

Liliana Corobca

PERSONAJUL
ÎN ROMANUL ROMĂNESC INTERBELIC



Editura Universității din București

LILIANA COROBCA

PERSONAJUL ÎN ROMANUL ROMÂNESC INTERBELIC

LILIANA COROBCA

BA 264 634

PERSONAJUL ÎN ROMANUL
ROMÂNESC INTERBELIC



Editura Universității din București
2003

II 309597

© Editura Universității din București
Șos. Panduri, 90-92, București - 050663; Telefon/Fax: 410.23.84
E-mail: editura@unibuc.ro
Internet: www.editura.unibuc.ro

Tehnoredactare computerizată: **Victoria Iacob**
Coperta: **Dragoș Roșca**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
COROBCA, LILIANA

Personajul în romanul românesc interbelic / Liliana
Corobca – București: Editura Universității din București,
2003

215 p.

Bibliografie

ISBN 973-575-786-9

821.135.1.09

B.C.U. Bucuresti



C20035662

CUPRINS

INTRODUCERE	7
1.0. PERSONAJ SI LIMBAJ	9
1.1. Ofensiva lui Pirgu	9
1.2. Limbajul absurd la personajul lui Max Blecher	16
1.3. „Enigma Otiliei“ într-un limbaj <i>corintic</i>	27,
1.4. Povestile lui Stavru din <i>Chira Chiralina</i>	37
2.0. LECTURILE PERSONAJULUI	60
2.1. <i>Spune-mi ce citesti</i>	60
2.2. Bovarism: Smaragda Theodorovna si Ragaiaic	69
2.3. <i>Acel Da usor, inocent, al lecturii</i>	81
2.4. Umilirea cartii	92
3.0. PERSONAJUL SCRITOR	98
3.1. „Scriitorii“ din <i>Patul lui Procust</i>	98
3.2. Romancierul si jocurile Muzei	127
3.3. Un pseudo- <i>Şantier</i>	136
3.4. Cântecul ratat al lui Lorelei	138
4.0. ALTE ASPECTE	148
4.1. Ambiguitatea tipului literar (Lica Trubadurul)	148
4.2. Seducătorii interbelici	160
4.3. Tendinţe periculoase	176
4.4. „Laus stultitiae“	182
ÎNCHEIERE	190
BIBLIOGRAFIE	206

INTRODUCERE

Sa scrii pentru cititorul „inteligent“.

*Pentru acela care nu se lasa impresionat
nici de emfaza, nici de ton.*

*Pentru acela care: ori va trai ideea ta,
ori o va distruge sau o va înlătura – pentru
acela căruia tu îi oferi suprema putere asupra
ideii tale...*

Paul Valéry

Mă gândeam la o introducere „literară“. Despre Ladima căruia nu-i prea place ce-am spus în legătură cu el, despre Stavru, personajul principal din *Chira Chiralina*, cel mai fericit din această lucrare... Despre tot felul de doamne și domni interbelici, ce părere au despre ceea ce-am scris despre ei; și ceva invidie, și bârfe, cum e de obicei când unii sunt ignorați și alții simpatizați (*mea culpa*). Cu această ocazie, am făcut rost de *Andromaca* lui Racine din care Sandu, personajul lui Anton Holban, trebuia să citeze cu înflăcărare... Sau despre personajul lui Mihail Sadoveanu (regretabilă absență în lucrarea mea!) pe care l-am invitat să intre, dar n-a vrut. I-am dat, firește, dreptate. Cum ar fi stat Kesarion Breb sau Măria Sa Ștefan cel Mare alături de Pirgu, Stănică Rațiu, Lică Trubadurul? Stop. Nu mai merge. Nu-mi place și nu se înțelege nimic.

Am luat vreo două cărți, inițial teze de doctorat. Ele cum încep? „Autorul acestei cărți se consideră un postmodern! Și – după cum se vede – nu ezită să se exprime ca atare. Scriind despre modernitatea literară

românească, o face din această perspectivă asumată“ (Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității. Pentru o nouă istorie a literaturii române*, 2000: 7). Citând sau parafrazănd, încerc să declar: „Autoarea acestei lucrări nu se consideră o postmodernă !!! Și – după cum se vede – nu ezită să se exprime ca atare. Scriind despre romanul interbelic românesc, o face din (care?) perspectivă...“ Două întrebări apar: 1) dacă nu e postmodernă, ce (cum) este atunci autoarea și 2) din ce „perspectivă“ e scrisă această lucrare. Posibile răspunsuri: 1) autoarea se consideră o *liber-cugetătoare* (nimic mai potrivit nu-mi trece prin minte). Și – după cum se vede – se exprimă ca atare. 2) dat fiind că această teză de doctorat este și prima mea încercare (serioasă!) într-un domeniu atât de „interesant“, cum este critica literară, m-am lăsat tentată de mai multe modalități de abordare (apropiere) a textului. Am ajuns la concluzia că anumite „perspective“ asumate nu mi se potrivesc deloc, dar n-aș fi știut-o dacă n-aș fi încercat etc.

Iată cum începe o altă teză de doctorat: „Vreți să aflați în ce măsură proza literară a lui Alecsandri a fost mai bună sau mai rea decât cea a lui Negruzzi? Lăsați atunci din mână această carte“ (Liviu Papadima, *Literatură și comunicare. Relația autor – cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, 1999: 5). Vai, ce potrivită ar fi pentru lucrarea mea următoarea declarație: Vreți să aflați în ce măsură personajul literar al lui Anton Holban (sau Gib Mihăescu, sau Constantin Stere) a fost mai bun sau mai rău decât cel al lui Max Blecher (sau Ionel Teodoreanu, sau Panait Istrati)? Lăsați atunci... nu, fără „lăsați“, vreau să citiți și să rezistați până la capăt. V-ați dat, probabil, seama că această carte a fost la origine teză de doctorat. Recitind-o, am făcut unele modificări, am întinerit-o, am făcut-o mai dinamică, mai sfidătoare și, unde s-a putut, mai veselă.

1.0. PERSONAJ ȘI LIMBAJ

Marea metaforă a cărții pe care o deschidem, o silabisim și o citim pentru a cunoaște natura nu constituie decât fața vizibilă a unui alt transfer, mult mai profund, care constrânge limbajul să-și aibă locul în lume, printre plante, ierburi, pietre și animale.

Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*

1.1. Ofensiva lui Pirgu

O slugă înțeleaptă trebuia să pregătească două feluri de bucate: din cele mai bune alimente și din cele mai proaste.

La primul fel, sluga servi musafirilor mâncare din limbă de porc (sau alt animal, nu contează).

– Prin ce trebuie să atragă această mâncare luarea-aminte? își întrebă stăpânul sluga.

– Prin faptul că cine are limbă își poate exprima gândurile. De aceea limba este cea mai bună din lume.

Toți au fost întru totul de acord cu el. Apoi, la poruncă, sluga servi al doilea fel de mâncare. Mare le fu mirarea musafirilor când văzură că li se servește tot limbă. Furios, bogătașul întrebă:

– De-abia ai spus că limba este cel mai bun fel de mâncare și cum așa, dintr-o dată, a devenit cel mai prost?

