

MIRCEA ELIADE

Întoarcerea din Rai

roman

Prefață și referințe critice de Oana Soare
Fișă biobibliografică de Lucian Pricop

EDITURA CARTEX

CUPRINS

<i>Romanul generației ca „roman oceanografic“ (prefață de Oana Soare).....</i>	7
<i>Fișă biobibliografică</i>	34
<i>Referințe critice.....</i>	41
<i>Notă asupra ediției.....</i>	59
ÎNTOARCEREA DIN RAI	
Partea I	63
Partea a II-a	185
Partea a III-a.....	299

Romanul generației ca „roman oceanografic“

După succesul fulminant cu *Maitreyi*, de la începutul lui 1933, Mircea Eliade se decide să reia un roman început în India¹, intitulat inițial *Petru și Pavel și apoi Victorii*, și care va apărea, la începutul lui 1934, cu titlul *Întoarcerea din Rai*. În fapt, datele sunt derutante, pentru că, în special în acești primi ani, cronologia propriu-zisă a creației este diferită de cea strict editorială. Timpul scrierii nu coincide, așadar, cu timpul publicării și, pornind de aici, se poate reconstitui „șantierul“ secret al operei scriitorului, iar evoluția sa capătă alte contururi decât cele cunoscute.

Altfel spus, *Maitreyi*, *Întoarcerea din Rai* și *Lumina ce se stinge...* (apărut tot în 1934, la câteva luni după romanul de față) nu sunt chiar scrieri strict contemporane, așa cum ar părea la prima vedere. Primul dintre ele, publicat în 1933, avea la bază jurnalul indian (pentru perioada anului 1930, când se petrecuseră evenimentele în realitate), ultimul fusese scris în India (și publicat parțial în foileton în *Cuvântul* la începutul lui 1931), astfel încât doar cel de-al doilea, schițat în 1931, este practic singurul proiect relativ sincron dintre cele trei. Sau, dacă vrem, *Lumina ce se stinge...*, ultimul apărut editorial, este, de fapt, primul scris. Pe de altă parte, un an mai târziu, în 1935, Eliade publica o parte importantă din jurnalul indian (1929-1931), pe care îl „reinventa“ sub formula inedită de „roman indirect“, jonglând încă o dată cu genurile biograficului.

Întoarcerea din Rai și ciclul pe care îl deschide (continuat cu *Huliganii*, 1935, și cu *Viață nouă*, scriere finalmente abandonată) inaugurează o altă etapă de creație în evoluția autorului și propun o ilustrare

¹ A se vedea diferitele notații în acest sens din *Șantier*, 1935 (în special, din „Caietul III“, datat „martie-noiembrie 1931“).

diferită a conceptului de autenticitate și a poeziei aferente acestuia. Cu *Întoarcerea din Rai*, Mircea Eliade abandonează, conform propriilor declarații, romanul autobiografic (al cărui referent principal era, pentru contemporani, doar *Maitreyi*, nu și *Romanul adolescentului miop* sau *Gaudeamus*, scrieri anterioare, dar niciodată publicate în timpul vieții) și, mai ales, decorul exotic indian. Eliade devine brusc contemporan – romanul generației este plasabil, din punct de vedere al cronologiei epice, între 1932 și 1933 – și, deși sintagma ar putea nedumeri, scriitorul se prezintă, acum, pentru prima dată, ca autor „român“, în sensul surprinderii realității românești, și nu ca unul cosmopolit, așa cum i se reproșa, mai în glumă, mai în serios, de diverși comentatori din epocă. Pe de altă parte, pentru a anula gloriola „scriitorului de succes“, de când cu *Maitreyi*, Eliade își propune să schimbe radical formula epică și publică un „roman cerebral“, un roman intelectual (de dezbateri intelectuală și cu eroi intelectuali), conceput după o formulă cu totul inovatoare pentru proza românească din acea epocă, și nu numai. *Întoarcerea din Rai* este, alături de *Huliganii*, unul dintre cele mai elocvente „documente“ ficționale despre generația criterionistă, generație creată și coagulată, în special, în jurul lui Eliade însuși. Pentru a-l defini, mai potrivit decât termenul de „frescă“, prin care a fost „îmblânzit“ de criticii din epocă, ar fi acela de „radiografie“ a generației, realizată sub forma unui roman-dezbateri și grefată pe canavaua unei „autoficțiuni“ atipice (la persoana a III-a și nu la persoana I).

Symbolistica titlului

Titlul este enigmatic și funcționează ca un fel de cod secret al scrierii, dar și al biografiei autorului. Frapează rezonanța sa biblică, deformată, chiar obstruată în chip semnificativ, printr-o adaptare „profană“ – nu alungarea, ci întoarcerea (cu alte cuvinte, realizată și asumată de protagonist/protagoniști) și Rai, termen al cărui referent nu se lasă ușor decodat.

Interpretarea autorului însuși, în *Memorii*, face referiri la unul dintre cele mai pregnante biografeme; fapt e că acest „concept“ atipic ocupă un loc central în scenariul hermeneutic al propriei biografii. „Întoarcerea din Rai“ ar fi transpunerea metaforică a conceptului central al „Terorii Istoriei“ (expus cel mai pregnant în eseu *Le mythe*

de l'éternel retour, 1949, excepțional program antimodern al lui Eliade): împreună cu metafora derivată a „Căderii în Istorie“, el vizează aservirea omului modern prin participarea la Istorie, prin înscrierea în vectorul devorator al timpului hegelian. Întoarcerea din Rai ar putea înseamna, așadar, Căderea în Istorie. Aspirația autorului va merge întotdeauna în *sens opus*, spre abolirea Istoriei și chiar spre ieșirea din coordonatele raționale ale temporalității (o posibilă explicație a opțiunii, preponderentă după 1944, pentru proza fantastică). Totodată, acest concept-metaforă are și trepte intermediare de decodare, trimițând la o angoasă existențială și generațională a scriitorului.

Astfel, „întoarcerea din Rai“ are în subtext o raportare anxioasă la Timp, desemnând încifrat cenzura pe care Eliade are de la început intuiția tragică că Istoria o va face atât asupra lui însuși, cât și asupra generației sale. Avatarurile ideatice ale metaforei din titlu și semnificația „Raiului“ sunt căutate și descoperite de scriitor începând cu articolul *Anno Domini*, cu perspectiva lui apocaliptică asupra generației: o generație a crizei, a timpului drastic măsurat, presată de factori obscuri, istorici, din afara ei. „Raiul“ presupune o anume beatitudine spirituală a insului încă liber, încă *neangajat* (termenul se poate decoda și în sens existențialist) în istorie: „Cu unsprezece ani în urmă, scriesem articolul *Anno Domini*. Știam că pierdusem «Raiul», pe care-l cunoscusem în adolescență și prima tinerețe: disponibilitatea, libertatea absolută de gândire și creație. De aceea produseseam atât de mult și atât de repede; știam că răgazul pe care ni-l îngăduia «Istoria» era limitat. E drept, nu-mi închipuisem niciodată că ne vom găsi într-o asemenea situație datorită unei mișcări naționaliste, pe care în vremea studenției mele o privisem cu indiferență și datorită unui rege tânăr, a cărui venire pe tron o socotisem, ca toată generația mea, providențială.“² „Teama mea era de alt ordin: că Timpul ne e potrivnic, în sensul că pentru ce aveam de făcut, dispunem de prea puțin timp; că, deci, nu trebuie să-l risipim zadarnic“³, va explica Eliade însuși într-un

² Mircea Eliade, *Memorii. 1907-1960*, ediția a II-a revăzută și indice de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1997, p. 343.

³ *Itinerariu spiritual: „Tânăra generație“*, apărut în *Cuvântul în exil*, nr. 40-41, sept.-oct. 1965, p. 1, 4; inclus în Mircea Eliade, *Profetism românesc, I, Itinerariu spiritual. Scrisori către un provincial. Destinul culturii românești*, Editura Roza vânturilor, București, 1990, p. 15-16.

articol scris în 1965, la aproape treizeci de ani distanță. Această angoasă a temporalității comprimate se dovedise premonitoare în mod dramatic: „Cred că nu mă înșelam. În fond, generația mea a avut doar vreo 10, 12 ani de «libertate creatoare». În 1938 s-a instaurat dictatura regală, apoi a venit războiul și în 1945 ocupația sovietică și totul a amuțit.”⁴ Referiri mai punctuale, asociind chestiunea generației (care miza, programatic, pe eclecticism, deschidere și toleranță ideologică la începutul anilor '30, la întâlnirile Criterion), conceptul propriu al „terorii” istoriei și convertirea sa metaforică („întoarcerea din Rai”) apar și în *Fragment autobiografic* [1953]: „Începând din 1934, dialogul a fost rupt. În acel an, tipăream *Întoarcerea din Rai*. «Raiul» ținuse exact trei ani: într-un fel sau altul, am avut toți sentimentul că am fost izgoniți dintr-un «paradis atemporal» și zvârliți brutal în *Istorie*. Ceea ce s-a și întâmplat curând după aceea.”⁵ „Exact trei ani” – iată o referire, aluzivă, la stagiul indian, mai exact la întoarcerea din India, la finalul anului 1931. Aici, Raiul vizează, așadar, răstimpul de la întoarcerea din India până la apariția romanului, răstimp în care generația sa se politizase, adică își asumase, fățiș, anumite opțiuni și chiar pacturi politice, fapt resimțit traumatic de Eliade. Scrierea ar reflecta, într-o anumită măsură, și un impas interior – „exasperarea reîntoarcerii din India, ratarea acelei experiențe a absolutului”⁶ – „părăsirea Himalayei”, ca pas esențial pe un anumit traseu dintr-o simbolică grădină a cărărilor bifurcate, devenind un laitmotiv al unei conștiințe „post-paradisice”, sau, mai simplu spus, al dezamăgirilor multiple ale scriitorului din perioada anilor '30 (când, pentru o scurtă vreme, își va asuma oarecum *à contre coeur* și o *postură* politică).

