

LBRIS

We know
books

MIRCEA ELIADE

Maitreyi

Studiu introductiv de Sorin Alexandrescu

Referințe critice de Gabriel Badea

Fișă biobibliografică de Lucian Pricop

EDITURA CARTEX 2000

LBRIS

We know
books

Coperta seriei de autor *Mircea Eliade*: Mădălina Pricop
Imaginea copertei I: Nihâl Chand, *Bani Thani*, aprox. 1750
Redactor: Ioana Marcu
Tehnoredactare: Ecaterina Pîslă

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ELIADE, MIRCEA

Maitreyi / Mircea Eliade; stud. introductiv de Sorin Alexandrescu;
referințe critice de Gabriel Badea; fișă biobibliografică de Lucian
Pricop – București: Cartex 2000, 2025

ISBN 978-606-091-240-8

I. Alexandrescu, Sorin (pref.)

II. Badea, Gabriel (ed.șt.)

III. Pricop, Lucian (ed. șt.)

821.135.1

© Sorin Alexandrescu și David Brent

© Cartex 2000 pentru prezenta ediție

Pentru comenzi și informații, vă rugăm să ne contactați la:

- Tel./fax: 021/323.41.30; 021/323.00.76
- Tel.: 0745.069.898; 0729.951.763
- www.edituracartex.ro
- e-mail: comenzi@edituracartex.ro
- e-mail: comanda.cartex@gmail.com
- O.P. 4, C.P. 184, București

CUPRINS

<i>Maitreyi, dincolo de timp</i> (studiu introductiv de Sorin Alexandrescu)	7
<i>Referințe critice</i>	22
<i>Fișă biobibliografică</i>	54
<i>Notă asupra ediției</i>	61
Maitreyi	63

MAITREYI, DINCOLO DE TIMP

I. Introducere

Apărută în 1933, *Maitreyi* este, cronologic, a cincea carte scrisă de Mircea Eliade, dar a treia publicată, dat fiind că primele două, *Romanul adolescentului miop* (1928) și *Gaudeamus* (1929), dedicate anilor de liceu și de facultate, au fost regăsite și tipărite abia după moarte, în 1986. Excepție făcând câteva povestiri scrise ca elev și adolescent, unele chiar atunci publicate, Eliade se afirmă ca scriitor abia cu romanele scrise în India și apărute la București când el era încă la Calcutta sau tocmai pleca: *Isabel și apele diavolului* (1930) și *Lumina ce se stinge* (1931). Dintru început este clar că scrisul îl întovărășește pe Eliade tot timpul, chiar din copilărie, ca și cititul, ambele la fel de frenetice. Acțiunea din romanul *Maitreyi*, prima sa carte de succes, se suprapune perfect perioadei trăite în India, 1928-1931, când studiază în Calcutta, grație unei burse a maharajului Manindra Chandra Nan din Kassimbazar, sanscrita și filozofia clasică indiană cu marele savant Surendranath Dasgupta, autorul clasicei *History of Indian Philosophy* în cinci volume, dintre care primul fusese publicat în 1922: ultimul, al cincilea, va apărea în 1955.

Maitreyi este astfel, în primul rând, un exemplu al faptului mai general că literatura lui Eliade a fost totdeauna autobiografică, pornind mereu de la împrejurările mai mult sau mai puțin obișnuite prin care trecea. Pe de altă parte, romanul dezvăluie o a doua caracteristică a literaturii lui: ea ne *apare* adesea fantastică, ori senzațională, prin *analiza* sau *reflecția* lui asupra acestor fapte, nu direct prin ele

însele. Fantasticul izvorăște din iradierea *sensurilor* lor *posibile*, dincolo de aparența imediată, în toate direcțiile tocmai datorită unei analize neconținute care mai curând le mărește ambiguitatea, decât le-o reduce.

Ce este mai simplu, la prima vedere, decât „subiectul“ romanului. Un tânăr european, Allan – Eliade nu se prezintă propriu-zis ca român, nu face din aceasta calitatea lui distinctivă – lucrează ca inginer la Calcutta. Locuiește inițial în Ripon Street nr. 82 – o casă astăzi încă existentă – într-un mediu anglo-indian, adică de englezi stabiliți acolo de două-trei generații și care arborează o atitudine de superioritate față de indieni, considerându-i niște bieți „negri“ subdezvoltați. La propunerea șefului său de firmă, inginerul Sen, provenit dintr-o castă de brahmani respectabili, Allan se mută anul următor, în 1930, în casa acestuia din Bhowanipore, un cartier select al orașului vechi. Este primit cu căldură și tratat ca un membru al familiei. Curând se îndrăgostește însă de Maitreyi, fiica lui Sen, atunci de 16 ani, născută în 1914. Dragostea lor reciprocă este din ce în ce mai mare, până ce este semnalată părinților de Chabù, fiica mai mică. Indiscreția duce la expulzarea din casă a lui Allan, acuzat de ofensă grosolană la adresa familiei și a ospitalității, aproape o blasfemie. Allan revine, disperat, în Ripon Street nr. 82 și relația dintre cei doi tineri încetează cu totul, în ciuda unor mici semnale reciproce. De acolo, Allan pleacă în Himalaya, într-o regiune pustie, sperând ca prin asceză să se fortifice. Cedează însă ispitei unei anumite Jenny și revine la Calcutta, unde află că Maitreyi este ținută acasă prizonieră. Textul romanului se termină aici, abrupt.

Maitreyi a fost uneori citit ca un roman exotic, fie despre o India și o Asia departe de Europa modernă, fie despre o dragoste nefericită dintre o tânără femeie de acolo și un european de aici, o vreme „vrăjit“ de ea, adică fie ca un text de Rudyard Kipling – de care Eliade avea de altfel oroare –, fie ca un livret la vreo operă de Puccini. Eu cred, dimpotrivă, că aspectul emoțional puternic al textului și dragostea nefericită a celor doi sunt doar un prim nivel de sens al romanului, puternic emoțional, desigur, dar că acesta are mai multe, diferite, niveluri de sens prin care descrie în primul rând un *conflict tragic*

între civilizații și o dramă general umană într-un mod comparabil cu cel al altor cupluri tragice din literatura lumii. În plus, desigur, romanul a devenit o parte importantă din descoperirea culturilor indiene, majore pentru Europa, ca și baza, într-un fel, a formării unui mare istoric al religiilor, Mircea Eliade. Voi încerca de aceea să pun accentul în cele ce urmează mai ales pe multiplele nivele de sens ale acestei tragedii moderne în proză.