Sluga zâmbi și răspunse:

– *Da, e adevărat, dar unii oameni sunt tare limbuți, mincinoși, când deschid gura, spun numai prostii, de aceea limba este, totodată, și cel mai rău lucru.*

Am putea spune că această poveste e despre *dubla intenție a limbajului?* „Cine vorbește «comunică» și «se comunică». O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social“ (Vianu 1991: 22). Prin intermediul limbajului caracterizezi personajele, descrii, povestești, dar și limbajul, la un moment dat, te caracterizează, te „descrie“. În *Probleme de literatură și estetică*, Mihail Bahtin sublinia că „discursul indiscutabil al autorului, fiind polemic și apologetic, adică opunându-se, ca limbaj special altor limbaje ale plurilingvismului, se concentrează, într-o anumită măsură, asupra lui însuși, cu alte cuvinte, nu numai că reprezintă, ci se și reprezintă“ (1982:197). Nu ne aventurăm aici să discutăm despre „discursul autorului“, e mai pertinent să ne referim la discursul personajului narator, la capacitatea „autoreferențială“ a limbajului din *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale.

Recitesc romanul și, fără să vreau, îmi amintesc că „nu citim totul cu aceeași intensitate de lectură; un ritm se stabilește, dezinvolt, prea puțin respectuos față de integritatea textului; însăși aviditatea cunoașterii ne împinge să survolăm sau să sărim peste anumite pasaje (presimțite ca «plictisitoare») pentru a regăsi cât mai iute locurile fierbinți ale anecdotei (care sunt întotdeauna articulațiile sale: ceea ce face să înainteze dezvoltarea enigmei sau a destinului): sărim nepedepsiți (nu ne vede nimeni) descrierile, explicațiile, considerațiile...“ (Barthes 1994: 18), „hagialăcurile“ istorice sau „liturgice“, „spovedaniile“ de un „sfășietor lirism“, adăugăm noi, considerând că s-a exagerat mult pe seama limbajului (sau registrului) *înnalt* din roman, care nu e altceva decât o digresiune aproximativ deplasată, *eminesciant* sterilă (putem face paralele între proza lui Eminescu și „reveriiile“ crailor mateini, de pildă), care pune la încercare răbdarea bietului cititor și prin a lor rece frumusețe parcă-i spun *noli me legere*.

Critica literară a remarcat (și comentat) cele două registre „lingvistice“ ale romanului: *înnalt* sau, după I. Derșidan, *liturgic*:

„Înțelegem prin *liturgic* raportul personajelor mateine cu transcendența, poziția lor metafizică/religioasă, condiționarea lor de *esse* și *non-esse*...” (1997: 11) sau „superior, misterios, crepuscular aristocratic, plin de o poezie melancolică” (Matei Călinescu 1970: 49) și unul *vulgar*, „inferior, pestriț balcanic, în care evoluează Gore Pirgu” (idem: 49). Referindu-se la acest aspect, Nicolae Manolescu subliniază „opозиția dintre două atitudini față de vorbire – una zeflemitoare, alta serioasă – și, implicit, dintre domeniile pe care fiecare din acestea le creează: seriozitatea (transfiguratoare, idealizantă, poetizantă) dă naștere domeniului *povestirii* (trecut, spirit cărturăresc și eroic, patetism, imaginație, iluzie, vrajă); zeflemeaua (caricaturizantă, realistă, pragmatică) dă naștere domeniului *vorbirii* (prezent, spirit comun, viață, comic, luciditate)” (1998: 583). Admitem existența acestor două planuri distincte, nu acceptăm însă ideea că Pirgu e singurul care „evoluează” în registrul „inferior”.

În plan lingvistic lui Pantazi și Pașadia, în timpul evadărilor lor romanțioase, nu le scapă nici un element *pirgesc* (sau *pirgu-istic*), adică nu povestesc într-un limbaj *inferior, pestriț, balcanic* etc. și invers, nu ni-l închipuim pe Pirgu, care nici nu-i ascultă pe măreții crai, exprimându-se sofisticat și pretențios (decorativ) ca nobilii săi amici. Considerăm, de fapt, că și limbajul naratorului (al personajului *responsabil* de roman) e mai aproape de limbajul lui Pirgu, un limbaj dominant, limbajul-putere. „Ca să fie readuși în lumea reală, trebuie ruptă vraja povestirilor lui Pașadia și de aceasta are grijă Pirgu. El spulberă visul iarăși printr-o magie a cuvântului, dar de esență diabolică, un adevărat concentrat al trivialității murdăritoare” (Crohmălniceanu 1984: 230). Putem crede că Pirgu e unicul care utilizează acest limbaj rău famat...

Să urmărim un fragment:

Dar adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrățișa numai lucruri frumoase: călătoriile, artele, literale, istoria – istoria mai ales – plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbușea în noroi gluma lui Pirgu. Era întristător cum, în nepregătirea sa, acest vrăjmaș al slovei tipărite rămânea străin de ce se discuta. În Pantazi însă, Pașadia întâlnește o minte clară, un spirit înarmat și

liber; un cuvânt mă temeam a nu pierde din luminosul lor schimb de vederi și de cunoștințe și faptul că mi-au rămas însemnările ce aveam grija să iau de ele, mă consolă, dacă nu mă și despăgubește, de toate pierderile de lucruri ce am suferit de la război încoace (Mateiu I. Caragiale 1997: 69).

Sunt multe elemente ce ne atrag atenția aici, dar, în primul rând, însemnările ce le lua tânărul prieten al celor doi nobili. Cum se face că de la tot ce-a spus Pirgu n-a avut nevoie de *însemnări*? Cum de-a surprins atât de viu replicile, stilul acestuia? Oare nu pentru că era mai apropiat de-al personajului Pirgu...

Confundând naratorul cu autorul (așa se obișnuia în epocă), Teodor Vârgolici consemnează că atunci „când conținutul o cere, pentru portretizarea personajelor și pentru a sugera atmosfera specifică în care viețuiesc și acționează aceste personaje, Mateiu I. Caragiale utilizează un limbaj asemănător, bazat pe aceleași resurse contrastante ale lexicului“ (1970: 100). În *Limbajul artistic românesc...*, Mihaela Mancaș explică acest „fenomen“ în felul următor: „Pentru înregistrarea diverselor particularități de exprimare ale eroului (Gore Pirgu, n.m.) SIL (stilul indirect liber, n.m.) convine autorului, care amestecă astfel redarea imparțială a scenelor (și ea aparținând, în economia compozițională a romanului, tot unui personaj) cu notațiile subiective specifice personalității unice a lui Pirgu, introduse în expunerea indirectă“ (Mancaș 1991: 16). Argumentele sunt convingătoare, doar că uneori (deseori) povestitorul e prea puțin *imparțial* chiar și atunci când se referă la amicii lui „aristocrați“ (niște ratați (ne)ordinari, de altfel) într-o scenă de înduioșătoare *chelfăneală* la Arnoteni.

La Arnoteni, înainte de masa de la prânz, la care Pașadia fusese tocmai poftit de Pantazi, din salon, unde aceștia rămaseră singuri la aperitiv, se auziră deodată răcnete, bușeli, bufneli, zgomot de lucruri răsturnate și de sticlă ce se sparge și cred că se poate închipui fără caznă mutrele făcute de aceia ce alergând acolo văzură pe Pașadia și pe Pantazi încăibărați în chelfăneala cea mai deznădăjduită, trăgându-și palme, pumni, picioare, rostogolindu-se pe jos, când unul deasupra, când celălalt (172).