Așa cum în 1927 propusese propriei generații un *Itinerariu spiritual*, în 1935, așadar, după apariția scrierii, Eliade își va continua, contra curentului general, pledoaria pentru „reabilitarea spiritualității” contra oricărei politicizări; dacă există „un om nou” (nu în sensul marxist,

⁴ *Idem*, p. 16.

⁵ Mircea Eliade, *Memorii*, ed. cit., p. 535.

⁶ Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, prefață și îngrijire de ediție de Sorin Alexandrescu, studii introductive, note și traduceri de Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu, Mihai Zamfir, traduceri din portugheză și glosar de nume de Mihai Zamfir, Editura Humanitas, București, 2006, vol. I, p. 366.

„abstract, pozitivist, ateu“ al termenului), acesta ar trebui să se situeze dincolo de „orice primat politic, de orice ideologie“, fiind opus celui-lalt „om nou“, inaugurat de revoluția bolșevică⁷. Atunci când intelectualul modern confunda planurile, începând să exalte rasismul, marxismul sau naționalismul, atrăgându-și vehemența unui Benda, spre exemplu, Eliade preferă, din binomul cultură/politică, primul termen. Astfel, un articol din 21 februarie 1935 se intitulează chiar *Cultură sau politică?* Într-o altă intervenție, Eliade expune, indirect, chiar teza susținută de Benda, în *Trădarea cărturarilor* (1927)⁸: „A nu «face politică» nu este o trădare, dimpotrivă, acei care se refuză astăzi politicii constituiesc ultima rezistență a spiritului public în România.“ Sau, din același articol: „Disprețul «intelectualilor» pentru viața politică nu e o trădare. A nu lua atitudine față de o grupare politică, a privi cu dispreț sau cu nepăsare zecile de partide care apar, se zbat și dispar – rezerva aceasta totală față de fenomenul general de descompunere a vieții politice nu înseamnă «trădare», nici «lașitate»“⁹. Aceasta era, așadar, poziția lui Eliade, dar nu și a multora dintre colegii săi de generație – și nici a unora dintre personajele *Întoarcerii din Rai*, spre exemplu.

În *Memorii* există referiri și la interpretarea metaforei din titlu de către Nae Ionescu (mentorul generației, să nu uităm) înainte chiar de lectura propriu-zisă a cărții. Profesorul este derutat de întreaga simbolică a *căderii* și mai ales de faptul că Eliade ar fi avut „așa de repede“ această revelație: „Nu trecuseră doi ani de la plecarea mea din India. Nu se împlinise încă anul de la eliberarea din armată. Timpul acela mi se părea beatific și totodată peste puțină de reintegrat – timpul când eram liber, disponibil pentru orice aventură, sperând și

⁷ Mircea Eliade, *Itinerariu spiritual*, ed. cit., p. 67.

⁸ Julien Benda este unul dintre puținii intelectuali galici apreciați de Eliade, care avea o întreagă teorie despre tutela librăriei franceze și proliferarea imitației ca fals model cultural. Or Eliade citește eseul lui Benda încă de la publicarea lui în presă, în *Nouvelle Revue Française*, și este unul dintre puținii scriitori români care îl comentează încă din 1928 (*Osândirea clericilor*, în *Cuvântul*, an IV, nr. 1051, 26 martie 1928, p. 3-4). În ciuda caracterului vehement polemic, eseul lui Benda conturează un spațiu și o postură a *neutrului* (în sens barthesian), pe care Eliade s-a plasat, tacit, o bună perioadă a anilor '30.

⁹ Mircea Eliade, *Renaștere românească*, în *Profetism românesc*, II, *România în eternitate*, ed. cit., ambele citate, p. 81; articolul apăruse inițial în *Vremea*, an VIII, nr. special de Paști, [21 aprilie], 1935, p. 7.

visând la o iminentă reîntoarcere în India. Libertatea aceasta mi-o anulasem singur, printr-o serie de acte necugetate.¹⁰ Profesorul va citi această „carte «patibulară»“ în timpul detenției sale, provocată de atentatul din decembrie asupra lui I.G. Duca; apar alte referiri la sensul (și) politic al scrierii (derivat din contextul său de apariție) și la întreaga simbolistică a căderii și a „rupturii“, a destrămării generației din cauze ideologice/politice: „M-a mai întrebat când am avut timp să adun atâta tristețe și atâta amărăciune, de unde îmi vine aplecarea aceasta către cruzime, brutalitate și deznădejde. Îmi era greu să-i vorbesc despre contextul autobiografic al romanului. Dar i-am mărturisit că «atmosfera» *Întoarcerii din Rai* o simt deja în jurul meu: tensiuni, conflicte, cruzimi și mai ales sentimentul inefabil că am intrat într-o epocă de *ruptură* – asta simțeam mai ales acum, după asasinarea lui Duca și tot ce i-a urmat. Criterionul continua cu același succes, dar parcă ceva se rupsesse și acolo. Era greu, acum, să mai aducem împreună, pe aceeași estradă, legionari, democrați, comuniști. Membrii Criterionului rămăseseră prieteni, dar unii dintre ei – bunăoară, Polihroniade sau Tell – nu mai puteau sau nu mai voiau să discute în public anumite probleme alături de anumiți conferențieri.“¹¹

Pe de altă parte, metafora „întoarcerii din Rai“, conținând ideea Timpului potrivit și a căderii în Istorie, ar fi contrapunctată și contrarcarată de motivul opus al „pietrei filosofale“, ele constituind punctele nodale ale unui scenariu ideatic (hermeneutic) recurent în diferite scrieri (în *Isabel și apele diavolului*, *Întoarcerea din Rai*, *Nuntă în cer*, *Noaptea de Sânziene*, dar și în *Le Mythe de l'éternel retour*, *Images et Symboles* etc.). Circulația acestor concepte metaforico-simbolice și a tematicii subiacente este o dovadă a organicității operei autorului, în ansamblul ei (proză literară sau eseu științific): „Într-o formulă sumară, aș putea spune că toate aceste lucrări încearcă să dezlege aceeași taină centrală a rupturii, provocată de apariția Timpului și a «căderii în Istorie» care îi urmează cu necesitate. În fiecare din ele, străbate, mai mult sau mai puțin explicită, Nostalgia Paradisului, a reintegrării unității primordiale, a «ieșirii din Timp». De aici, o încercare de valorificare a Morții ca reintegrare (*Întoarcerea din Rai*), de aici, de

¹⁰ *Memorii*, ed. cit., p. 265.

¹¹ *Idem*, p. 285-286.

asemenea, nostalgia eternității (*Isabel*), a reversibilității Timpului (*Nuntă în cer*), a «sabotării Istoriei» (*Noaptea de Sânziene*). De aici, în sfârșit, motivul «pietrei filosofale», de la cel dintâi text literar, publicat la 13 ani, până la *Noaptea de Sânziene* – și, mai ales, motivul «coexistenței a două iubiri», care apare deja în romanul universitar *Gaudeamus*, se precizează progresiv în *Petru și Pavel, Întoarcerea din Rai, Nuntă în cer* și devine subiectul *Noptii de Sânziene*. Motivul «două iubiri» este și el un fel de a aboli condiția umană – deci tot ce se leagă de «cădere» și de «Istorie» – și a dobândi o libertate care nu pare a fi îngăduită, aici pe pământ, decât sfinților; restul oamenilor nu o pot nădăjdi decât, cel mult, prin moarte (concluzia lui Pavel Anicet).¹²

Elocvente sunt și titlurile inițiale ale scrierii, abandonate succesiv de autor: *Victorii*, sub care au fost publicate câteva fragmente în presă, este clar antifrastic în raport cu spectrul ratării care amenință toate personajele, iar *Petru și Pavel* schimonosește în chip tragic referința biblică. Apostolii noilor generații par a avea, ambii, un destin eșuat: Pavel se sinucide (deși moartea lui poate fi recuperată simbolic, așa cum am văzut mai sus, ca regăsire a unității pierdute), iar Petru, prin care se propunea o *vita nova*, traduce huliganismul prin amoralitate în *Huliganii* (personajul și-ar fi luat revanșa asupra istoriei ignorând-o sau subminând-o prin creație, aceasta însă în romanul care ar fi continuat ciclul, abandonat în cele din urmă).

Un roman (și) autobiografic?