Romanul este strict autobiografic, Allan fiind de fapt pseudonimul lui Mircea Eliade însuși, iar Sen cel al tatălui lui Maitreyi, marele savant Surendranath Dasgupta cu care Mircea Eliade urma să studieze sanscrita și filozofia clasică indiană; restul numelor sunt autentice, inclusiv cel al lui Maitreyi Devi¹. Romanul este chiar ei dedicat în bengali și în română: *Îți mai amintești de mine, Maitreyi? Și dacă da, ai putut să mă ierți?*² Scris în ianuarie-februarie 1933 la București, doi ani după întoarcerea lui acasă la sfârșitul lui 1931, el se referă la cele petrecute între ianuarie și septembrie 1930. La sfârșitul lui 1928 Eliade ajunsese la Calcutta după o călătorie de șase săptămâni pe mare via Cairo și Port-Said – acum se ajunge acolo cu avionul în 25-30 de ore! – și locuiește în 1929 în Ripon Street nr. 82, iar între ianuarie și septembrie 1930, în Bhowanipore, exact ca personajul din carte. În 1931 se află în Tibet, apoi din nou în Calcutta, și finalmente pleacă din Bombay spre București la sfârșitul aceluși an, la rugămintea expresă a tatălui său care îi atrage atenția că altfel Mircea ar putea fi considerat dezertor, după legile militare de atunci; o gravă ofensă

¹ Maitreyi Devi (1914-1990) este nu numai un personaj din acest roman, ci și autoarea unui răspuns dat la bătrânețe romanului lui Eliade, de care nu știuse nimic până atunci, cu titlul *It does not die*, A writers workshop publication, Calcutta, 1976. Titlul este nefericit tradus în română prin *Dragostea nu moare*, Editura Românilor, București, 1992, explicând tocmai ceea ce îi sugerează, imposibilitatea unei expresii exacte a simțămintelor ei. Ambele puncte de vedere sunt discutate în *Maitreyi Devi, povestea adevărată*, ediție îngrijită de Mihaela Gligor, Casa cărții de știință, Cluj-Napoca, 2019. Faptul central al relației, și anume lipsa numirii univoce a caracterului ei la ambii autori, *nespusul* celor două cărți, este astfel numit și discutat de mine în capitolul „Un fotoliu insuportabil de singur“, p. 13-31 din acea carte.

² Maitreyi nu se referă la această întrebare în cartea ei și pare chiar a nu o fi observat ca atare: un nou exemplu de ambiguitate.

pentru tată, un ofițer de carieră. Din trei ani petrecuți în India, romanul se referă deci doar la cele nouă luni de dragoste din Bowanipore și la suferința care le-a urmat. Restul șederii în India este însă prezentat în alte cărți care derivă toate, ca și romanul, din jurnalul ținut regulat de Eliade în acei ani. Caietele scrise în România în tinerețe din păcate s-au pierdut: autorul le-a lăsat unor prieteni la plecarea sa în 1940 ca atașat cultural la ambasadele române din Londra și apoi Lisabona, dar, nemalevenind la București în 1942 decât scurt timp și apoi niciodată mai târziu, nu le-a mai putut recupera; ele sunt astăzi considerate definitiv pierdute¹. Din acel *Jurnal* transcrie însă numeroase pasaje în *Maitreyi*, altele în volumul paralel *Șantier*, publicat în 1935. Un al treilea volum, *India*, a apărut în 1934 și cuprinde articolele și eseurile publicate în presa românească în acei ani despre diferite persoane și locuri din acea țară. Atrage atenția în contextul nostru interviul luat lui Tagore în martie 1930, deci în perioada de avânt a relației cu Maitreyi, când Eliade merge cu tatăl ei și cu ea în vizită la maestru, nu fără a spera, fiecare, într-un ajutor în problemele personale iscate de relația reciprocă; Tagore le vorbește însă doar despre semnificația spirituală a Indiei², cu ecouri, poate, în această relație. Alt interviu este luat lui Shrimati Devi, o doamnă cu care discută despre relațiile din familia indiană tradițională, în mare măsură, parcă și el o addenda la *Maitreyi*³. Ambele volume, *India* și *Șantier*,

luminează fundalul intelectual și social al romanului; deși acesta nu le citează explicit, ia astfel naștere o rețea de semnificații *intertextuale* care luminează convingător reacțiile personajelor din roman. În fine, tot în *India* este publicat și *De vorbă cu un naționalist indian*¹, interviul *sui generis* luat de Eliade la Calcutta pe 22 aprilie 1930 unui tânăr participant la revolta indienilor, conduși de Mahatma Gandhi, împotriva regimului colonial britanic, revoltă înăbușită în sânge de armată și poliție și la care Eliade asistă neputincios; eoul lor apare și în roman, Dasgupta dojenindu-l că-și riscă viața în loc să studieze. Acest interviu este, cred, crucial pentru precizarea atitudinii lui Eliade, implicat în egală măsură în filozofie, dragoste, dar și într-o înțelegere concretă a societății din India. Mai mult, ar fi interesant de văzut dacă nu cumva mișcarea de *civil disobedience* a lui Gandhi nu a fost fundalul social pe care se proiecta, poate chiar fără să realizeze vreo coincidență, gestul de *neascultare familială* al lui Maitreyi însăși, ca și al lui Mircea Eliade față de rigiditatea de *pater familias* a lui Dasgupta în propria lui casă! Oricum, Eliade însuși cred că se situa în locul geometric al tuturor acestor atitudini și conflicte, participând spontan, uneori riscant, la toate, în loc de-a se ascunde prudent în ermetismul studiilor erudite².

În fine, esențială pentru înțelegerea autorului este lectura capitoului din *Memorii*, partea a doua, *India la douăzeci de ani*³, atât prin ceea ce precizează acolo, cât și prin ceea ce lasă încă învăluit în ceață: *spusul și nespusul*, cum am scris în textul menționat în prima notă de mai sus. *Maitreyi* îmi pare de-aceea a fi textul central, incandescent parcă, din întreaga tinerețe a lui Mircea Eliade, un text ale

¹ Excelenta cercetare a lui Liviu Bordaș în introducerea sa la *India. Șantier*, ediție îngrijită tot de el, Editura Cartex 2000, București, 2019, p. 5-82, prezintă în baza unor documente din Calcutta autenticitatea perfectă a persoanelor și locurilor din roman.

² Vorbește Rabindranath Tagore, în *India. Șantier*, ed. cit., p. 240-246: „India poate descoperi Europei nu un adevăr, ci o cale, ...poate învăța că viața spirituală... e bucurie, e voluptate și dans...” (p. 241).