Departate de a fi nobil (prin cuvinte ca: bușeli, chelfăneală, mutre etc.), acest mod de exprimare (mai „liber“) este specific și altor personaje, rafinatului Pașadia, de pildă (ne vom convinge mai jos). Ar reieși că toate personajele se pot exprima și într-un limbaj comun, într-un registru mai puțin pretențios. Craii însă, spre deosebire de Pirgu, „vor să pună o distanță între ei și vulg și prin limbaj“ (Crohmălniceanu 1989: 219). Dar tocmai prin limbaj ei nu reușesc, căci îi *prăbușea în noroi gluma lui Pirgu*. Era de ajuns doar o glumă, ca toate poveștile maiestuoase ale crailor de tipul *vrabia mălai visează* să se facă praf; totodată „i se atribuie o vocație de îndrumător în domeniul răului, exercitată asupra unor fâpturi neștiutoare și dezarmate; apelând la slăbiciunile lor omenești, el ajută, răbdător și metodic, viciul să încolțească și să dea în pârg“ (Cotruș 1977: 187). Dar nici dracu nu-i așa de negru cum pare și nici craii „fâpturi neștiutoare“, ca dovadă, explicația pe care Pașadia o dă „tânărului său emul“ în legătură cu „relația“ sa cu Pirgu:

Ca să pot vâna fără caznă și fără a mă mânji în mlaștinile vișului, trebuie să mă întovărășesc cu această hienă, s-o hrănesc, să-i sufăr puturoșenia. (136)

Putem înțelege că Pirgu e cel neștiutor și dezarmat, un instrument docil în mâinile perfidului Pașadia (observăm și registrul lingvistic deloc nobil utilizat de personaj).

Pirgu nu e simpatizat de către narator în mod evident, dar, cum observă și Ovidiu Cotruș, „prin acumulare de expresii grase, măscăroase, concludente pentru trivialitatea personajului, limbajul lui Pirgu devine aproape ireal“ (1977: 127). Atât de *ireal*, încât antipatia povestitorului devine suspectă, e clar că se exagerează, aduce a răzbunare. O explicație nu prea convingătoare în acest sens ne propune Radu G. Țeposu: „Mizantropia povestitorului față de acest personaj are un substrat artistic: în el, naratorul întrezărește chipul realului ignorat“ (1983: 74).

Există nenumărate studii, monografiile despre opera lui Mateiu Caragiale, în care, dacă se amintește de Pirgu, i se atribuie cu dărnicie epitete ca *lichea*, *bufon abject* etc., adică se acceptă un punct de vedere unilateral (și fals).

În articolul *În apărarea lui Pirgu*, Al. Paleologu încearcă să facă „reabilitarea“ personajului cu argumente de tipul: e de necrezut ca Pașadia

să-și ardă opera, iar tatăl lui Pantazi să se retragă din funcția de consilier de casație, *lucru lipsit de sens*, părăndu-i interesant însă că „dacă eroilor favoriți, adică hipostazelor sale bovarice, le conferă aura renunțării și a dădăin-ului, Mateiu îi atribuie lui Gore Pirgu propriile sale veleități: șefie de cabinet, însurătoare profitabilă, prefectură, deputăție, carieră diplomatică“ (în *Viața românească* 1985: 7–8). Pirgu n-are nevoie însă de astfel de apărare, el este personajul care domină atunci când vorbește. Nu evadează aiurea, nu-și construiește false limbaje pentru a suporta realitatea sau pentru a fi admirat. Ca personaj, are cel mai credibil limbaj. Să ne închipuim o clipă că n-ar exista în roman. Situație inimaginabilă. Dimpotrivă, dacă *poveștile* crailor (Pașadia, Pantazi) ar avea proporții mai reduse, romanul n-ar suferi cine știe ce. De altfel, ca personaje, craii nu le inspiră destulă încredere multor critici: „Pașadia și Pantazi au fluiditatea neliniștitoare a fantasmelor și, asemeni strigoilor, apar cu umbrele serii, trăiesc la lumina nopții, dispar în zori. De mai adăugăm și lipsa lor de consistență socială, caracterul lor de spectru e mai evident“ (Paul Georgescu 1967: 237).

Craii își construiesc un limbaj „ireal“, care-i încheaștă, îi înrobește. Pantazi, de pildă, „spre deosebire de Pirgu, care mânua limba ca pe un instrument, este impregnat de limba lui ca de o simțire în care s-ar scufunda cu ochii închiși“ (Manolescu 1998: 582). Ceea ce poate să surprindă e că acest „bufon“, care *mânua limba*, „apare și în postura de posibil scriitor“ (Al. Călinescu 1986: 67). Pirgu devine pe neobservate modelul Povestitorului care, tânăr și neexperimentat, acceptă dominația lingvistică a acestuia, dar pentru că nu-i iartă întâietatea, luptă împotriva lui (a lui Pirgu) cu aceleași arme, adică îl ponegrește prin intermediul limbajului, „construind“ un personaj extrem de *negativ*. Registrul înalt propus este o încercare de-a evada din limbajul dominant, amenințător, încercare ce nu reușește (craii sunt învinși), „limbajul romanului“ fiind limba vorbită de Pirgu. Așadar, povestitorul care l-a tot caracterizat *pitorissim* pe bietul Pirgu se situează, prin limbaj, alături de *bufonul* *object* și nu formează un anti-cuplu, cum, de obicei, se consideră. „Le langage, dans le monde, est par excellence pouvoir. Qui parle est le puissant et le violent“ (Blanchot 1959: 50). Deținând acest limbaj-putere, ofensiv, pentru că pătrunde în vorbirea tuturor personajelor, limba lui Pirgu e considerată și limba

autorului: „Limba lui Mateiu Caragiale este de o inflorescență purulentă, ce o așează lângă poezia colcăind de miasme a lui Jean Genêt. Orhidee înăbușite de purpura soarelui-răsare mocnindu-și parfumele, pâlpâindu-și jăromaticul inuman și ucigător, cu grijă întreținut prin veacurile depravării, crimei și lăncezirii prospere“ (Negoïtescu 1991: 223).

Maurice Blanchot, reflectând asupra semnificației cuvântului „dictator“, ajunge la concluzia că este „l’homme du *dictare*“ (1959: 321). „Dictatorul“ (lingvistic) al personajelor din *Craii de Curtea-Veche* e Pirgu care, slăbănog și prăpădit cum era, i-a învins prin limbaj pe toți ceilalți.

Într-un *top* al celor mai bune romane românești din secolul XX (în revista *Observator cultural*, nr. 45–46, 03.01.–15.01.2001), romanul *Craii de Curtea-Veche* a luat locul întâi (cele mai multe puncte!). Poate e inutil să precizez că Pirgu e personajul cel mai interesant, important etc. din roman, pentru orice eventualitate îl citez pe Matei Călinescu: „Dacă ținem seama de locul pe care-l ocupă în carte și de rolul pe care-l joacă, asigurând de fapt coeziunea întregului roman și fiind în centrul sistemului concentric de simboluri, trebuie să-l socotim pe Pirgu personajul principal. Măștile crailor se pot confunda una cu alta, a lui Pirgu rămâne unică și ireductibilă. Apoi, epic vorbind (deși epicul e atât de transparent la Matei Caragiale), craii se risipesc și pier. În timp ce odiosul Pirgu – «suflet de hengher și de cioclu» – se înalță pe ruinele lumii lor, simbol al noii lumi burgheze...“ (M. Călinescu 1970: 50).

Așadar, Pirgu (prin „extensie“) este personajul care ne „reprezintă“, pe care nu ne-am săturat să-l preferăm (expuși *ofensivei* lui impertinente), care ne atrage ca pe niște fluturi la lumânare, atât de puțin european, vicios, balcanic...