Deși, la nivel declarativ, Eliade respinge ideea romanului autobiografic, și această scriere se dovedește a fi – în lumina *Memoriilor*, de pildă, dar nu numai – puternic irigată biografic (inclusiv în sensul biografiei intelectuale), însă într-o manieră mascată, insidioasă, multi-stratificată și, deloc în ultimul rând, mai accentuat *ficționalizată* decât în *Romanul adolescentului miop și Maitreyi*, unde convenția autobiografică era (fie și indirect, în al doilea caz) asumată.

De astă dată, a scrie despre sine înseamnă a truca sau a brua atît pactul autobiografic, cît și pe cel ficțional. Autenticitatea devine astfel,

¹² *Fragment autobiografic*, în *Memorii*, ed. cit., p. 532-533.

în mod surprinzător, sinonimă cu ficționalizarea. Care sunt raporturile dintre *fapt* (fapte) și ficțiune, dintre realitate și romanesc?

Din seria faptelor biografice, asistăm la travestirea ficțională a unui moment intens, chiar a unui *nod* existențial, care coincide cu geneza scrierii și în parte ajută la definitivarea profilului lui Pavel Anicet: relația paralelă a lui Eliade însuși cu Sorana Țopa și Nina Mareș (în roman, Una și Ghighi, deși propriu-zis aceste personaje nu sunt travestirile ficționale ale celor două femei, ci doar reflectează diferențele de substanță dintre ele). Lucrul la roman devine formă de terapie – astfel, autorul descoperă soluția, ieșirea din labirintul amoros, transferând eroului un gest extrem: sinuciderea lui Pavel înseamnă salvarea lui Mircea. Viața programează și condiționează scrisul și invers, scrisul reprojecționează viața. Aici poate *faptul trăit* se intersectează cel mai abrupt cu logica ficțională, iar momentul propriu-zis al acestei decizii epice este evocat pe larg în *Memorii*¹³.

Pe de altă parte, figura autorului se scindează între cele două personaje complementare: Pavel Anicet (la care ne-am referit mai sus) și David Dragu (în profilul căruia se regăsesc unele similitudini genealogice, recognoscibile în persoana maiorului Dragu, participant

¹³ „Adică, Pavel Anicet trebuia să găsească soluția problemei lui, ca să mă ajute și pe mine s-o gălesc. Trebuia să scriu *Întoarcerea din Rai*. Mă reazezam la masa de lemn și Sorana își relua cartea. O azeam la răstimpuri suspinând. Ea mă azeua oftând și mă întreba de ce oftez. «Merge greu. Nu pot înțelege ce se petrece în mintea eroului principal. El crede că e îndrăgostit în același timp de două femei...» Se făcuse palidă, dar mi-a răspuns zâmbind, cu neașteptată blândețe. «Asta e imposibil.» «Așa cred și eu», am continuat. «Dar el e convins că le iubește pe amândouă. Nu se poate hotărî să aleagă.» «Atunci e un laș!» a exclamat Sorana. Mi-am dat atunci seama că soluția la care începuse să se gândească Anicet era cea justă. Într-un anumit sens, Pavel Anicet era, ca și mine, un laș, sau cel puțin așa va apărea în ochii celorlalți când se va sinucide. Pentru el, sinuciderea era singura soluție posibilă: numai prin sinucidere le va păstra pe amândouă. De obicei, moartea restaurează unitatea pe care o sfărâamă orice existență, prin simplul fapt că orice existență e contingentă, limitată, știrbită, fragmentată. În cazul lui Anicet însă, care dobândise această unitate aici, pe pământ, iubind în același timp două femei, moartea i-o păstrează *in aeternum*. Dacă ar fi ales, ar fi sfărâmat unitatea și ar fi trăit stingher, frustrat, gândindu-se neconținut la moarte, așteptând-o. «Ai dreptate, i-am spus. Pavel Anicet *este* un laș. Până la urmă, se va sinucide...» (ed. cit., 260-261).

la război, și o serie de elemente ale formației intelectuale proprii, prin asceză și efort susținut, certificând ficțional o așa-zisă teorie a „virilității ascetice“).

Nu în ultimul rând, așa cum am arătat anterior, romanul este reprezentarea ficțională a unei angoase premonitorii privind evoluția propriei generații. Mai mult, ajunge să o redefinească, „documentul“ epic dobândind *credibilitate* și în realitatea propriu-zisă. De pildă, lui Mircea Vulcănescu, teoreticianul ad-hoc al grupării, îi furniza prototipurile pentru cele două tendințe majore ale generației: activismul prin disperare (Emilian) și istorismul prin resemnare (Dragu)¹⁴. Dar nu doar literatura ajunge să fixeze tipurile din realitate, ci și invers. Deși scriitorul insistă în repetate rânduri asupra caracterului colectiv-exponențial al protagoniștilor (în sensul că ei nu ar fi identificabili individual, ci reprezentativi pentru a ilustra tendințele generației, fapt care i-ar face, într-o oarecare măsură, asemănători), anumite detalii (ticuri, gesturi, comportamente, dar mai ales și în primul rând *idei*) pot permite deconspirarea unor posibile modele din realitate. Sau, mai bine zis, a unor *puncte de pornire*, inevitabil deformate și „contrafăcute“ conform logicii ficționale. Indicii în acest sens sunt oferite chiar de Petru Comarnescu, membru marcant al generației, nemulțumit de „reprezentantul“ său ficțional. Astfel, el îi scrie, printre altele, lui Anton Golopenția: „[...] Eliade [...] pare exasperant în Anicet și Dav, ilustrând decăderea vieții interioare într-un fel de bun plac subiectiv. Eliade e acolo pur și simplu iritat, absurd, alogic, isteric. Aceasta, din punct de vedere al spiritualității noastre românești, înseamnă un cumplit faliment. De altfel romanul nu place aproape nimănui, afară de Eliade, care și-l apără cu tenacitate, de Noica, iubitor de lucruri seci, și de Vulcănescu, care după ce l-a declarat oribil, imposibil etc., a declarat, peste o săptămână, că e extraordinar. Tot el s-a ocupat cu cheia romanului declarând că Anicet e Eliade, că Dav e Petru Manoliu și Eliade cum ar vrea el să fie, că Una e Sorana Țopa și Ghighi – Nina, soția lui Eliade, că Vlădescu este o sinteză de el, Vulcănescu, și de mine, care

¹⁴ V. *Referințe critice*, unde am reprodus un amplu fragment din conferința lui Mircea Vulcănescu.

mai am ceva și în cuvintele lui Eleazar, ticurile acestuia fiind însă ale lui Sandu Tudor, că Diamandi e Polihroniade etc.¹⁵

Tot din seria *faptelor*, de astă dată istorice, cea mai importantă ar fi greva de la Atelierele Grivița, care avusese loc în februarie 1933. Evenimentul, cu un puternic impact psihologic asupra autorului (funcționase chiar ca prim semnal al căderii în istorie, dacă ținem cont de mărturisirea din *Memorii*), este aproape contemporan scrierii și publicării romanului. În *Întoarcerea din Rai* apare exact în partea mediană, dobândind astfel forță iradiantă asupra celorlalte două părți, și este înregistrat paroxistic, ca eveniment exemplar, deși în sens negativ. Ceea ce până atunci fusese discurs al protagoniștilor devine acum faptă degradantă. Schimbând tot ceea ce e de schimbat, evenimentul apare ca violență anarhică, ca pură beție a distrugerii, a anihilării, cu frapante (și cel mai probabil nescontate) asemănări cu viziunea „post-paradisiacă” a lui Baudelaire după participarea la Revoluția de la 1848, de când a căpătat oroare de a fi contemporan (v. *Mon coeur mis à nu*). Oroare pe care o va căpăta și Eliade, începând cu anii '40.

Romanul generației

Întoarcerea din Rai (1934) și *Huliganii* (1935) sunt unele dintre cele mai importante documente ficționale ale generației, primul proiectat ca roman al eșecului, al doilea ca ilustrare paroxistică a unui concept ambivalent, cel al „huliganului”, deturnat de la semnificația sa curentă din epocă și convertit în sensul exaltării tinereții ca forță metafizică. Problematica lor este consonantă hermeneuticii speciale care de la bun început proiecta apocaliptic profilul generației, ca o generație în *contratimp*:

¹⁵ Anton Golopenția, *Rapsodia epistolară*, Editura Albatros, București, 2004, scrisoarea din 10.3.1934, p. 199-200. Totodată, un reporter anonim care realizează un interviu cu scriitorul propune aceleași modele ale personajelor: „neostenitul romancier Lazarovici” ar fi „cunoscutul gazetar și literat I.C. de la un curajos ziar de dimineată” (adică publicistul Ion I. Cantacuzino); Eleazar, „tânărul director al unei și mai tinere gazete de amiază”; Vlădescu „secretarul general al Asociației «Criterion», sau poate acel predigios vorbitor și comentator M.V., bun cunoscător al filosofiei, al teologiei și al economiei politice?...” (*De vorbă cu domnul Mircea Eliade. La apariția romanului „Întoarcerea din Rai”*, în *Reporter*, an II, nr. 10, 14 februarie 1934, p. 5, semnat „Rep.”)