³ Vorbește Shrimati Devi, în *India. Șantier*, ed. cit., p. 246-249: „Pentru o indiană, fericirea nu se află niciodată în inițiativă, ci în instituție, adică în predarea ei completă unui ideal vechi de atâtea mii de ani, idealul familiei, al educației fiilor. Nu există beatitudine și liberare finală decât dacă renunțăm la capriciile pasionale, efemere, simple tulburări, și căutăm perfecțiunea mamelor noastre.” (p. 247) „Vezi că noi nu ne mărităm din dragoste, ci iubim după ce ne-am măritat.” (p. 248) Iată exact „opinia publică” despre care Maitreyi ar fi avut multe de spus!

¹ *India. Șantier*, ed. cit., p. 254-260. Tânărul îi declară că revolta lor nu este abstractă, nici limitată la anumite revendicări, ci „o cruciadă pentru dezrobirea mamei. De aceea nu e o luptă politică, ci o mistică; ajungem la libertate, cum spune Mahatma, prin purificare, prin renunțare la individual, prin non-violență, prin agonie”. (*idem*, p. 259) Această experiență, cred, a generat fraze ale lui Eliade precum aceasta: „India nu cunoscuse numai dorința de *eliberare* ci și setea de *libertate*”, în *Memorii 1907-1960*, Editura Humanitas, București, 1991, 1997, p. 181.

² Vezi și nota anterioară.

³ *Memorii*, ed. cit., p. 163-213.

LBRIS

We know
books

MIHAIL SEBASTIAN

ORAȘUL CU SALCÂMI

*Prefață, fișă biobibliografică și referințe critice
de Lucian Pricop*

EDITURA CARTEX

Concepția grafică a colecției: Mădălina Pricop

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
SEBASTIAN, MIHAIL

Orașul cu salcâmi / Mihail Sebastian ; pref., fișă
biobibliografică și referințe critice de Lucian Pricop. -
București : Cartex, 2025
ISBN 978-630-6651-63-4

I. Pricop, Lucian (ed. șt.)

821.135.1-31

Pentru comenzi și informații, vă rugăm să ne contactați la:

- Tel/fax: 021/323.41.30; 021/323.00.76
- Tel: 0745.069.898; 0729.951.763
- www.edituracartex.ro
- e-mail: comenzi@edituracartex.ro
- O.P. 4, C.P. 184, București

CUPRINS

<i>Orașul cu emoții</i> (prefață de Lucian Pricop).....	7
<i>Fișă biobibliografică</i>	16
<i>Referințe critice</i>	22
<i>Notă asupra ediției</i>	29
Orașul cu salcâmi	31
Partea întâi	33
Partea a II-a	59
Partea a III-a	109
Partea a IV-a	162

ORAȘUL CU EMOȚII

„Adriana, Cecilia, Gelu și Victor se simțeau datori față de un soi de jurământ tăcut. Cunoșteau un mister, erau vinovați de a-l cunoaște, trebuiau să-l ascundă. Amintirea acelei seri îi însemna pe toți patru ca pe tovarășii unei adunări secrete. Fiecare din ei simțea că ceilalți trei au luat ceva din independența lui, că sunt în stăpânirea unui detaliu ce ar putea să redeschidă azi sau mâine, sau mai târziu o poveste sfârșită în silă și înainte de vreme. Știau cu toții că o poartă fusese deschisă și aveau sentimentul că trebuie să pășească dincolo de ea, spre un drum care nu știau unde duce, dar care era prea târziu ca să mai fie ocolit.“ (p. 76)

Sunt câteva rânduri din primul roman scris de Mihail Sebastian, *Orașul cu șalcâmi* (1929 - 1931). Așa va scrie, cu același tip de vervă evazionistă, cu aceeași apetență pentru utopic un prozator diagnosticat cu maladiile realismului tradițional de mai toată critica românească interbelică (și nu numai interbelică). Pe Sebastian îl preocupă mai degrabă modalități de a disimula apartenența la real, de a evita întâlnirea cu configurații clare și fruste. De aceea, mai comode spiritelor din literatura sa le sunt coordonatele imaginarului... Dar nu orice spirite sunt calificate pentru asemenea experiențe, ci doar cele educate în cultul evaziunii, utopia fiind un spațiu ideal în imaginar. Acest spațiu nu există decât în măsura în care chiar personajele aderă la un meta-joc ficțional.

Orașul cu șalcâmi, scris în tinerețe, cu pauze, ezitări, publicat ulterior altor trei volume de proză, este un produs estetic incomplet. Cu toate acestea, sunt aici într-o formă primară toate elementele de construcție romanescă. Evitat de criticii canonici, pentru estetica sa adolescentină, *Orașul cu șalcâmi* și-a câștigat cititori, unii fanatici, și a stors lacrimi de emoție multor generații. Ce i-a cucerit pe acești

pasionați de Sebastian? Tocmai spațiul evaziunii imaginat de prozator, până la urmă doar o nișă ascunsă în datele cotidianului, ireperabilă celor din exterior și din interiorul căreia inițiativa eludează însăși ideea de apartenență la realitatea obiectivă. Eroii din *Orașul cu salcâmi* se izolează voluntar, aparent claustrofobic și autistic, într-o oază ce cuprinde suma tuturor virtualităților posibile și necesare. Proscriși sau inadaptați, ei își configurează instinctual, niciodată cerebral, o lume autosuficientă.

„În iarna care se înțepenise în târg, întâlnirile acestea în trei, lângă o sobă caldă, continuau la fel, fără întâmplări mari, fără vești din afară. Anotimpul îi despărțea de oraș, de prieteni, de cunoscuți și [ii] aduna acolo la adăpostul zilelor ce treceau totuși.“ (p. 68)

Raportul de forță între real și imaginar, favorabil imaginarii în literatura fantastică, este dezechilibrat de un singur cuvânt: „totuși.“ Regretul manifest înseamnă conștiință prezentă în joc.