Înainte de a scrie despre un autor (sau personaj), se recomandă să citești tot ce s-a scris despre el (în cel mai rău caz: tot ce găsești). Așa mi-am propus să fac și eu. Dar în privința lui M. I. Caragiale o atare operațiune e periculoasă, riști să nu ajungi niciodată la capăt. Are Ioan Derșidan o carte despre acest autor de 514 pagini (întrece de vreo patru ori probabil întreaga operă mateină), *Mateiu I. Caragiale. Carnavalescul și liturgicul operei*, care m-a interesat (și) grație bibliografiei „selective“: 171 de studii, monografii, articole despre Mateiu Caragiale. Nu le-am

citit pe toate și poate tot ce-am spus /observat eu (dacă din toată avalanșa de citate mai reiese c-am vrut și eu să spun ceva), a fost spus și de alții. Scuza mea (micuță) e că mă interesează anumite *ipostaze* (în cazul dat, limbajul personajelor) și Pirgu a fost o ispită de la care, iată, nu m-am putut abține.

1.2. Limbajul absurd la personajul lui Max Blecher

1.2.1. *Vârstele personajului*

Începem cu următoarea întrebare: „Cine vorbește în romanul lui Max Blecher?” (din *Întâmplări în irealitatea imediată*) Cartea povestește copilăria unui „eu“, consideră Octav Șuluțiu (1971: 199) sau e un roman „care se compune din amintiri de adolescență“ (Ion Negoitescu 1991: 365). Sunt niște concluzii cam grăbite și unilaterale cu care nu suntem de acord. Afirmăm de la bun început că acel care povestește (și vorbește) în roman are trei vârste și, respectiv, trei „voci“, trei perspective care, de multe ori, alternează (viclean) între ele. E vorba de copilărie, adolescență și maturitate.

Perspectiva copilului, *veșnic privind lucruri noi și neînțelegând nimic din ele*, e comparabilă cu *tipul neutru de focalizare* sau (până la un punct) cu naratorii „inocenți“ (Mini, Nory) din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu. E copilul pentru care lumea are un aspect „inefabil“ (după cum va mărturisi mai târziu personajul matur), care înregistrează ce se întâmplă în jur fără a comenta sau a explica.

Tatăl meu adineaorea mi-a tras câteva palme peste fesele goale. Nu știi prea bine pentru ce. Mă gândesc. Stăteam culcat în pat lângă o fetiță de vârsta mea, puși acolo amândoi să dormim, în timp ce părinții noștri erau duși la plimbare. N-am simțit când ei s-au întors și nu știi ce anume făceau fetiței sub plapumă. Știu doar că, în momentul când tatăl meu a ridicat brusc plapuma, fetița începuse să accepte. Tatăl meu s-a făcut roșu, s-a înfuriat și m-a bătut. Asta e tot (Blecher 1999: 57).

De aceeași „vârstă“ a personajului țin și aventurile (destul de comentate de criticii literari) cu Walter...

Cea mai mare importanță („narratorială“) o are însă personajul adolescent care, la un moment dat, se caracterizează (nici copilul, nici maturul nu o vor face), așadar o altă „vârstă“:

Eram un băiat înalt, cu gâtul subțire ieșind din gulerul prea înalt al tunicii. Măinile lungi atârnavă dincolo de haină ca niște animale proaspăt jupuite. Buzunarele plesneau de hârtii și obiecte. Cu greu găseam în fundul lor batista pentru a-mi șterge ghetetele de praf, când veneam în străzile din „centru“ (idem: 87).

E imaginea unui adolescent obișnuit, tipic pentru vârsta lui. „Stranii prin excelență, în exacerbarea senzitivă și nervoasă pe care o denotă pregnant, paginile de jurnal intim din „*Întâmplări în irealitatea imediată*“ reconstituie cu stringență stările de criză provocate autorului, în copilărie și la începutul adolescenței, de aventura violent deconcertantă, care o reprezintă pentru el contactul cu bunurile din realitatea cotidiană a unui oraș din provincie“ (Pillat 1971: 156–157).

De fapt, copilul la „început de adolescență“ e naratorul principal al romanului. De la el vine și atracția pentru kitsch, senzația de halucinant, ireal, el caută mereu ceva cu disperare, participă la evenimente fără a i se remarca însă prezența, observând „lucrurile“ ca o ființă invizibilă: *Veneam atât de des acolo, încât cu timpul devenii un fel de oaspete-mobilă, o prelungire a canapelei vechi de mușama pe care stăteam imobil, un lucru de care nu se ocupă nimeni și nu stânjenea pe nimeni* (50).

Veneam să-l văd pe Ozy, așa cum intră câinii în curți străine, fiindcă o poartă este deschisă și nu-i gonește nimeni (72).

Eram clovnul cel mic și nebăgat în seamă (80).

Stricto sensu, acceptăm ideea lui Al. Protopopescu că romanul lui Blecher este „un permanent dialog între povestitor și interpret. Primul „redă“ realitatea, analistul o tălmăcește[...]. Cele două „personaje“, povestitorul și analistul, se rânduiesc și se substituie la cârma romanului, sugerând râvna sfârșitului abstract de a pătrunde în lumea dovezilor materiale“ (2000: 213).

Adolescentul este prin excelență un „povestitor“. Această dublă delimitare ține însă de modul scrierii, nu și de perspectivă. La urma urmei, și adolescentul poate interpreta, dar lui îi lipsește „melancolia copilăriei — dublată de percepția inutilității universale“ (Ciocârlie 1998: 110). Există și un al treilea „personaj“, maturul, care nu se manifestă doar ca interpret, ci e la fel de „viu“ și prezent ca celelalte vârste (ipostaze) ale personajului, povestește și el, i se întâmplă și lui ceva. Să ne amintim de fragmentul în care eroul ...

Câțiva ani mai târziu văzui într-o carte de anatomie fotografia unui mular de ceară a interiorului urechii. [...]

Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuluri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conținut [...].

Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost niște excrescențe multicolore și cărnoase, pline de organe complicate și putrescibile, ci niște goluri pure, plutind, ca niște bule de aer prin apă, prin materia caldă și moale a universului plin. Era de altfel senzația intimă și dureroasă pe care o resimțeam adesea în adolescență, când, de-a lungul vagabondajelor fără sfârșit, mă trezeam subit în mijlocul unei izolări teribile... (63).