contratimp ca poziționare, în răspăr cu generația războiului și, mai ales, contratimp ca posibilități de evoluție și acțiune (o generație cu timpul drastic măsurat de istorie, obligată să acționeze contracronometru, o generație cenzurată și eliminată simbolic de pe scena sa originară de evoluție). După momentul inaugural, al nașterii ei forțate, marcat de profetismul *Itinerariului spiritual*, principalul text programatic, de „investitură”¹⁶, aceste două romane reprezintă un bilanț provizoriu, al decepției, marasmului și violenței, un fel de față mai puțin luminoasă a generației. Chiar și prin datele concrete ale apariției, *Întoarcerea din Rai* încapsulează și reflectă două borne istorice: greva de la Grivița, eveniment nodal în rețeaua epică a scrierii, care ilustra, „într-un mod patetic și artificial, pierderea «Raiului», zvârlirea noastră în istorie” și asasinarea lui I.G. Duca (din luna în care își trimitea la tipar cartea), care îi accentuează „sentimentul inefabil că am intrat într-o epocă de *ruptură*”, așa cum i se confesa și lui Nae Ionescu. *Întoarcerea din Rai* consemna căderea în Istorie, degradarea idealului generaționist; era un roman al ratării, dar proiectat după o altă schemă decât cele de tip sămănătorist, ale unor Vlahuță sau Cezar Petrescu: de astă dată este vorba de un roman intelectual, chiar de un „roman cerebral”, al unor inși care nu se pot ridica dincolo de istorie. *Întoarcerea din Rai* este un roman al personajelor-ideologii, al „personajelor conceptuale” (în sensul lui Deleuze), în timp ce *Huliganii* încarnează fața paroxistic-negativă a generației. Așa s-ar putea explica și apelul surprinzător la „pornografic” în ambele romane, dezavuat retrospectiv de autor, ca marcă principală a *șocului*, ca posibilă „traducere” a căderii, a degradării, în care agresivitatea capătă valențe metafizice.

Într-un anume sens, *Întoarcerea din Rai* este translarea ficțională a articolului *Mitul generației tinere*¹⁷, ilustrând un fel de itinerariu *nepsiritual* și marcând momentul *căderii*, al părăsirii investiturii mitologice, al abdicării în fața istoriei. Răstimpul tragic, apocaliptic, în care evolua de la bun început generația (cf. *Anno Domini*) ar fi putut fi contracarat, în disperare de cauză, și în mod compensator, de un

¹⁶ În fapt, generația se naște – sau mai bine zis este forțată să se nască – exclusiv prin voința *expresă* a lui Eliade însuși care se grăbește să îi compună manifestul înainte ca ea să existe propriu-zis.

¹⁷ Apărut în *Vremea*, an VIII, nr. 399, 4 august 1935, p. 3.

construct cu rol de talisman: mitul „tineretii fără bătrânețe“, adică Non-Timpul prin excelență, marcând sacralitatea ascunsă, protectoare și potențatoare a generației. Tineretea era momentul suprem al unor inși care au „mitul vârstei lor“ și care mizau pe valori majore – „Absolutul, Aventura, Mistica, Ortodoxia, Experiența“ –, marcând aventura simbolică a generației, aceea de a căuta Absolutul prin Experiența spirituală. Totodată, mitul conținea și o dimensiune inaugurală, aceea a unei direcții noi în cultura română. Or, abdicarea în *politic* simboliza, în fapt, uciderea *poveștii inaugurale* și a înseși *aurei* pe care le-o conferea. Tineretea nu ar trebui să se reducă la simpla biologie, și dacă „tendențele revoluționare pe plan social, politic și economic“ sunt reversul degradat, compensația infuziei de spiritual din 1927, ele nu mai au anvergura mitului, deoarece nu izbutesc să îi convertească plenar valențele: „[...] asemenea preocupări sociale și economice – nesustinite de un mit central, de o nouă concepție a omului, de o nouă valoare dată vieții și morții (chiar dacă se neagă realitatea morții) – nu sunt deloc menite să înobileze și să fertilizeze tineretea. [...] O bună parte din «promoția» 1927 militează acum chiar pentru acest ideal civic și politic [...]“.

Dar cine sunt reprezentanții ficționali ai generației? Pavel Anicet, personaj non-ideologic prin excelență, pendulează între două femei, iubirea devenind sinonimă cu eșecul existențial și, în ultimă instanță, cu moartea. El duce la paroxism sensurile experienței și ale aventurii (două concepte-cheie în definiția autenticității), iar sinuciderea lui capătă valențe metafizice. Prin celălalt personaj central al scrierii, David Dragu, se conturează un conflict special între generații, a sa și cea anterioară, a războiului, conflict definitoriu, după Eliade, pentru câmpul intelectual și sociocultural al perioadei. În fermă opoziție cu morala și ideile paterne – maiorul Dragu participase la Primul Război Mondial, David Dragu optează, la suprafață, pentru o existență socoțită mediocră de către familie, aceea de jurnalist, iar, în secret, proiectează o *Etică* a generației, pe care, în cele din urmă, nu o va finaliza. El se ratează din cauza condiționărilor biografice și a circumstanțelor contextuale (moartea tatălui său).

Eleazar joacă rolul revoluționarului anarhist și mistic, care predică o nouă lume și un om nou, pornind de la Noul Testament; viziunea sa

este una apocaliptică, paricidă, prin care aspiră „să se curețe lumea prin foc“. El visează – ca și Eliade în unele articole – la o revoluție cu sens diferit decât cea propusă de ideologiile de stânga, respectiv la o revoluție pornind nu de la masele obidite (precum cea bolșevică), ci invers, de la elite spre mase: „[...] până acum, revoluțiile politice s-au făcut prin concesii aduse masei. Asta deja înseamnă o abdicare, un compromis. Numai o elită poate face revoluția, numai voința ei poate fi destul de liberă. Celelalte revoluții au fost făcute de *bătrâni*, de necesitățile unei lumi vechi. Numai tinerii, numai o elită tânără poate instaura o ordine cu adevărat nouă. Altminteri, asistăm la simple și stupide lupte politice pentru cucerirea puterii. Și asta nu poate interesa pe un om liber“. Și în discursul incendiar al lui Emilian transpar diferite idei ale autorului (de pildă, conflictul intergeneraționist, mitul noului început), însă hipertrofiate, anticipându-l pe Cioran din *Schimbară la față a României*: „Să piară tot, de la temelie! Alte orașe, alte generații, alți bărbați – asta ne trebuie. Dacă aș putea dărâma întreg Bucureștiul, și să clădesc în locul lui o cetate a soarelui, un oraș tânăr, alb, viu, pur! Un oraș fără proxeneți, fără bătrâni, mai ales fără bătrâni. Unde sunt bătrânii, acolo se adună ranchiuna, fierea și veninul, lașitatea, imoralitatea. Numai copiii și bătrânii sunt vicioși, numai ei pot practica incestul, de pildă. Noi, tinerii și maturii, trăim din realități pure, organele noastre sunt perfect echilibrate, au nevoie numai de soare, de pâine, de sex. Sănătate, curaj, bărbăție – în locul viciului și lașității!...“ La Grivița participă aproape în transă, trage câteva focuri, după care parcurge o stranie etapă post-șoc, vecină cu psihoza severă. După Lazarovici, scriitor și publicist cu simpatii proletare, vulgaritatea ar fi marca specială a generației, al cărei roman intenționează să îl scrie.

Însă nu toate personajele au convingeri ideologice asumate, și trebuie ferm subliniat că *Întoarcerea din Rai* nu este un roman *politic*, ci unul intelectual, „cerebral“, așa cum a insistat autorul în mai multe rânduri. De pildă, Vlădescu predică asumarea spiritualului, hiperpragmaticul și empiricul Ilieș nu pariază decât pe realitatea brută; până și propria pasiune entomologică din adolescență este parodiată prin atribuire încornoratului și monomanului Dobridor. Jean Ciutariu este un personaj decorativ, actorul cu succes la femei, poate o apariție

„fantomatică“ a prietenului Vojen (*alias* Robert din *Romanul adolescentului miop*), măcar în punctul lui de pornire.

Pentru început eroii discută (partea I), apoi îi vedem acționând fiecare diferit în timpul grevei de la Grivița (partea a II-a), după care asistăm la eșecul și la resemnarea fiecăruia dintre ei (partea a III-a). Pentru prima parte este emblematică scena discuției de la cafenea, pentru partea a doua scenele violului și ale participării lui Emilian la grevă, pentru a treia, ultimul capitol, cu sinuciderea lui Pavel Anicet.

Romanul se sprijină pe o vastă rețea intertextuală, de vase comunicante: textele de escortă, paratextele, de la numeroasele interviuri date de autor, cu rol programatic, teoretic aproape, la articolele scrise de Eliade (despre generație, despre rolul intelectualului, cu rezonanțe în teoria lui Benda despre „trădarea clericilor“, „revoluție“, „omul nou“) sau de membrii generației (Cioran, de pildă, sau Sandu Tudor, prototip al lui Eleazar). Idiosincronică este în special raportarea la ideologia comunistă. Teodoru – care, asemenea lui Cioran, predică neantul, sinuciderea, colapsul universal – s-a înscris, dar s-a retras din mișcare; Lazarovici este un publicist proletar; figura cheie este însă cea a lui Emilian, care dizolvă prin anarhism și prin utopie (cum ar fi cea despre „cetatea Soarelui“) doctrina marxistă. Înainte de a participa la greva de la Atelierele Grivița, asistăm la un gest de defulare a agresivității personajului (care violează slujnica), iar evenimentul însuși este descris ca pură manifestare anarhică, bestială, violentă, marcată de o serie de acte gratuite.