„Dar se recunoșteau după tăceri sau priviri, după felul cum își strângeau mâinile sau cum se salutau de departe. Când se întâmpla să fie împreună cu mai multă lume, simțeau limpede, după anume semne cunoscute numai lor, că erau acolo despărțiți de ceilalți ca într-o paranteză și că nevăzute coarde îi leagă și îi izolează.“ (pp. 76-77)

Într-o paranteză de timp se petrece de altfel întreaga acțiune a romanului, iar contactul cu lumea din afara parantezei poate fi traumatizant. Răspunsul este previzibil și din delimitările între viața dinăuntru și cea din afară:

„S-ar fi spus că un cerc despărțitor se strânge în jurul lor. Viața lor de totdeauna rămânea afară, departe. Școală, familie, cărți, întâmplări, toată această mică vâltoare de fiecare zi nu ajungea până la ei decât scăzută, ca de partea cealaltă a unui zid. Nesimțit, legăturile lor cu lumea se desfăceau. Ceea ce se petrece[a] dincolo era indiferent. Totul trecea neaderent, fără urmă, ca un bob de mercur pe o sticlă lustruită. Sâmburele vieții lor rămânea arzător acolo, între ei, la întâlnirile lor. Realitatea era asta. Restul se adâncea într-un somn nepăsător, ca iarna grea din oraș. Nu observase nimeni nimic.“ (p. 92)

Descinderile senzațiilor în spațiul psihologiei personale sunt facilitate de natura (artificială), de arhitectura și designul interior. A nu se înțelege că terenul acesta de germinație este unul construit din elemente decorative. Este butaforie, dar o butaforie turnată grosier, fără atenție la detaliul pictural; de altfel, romanul nici nu ar fi avut nevoie de descrieri pentru a fi credibil, asta pentru că mintea cititorului reconstruiește din senzații vizuale și sunuri un perimetru fizic în care să-și desfășoare obsesiile.

„Veneau de afară cu senzații vioaie de iarnă și stradă: aflau în acea odaie culori șterse, o lumină scăzută, o căldură moale de alcov. Era acolo un calm fizic. Se lăsau în voia lui cu un sentiment precis de cufundare. / Zgomotele ulițelor înzăpezite din care veneau se pierdeau învăluite, ireale, așa cum gălgâie apa în urechea înotătorului afund. Erau cele din urmă amintiri dintr-o lume care înceta în pragul odăii lor. Începea o legendă în care credeau și în care fiecă detaliu își avea înțelesul lui. / Nimic nu venea să schimbe această nouă ordine de senzații. / Zilele treceau agale. Cea de azi îi găsea acolo unde cea de ieri îi lăsase. Foile calendarului cădeau una după alta. Minutarele ceasului se învăteau să măsoare un timp care nu era al lor. Ei rămâneau la fericirea lor fixă. Nu mai aveau nimic de aflat, nu mai era nimic să-i surprindă. Erau porniți pentru un timp ce nu mai trebuia să se sfârșească.“ (p. 95)

„Aveau de acolo, din camera aceea așezată la marginea unei aripi de casă, ce ieșea din rând ca să domine restul străzii, impresia de a fi departe de oraș, singuri, cum ar fi fost într-un adăpost de munte, surprinși de o avalanșă care închidea toate drumurile de întoarcere.“ (p. 177)

Spațiul creat pentru izolare și evaziune din realitate nu este însă unul fizic, obiectiv, ci interiorizat și subiectivizat la nivel nu intelectual, ci instinctual. Ceea ce domină în configurarea acestuia este abandonarea în datele unui ritm organic care frizează la rândul-i nu euforii ale excitării instinctelor, ci o somnolență a individului într-o stare embrionară a reacțiilor încetinite, latente, un univers în care întâmplările și evenimentele dinamice sunt excluse. Starea dominantă, care revine obsedant în caracterizarea reacțiilor inițiativelor în acest *modus vivendi*, este aceea de lene, înrudită cu ritmul vegetal. Omniprezența lentorii în discursul românesc nu tulbură ritmul

universal ci se petrece o contaminare naturală. De aceea poate stridențele lipsesc din acest roman. Iată câteva dintre ocurențele cu valoare paradigmatică:

„Pasul ei, de obicei mic și ferm, se deschidea acum leneș, înăbușit în covoare, și împiedicat parcă de o trenă imaginară.“ (p. 33); „Îi plăcea să-și simtă trupul gol cum se destinde între perne, cum își lenevește mișcările, cum se scufundă în propria lui căldură.“ (p. 51); „Încercând să scoată din adâncă lui lene un cuvânt.“ (p. 69); „Lenea lui organică nu-i permitea să facă două lucruri deodată.“ (p. 83); „Se lăsase cuprins de imensa lui lene, pe care o urnise din loc câteva momente, și rămase la fel ca înainte, indiferent.“ (p. 85); „Dar lenea lui mare se simțea bruscată“ (p. 92); „Era în casă un aer de lenevie și de oboseală, pe care nu-l cunoscuseră până atunci.“ (p. 95); „Îi ghicea, prin tunică, trupul de băiat, și se gândea la al ei, alb, rotund, leneș.“ (p. 107); „Era lângă el ca altădată și i se părea ridicol să nu o poată îmbrățișa, fiindcă întâmplări străine voiseră așa, întâmplări care nu aveau nicio însemnătate acolo unde viața era vegetală, vastă și indiferentă.“ (p. 143); „vorbi tărăgănat și leneș.“ (p. 145); „Era singur în acel oraș [și avea] să rămână neschimbat, așa cum îl cunoscuse, leneș tenebros, superior, fără ca vremea, trecând, să-i aduage sau să-i ia ceva din imensa lui naivitate.“ (p. 147); „rămase câțva timp încă la D..., din lene, din oboseală.“ (p. 160); „Descoperea acum schimbat un pas ce se lipea de pământ, un pas leneș, moale, larg, care cădea pe toată talpa și se rezema pe patru laturi de pământ.“ (p. 163); „În căldura odăii trupul Adrianei se mișca leneș, fără încordare, cu o molcomă întindere de animal tânăr, pe care somnul îl ajunge din urmă și îl învinge.“ (p. 177); „Avea senzația trupului ei vag, neformată, așa cum trebuie să-și simtă carnea moale un melc.“ (p. 193); „Îl avea gol și dur între brațele ei leneșe, îi mângâia coapsele lui osoase, își apлека fruntea pe pântecul lui supt.“ (p. 194)

Se conturează astfel, metodic, în exerciții mai degrabă de performanță stilistică dispartă decât de unitate și construcție epică, imaginea unei lumi a senzațiilor înăbușite, a așteptărilor nelămurite, a unei încremeniri în iminența erupției zăgazurilor organice. Nu întâmplător primul capitol al romanului se intitulează „Primul sânge“, întrucât de la descrierea primei menstruații a unei fecioare prozatorul va urmări tocmai evoluția formelor de manifestare ale

sângelui, ale deslușirii atracției cărni, ale dezvoltării instinctelor erotice, în forme care ezită între ignoranță, curiozitate, intuiție, atracție și repulsie, castitate și posesiune, amânare și satsisire. Sebastian evită deopotrivă naturalismul reprezentării precum și decadentismul expresiei. Fecioara va urma un adevărat proces al educației – nu sentimentale, ci pasionale – de la cunoașterea intuitiv-senzorială cu ajutorul mirosului străin, trecând prin prima experiență empirică ratată, împotrivindu-se din temerea pierderii ulterioare și ajungând la abandonul instinctual. Etapele sunt explicite:

„Între aceste presupuneri abstracte, Adriana fu surprinsă de amintirea parfumului, pe care îl respirase lângă Paul.“ (p. 53)

„Simți cum mâinile fetei alunecă de pe umerii lui și cad. Răsufarea ei adâncă îi mângâia obrazul lui aspru ca un abur îndepărtat.“ (p. 58)

„Adriana se temea de iubirea lui bruscă. Era în exuberanța, în nerăbdarea, în entuziasmul lui un exces care o neliniștea, poate fiindcă asta dezorganiza simțul ei de echilibru sau poate, mai degrabă, fiindcă simțea că o pasiune bruscă nu este o pasiune stabilă. Ea ar fi vrut să fie iubită mediocru, fără accese de mare patimă, dar, de asemenea, fără căderi subite și lungi, să fie iubită cu o dragoste zilnică, sigură așezată.“ (p. 165)

„Îi lua capul în mâini, îl apropia de ea, îl privea cu o curiozitate afectuoasă, atentă, înainte de a-l săruta, ca și cum ar fi ales locul pe care buzele ei să coboare și să se oprească. Nu erau sărutările nervoase și violente de altădată, ci îmbrățișări lungi, de o voluptate ocolită, de o plăcere nuanțată.“ (p. 169)

„Când îl simți lângă ea, se strânse în jurul trupului lui, tăcută. Îi căuta numai gura, ca să-l recunoască. Căci altfel îi era străin corpul acela bărbătesc bine legat, prea dur, prea bine încheiat, prins parcă în întregime între omoplați, calm, stăpân pe reflexele lui. Al ei era sperios, tremurător și se împletea în jurul lui cu o căutare oarbă de plantă. Ar fi vrut să rămână așa lângă el, nemișcată, cu capul pe umărului lui gol, înfiorată de liniștea acelui trup, intimidată de puterea lui reținută, fericită de faptul de a se ști mică, fragilă, pieritoare, în vecinătatea lui. Dar îi simțea ochii lucind în întuneric și se temea. [...] Pe urmă, jocul reîncepu la fel, nesigur, primejdios, ocolind deznodământul atunci când el părea de neînălțurat, adulmecându-l atunci când se depărta. În zori, obosită, Adriana se supuse.“ (p. 190)

„Ea căuta o îmbrățișare în care să nu rămână nimic altceva decât fericirea cărni. I se părea că marele miracol pe care îl trăise în acele zile, singura

LBRIS

We know
books

LIVIU REBREANU

Adam și Eva

Prefață de Ion Simuț
Fișă biobibliografică și referințe critice
de Lucian Pricop

EDITURA CARTEX 2000

Concepție grafică: Dana Popescu și Mădălina Pricop

Coperta I: *Uroborus egiptean*

Tehnoredactor: Ecaterina Pislă

Lector: Ioana Marcu

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
REBREANU, LIVIU

Adam și Eva / Liviu Rebreanu: pref. de Ion Simuț; fișă
biobibliografică și referințe critice: Lucian Pricop – București:
Cartex 2000, 2026

ISBN 978-606-091-338-2

I. Simuț, Ion (pref.)

II. Pricop, Lucian (ed. șt.)

821.135.1

Pentru comenzi și informații, vă rugăm să ne contactați la:

- Tel./fax: 021/323.41.30; 021/323.00.76
- Tel.: 0745.069.898; 0729.951.763
- www.edituracartex.ro
- e-mail: comenzi@edituracartex.ro
- e-mail: comanda.cartex@gmail.com
- O.P. 4, C.P. 184, București

CUPRINS

<i>Romanul iubirii metafizice</i>	7
<i>Fișă biobibliografică</i>	19
<i>Referințe critice</i>	21
<i>Notă asupra ediției</i>	33
ADAM ȘI EVA	
Începutul	39
Capitolul I <i>Navamalika</i>	57
Capitolul II <i>Isit</i>	89
Capitolul III <i>Hamma</i>	119
Capitolul IV <i>Servilia</i>	153
Capitolul V <i>Maria</i>	187
Capitolul VI <i>Yvonne</i>	218
Capitolul VII <i>Ileana</i>	252
Sfârșitul	285

ROMANUL IUBIRII METAFIZICE

Cu *Adam și Eva*, apărut în 1925, Liviu Rebreanu se afla la al treilea roman, după *Ion* (1920) și *Pădurea spânzuraților* (1922). Schimbarea de perspectivă, de miză și de stil narativ era cu totul frapantă. Dacă primele două romane au puternice rădăcini biografice și dezvoltă, în mod diferit, premisele unui realism fundamental, social sau psihologic, *Adam și Eva* ancurează într-o problemă abstractă o ipoteză de bibliotecă, punând în ecuație epică termeni surprinzători pentru cine era obișnuit cu universul material, terestru și previzibil al prozei lui Liviu Rebreanu din nuvelele juventuții sau din romanul *Ion*.

Realismul prozatorului presupune, din câte se crede îndeobște, o viziune epică deterministă, exclusiv „materialistă“. E o idee care a devenit de multă vreme o banalitate în interpretarea operei lui Liviu Rebreanu și cu ea s-au înfruntat multe condeie critice de la apariția, în 1967, a eseului lui Lucian Raicu, decisiv pentru sensul exegezelor ulterioare. Prozatorul – s-a spus adesea, mai ales în critica interbelică – se sprijină pe concretul cel mai evident și palpabil, iar romanele sale sunt arhitecturi de situații verosimile, ba chiar documentate și inspirate din mediul reflectat, într-un proces de transcriere directă a realității. Romanul *Adam și Eva* renunță la verosimilul realismului tradițional și apelează la ipoteticul de sorginte religioasă și filosofică. Din perimetrul universului material (lumea rurală din *Ion* sau războiul din *Pădurea spânzuraților*), Liviu Rebreanu evadează pe tărâmul filosofiei și al religiei.