E clar din acest fragment că vocea care se face auzită nu e nici a copilului, nici a adolescentului. Fragmentul ne indică sigur o altă vârstă, cea a maturității. Or, nume acestui narator îi putem atribui constatarea: „A nu fi decât tu însuși, iată suferința existențială a eroului“ (Manolescu 1998: 573), și nicidecum copilului ori adolescentului din roman. Maturul e cel care spune tulburat la sfârșitul romanului: *Mi-e teamă că somnul mă va scufunda prea adânc, de unde nu voi putea reveni niciodată...*

1.2.2. Absurdul limbajului

„Situată la apariție, în aria prozei psihologice, a „experienței“ și „autenticității“, caracteristică tinerei generații din anii '30 (M. Eliade, M. Sebastian, C. Fântâneru, A. Holban etc.), cartea lui M. Blecher a fost

reinterpretată mai recent ca expresie a unei „crize ontice“, depășind pura psihologie. [...] *Întâmplări în irealitatea imediată* premerge, cum s-a observat, literaturii de sursă existențialistă (Sartre, Camus), situându-se, pe de altă parte, ca tip de sensibilitate, în familia unor scriitori ca Franz Kafka, Bruno Schultz, Robert Walser“ (Pop 1990: 393 și 395–396). Mă interesează, chipurile, anumite paralele pe care criticii le-au făcut între Blecher și alți scriitori. Iată câteva: Blecher și 1) **Kafka** (Al. Protopopescu, N. Manolescu, N. Balotă etc.), 2) **Camus** (R. G. Țeposu, G. Horodincă etc.), 3) **Beckett** („În lumea sa a nu se întâmplă niciodată nimic (ca și în aceea a eroilor lui Beckett); în această lume nimic nu e de înțeles“ Balotă 1997: 136), 4) **Sartre** (Radu G. Țeposu): „Este aceeași repulsie emoțională pe care o simte și Antoine Roquentin, personajul lui Sartre din *Greața*, față de obiectele din jurul său.“ (1996: 60) etc. Vă dați seama ce urmăresc? Vă invit să urmăriți un mic fragment pe care sper să-l pot comenta.

Mă atrăgea mai ales un joc bizar care, nu știi cine din noi doi și în ce împrejurări îl inventase. Jocul consta în dialoguri imaginare spuse cu cea mai desăvârșită seriozitate. Trebuia ca până la sfârșit să rămânem gravi și să nu ne dezvăluim întru nimic inexistența lucrurilor despre care vorbeam.

Intram, și Ozy îmi spunea cu un ton cumplit de uscat, fără să ridice ochii de pe carte:

– „Piramidonul pe care l-am luat aseară ca să transpir mi-a provocat o tuse îngrozitoare. Până dimineața m-am zvârcolit în cearceafuri. În fine adineaori a venit Matilda (nu exista nici o Matildă) și mi-a făcut o fricțiune.“

Absurditatea și stupiditatea lucrurilor pe care le înșira Ozy mă loveau în cap ca niște ciocane puternice. [...]

Era în vorbele acelea mai întâi plăcerea puțin grețoasă de a mă scufunda în mediocritatea dialogului și în același timp o vagă impresie de libertate. [...]

Vorbeam astfel despre orice, amestecând lucrurile adevărate cu lucruri imaginare, până ce toată conversația căpăta un fel de independență aeriană, plutind detașată de noi prin odaie, asemenea unei păsări curioase, – de a cărei existență exterioară de altfel, dacă

pasărea ar fi apărut într-adevăr între noi, nu ne-am fi îndoit mai mult decât de faptul dacă vorbele noastre n-aveau nici o legătură cu noi înșine.

Când ieșeam din nou în stradă, aveam senzația de a fi dormit adânc. Visul continua însă parcă mereu și priveam cu uimire oamenii vorbind între ei cu seriozitate. Ei nu-și dădeau seama că se poate vorbi cu gravitate despre orice, despre absolut orice?“ (72–73).

(Acest „joc“ a atras atenția și unui critic literar care relatează cu candoare scena astfel: „Doi adolescenți se amuză dialogând absurd cu seriozitate, plângându-se bunăoară, în plină caniculă, că sunt răciți și dezvăluindu-și reciproc ceea ce pretind a ști despre medicul lor curant“ (Micu II 1992: 103). Mi s-a părut mai important fragmentul și i-am acordat mai multă atenție.)

Personajul lui Blecher nu prea „vorbește“ în roman, dar când o face, se apropie uimitor (și) de personajele lui Eugène Ionesco. Acest dialog anunță absurditatea limbajului, trăsătură esențială a teatrului ionescian (și a celui absurd, în general). Limbajul din teatrul absurdului permite orice experiență, orice excentricitate, funcția comunicativă însăși fiind pusă la îndoială (în *Cântăreața cheală*, *Jacques sau Supunerea*, *Lecția* și altele), „ceea ce se impune este, în ultimă instanță, funcționarea sterilă a unui mecanism capabil să antreneze orice „obiect“. Orice expresie e în egală măsură *convențională*...“ (Ion Pop 1990: 886). La Blecher e vorba doar de un joc și, probabil, paralela nu e destul de convingătoare. Apropierea de E. Ionesco mai poate fi remarcată și-n alt context.

Într-un eseu (*M. Blecher sau „bizara aventură de a fi om“*), Ion Negoitescu evidențiază la prozatorul român „o serie de constante formale, ca expresie a aceleiași trăiri de profunzime. Aceste constante sunt: 1. precaritatea materiei obiectuale (conștiința dureroasă a obiectualității); 2. haosul material (obiectual); 3. tentația și oroarea putreziciunii, murdăriei și gelatinosului...“ (1997: 203). Toate aceste trăsături pot fi depistate și-n teatrul lui E. Ionesco. Nu-mi voi desfășura paralela (poate ar trebui totuși?), dar nu mă pot abține să nu amintesc de *Noul locatar*, piesă ce ilustrează atât de evident „proliferarea materiei“.

Personaje: Domnul, Portăreasa, Primul hamal, Al doilea hamal. Decorul: o cameră goală, fără nici o mobilă. Un nou locatar se mută

într-o locuință pe care o umple până la refuz cu tot felul de obiecte (mobile):

AL DOILEA HAMAL: E plin afară pe scară, nu mai poate să treacă nimeni pe-acolo.

DOMNUL: Și curtea e plină. Și strada e plină de mobile.

PRIMUL HAMAL: Nu mai circulă nimeni în oraș, nici o mașină, străzile sunt pline de mobile.

AL DOILEA HAMAL: Cel puțin dumneavoastră nu vă puteți plânge: aveți măcar un loc unde să stați.

PRIMUL HAMAL: Totuși, metroul poate că merge.

AL DOILEA HAMAL: Ah, nu.

DOMNUL (nemișcat în fotoliu): Nu. Și subteranele sunt blocate.

AL DOILEA HAMAL: Da 'știi că aveți destulă mobilă. Încurcați toată țara cu ea.

DOMNUL: Nici Sena nu mai curge. E blocată și ea. Nu mai e pic de apă.

(Eugène Ionesco, *Teatru*, vol. II, Univers, București, 1995, p. 121).

Firește, nu-i comparația cea mai reușită, căci dacă am dezvoltat-o (ceea ce nu vom face din modestie și dintr-un simț al responsabilității critice precoce dobândit), am descoperi prea multe deosebiri. Însă „această agresivitate a spațiilor și obiectelor“ pe care Ov. S. Crohmălniceanu (1967: 544) o remarcă la Blecher îi este caracteristică și lui Ionesco.

Mă gândeam, terorizat de diversitatea lor, la infinitele forme ale materiei și nopți întregi mă zvârcoleam, agitat de serii de obiecte ce se înșirau în memoria mea, fără sfârșit, ca niște scări mecanice ce își desfășurau neîncetat mii și mii de trepte (Blecher 1999: 62).

Sau

Umblam înnebunit de lucrurile pe care le vedeam și de care eram sortit să nu pot scăpa (88) etc.

De altfel, critica a remarcat, și nu e deloc întâmplător, faptul că Eugen Ionescu, pornit pe negare în scurta sa activitate de critic literar din anii de frondă ai tinereții, face o excepție cu debutul în proză al lui M. Blecher, căruia îi recunoaște „o mare valoare“ (Pillat 1971: 160), iar Ion Pop în *Avangarda în literatura română* îi pune alături „în comunicare cu avangarda doar pe anumite suprafețe ale scrisului lor“ (1990: 374).