Un roman al celuilalt

Pe de altă parte, într-un anumit sens, *Întoarcerea din Rai* este nu doar un roman avertisment, ci și unul al *dublului* neliniștitor, un roman pe care Eliade îl scrie cumva împotriva lui însuși. În primul rând, în sensul că unele personaje merg contra poziției autorului, cea expusă în diferitele articole apărute în această perioadă sau mai târziu: ele resping calea a-politică, sau dincolo de politică, a spiritualului, elocvente fiind mai ales cazurile lui Eleazar (opțiunea pentru revoluția de dreapta) și Emilian (pentru cea de stânga). Apoi, în chip semnificativ, toate *se ratează* – ceea ce nu va face niciodată Eliade însuși, care are

o mistică a *voinței* aproape balzaciană („Așa să m-ajute Voința“, scria într-un jurnal de adolescență). Însă, pe de altă parte, unele dintre personaje merg în direcția – combătută inițial de Eliade și socotită degradantă – a politicului, așa cum o fac sau o vor face în realitate și membrii marcanți ai generației, 1932 (cu apariția publicației *Axa*) și 1933 fiind ani de cotitură în acest sens (culminând cu desființarea Criterionului în 1934, din varii motive, principalul fiind respingerea eclecticismului ideologic, sub imperativul opțiunii politice clare și exclusiviste). Mai curios e că nu doar personajele vor merge în această direcție, ci și autorul lor, Eliade însuși, însă câțiva ani mai târziu și pentru o scurtă perioadă. Această scriere capătă astfel și o semnificație anxios-premonitoare, punând într-o lumină surprinzătoare viitoarele luări de poziție ale autorului (fie ele și în sensul investiturii spirituale a politicului, ceea ce nu face niciunul dintre eroii săi, poate doar David Dragu, dar în *Huliganii*). Elocventă în acest sens este o notație de jurnal, din 26 septembrie 1952, în care Eliade se referă la obiceiul, pe care l-ar avea de vreo cinci sau șase ani, de a-l reciti pe Hegel, de „două sau trei ori pe an“, pentru a înțelege „sensul «istoriei»“¹⁸. L-ar interesa în special decizia luată de Hegel pe 14 septembrie 1800 în sensul unei „virile unification avec le temps (=l’histoire)“¹⁹. Această hotărâre a lui Hegel ar semăna cu „*la décision de ma génération d’«adhérer» à la politique pour s’intégrer au moment historique, se défendre contre «l’abstrait» et éviter l’évasion dans l’irréel*“. Recitirea prin Hegel a imperativului generației sale arată că Eliade încadrează, retrospectiv, implicarea în istorie, adică în politică, a generației sale în siajul schemelor modernității, demontate și respinse în eseu *Le mythe de l’éternel retour* (1949). Această înscriere și implicare în timp și istorie ar fi o „grave erreur, «validée» et transfigurée par Hegel, qui oblige les «intellectuels» à renier leur propre vocation“. Din contră, constată Eliade în 1952, intelectualii ar trebui să reziste „spiritului timpului“, chiar cu riscul de a fi aruncați la „pubela istoriei“, revenind la Benda, cel din *Trădarea cărturarilor*, care vitupera la adresa tuturor celor pentru care „*l’État, la Patrie, la Classe sont aujourd’hui [...] seuls Dieu*“¹⁹.

¹⁸ *Fragments d’un journal*, I, 1945-1969, traduit du roumain par Luc Bădescu, Gallimard, Paris, 1973, p. 192.

¹⁹ Julien Benda, *La trahison des clercs*, Bernard Grasset, Paris, 1927, p. 52.

În al doilea rând, este de semnalat raportarea ambivalentă a naratorului la tipologia propriu-zisă a scrierii, prin deformare sau palindodie, ambele modalități de *subminare* a perspectivelor „tari“ sau a opțiunilor tranșante. Fiecare personaj reprezintă, într-un anume sens, o reflectare (și) parodică a unor idei sau teorii ale autorului²⁰, rediate numai parțial și exagerate, schimonosite prin ciuntire, prin monoideismul altfel detestat. Un caz elocvent este cel al lui Eleazar, care combină teza despre revoluția pe model invers (nu dinspre mase, ci dinspre elite), susținută de Eliade însuși în diferite intervenții, cu paricidul extrem (teoria mitralierei care să distrugă lumea veche) și cu militanțismul ortodox (cu care generația lui Eliade se afla, în fapt, *en delicatesses*). Însă principalul „atentat“ la adresa propriilor personaje este articolul *Romanul oceanografic*²¹, unde Eliade dezvoltă o teorie cu totul paradoxală, aceea a omului modern ca ins desfigurată de o serie de „tropisme“ intelectuale. O surprinzătoare *coda* a acestui roman, la care ne vom referi mai jos.

În al treilea rând, romanul abundă în trimiteri autoreferențiale, în puneri în abis ale codului, ale problematicii, ale formulei epice, majoritatea schimonosite, chiar parodiate, îmbrățișate și totodată repudiate. De pildă, câteva personaje scriu ele însele romane care trimit, indirect, la formula *Întoarcerii din Rai*. Lazarovici, jurnalist de stânga, publică un „roman de moravuri contemporane“, în care Eleazar și Anicet figurează printre personaje – adică „romanul generației“ este atribuit unui scriitor cu vederi de stânga și are, mai mult, titlul unui proiect propriu din tinerețe, abandonat, *Dacia Felix (Romanul adolescentului miop)* era o parte a acestui proiect, în intențiile prime ale lui Eliade). Emilian – tot un personaj cu vederi de stânga – scrie și el un roman autenticist, un roman al experiențelor și al „mălului“ (reflectare caricaturală a propriei obsesii a autenticității), în care violența și agresivitatea au

²⁰ Aceasta nu înseamnă însă că opiniile personajelor pot fi atribuite și autorului – așa cum s-a întâmplat uneori în epocă, mai ales în cazul celui de-al doilea roman din serie, *Huliganii* (1935), și cum se mai întâmplă și azi, din pricina unei confuzii naratologice surprinzătoare. Așa cum se va vedea în continuare, poziția autorului față de eroii săi este una eminentă ambivalentă.

²¹ Apărut în *Vitrina literară*, seria a II-a, nr. 6, 18 martie 1934.

manifestări paroxistice; dorința secretă de a fi chemat în instanță pentru pornografie capătă accente involuntar premonitории²².

Ca și parodia, polifonia e până la urmă dizolvantă, destructurează eventualele teze politice și ideologice susținute de personaje. Romanul devine un spațiu neutral, neangajat, liber – tezele tuturor acestor monoidici coexistă, se ciocnesc și, prin acest fapt, se echilibrează, dar se și anulează reciproc sau se reduc la simple *posturi*, toate posibile: discursul lui Eleazar și poziția lui Lazarovici ca reprezentare a unei categorii profesionale; ideologiile de sens opus îmbrățișate de Emilian și Eleazar etc. Deloc în ultimul rând, autorul se delimitează de toți și își asigură poziția *neutrală* (în sens barthesian) prin alter-ego-urile David Dragu și Pavel Anicet.

Intertextualitatea alimentează autobiograficul, și invers, prin autobiografic înțelegându-se și radiografia unei vârste intelectuale a autorului, expusă în publicistică și încorporată ficțional, transferată parțial și personajelor, pastişată sau deformată. *Întoarcerea din Rai* este un roman-dezbatere, în consonanță cu teoria despre „insuficiența literaturii“, care nu trebuie să se limiteze la *estetic*, ci să încorporeze multiplele fațete ale realității, „să iasă în stradă“ pentru a prinde extrem-contemporanul (greva de la Grivița), să provoace Istoria și chiar s-o anticipeze (a se vedea evoluția generației).