Pe fondul unei crime pasionale, partea introductivă a romanului *Adam și Eva*, vehiculează riscant un lexic abstract, de combinații și sugestii metafizice: refacerea atomului spiritual, metempsihoza, reîncarnarea, revelația, regenerarea spiritului, temeliile ființei, moartea, fericirea, misterul sufletului nemuritor, instinctul iubirii ca „remiscentă a originii divine“ a omului. Profesorul de filosofie Toma Novac, muribund, asistat de sora de caritate Dafina și vizitat de Ileana, iubirea lui dumnezeiască, femeia al cărei soț l-a împușcat din gelozie, găsindu-l în „flagrant delict de adulter“, are revelația unor taine ultime, așezate în jurul a două noțiuni: Iubire și Dumnezeu. Inițierea lui sceptică se realizase sub influența bătrânului Tudor Aleman, care îl îndrumase pe calea unei științe a sufletului, prezentate sub forma unei „metempsihoze înprospătate“: un șir de șapte reîncarnări succesive ajunge la limanul unirii a două suflete prin iubire numai după cea de-a șaptea moarte; atomul spiritual se reface, părăsind existența materială, iar sufletul retrăiește instantaneu viețile anterioare. Verificarea supremă a acestei teorii se întâmplă în clipa celei de-a șaptea morți, iar scepticul Toma Novac trăiește tocmai momentul acestei revelații ca o proiectare în eternitate și ca o purificare de lumea materială a celor șapte vieți. Prin intermediul lui Tudor Aleman, autorul își explicitează tema romanului, însoțind tribulațiile ultime ale conștiinței lui Toma Novac: „Prin iubire numai se poate uni sufletul bărbatului cu sufletul femeii pentru a redeveni parte din lumea spirituală. Iubirea aceasta e rolul divin al sufletului omenesc. Dumnezeu sub chipul iubirii trăiește în om.“ (*Opere*, 6, ediție critică de Nicolae Gheran, variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu, Ed. Minerva, 1974, p. 21).

Principiul narativ al romanului se întemeiază pe principiul mistic al transmigrației sufletelor: „Bărbatul și femeia se caută în vălmășagul imens al vieții omenesci. Un bărbat din milioanele de bărbați dorește pe o singură femeie, din milioanele de femei. Unul singur și una singură! Adam și Eva! Căutarea reciprocă, inconștientă și irezistibilă, e însuși rostul omului. Pentru a înlesni căutarea aceasta se fac, se refac

și desfac toate legile și convențiile morale și sociale, tot ceea ce se numește emfatic progresul omenirii.“ (*Opere*, 6, p. 20-21) Aici se află sâmburele teoretic al viziunii romanului, explicația titlului și justificarea construcției narative. Bazat pe aceste idei, romanul dobândește virtuozitatea unei demonstrații, iscând în același timp suspiciunea unui tezism mistico-filosofic. Preocupat de calea prozei fantastice și mitologice, Mircea Eliade își arăta preferința pentru acest roman, într-o anchetă din 1934, din revista *Azi*: „Când după *Pădurea spânzuraților* am citit *Adam și Eva* am fost sigur că d. Rebreanu este într-adevăr un scriitor mare.“ Prozatorul ardelean pășea îndrăzneț pe tărâmul fantasticului savant și mitologic, pe care se va ilustra mai târziu și Mircea Eliade în *Noaptea de Sânziene*.

Adam și Eva constituie cheia descoperirii altui Rebreanu, un roman esențial pentru înțelegerea concepției romancierului, ireductibilă la realism. De altfel, în autodefinirea din *Cred*, Rebreanu face apel la un vocabular ciudat pentru un realist: unicitatea sufletului, „misterul eternității“, „viață eternizată prin mișcări sufletești“, obsesia absolutului eteric, enigmele vieții, ale iubirii și ale morții. Realismul nu epuizează nici pe departe sensurile și funcțiile narațiunii în *Adam și Eva*.

În *Metafizica sexului*, Julius Evola își fondează întreaga demonstrație a cărții pe revelația „fondului elementar nu fizic, ci metafizic al impulsului erotic“. La originea culturală a acestei viziuni despre „dorința de reconstituire a unității primordiale“ se află Platon, iar acest impuls traduce „semnificația ultimă, metafizică și eternă a erosului“. Rebreanu ilustrează tocmai o astfel de perspectivă paradoxală asupra instinctului metafizic al erosului; e zona ambiguă, genuină, spiritualistă, în care se vede îndepărtarea de instinctualitatea naturalistă, lipsită de un plan abstract și de o aspirație atât de patetică spre absolut.

Cuplul etern ca mit personal

Adam și Eva e romanul doctrinar al cuplului etern; el preia teza indiană a metempsihozei și probează că autorul lucra și cu abstracțiuni și imponderabile și încă cu unele din cele mai persistente în întreaga

creație. Aici se vede cel mai bine felul în care Liviu Rebreanu năzuise să transgreseze limitele realismului. Romanul este construit din șapte nuvele care se supun tezei indiene a migrației sufletului în șapte vieți până să-și găsească liniștea în Nirvana. „Avem șapte povestiri pentru călătoria sufletului, cu șapte oboluri spre vămile neființei – scria Perpessicius într-o cronică literară la apariția cărții. Ele se desfășoară într-un tempo vertiginos și într-un stil adecvat basmului.“ Străbătând cele „șapte cercuri ale unui Purgatoriu al Iubirii“ – își continuă criticul analiza – cele două suflete ajung la „limanul și împlinirea mării năzuințe: contopirea spirituală“. Nu metempsihoza e subiectul romanului (ea constituie cadrul, rama ideologică), ci variațiunile pe aceeași temă, a iubirii cu împlinirea amânată. Abia dincolo încetează suferința și începe fericirea. E povestea de iubire a două suflete ce nu se pot contopi decât după suferințele celor șapte experiențe în epoci istorice diferite. Fiecare secvență este însă scrisă în cel mai perfect ton realist, numai articulațiile sunt fragil și genuin spiritualiste. Am numit formula acestui roman realism metafizic, asumându-ne riscul de a uni oximoronic doi termeni opuși, ireconciliabili. În *Adam și Eva*, Rebreanu s-a străduit din răspuțeri să realizeze compatibilitatea dintre rigoarea realist-naturalistă a scenariului social și poezia spiritualistă a iubirii. Fantezia filosofică din *Adam și Eva* e cea mai radicală noutate în evoluția romancierului, o breșă considerabilă în realismul său, deloc uniform în retorica lui. În *Adam și Eva* se cristalizează un „poem metafizic“, după expresia lui G. Călinescu, în *Istorie...* E un roman al năzuinței spre iubirea eternă, dovedind „fuga de realitatea tipică“, conform observației aceluiași G. Călinescu, acea realitate tipică încorporată în *Ion* sau *Răscoala*. Răzbate un reflex romantic, regăsit și la Eminescu în *Avatarii faraonului Tlă*. În *Pădurea spânzuraților* și *Gorila* întâlnim același mit al cuplului etern ce-și găsește fericirea prin recuperarea unității primordiale. Uniunea spirituală, scopul întregii derulări spectaculoase de metamorfoze, se realizează dincolo de moarte și împotriva ei, sub patronajul divinității și al eternității. Conflictul epic al romanelor lui Rebreanu indică de repetate ori, ca o busolă Nordul, soluția iubirii eterne ca o aspirație trăită metafizic sau ca pe o nostalgie.

