seduse de doi aventurieri, Igor de Hutten și Iliuță Petrașcu. Fii lor, Onufrei și Anatol, urmează destine diferite, fiecare purtând, însă, amprenta eredității lor culpabile. În acest cadru convențional, din nou crime, sinucideri, lașități, un inexplicabil blestem, o natură umanizată, dar și Maria Tereza, bătrânul Hurmuzachi, ori Cernăuții din 1775. Chiar și peisajele terifiante, care-i stimulaseră, deseori, lui Mircea Streinul, imaginația, sunt tratate acum cu o ușoară detașare și ironie. Până și teluricul își pierde acum, la sfârșitul vieții autorului, din consistență.

Așadar, inexplicabile carențe de compoziție coexistă cu o tumultoasă nevoie de expresie și cu o autentică neliniște care îmbracă forma unor narațiuni ce pot fi numite ample metafore ale eului. Problematika prozelor lui Mircea Streinul mi se pare că e dominată de o criză a masculinității, o criză de identitate devenită obsesie, care se repercutează, proteiform, în oglinzi dispuse asimetric. De aici decurg, poate, și tonul halucinant, și apăsarea unui blestem aparținând locului, și coborârea în teluric. Desigur că tot aici își pot găsi cauzele obsesia refugiului în vârsta candidă a copilăriei (aproape toate personajele sunt copii sau adolescenți, rareori maturi... cu suflet de copil), credința într-un destin care strunește întâmplările unei biografii (Mircea Streinul e preocupat de conturarea etapelor unor biografii), coborârea în spațiile întunecoase ale pădurii și originilor sau înălțarea la

puritatea luminii selenare ori a miturilor. Poate că tot de aici se naște credința că orașul, civilizația, bogăția, chiar populația de rit mozaic și mai ales femeia alterează condiția originală a ființei, în căutarea căreia bărbatul se află, supunând-o unei continue dezbinări și alterități. De aceea, din cauza acestei tensiuni interioare prea puternice, nu putem crede că epica lui Mircea Streinul e o frescă a Bucovinei. Epopee, da, căci, în frânturi, în narațiuni paralele, trec personajele cu foarte multă ușurință, vrând parcă să dea cât mai acut senzația unui univers închis și real. Devenind însă ostentativă, intenția aceasta aduce, până la urmă, deservicii reale artei, cum se întâmplă și din cauza notelor autorului, a explicațiilor care preced sau încheie textul, ori din cauza reluării, în diferite volume, a unor opere autonome publicate anterior. Din disperare, autorul prezintă un univers frânt, niște fragmente dispartate, reluate și recontextualizate, unite, în cele din urmă, nu de referirile la un spațiu concret, la o istorie reală, ci chiar de această disperare. Rareori supusă unei condiții artistice, ea - disperarea - se încheagă, într-o operă epică, respectând firesc convențiile genului.

NOTE

1. Aurel Petrescu, *Mircea Streinul*, în "Viața românească", nr. 11-12, noiembrie-decembrie 1994, pp. 48-58.
2. Nae Antonescu, *Mircea Streinul*, în "Solstițiu" (Satu Mare), nr. 2, 18 ianuarie 1990.
3. Z. Ornea, *Mircea Streinul, romancier*, în "România Literară", nr. 28, 19-25 iulie 1995.
4. Perpessicius, *Poezii tineri bucovineni*, în "Opere", vol. 8, *Mențiuni critice*, București, Editura Minerva, 1978, pp. 155-157.
5. Ion Simuț, *Un scriitor din fondul secret al literaturii române: Mircea Streinul*, în vol. *Mircea Streinul, Ion Aluion*, Oradea, Editura Cogito, 1995, p. 17.

MIRCEA STREINUL - LE PROZATEUR

RÉSUMÉ

Ce travail - qui s'inscrit dans une préoccupation plus ample de réconsideration de la littérature et de la réception littéraire - présente l'oeuvre de prosateur de Mircea Streinul, l'animateur du mouvement littéraire "Iconar" de Cernăuți, de la période de l'entre deux guerres, en se proposant une analyse sans aucune intention dénigratrice, comme il y en a eu jusqu'en 1990, mais ni une apologétique. Bon nombre d'essais épiques d'un prosateur mort à peine à l'âge de 35 ans révèlent d'un esprit effervescent dont les écrits se revendiquent de l'expressionnisme, surtout par le refus des contraintes artistiques au profit de l'exubérance, de l'intensité extrême dont il a vécu.