Modele epice

Insistența de până acum asupra problematicii scrierii riscă să pună în umbră osatura ei epică: *Întoarcerea din Rai* este concepută, în mod deliberat, după o formulă inovatoare. Eliade se plasează pe o poziție de avangardă prin selectarea unor modele de dată recentă, nefrecvențate de autorii români. Este un caz aproape singular în cariera sa: în *Maitreyi* (1933), în ciuda formulei autenticiste, miza pe o tehnică epică oarecum clasică (prin coeziune compozițională și naratologică); în alte scrieri, în ciuda aspectului uneori inovator (ca în cazul „romanului

²² Vezi, mai jos, scandalul universitar din 1937, care vizează strict *Întoarcerea din Rai*, deși punctul său de pornire fusese lectura în cheie moral-moralizatoare a romanului *Domnișoara Christina*.

indirect“ *Șantier*), Eliade nu paria pe formulele extrem-moderniste (ba chiar le dezavua în ultima etapă a creației, când opta pentru „romanul-roman“ și pleda pentru „demnitatea metafizică a narațiunii“). De astă dată, în răspăr cu influența dominantă a librăriei franceze, pe care o considera principala cauză a provincialismului cultural, prin asumare voioasă a influenței, dar și ca reacție polemică la intoxicarea cu „pășunism“ ideologic dinspre polul tradiționalist (la care face referiri într-o scrisoare către Elena Beram din anii '60), Eliade optează pentru o formulă narativă extrem de nouă. Îi citise pe Dos Passos (asumat explicit ca principal model) și pe Huxley (în care vede un continuator al celui dintâi²³), și își ordonează scrierea după metoda contrapunctului, utilizând insistent monologul interior. În plus, operează un decupaj temporal extrem, singular în literatura română de la acea vreme: prima parte se desfășura de-a lungul unei zile, a doua era concentrată în jurul evenimentelor de la Grivița (ca eveniment-far), a treia urmărea succint consecințele evenimentului în biografia eroilor (alterându-le practic pe toate, de la psihoza lui Emilian la sinuciderea lui Pavel și resemnarea lui Dav). Asupra acestui decupaj extrem autorul însuși atrăgea atenția, într-un interviu acordat cu prilejul lansării: „Toată acțiunea romanului se petrece în câteva zile, în două generații, deci. Partea I în douăsprezece ceasuri, partea a II-a într-o zi, partea a III-a în două zile. Se scurg luni între «părți» și se scurg ani între capitole. Nu știu cum vor primi cititorii această încercare a mea de a se concentra în patru sute douăzeci de pagini primul popas al unei imense vieți românești.“²⁴

Simpatia pentru scriitorul american este expusă în articolul *Despre oameni și roman*, „*Manhattan Transfer*“ de John Dos Passos, inclus

²³ A se vedea mărturisirea în răspăr făcută lui Dan Petrașincu, într-un interviu apărut în *Rampa*, în 1936, după apariția romanului *Huliganii*. De menționat că Eliade are un întreg serial dedicat lui Huxley (în volumul *Insula lui Euthanasius*), în care, în mod curios, nu analizează și romanul *Contrapunct* (ci se limitează doar la unele referiri la câteva dintre personaje). Într-un alt articol, *Modernul Aldous Huxley (Azi*, martie 1932, p. 86-87) analizează „caracterul autobiografic al eseurilor“ scriitorului englez.

²⁴ *De vorbă cu domnul Mircea Eliade, cu prilejul apariției romanului „Întoarcerea din Rai“*, în *România literară*, an III nr. 89, 6 ianuarie 1934, p. 4, nesemnăt.

în volumul *Oceanografie* (1934)²⁵. Modernitatea formulei, folosind tehnica contrapunctului și monologul interior, se reflectă și asupra tipologiei: personajele sunt oferite ca atare cititorului, fără răstimpul decodării psihologice (fără să se explice „«ce vrea personajul» sau «de ce a făcut el ce a făcut»“, p. 105). Această „desăvârșită nuditate“ este consonantă cu tipologia abordată și cu ritmul febril al acțiunii. Eliade compară tehnicile explicativ-psihologizante ale vechiului roman psihologic cu metoda non-analitică a lui Dos Passos, în al doilea caz proza câștigând în autenticitate și rapiditate, dar reflectând și un anume schematism ideatic și comportamental care ar fi specific omului modern²⁶.

La aceasta se adaugă cea mai paradoxală adaptare a mai vechii și obsedantei poetici a autenticității. În câteva articole Eliade lansează un binom derutant, pornind de la o anumită configurație tipologică și mentală a omului modern. Acesta ar fi monoideic²⁷, iar profilul lui mental și cognitiv ar fi invadat de tropisme și redus la câteva scheme de gândire principale, ceea ce l-ar face *inautentic*. Așadar: a-l descrie în mod *autentic* pe omul modern înseamnă a-l surprinde în *inautenticitatea* lui, cu riscul ca un atare act de „transcriere“ să pară... inautentic.

²⁵ În treacăt fie spus, acest volum de eseuri se poate citi în paralel cu scrierea de față, ca principal paratext, și nu doar prin articolele despre roman și poetica lui specială, ci și prin alte intervenții, în care Eliade abordează o problemă diversă, care îi interesează și pe protagoniștii *Întoarcerii din Rai*.

²⁶ Reproducem un pasaj din acest articol: „Suprimați introducerile de biografie, explicațiile psihologice, nuanțările analitice – și veți vedea că un foarte bun roman rămâne deodată inert și personagiile lui fantoșe. Cunoaștem aceste personaje pentru că ne vorbește autorul de ele, ne asigură că au o stare civilă, ne spune că au făcut cutare sau cutare lucru, ne destăinuiește ce cred ele despre anumite realități, le poartă de mână prin tot cuprinsul romanului, le explică, le justifică și le ilustrează. Tare aș vrea să le privesc trăind singure, aceste personaje cari îmi vin întotdeauna în față cu o armură de justificări psihologice, pe cari nu le pot cunoaște direct din faptele sau gândurile lor și [...] despre care nu pot spune, în același timp, că sunt *oameni*“ (*Oceanografie*, Editura „Cultura poporului“, București, 1934, ed. cit., p. 106).

²⁷ Vezi, printre altele, și articolul *Mentalitatea francmasonică* (inclus în *Oceanografie*, ed. cit., p. 167-170) în care se referă la caracterul monoman, exclusiv și exclusivist al unor opțiuni ideologice.

Textul etalon pentru această paradoxală adaptare a teoriei autenticității, dar și pentru ambivalența raportării la Dos Passos și la romanul modern(ist) este *Romanul oceanografic*, la care ne-am referit și mai înainte, unde Eliade dezvoltă următoarea ipoteză: un roman cu adevărat modern este un roman al oamenilor fără chip, al înșilor otova, al oamenilor creați de „tropisme“ (adică invadați, guvernați, deformați de acestea). Oamenii moderni, contemporani ar trăi „cu idei în serie, obținute automat, prin presă, prin literatură, prin convorbiri“, fiind caracterizați de o serie de „scheme mentale, judecăți de valoare, superstiții moderne, abstracțiuni și automatisme psihologice“. Or, într-un roman modern, a crea un personaj se reduce la a-l înfățișa „cum împrumută expresii și scheme mentale de la vecinul lui, de la prietenul lui“ – așadar în plin proces de contaminare; personajele ar trebui redată „sub aceeași culoare neutră, având aceleași gânduri, aceleași tropisme intelectuale, aceleași expresii verbale“. Analogia este frapantă: „Ați văzut vreodată, la cinematograful, o exploatare oceanografică? Când apare, la două, trei mii de metri adâncime, farul puternic, sutele de făpturi, cu atâtea forme, cu atâtea variații, se îndreaptă toate către lumină. Este o viziune aproape halucinantă. Nu mai distingi formele de umbre, umbrele de variații, variațiile de indivizi. Este o magnifică împletitură de liane, de trunchiuri, de coliere, de pânze – și nu poți distinge vegetal de animal, viață de umbră. Faceți analiza oceanografică a unui grup uman. Coborâți-vă la adâncime și proiectați farul electric. Veți descoperi același tropism intelectual, aceeași împletitură de viață și umbre. Un «personaj» trece puțin în altul și trece mai mult în al treilea. Și toți oamenii aceștia seamănă, atât timp cât trăiesc cum trăiesc modernii, fără să facă nimic în afară de meseria lor, de ziarele și cărțile pe care le citesc, de prietenii cu care vorbesc. Autenticitatea omului modern este de a nu fi autentic, de a nu fi el însuși, de a nu avea o biologie, ci numai scheme mentale și pseudojudecăți de valoare. Realitatea omului modern constă în abstracțiunea sa, în polimorfia și amorfia lui.“ Or... *Întoarcerea din Rai* este chiar acest „roman oceanografic“.

Publicat la scurt timp după apariția scrierii, articolul a fost citit și ca o pledoarie *pro domo* a autorului, care și-ar fi justificat astfel lipsa de percutanță a tipologiei abordate. În fapt, principalii critici de întâmpinare din epocă – Pompiliu Constantinescu, dar, mai ales,

Șerban Cioculescu²⁸ – ridicaseră serioase semne de întrebare în acest sens. Mai mult, cronica ultimului, un mai vechi adversar de idei²⁹ va dobândi, retrospectiv, o pondere considerabilă în evoluția romancierului Eliade, obligându-l să-și concentreze formula narativă printr-un mai mare efort de obiectivizare și accentuare a epicului (v. *Huliganii*, 1935)³⁰. După ce evidențiază rolul scriitorului ca „exponent al unei generații, și anume al generației postbelice“, a cărei scriere-etalon ar fi *Întoarcerea din Rai*, Șerban Cioculescu îi dă lovitura de grație: un astfel de roman, care s-ar dori o frescă, ar fi ratat tocmai prin strategia narativă, improprie unui asemenea deziderat, și prin lipsa de percutanță a tipologiei înfățișate. Nu în ultimul rând, cu o certă ironie, se face și o inventariere a greșelilor de exprimare, pentru a fi „înlăturate într-o viitoare ediție și cu nădejdea că autorul se va supraveghea mai de aproape în viitor“³¹.

Se cuvine să ne întrebăm: își ratase Eliade romanul? Sau, și mai grav: încă nu se putea vorbi, în cazul său, de un profil de *romancier*?³²

²⁸ G. Călinescu nu va comenta romanul la momentul apariției, dar îl va sancționa drastic în *Istorie* (1941). Pentru toate cele trei opinii exprimate, v. *Referințe critice*.