În fond, cele șapte așa-zise nuvele care alcătuiesc trama epică a romanului *Adam și Eva* sunt construcții tautologice. Ele proliferază într-un lanț de „sinonime“. Această obstinație a pasișării capitolului prim, într-un tempo egal, degajă acel sentiment tragic, strâns în chingile unui tipar divin în teoria reîncarnării, iar în structura romanului subjugat rigorilor construcției. De fapt, cele șapte capitole pot fi citite, în răspăr, și în oricare altă ordine. Importantă este figura repetiției; ea sprijină adevărata semnificație a romanului. Tiparul lui șapte îi era necesar pentru că el este semnificativ și în sine: aduce cu el aura mistică și ideea predestinării. Toma Novac este pentru Ileana „singura iubire dumnezeiască“ (*Opere*, 6, p. 27). Asocierea Iubire-Dumnezeu va fi murmurată patetic, transfigurat, de ambii parteneri. În „momentul verificării supreme“ (moartea), în sufletul lui Toma Novac vegheat fericit de Ileana, își face loc o „conștiință în afară de timp și spațiu“. Privirea femeii e de o elocvență mută: „În adâncimile verzi ale ochilor licărea trist iubirea tainică“. Tudor Aleman sesizează, în linia doctrinei sale expusă prietenului înainte de agonie, „ce imensă fericire izvorăște din contemplarea eternității“. Lui Toma Novac, tânguarea Ilenei îi întărește convingerea uniunii: „Plânsul era ca o chemare la care nu mai poate răspunde. Chemarea îi picura în suflet o fericire nemărginită, o merinde pentru o cale necunoscută și nesfârșit de lungă.“

Metafora obsedantă, sintetică și esențială, a iubirii ca merinde pentru veșnicie, va reveni mai pregnant într-o variantă la *Pădurea spânzuraților*. Talismanul privirii, teaurizat interior de parteneri, e semnul unui sentiment scos din temporalitate și determinații. Îndrăgostiții cuplului etern rebrenian nu par să înceapă vreodată iubirea, ci numai să continue într-un mod misterios o relație de reciprocitate a cărei geneză este aureolată tainic-mistic și proiectată într-un viitor fără sfârșit. Faptul că printre preferințele intime ale autorului supremația a dobândit-o romanul *Adam și Eva* se explică, spunem noi, prin aceea că aici și-a dezvăluit cel mai clar mitul personal al cuplului etern. Pentru Toma Novac din *Adam și Eva*, miezul existenței, al iubirii totale ardent râvnite se însoțește de o explicație doctrinară. Atât este de înrădăcinată această credință a lui Rebreanu în sufletul tainic al personajelor sale, încât ea a putut transpare și acolo unde s-ar părea că dincolo de aspectul politic nu mai este loc pentru altceva: în

profilul arivistului Toma Pahonțu din *Gorila* (1938) nu sunt greu de identificat urmele unei contaminări de la celălalt Toma, din *Adam și Eva*. Din „adevărata“ dragoste pentru Cristiana Belcineanu, Pahonțu iese înobilat: „glasul iubirii“ acoperea glasul politicii, împingându-l pe adorator spre dezastru.

Nu există roman al lui Rebreanu în care iubirea să-și realizeze aspirațiile în plan terestru. În cele mai multe cazuri nici nu putem întrezări posibilitatea unei armonizări a două ființe decât în postumitatea lor, în viața eternă închipuită după moarte. Substanța epică este funciar tragică – un tragism izvorât din energiile dezlănțuite ale erosului tulburat și amenințat de alte valori sau false valori. Thanatofilia personajelor izvorăște dintr-o confruntare dramatică cu timpul: „Dorința de moarte înseamnă o încercare de dominare a timpului și de perpetuare a unui moment unic“ – apreciază Dan Mănuță, unul din exegeții cu perspectiva cea mai modernă în interpretarea operei rebreniene, în excelentul său eseu monografic din 1995. Erosul își găsește o rezolvare, o izbăvire numai după moarte, de aceea o invocă și o așteaptă: „Ridicată mult deasupra instinctului, până la dimensiunea metafizică – notează Al. Săndulescu – dragostea lui Rebreanu nu încetează să evoce perechea ei tragică: moartea“ (*Introducere în opera lui Liviu Rebreanu*, 1976).

Cu toată evidența și aparența de conflict social din romanele sale, nucleul generator al tragediilor și *primum movens* al epicului trebuie căutate în scenariul erotic. Această situație dramatică internă (iubirea întreruptă de moarte sau deviată din drumul ei firesc de scopurile sociale sau politice ale individului) exercită presiune asupra imaginației. Rezolvarea este o compensație în imaginar. Fantasma cea mai frecventă pentru erosul rebrenian e cuplul etern și fericit în postumitate, ca o formă particulară de întruchipare a utopiei erotice. Pentru personajul lui Rebreanu iubirea înseamnă, paradoxal, nu un mod de a trăi viața plener și a o confirma efuziv, ci o cale de a îmbânzi sau chiar de a înfrânge moartea. Ideea cuplului etern, atât de pregnantă în *Adam și Eva*, este o formă imaginară prin care Eros îl învinge pe Thanatos, ca să sugerăm un scenariu mitic de confruntare a două principii echivalente cu două zeități. Cronos nu-și mai devorează fiii, ci este el însuși „devorat“ de aspirația metafizică a Erosului sublimat.

Compensația instinctului vieții se realizează prin intermediul unei fantasmă. Fantasmă este de altfel termenul cel mai potrivit pentru a numi un proces psihic ce urmărește realizarea unei dorințe sau aspirații. Iubirea e, pentru personajele lui Rebreanu, nu o ipoteză de viațuire, ci o șansă de supraviețuire. Fantasma cuplului etern e strâns și discret legată de crezul artistic al scriitorului. Atât în concisul *Cred* din 1926, cât și în *Mărturisirile* din 1932 (textele sale programatice cele mai importante), ca și în alte locuri, Liviu Rebreanu a repetat mereu că, în cele din urmă, „creația artistică e un proces sufletesc de esență divină“ sau, altfel spus, că „arta, întocmai ca și creația divină, devine cea mai minunată taină“. În *Cred* sublinia un fapt care ni se pare esențial pentru înțelegerea concepției (spiritualismul) în care se integrează mitul cuplului etern: năzuința supremă a artei este aceea de a transcende relativitățile și „de a pătrunde și înfățișa absolutul“. Scriitorul care intuiește și transpune pulsul vieții „se apropie de misterul eternității“.