Când m-am referit la dialogul dintre Ozy și naratorul *Întâmplărilor...*, am menționat că acesta „vorbește” puțin (în roman). El povestește, interpretează, dar o comunicare adevărată cu lumea devine treptat imposibilă, personajul simțind mai degrabă nevoia de a comite ceva absurd.

Când a rămas împietrit într-o grădină:

De mult mă chinuia dorința aceasta de a comite un act absurd într-un loc cu totul străin și acum acesta îmi venise spontan, fără efort, aproape ca o bucurie (85).

Sau când vrea să-i spună Eddei că e un copac:

*Cum s-o fac să înțeleagă, de pildă, că sunt un copac? Era de transmis cu cuvinte imateriale și informe, prin aer, o coroană de ramuri și frunze, superbă și enormă, așa cum o simțeam în mine (106). Dar când Edda îl întreabă ce s-a întâmplat, el nu-i poate transmite gândul: *mă gândeam la ceva... absurd... cu totul absurd (106).**

Cuvintele nu-l ajută, limbajul nu-i poate exprima gândurile și atunci personajul vrea... să urle.

Țineam tot timpul maxilarele încleștate; era o tăcere teribilă, o tăcere ce avea în mine evidența și conturul unui urlat (53).

Toate disperările urlau din nou dureros în mine (86).

Deodată mă aplecai și băgai mâinile în bălegar. De ce nu? Îmi venea să urlu (94).

În mine disperarea creștea o clipă ca și cum aș fi trebuit să urlu și să mă lovesc cu capul de copaci (96).

De aceea, dorința de a fi câine a personajului nu ne mai uimește, ea își găsește oarecum logica sa:

Câteodată vroiam să fiu câine, să privesc lumea aceea udă din perspectiva oblică a animalelor, de jos în sus întorcând capul. Să merg mai aproape de pământ, cu privirile fixate în el, legat strâns de culoarea vânăta a noroiului (93).

Atracția pentru conversația absurdă îl cuprinde pe eroul lui Blecher și în situații normale, (aparent) serioase:

Cu ochii deschiși, cu aparența unei atenții extrem de încordate, de câte ori, ascultând pe cineva care îmi vorbea grav, porneam să modelez de-a lungul conversației lui o altă conversație

cu totul deosebită și bizară, câteodată fantastică, altă dată doar amuzantă. [...]

În fond, esența realității este o vastă confuzie de diversități fără sens și fără importanță (261).

Această lipsă de sens (observată și de Mircea Tomuș 1999: 467, Nicolae Balotă 1997: 138) nu ține doar de comunicare, de limbaj, ci pătrunde peste tot:

Inutilitatea umple scobiturile lumii ca un lichid ce s-ar fi răspândit în toate direcțiile iar cerul deasupra mea, cerul veșnic corect, absurd și nedefinit, capătă culoarea proprie a disperării.

În inutilitatea aceasta care mă înconjoară și sub cerul acesta pe veci blestemat umblu încă și azi (48).

Disperarea vine din constatarea unei absurdități „generale” (cosmice), oamenii sunt „niște biete ființe de compătimit pentru seriozitatea cu care erau mereu ocupați și credeau naiv în ceea ce fac și ceea ce simt”. Doar „nebuna satului” e demnă de admirație și respect: *Ea singură în mijlocul unor persoane rigide și umplute până în vârful capului cu prejudecăți și convenții, ea singură își păstrase libertatea de a țipa și a dansa pe stradă când vroia* (65).

* * *

„**ABSURD** (fr. *absurde* „absurd” < lat. *absurdus* „discordant, supărător”).

Incoerent, irațional, illogic. Literatura absurdului este o literatură care neagă caracterul rațional al vieții și deci inteligibil, care poate avea un sens. În existențialism, absurdul denuște neputința de a găsi un sens unic și o coerență deplină a vieții, de a pune de acord individul cu societatea, cu sistemul. Înțeleșurile acordate termenului de fiecare dintre principalii filosofi existențialiști, de la Kirkegaard la Heidegger, la Sartre și Camus, diferă foarte mult. Literatura absurdului, în care se pot grupa opere de mare diversitate, este o expresie mai mult sau mai puțin directă a acestei neputințe de a înțelege și de a structura legile cele mai generale ale existenței, ale lumii. Literatura absurdului nu este și absurdă; ea încearcă să izoleze drama individului pierdut într-o lume neînțeleasă și fatalmente ostilă, folosind procedee cât mai sugestive pentru o expresie directă, nealterată (de organizare logică a operei, de obișnuințe și tabuuri,

de exigențele genurilor) a faptului existențial“ (Mircea Anghelescu, *Dicționar de termeni literari*, 1987 : 7).

* * *

Cineva a afirmat odată că „Tot ce are sens e exagerare. [...] Fără o doză de exagerare nu există nici cunoaștere, și nici acțiune. Nici știință, nici artă, nici dreptate. Și nici bun-simț!“ (Paleologu 1997: 29) E. Ionesco este un reprezentant al literaturii absurdului, paralela am făcut-o pentru a-l apropia pe Blecher de acest tip de literatură (putea fi comparat, desigur, și cu alți scriitori ai absurdului). În asemenea context, personajul caută un refugiu, o soluție și, pentru că viața adevărată e atât de irațională, el preferă viața *neadevărată*. Și aici ne putem referi la kitsch, în primul rând, despre care s-a tot vorbit (scris), dar și la literatură, într-un fel. „Eroul prozelor lui Blecher este, de fapt, Imaginația. Ea este cu adevărat personajul activ, epic, al ficțiunilor sale“, consideră Nicolae Balotă (1997: 137). Copilul, iar mai târziu adolescentul, nu fac diferența dintre realitate și irealitate / vis, trăiesc realitatea ca într-o carte, ca într-o poveste, procedează ca eroii din cărți sau din filme, preferă *personagiile de ceară – singurul lucru autentic din lume*. Personajul imaginează tot ce nu poate realiza:

Compuneam detaliile scenelor imaginare cu cea mai migăloasă exactitudine. Mă vedeam în odăi de hotel, cu Edda întinsă lângă mine, în timp ce lumina asfințitului intra pe fereastră prin perdelele groase, și umbra lor fină se desena celulară pe obrazul ei adormit (85).

Imaginația este soluția supremă împotriva „proliferării“ absurdului în viața personajului.

Într-o lume atât de exactă, orice inițiativă devenea de prisos dacă nu chiar imposibilă. Ceea ce-mi făcea să-mi țâșnească sângele în cap era că Edda nu putea fi altfel, ci numai și numai o femeie cu părul bine pieptănat, cu ochii albaștri-violeți, cu un surâs în colțul buzelor. Ce puteam oare face împotriva unei realități atât de aspre? (106)

Răspunsul ni-l dă (implicit) tot autorul: Literatură, ce altceva? Și atunci romanul poate fi înțeles ca „discurs despre discurs, ca discurs metatextual ce dublează avatarurile eroului cu istoria anamorfozelor

viziunii românești“ (Pamfil 1993: 161). Scrisul devine un refugiu și o cautare de sens și esență (existențială).

„*Adevărata întâmplare* care se reflectă misterios în realitatea imediată constă în aceea că viața poate imita la nesfârșit fantasticul literaturii“ (Ciocârlie 1998: 113), dar conștientizarea acestui fapt nu te satisface, nu-ți aduce nici siguranță și nici fericire. Iată, încerci să fii prințul ei, o iubești, îi spui cuvinte frumoase. Dar ea nu te înțelege și pleacă.