²⁹ *Mircea Eliade*, „*Întoarcerea din Rai*“, roman, în *Adevărul*, nr. 15.394, 11 martie 1934, „Cronica literară“, p. 1, 2; inclusă în *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București, 1972, p. 273-276.

³⁰ Astfel, lui Dan Petrașincu, în interviul la care ne-am referit și anterior (*Rampa*, nr. 5519, 8 iunie 1936), îi declara la un moment dat: „De exemplu pot spune că *Huliganii* l-am scris pentru criticul Șerban Cioculescu, care susținea că nu mă pot realiza în epică. Am înlăturat aici pe cât am putut discursivitatea ideilor și monologul interior – care-mi convenea ca tehnică. A fost aici o concentrare a acestei «ambiiții» și iată că toată lumea m-a recunoscut drept epic!“

³¹ Sunt inventariate „greșeli de acord“: „când se va citit toate acestea, p. 170; cu cât va fi mai mulți morți, p. 263; îi face bine toate aceste cuvinte, p. 235“ etc.; „confuzii de cuvinte“: „sire, la p. 118 și 401, în loc de *șiruri* (rânduri de cuvinte – șirele sunt de paie); *fizica*, la p. 207 și p. 213, în loc de *fizicul*: singurul lucru frumos și natural pe care îl are e părul; «toată *fizica* lui aici se reduce»... «prezența femeii alături de el, *fizica* ei intactă...»“; „incorectitudine a neologismelor“: „«veleitari» (p. 65), în loc de *veleitari*; «platfondul» (p. 179), în loc de *plafonul*; «*signalul*» (p. 230), în loc de *semnalul* sau *șignulul*; «*insignificant*» (p. 179) și apoi *insinifiant* (p. 270), de la franțuzescul *insignificant*“ etc.

³² În fapt, mai toate romanele autorului din această perioadă, cu excepția salutară a lui *Maitreyi*, se abat de la formula „ortodoxă“ a genului, evidențiind, o dată în plus, caracterul *atipic* al acestui scriitor, în sensul unei certe *originalități* de substanță și de structură interioară, care desfiide orice încercare de ordonare într-un ipotetic tablou al lui Mendeleev.

Era critica românească într-o confuzie, tocmai pentru că *orizontul ei de așteptare* se plasa într-un alt punct decât acela al autorului? Se repeta mai vechea istorie, caracteristică multor literaturi, semnalată de altfel și de Eliade, cum că scriitorii se află *în avans* în raport cu critica literară? Adică, mai pe șleau spus, Eliade scrisese un roman pe care contemporanii lui autorizați nu îl puteau percepe la adevărata anvergură?

Nu se poate da un răspuns clar. Eliade optase în mod evident pentru o structură inovatoare, chiar revoluționară, însă romanul său nu era suficient de coagulat epic, deși nu neapărat în sensul ratării tipologiei (un accesoriu de care un roman intelectual se putea, în ultimă instanță, dispensa). Pe de altă parte, critica din epocă fusese clar prinsă pe picior greșit, judecând un „roman-dezbatere“ după tiparul epicului tradițional. Nu în ultimul rând, este foarte posibil ca postura *pregnantă* a acestui tânăr genialoid, de numai 27 de ani, a cărui ambiție era mai ales aceea de a *experimenta*, de a „testa“ diferite formule epice, să fi fost mai degrabă *iritantă* pentru contemporanii săi. Se poate depista un anume „complex“ Eliade la un G. Călinescu, de pildă, sau chiar la Șerban Cioculescu. Poate că, dacă ar fi fost încurajat de către critica de autoritate din epocă, evoluția autorului și peisajul romanului românesc ar fi fost altele. Sau poate că nu – pentru că Eliade nu era un autor care să parieze *à la longue* pe formulele extrem moderniste. Dacă îl citim cu atenție, observăm că atitudinea sa în raport cu Dos Passos și alți prozatori inovatori este, în fapt, *ambivalentă*. Apoi, să nu uităm: tot Eliade va pleda, mai târziu, chiar în anii de apogeu ai Noului Roman, pentru o narațiune mitică și pentru formula „romanului roman“.

Epilog de istorie literară. „Erotologul“ acuzat de pornografie. „Întoarcerea din Rai“ – cap de acuzare într-un proces care s-a rezolvat de la sine

Trei ani mai târziu, scrierea de față va fi cap de acuzare într-un proces intentat lui Eliade, în campania mai largă de „purificare“ a literaturii de elementele așa-zis pornografice. „Autorul“ moral al campaniei, respectiv inițiatorul ei, era Nicolae Iorga (secondat și de alți

scriitori, precum Al. Brătescu-Voinești). Principalul vizat era, de fapt, Tudor Arghezi (pentru volume ca *Flori de mucigai*, de pildă) – iar victime colaterale, câțiva scriitori, printre care și Eliade. Astfel, în primăvara lui 1937, Geo Bogza și H. Bonciu sunt arestați, iar scrierile lor, *Poemul invectivă*, respectiv *Bagaj*, sunt confiscate. În campania inițiată și derulată în *Neamul românesc*, *Romanele d-lui Mircea Eliade* – în speță, *Întoarcerea din Rai* – erau luate în vizor de N. Georgescu în nr. 81, din 12 aprilie 1937, p. 1: „Cum se întoarce din Rai d. Mircea Eliade, șef de generație tânără și romancier de mare tragism, se va vedea aci... E desigur dezgustătoare această literatură. Dar cum am putea să fixăm imensele răspunderi morale pe care le poartă rățăciții scrisului decât prin citate din operele lor imunde?” În chip pretins ilustrativ, se citează pasaje de la p. 225-226 din ediția din epocă a romanului, respectiv celebra scenă a violului³³.

Ca reacție, Societatea Scriitorilor Români organizează, pe 25 aprilie, o reuniune la care iau cuvântul Liviu Rebreanu (care ar fi abordat trei chestiuni principale: „cenzura, arderea cărților dlui Mihail Sadoveanu și arestarea scriitorilor“), George Gregorian, Zaharia Stancu, Mircea Eliade, Șerban Cioculescu³⁴. Cel din urmă își va publica intervenția câteva zile mai târziu în presă, din care mai mult de o treime era consacrată... comunicării lui Eliade, drastic ironizată; reproducem un fragment: „Ați ascultat, domnilor, abila intervenție a d-lui Mircea Eliade, prin care d-sa a crezut că poate îndreptăți amestecul justiției în chestiunile de producere literară. [...] Vorbitorul a încercat întâi a

³³ Cu câteva zile înainte, publicistul citase un fragment din *Domnișoara Christina*, cel al scenei de dragoste dintre Egor și Simina, *Neamul românesc*, nr. 76, 6 aprilie 1937, p. 1, semnat „ng“. În fapt, în ceea ce îl privește strict pe Eliade, vânătoarea de „pornografeme“ pornise de la acest roman din 1936, chestiune relatată și în *Memorii*: „Zi de zi, Cocoș [N. Georgescu-Cocoș, n.n.] reproducea în *Neamul românesc* fragmente din scenele în care se vădea «precocitatea» Siminei. Desprinse din context, citatele păreau adeseori penibile. [...] Astfel că, în preajma Crăciunului, situația amenința să devină tragicomică. Aproape nimeni nu mai vorbea despre romanul fantastic pe care-l scrisesem, despre meritele sau scăderile lui, sau despre posibilitățile și limitele literaturii fantastice în sine – ci despre «pornografia» *Domnișoarei Christina*“ (*Memorii*, ed. cit., p. 321).

³⁴ Cf. *Adevărul*, an 51, nr. 16.334, 27 aprilie 1937, *Adunarea generală a Soc. Scriitorilor Români*, p. 4.

stabili chiar și în domeniul științei limitele dintre investigația îngăduită și pornografie. Ne-a pomenit de nu știu ce manuale medicale, cu numeroase planșe, de ilustrare a morburilor venerice și ne-a spus că în Germania hitleristă, precum și în America democrată au fost cenzurate 49 din 50 planșe. Să admitem că ar fi adevărat. [...] D-l Mircea Eliade n-a dat definiția limpede a pornografiei. Dar d-sa și-a revendicat onoarea de a fi în romanele d-sale un «erotolog». A mai declarat că lucrările d-sale de imaginație au calitatea de a realiza cerința de artă, care deosibește literatura de pornografie. În sfârșit, ne-a asigurat că va mai scrie, cu ajutorul lui Dumnezeu, asemenea opere de «erotologie».³⁵

Câteva zile mai târziu, Eliade publică articolul *Criteriile operei de artă*³⁶; motivul invocat fiind și acela că unele observații ale sale ar fi fost redată „cu destule inexactități“, trecând el însuși drept „pornograf“. Scriitorul face distincția între artă („romanele lui Lawrence, James Joyce, Radclyffe Hall“, tablourile și sculpturile nud) și pornografie (cărțile din colecția „Le cabinet secret“, „fotografiile obscene pe care le vând negustorii ambulanzii la Port-Said“, „cărțile cu orori semnate Isidore Lisieux“). Pe de altă parte, granița artă–pornografie se poate dovedi uneori înșelătoare, în tot cazul imposibil de trasat cu precizie, în această taxinomie fluidă intervenind o serie de nuanțe și de factori de bruiaj: există „fabricanți de afrodisiace, care nu pretind a fi artiști“, dar și „artiști care se amuză uneori să facă pornografie pentru ca să-și distreze amicii“ și care „nu dau la lumină asemenea glume“, apoi, „sunt alți artiști care vor să provoace scandal, introducând uneori,