Romanele lui Rebreanu nu înțeleg dragostea ca pe o formă de libertate, ci ca pe o formă de manifestare a destinului – situație definitorie pentru narațiunile istorice din *Adam și Eva*, a căror coerență o asigură un liant filosofico-religios. Mitul cuplului etern angajează întreaga viziune a romancierului, viziune pe care o putem defini numai prin identificarea elementelor de esență spiritualistă, capabile să-și subordoneze tendințele realiste și să le integreze subtil unui idealism discret, dar consecvent și stăruitor.

Formă și semnificație

Adam și Eva, romanul pentru care Liviu Rebreanu păstra o constantă prețuire, deschide, după romanele vocației (*Ion și Pădurea spânzuraților*), seria romanelor aspirației. Dar între vocație și aspirație (dacă o asemenea împărțire este legitimă în cazul lui Rebreanu) nu este numai o modificare de teme, ci și una de forme. „Noutate în subiect, noutate în execuție“ – a putut observa Perpessicius fără dificultate când apărea *Adam și Eva*. Mutația se însoțește organic de o adaptare a concepției despre structura romanului.

Că nu metempsihoza îl preocupă în primul rând pe Rebreanu, ci poemul de dragoste, o dovedesc întâi de toate proiectele, unde ea nu interesează (v. *Opere*, 6, p. 311-347). Într-o primă intenție, *Adam și Eva* era o succesiune de opt vârste, între 7 și 75 de ani, cu tot atâtea etape în evoluția și disoluția sentimentelor unui cuplu. *Șarpele*, o altă schiță de roman, un proiect abandonat, prezintă puține incidente cu „poemul metafizic“ din 1925: trebuia să dezvolte „primejdia fericirii“ în relația triunghiulară Alina (Natalia Negru) – Miron Murgu (St. O. Iosif) – Urban (Dimitrie Anghel). Ar fi fost deci un roman cu cheie, inspirat din viața literară.

În *Mărturisirile* din 1932, explicând geneza romanului, Rebreanu invocă o întâmplare de la Iași, cu femeia care i se părea cunoscută deși nu o știa (fenomen comentat în psihologie sub numele de „reduplicare“ sau „paramnezie de reduplicare“, după explicația lui Ion Vitner din volumul său *Semnele romanului*) și de două eșecuri trăite aidoma de scriitor, eșecuri ale năzuinței erotice trezite de actrița maghiară în trecere prin Bistrița sau de fata coșarului sas (v. *Opere*, 15, p. 184-188). Cu mâinile întinse, hipnotizat de ochi ce păreau cunoscuți, o dată, ca într-un vis, s-a izbit de zid cu palmele pregătite pentru o mângâiere „reală“. Ca un somnambul, care, fascinat nopți la rând de lumina lunii, ar repeta eșecul de a o atinge cu ardoare sporită, Toma Novac reia în *Adam și Eva* aceeași experiență, hrănită de un impuls cu intensitate crescândă pe măsură ce o scadență a unei mistice numărători se apropie. Rebreanu a avut deci, el însuși, după cum a mărturisit, o dată sau de două ori, revelația mării întâlniri așteptate, dar înșelate sau numai amânate. De câte ori se putea repeta într-un roman și în ce formă, pentru a nu se pierde încărcătura sentimentului de excepție, păstrat pentru totdeauna în forul interior al subiectului cunoscător? De două, de trei, de patru ori? Ar fi fost arbitrar. Aici luciditatea marelui romancier asuprit de gândul construcției își spune cuvântul. Gândind în acest fel, tiparul cifrei șapte, încărcat mitic și mistic, purtător de taină, deci aflat în căutată și necesară consonanță cu poezia iubirii, se înfățișează de la sine ca singura soluție, ca singură formă potrivită, care semnifică prin ea însăși. Iată și explicația scriitorului: „Întâlnirea cu necunoscuta de la Iași nu se putea rezolva pentru mine cu o nuvelă romanțioasă, mai mult sau mai puțin în genul *Sărmanului Dionis*. Teoria reîncarnării poate servi însă

ca fir roșu pentru o viață completă, adică una trăită în mai multe epoci. (...) Romanul are nevoie de un conflict care să canalizeze interesul. Și atunci încet-încet mi-am făcut eu singur o teorie potrivită cerințelor romanului închipuit“ (*Opere*, 6, p. 333).

Obsedat întâi de o poveste de dragoste, romancierul sfârșește prin a fi interesat de metempsihoză, care i-ar explica misterul. Posedat întâi de o temă, sfârșește prin a fi subjugat de o formă. Accentul pe aceasta din urmă, prin transcrierea unor informații inutile în ordinea temei, prin hipertrofierea teoriei transmigrației sufletelor, a dezechilibrat în cele din urmă romanul. Explicitările și meditațiile de seminar teologic mediocru pe subiectul tezei indiene despre suflet nu fac decât să trădeze preocuparea obsesivă a romancierului, dorind parcă să se justifice. Câtă vreme se spune că *Adam și Eva* este un roman despre metempsihoză e de acum clar că suntem pe o pistă falsă. Și dacă ar fi un asemenea roman, atunci discuțiile și reflecțiile, comune de altfel, despre reîncarnare, ar fi firești, chiar de așteptat. Dar câtă vreme este vorba de un roman al năzuinței spre iubirea eternă, e evident că teoria reîncarnării, în forma explicitată, e superfluă, exterioară, parazită. „Greșeala“ aceasta a atras atenția asupra ei, a derutat și a fost sesizată ca o stângăcie, întocmai ca prefața lui Mihail Sadoveanu la *Creanga de aur*, unde profesorul Stamatin explică intențiile autorului. În *Adam și Eva*, Tudor Aleman, tot un fel de profesor, este de asemenea un delegat al scriitorului, având misiunea delicată și cam didactică de a pregăti cititorul pentru atmosfera și conotațiile narațiunii.

Un roman corintic

În *Adam și Eva*, Liviu Rebreanu riscă o explicație mitologică a unui fapt trăit, care i se părea imposibil de încercuit și prins în cadre raționale sau în formula realistă. Noutatea procedurii în transfigurarea unei realități, față de *Ion* sau *Pădurea spânzuraților*, e radicală: mitologizarea. *Adam și Eva* e o formă tipică de roman nu mitic, ci mitologic: împrumută un mit, nu îl creează. Filosofia indiană justifică numai tiparul construcției romanului. Raportul dintre formă și semnificație în *Adam și Eva* relevă modul intelectualist de abordare a unei