Întâi se apropie de mine, dar se răzgândi îndată și o porni spre maidan. „Adio, broscuță! Strigai în urma ei. Adio! Inima mi se sfâșie că mă părăsești atât de repede... Adio, frumoaso!... Începui să improvizez o lungă tiradă la adresa broscuței și când isprăvii de vorbit aruncaai după dânsa strujeanul, poate o voi nimeri... (95)

Reacția ta nu e însă a unui prinț din poveste, vrei să lovești broscuța, vrei să strivești povestea pe care o construiești și o distrugi mereu (primul titlu al romanului fiind *Exerciții...*) și care mai târziu te construiește (și te distruge) ea pe tine.

1.2.3. Mama interbelică

Maternitatea e aproape ignorată în romanul interbelic. Dacă întâlnești vreo mamă, atunci i se impută, de obicei, că nu are instincte materno... și deja vă gândiți la Hortensia sau poate la alți autori. Unii, dacă amintesc de mame (în *Ultima noapte...* sau *Romanul lui Mirel*), o fac sau fără simpatie și, în general, rolul mamei nu e deloc de invidiat... sau a murit ca la Ibrăileanu, urmat de ucenicul Teodoreanu... sau nu există nici mamă nici tată...

La Blecher (pe parcursul întregii opere) tatăl apare de mai multe ori, când personajului îi este greu, când se îmbolnăvește, când se urcă pe acoperiș, când își aduce aminte ceva...

*Într-un rând, tatăl meu povestindu-mi câteva amintiri din copilărie, îl întrebai care fusese dorința lui secretă cea mai arzătoare și el îmi răspunse că dorise mai ales să posede un miraculos vehicul în care să stea culcat și care să-l plimbe prin toată lumea. (în *Întâmplări în irealitatea imediată*, 1999: 77)*

Câteodată, lângă el (lângă capul din vis, după încercarea nereușită de sinucidere, n.m. L.C.) apărea tatăl meu, dar vag și indirect, ca o masă de aburi alburii. Știam că îmi va pune mâna pe frunte; mâna era rece. (100)

În zorii zilei aceleia mă sculai greoi și pietros, stânjenit de prezența cuiva lângă pat. Era tatăl meu care așteptase în tăcere să mă trezesc. (110)

În *Inimi cicatrizate*, tatăl apare mai des. Când află că e bolnav, Emanuel îi telegrafiază tatălui, care va veni desigur cu primul tren (128). Și când acesta vine, Emanuel fu emoționat; tatăl lui intrând în odaie își ascunse mai bine turburarea tușind încetișor ca să nu-i vibreze vocea. Îl iubea pe Emanuel cu o intensitate de care acestuia îi era uneori frică. Emanuel se simțea angajat moralmente față de iubirea tatălui său și de n-ar fi fost decât din cauza asta, îi părea sincer rău că se îmbolnăvise. În ultimele zile se gândise cu teroare, cu groază, la cazul când ar muri. „Cu siguranță că tatăl meu ar înnebuni de tristețe“, își spuse el și își imagină demența calmă și severă a omului acesta care făcuse totul în viață cu sânge rece. (1999: 129) Tatăl îl duce la cel mai bun sanatoriu etc., apoi se despart, tot el îi mai trimite bani, mama – nicăieri, niciodată... S-ar putea face o întregă teorie.. comparând și cu alții, mai ales... Stă cumva personajul interbelic sub semnul „paternității“ și ce-ar însemna asta?

„Numai un spirit în același timp religios și dispus să se „copilărească“ putea produce un elogiu al Mamai Eterne. Un asemenea spirit avea Tudor Arghezi, acest pamfletar feroce, capabil, pe de altă parte, de o infinită și delicată tandrețe pentru femeia iubită și pentru ingenuitatea copilăriei“ (Craia 1999: 69).

Să nu ne facem iluzii totuși.

Tudor Arghezi

Ochii Maicii Domnului (poem), Ed. Eminescu, București, 1970.

Și zicându-i băiatului «bărbățelul meu» ea nu era departe de realitate, căci, alături de copil, nici mama nu era mai mult decât o păpușă nițeluș mai mare. (18)

Fiind student, camarazii mă credeau însurat. Ea venea și mă lua de la universitate, asista la unele cursuri. Profesorii au

crezut că eram fratele Ei. La optsprezece ani ai mei, ea părea de șaisprezece. (149)

Căprioara mea! ... zise exaltat Vintilă. Când venea la școală, mi se părea că nu ne văzuserăm de mult, îmbrățișarea era lungă, privirile ochi în ochi. Îi sărutam ca un nebun mâinile, un deget după altul, și mi le săruta și Ea... Eram aproape de aceeași vârstă! Nu era Ea cu doi ani mai mică decât fiul Ei? Să nu credeți că ne-a fost viața atât de grea, pe cât eram de săraci. (150)

E pur și simplu o atracție anormală, „complexul lui Oedip“ și multe altele. Dar, sub acest aspect, romanul e mai interesant... Ne-am permis o digresiune, sperăm nu foarte supărătoare.

1.3. „Enigma Otiliei“ într-un limbaj corintic

1.3.1. „Cuvântul“ Otiliei

Pasărea pre limba ei piere.

(din folclor)

În *Probleme de literatură și estetică*, Mihail Bahtin subliniază că romanul „este un gen *hibrid* din punctul de vedere al limbajului și al conștiinței lingvistice întrupate în el“ (1982: 229). Completând această idee, Bernard Valette ajunge la concluzia că (romanul) „amestecă în povestirea unui narator dialogul unor personaje ce vorbesc o limbă pe potriva statutului lor social și idiosincraziilor lor“ (1997: 27).

Dacă despre Otilia s-a scris adoptându-se de cele mai multe ori punctul de vedere al lui Felix, accentuându-se comportamentul ei contradictoriu și misterios, firea ei insesizabilă, limbajul Otiliei, care ne-ar prezenta-o într-o nouă lumină, n-a preocupat critica literară. Cu toate acestea, nu vom „studia“ *limbajul* (propriu-zis al) personajului, ci doar un singur cuvânt care ne-a atras atenția.

„– Pascalopol– îi mărturisi Otilia lui Felix, care sta sumbru, în vreme ce trăsura aluneca în trapul cailor – este un bărbat *chic*. Și ce singur e, săracul!“ (Călinescu 1997: 67).

„Otilia găsea că acesta e sportul cel mai *chic*“ (97).

„Până acum râdeam de oamenii prea serioși, îmi plăceau bărbații *chic*. Nici nu știu cine e prim-ministru, atât de puțin mă interesează lumea izbutită. Noi fetele, Felix, suntem mediocre, iremediabil mediocre și singurul meu merit este acela că-mi dau seama de asta“ (463).

„Felix dragă, te iubesc, dar vreau să mi se mai zică domnișoară, e așa de *chic*, să mi se dea ciocolată etc“ (496).

Înainte de a comenta (dar ce-i aici de comentat!), îmi permit să *introduc* și spusele altui personaj interbelic care utilizează acest cuvânt.

„Un flirt cu „fratele mamei“ era în principiu socotit foarte *chic* de banda ei de prieteni, dar Lică, personal, era abia tolerat de hatârul prințesei Ada“ (Papadat-Bengescu 1986: 423).

„Totuși insolențele *chic* păreau lui Aimée o revanșă asupra vulgarității lui Lică. Așa vorbeau tinerii snobi cu partenerile lor!“ (idem 1986: 433).