³⁵ *Între artă și morală*, în *Adevărul*, an 51, nr. 16.336, 29 aprilie 1937, p. 1, 2. De altfel, și în alte notițe de presă, comunicarea lui Eliade era, în general, persiflată. De pildă, în *Facla* (an XVII, nr. 1875, 27 aprilie, *Parchetul și literatura. S.S.R.-ul și pornografia*, p. 2, nesemnat), ea este prezentată în următorii termeni: „Ca întotdeauna, și de astă dată e confuz și cocoțat pe absurde picioroange trece cu naivitate peste propria sa prăpastie. Au mișcările sale ceva din grația unui somnambul. Dacă cineva l-ar fi strigat distinct pe nume ar fi căzut. Tocmai acest precoce scriitor protestează împotriva pornografiei. N-au trecut nici două săptămâni de când confratele *Neamul românesc* a citat o pagină de crasă trivialitate a lui Mircea Eliade. Ceva imund, urât, mediocru și vulgar. Toată pasărea, însă, pe limba ei piere.“

³⁶ *Vremea*, an X, nr. 487, 16 mai 1937, grupaj „Arta și pornografia“.

ca un corp strein, fragmentele extraestetice în operele lor“³⁷. Oricum, singurul criteriu ferm de departajare ar fi cel estetic: „Competenții sunt chemați să judece opera de artă. S-o judece după singurele criterii valabile, cele estetice. Judecătorii de instrucție nu au dreptul să confiște decât cărțile de felul celor lui Isidore Lisieux.“

Lucrurile nu se opresc aici. O lună mai târziu, *Vremea*³⁷ titrează: *Atentatul moral împotriva lui Mircea Eliade. O mistificare a Ministerului Educației Naționale. Ministerul dat în judecată pentru 10.000.000 lei daune*. În presa din epocă³⁸ sunt reproduse cele două comunicate oficiale care se bat cap în cap. Pe de o parte, hotărârea luată de Consiliul Facultății de Litere din București și semnată de decanul C. Rădulescu-Motru: „«La adresa Ministerului Educației Naționale cu nr. 77863 din aprilie 1937 prin care se cerea să se facă cercetare asupra literaturii publicate de dl Mircea Eliade în romanul *Întorcerea din Rai* și să aplice sancțiunile prevăzute de lege. Consiliul Facultății de Litere constatând că dl Mircea Eliade nu are în organizarea Facultății decât însărcinarea de asistent onorific al dlui conferențiar Nae Ionescu și că, așa fiind, dânsul nu poate fi anchetat sau judecat după o procedură prevăzută de lege a socotit că singura măsură ce poate lua ca urmare la adresa Ministerului Educației Naționale este de a invita pe dl Nae Ionescu, ca D-sa să renunțe la asistența onorifică a dlui Mircea Eliade, fără ca prin aceasta să prejudece viitoarea carieră universitară a dlui Mircea Eliade. Consiliul Facultății de Litere n-a judecat literatura dlui Mircea Eliade și, ca atare, n-a exprimat niciun fel de calificare asupra ei și nici asupra moralității autorului.»“ Pe de altă parte, hotărârea Senatului Universitar contrazice decizia Facultății de Litere și Filosofie: „«În urma comunicării făcută Universității din partea Ministerului Educației Naționale în privința literaturii pornografice a dlui Mircea Eliade, Senatul Universității din București, în unire cu Decanatul Facultății de Litere, au hotărât ca dl Mircea Eliade, care funcționa intermitent ca asistent onorific pe lângă conferința dlui Nae Ionescu, să nu mai aibă dreptul să fie utilizat nici măcar în calitatea

³⁷ An X, nr. 491, 13 iunie 1937, p. 5.

³⁸ Printre altele, în *Credința*, an III, nr. 1372, 13 iunie 1937, p. 2, „Țintar“, în cadrul intervenției lui *Erasm* (Petru Manoliu), *Năvăvuri urâte – și care definesc...*, În jurul „excluderii“ lui *Mircea Eliade din Universitate*.

de asistent onorific. În același timp, Senatul a atras atenția facultăților cu privire la persoanele pe care le întrebuințează, ca să prezinte garanții de moralitate».³⁹ „Erasm“, cel care transcrie ambele comunicate³⁹ face și un comentariu personal, în care își exprimă nedumerirea că acest litigiu se deschide la trei ani de la apariția romanului și că vizează strict această scriere, nu și altele apărute între timp: „Romanul *Întoarcerea din Rai* a apărut, dacă nu mă înșel, în anul 1934. Ulterior, Mircea Eliade a fost primit ca asistent onorific. Așadar, romanul era în vitrină când Mircea Eliade și-a început cursurile. [...] De ce s-a trezit atât de târziu ministerul? Căci ministerul nu cere facerea unei cercetări asupra *Huliganilor*, *Domnișoarei Christina* sau *Șarpele [sic!]*. Așadar, ministerul nu s-a alarmat în urma apariției unui roman al lui Mircea Eliade ieșit din teasc ulterior primirii lui ca asistent onorific. [...] Însă tot din acest proces-verbal mai reiese că invitația făcută «domnului conferențiar Nae Ionescu» de a renunța «la asistența onorifică a domnului Mircea Eliade» nu are calitatea să «prejudicieze asupra viitoarei cariere universitare a dlui Mircea Eliade». [...] Invitația făcută domnului Nae Ionescu nu-l descalifică pe Mircea Eliade. Și nu-l descalifică deoarece Mircea Eliade, nefăcând parte din organizarea «oficială» a Facultății, nu putea fi sancționat, adică nici anchetat și nici judecat.“

O săptămână mai târziu (*Vremea*, an X, nr. 492, 20 iunie 1937), diferiți membri ai generației se mobilizează în apărarea liderului acuzat de imoralitate⁴⁰. Reținem aici doar intervenția furibundă a lui Emil Cioran, intitulată *Crima bătrânilor*, în care eseistul vorbește de un conflict al generațiilor și insistă asupra laturii existențialist-catastrofice a scrierii, dincolo de orice vulgaritate mundană: „Ceea ce e

³⁹ V. supra, nota 37.

⁴⁰ Constantin Noica, *Rânduri despre un pornograf*, p. 4 („[...] Mircea Eliade nu e osândit de oricine, ci de unul pe care în multe privințe l-ar fi putut numi un părinte spiritual al său“; „Dacă n-ar fi decât prin linia Nae Ionescu, Eliade se poate mărturisi ca descinzând din profesorul Iorga“ etc.); la p. 8-9, într-un grupaj intitulat „Pro Mircea Eliade“, scriu: Constantin Noica, *Mircea Eliade, erudit*, Octav Șuluțiu, *Pentru Mircea Eliade*; Emil Cioran, *Crima bătrânilor*; Ar. Acterian, *Mircea Eliade, pornograf?*; cu titlul *Cazul Mircea Eliade* sunt publicate și „precizările dlui prof. S. Mehedinți“; apoi, la final, sub titlul „Studentii despre Mircea Eliade“, sunt publicate intervențiile studenților Alice Botez și Octav Nistor.

«tare» în literatura lui este mai mult fructul unei destinderi sau al unei compensații, decât al unei vulgarități. Una este vulgaritatea ca expresie a unei apetențe instructive, a unei deficiențe originare și alta ca voluptate a degradării, ca pasiune pentru imediatul vieții. Vulgari sunt borfașii și poeții; dar unii din bestialitate, iar alții din delicatețe. Aici nu e vorba de nuanțe, ci de catastrofe.“ În descrierea conflictului dintre generații, afirmațiile lui Cioran le reamintesc pe cele ale unor Emilian sau Eleazar din *Întoarcerea din Rai*: „Prăpastia dintre tineri și bătrâni a luat în România proporții nebănuite. Orice am face, ne izbim de indiferența, de ura sau de neîncrederea dictaturii reumatismului. Câtă vreme generația veche va mai putea respira, intoleranța ei fiind alimentată de pasivitatea noastră, vom fi condamnați la o ratare continuă și nesemnificativă. O noapte a Sfântului Bartolomeu printre anumiți bătrâni e singura salvare“ etc.

Nu lipsesc și alte semne de solidaritate din partea breslei. Astfel, la sfârșitul lui iunie 1937, S.S.R. organizează un banchet la Capșa, la care participă, printre alții, diferiți scriitori (Liviu Rebreanu, Ionel Teodoreanu) și profesori (C. Rădulescu-Motru, Nae Ionescu, Al. Rosetti). Eliade își va recăpăta postul la începutul lui ianuarie 1938; ministerul va face recurs, disputa fiind apoi dizolvată de la sine de mersul evenimentelor politice din acest an (în speță, instaurarea dictaturii regale).

O a doua ediție a romanului va apărea în 1943 și va trece practic neobservată de critică. În timpul regimului comunist, când Eliade este fie interzis, fie are parte de un regim mai degrabă ingrat, scrierea de față nu va fi reeditată. Ea va reintra în circuitul literar românesc de-abia în 1992.

Oana Soare