Comparând *chic*-ii (sau *chic*-urile) ambelor personaje, facem următoarele observații: pentru Coca-Aimée, cuvântul acesta sună firesc, se face trimitere directă la banda ei de snobi superficiali și, se pare, mediocri. Nici în privința lui Aimée naratorul nu ne iluzionează: *În ce privea inteligența, Aimée avea mediocritatea cerută de un fizic care nu trebuia alterat de prea multe gânduri* (1986: 305); așadar, *chic*-ul Cocăi nu ne spune nimic deosebit despre ea, fiind adecvat limbajului și firii ei.

Chic-ul Otiliei însă (și de multe ori chiar „discursul“ ei, dacă-l urmărim mai atent) ne pune oarecum în încurcătură: o Otilie superficială, banală, mediocră, o „frumușică“. Ce-a vrut Călinescu să sugereze? Probabil, acest nesuferit cuvântel (neologism!) are funcția de a caracteriza (defavorabil) și de a scoate în evidență particularități ale personajului mai puțin luate în seamă de către alte personaje sau critici literari. De vină e, bineînțeles, Autorul. El așa a vrut: un Felix „orb“ (pentru că-i îndrăgostit) și niște critici îndrăgostiți probabil (din motive personale). Totuși:

În *Semne și repere*, Al. George ajunge la concluzia că „G. Călinescu e, indiscutabil, un misogin. Ca și Weininger, pe care Felix îl comentează

în prima parte a romanului, el nu crede în realitatea și vocația spirituală a femeii. Pentru amândoi, femeia este doar o ființă de structură cu totul inferioară bărbatului și care simulează viața sufletească printr-o abilitate mistificatoare ce nu poate fi susținută decât sub condiția subjugării partenerului, deci a seducției. [...]

Aceasta ar fi explicația evoluției coborâtoare a eroinei sale în roman – și, prin generalizare, linia firească a destinului oricărei femei. Otilia este astfel trivializată injustificabil. Autorul ne-o prezintă în final ca pe un fel de aventurieră internațională, părăsindu-l pe Pascalopol pentru a se căsători cu un conte și ducând o existență de femeie întreținută în medii exotice“ (1971: 218).

„A-ți închipui că o femeie are de ales între a fi întreținută, eventual de lux, sau a cădea în condiția mizerabilă a asexuatei Aglae, dovedește cel mai negru misoginism și înseamnă simpla aplicare la o realitate prin excelență surprinzătoare, a unei scheme prea de tot meschine. Nu există o enigmă a femeii în romanul lui Călinescu, tocmai pentru că o explicație ni se dă (și încă cea mai plată cu putință), interzicându-ni-se astfel jocul tuturor interpretărilor posibile“ (idem: 219).

Concluzie: Al. George este un critic literar foarte *chic*.

1.3.2. „Părinții“ Otiliei

Enigma dintr-un roman este întotdeauna atât de ademenitoare, de ispititoare, încât... Cine se poate lăuda că n-a încercat să „dezlege“ enigmaticele din *Patul lui Procust*? Și dacă Al. George afirmă că nu există nici o enigmă în romanul călinescian, chiar îl credem pe cuvânt și nu mai scriem, măcar din fuga condeiului? Toate lecturile din mine spun că mai scriem, mai scriem, căci ne plac enigmaticele care atrag precum sirenele, chiar de te rătăcești uneori interpretându-le. În *La rencontre de l'imaginaire*, Maurice Blanchot raportează cântecul Sirenelor la Operă considerând că „il y a une lutte fort obscure engagée entre tout récit et la rencontre des Sirènes, ce chant énigmatique qui est puissant par son défaut“ (1959: 12). Blanchot este foarte nepotrivit în acest context, dar

mie îmi place atât de mult, încât l-aș cita la tot pasul. Voiam poate să „sugerez“ că asemeni unui Ulise, Ov. S. Crohmălniceanu ascultă cântecul enigmelor, dar foarte „*legat de catarg*“ și de aceea scrie despre... „părinții Otiliei“. Logic, clar și necesar.

Probabil toți specialiștii (și nu numai) știu că titlul inițial al romanului a fost „Părinții Otiliei“ și că editorul inspirat a propus denumirea actuală, mult mai interpretabilă (Voisem să numesc cartea «Părinții Otiliei», – mărturisește G. Călinescu – dar editorului i s-a părut mai sonor titlul «Enigma Otiliei»). Pornind de la această informație, Crohmălniceanu se întreabă: „Cine sunt „părinții“ Otiliei? Cum își îndeplinesc rolul de suplinire cu care îi investește societatea? Ce reacțiuni revelatorii au caracterele lor în aceste posturi?“ (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, 1967: 591). Tot criticul răspunde, venind cu demonstrațiile necesare: moș Costache, Pascalopol și, „oricât ar părea de bizar, Aglae se numără și ea printre «părinții» Otiliei“ (idem: 593). Consider că-i mai interesant să demonstrezi ceva în legătură cu mult discutata enigmă, decât să „cercetezi“ demersul atât de justificat al lui Crohmălniceanu (mă gândesc la câtă critică literară s-ă născut în urma genialei inspirații a unui simplu editor și ce urât și deplasat ar fi sunat „Părinții Otiliei“). O Enigmă, și câtă schimbare de accent...

În general, vreau să fac trecerea potrivită la următorul punct, dar nu găsesc modalitatea corespunzătoare. Poate așa: „Într-adevăr, dacă romanul s-ar ocupa numai de „enigma“ Otiliei, el s-ar putea dispensa eventual de persoana lui Stănică Rațiu. Dar printre „părinții“ eroinei, printre toți acei care sub semnul legăturilor familiale au pretenția să hotărască soarta orfanei, ginerele Aglaei ocupă locul principal“ (Crohmălniceanu 1967: 595).

1.3.3. Stănică, „interpretul“ genial

Are prioritate Stănică. Veniți în fața noastră, domnule avocat, vă ascultăm (am selectat doar câteva dintre opiniile lui în legătură cu Otilia).

1. Primul moment: Stănică și Felix în dormitorul Otiliei.

– *Nostimă fată Otilia [...] are temperament, știe Pascalopol după ce umblă [...] să te ferești însă de Otilia, e șireată, fă-ți interesele și*

atât, nu te cola, las 'că nu ești dumneata prost, nu te văz eu? (Stănică făcu iar cu ochiul lui Felix, căruia îi ardeau obrajii de ciudă) Ce de inele, ce de cercei, batiste fine, fleacuri scumpe, Pascalopol să trăiască... Cu Otilia, dacă ai bani, bine, dacă nu, te plantează (109).

2. Stănică în casa Aglaei:

Aurica pretinse că Otilia făcuse farmece lui Pascalopol, iar Stănică, foarte vehement în spatele oamenilor, dădu această interpretare pe care Felix o află mai târziu:

– Tânărul (adică Felix) e pezevenghi, a prins mișcarea. Trăiește cu Otilia și stoarce banii de la moșier. Țsta ajunge departe, să vedeți. O să-l moștenească și pe moș Costache (136).

3. Felix află de la Georgeta ce-a spus Stănică:

Mi-a spus că tu ești un stricat, că ai sedus pe Otilia, care din cauza ta și-a luat lumea în cap, și pe o cumnată a lui, Aurora, Aurica, așa ceva, pe care n-ai mai vrut s-o iei de nevastă, în sfârșit, că de la Iași te-au dat afară din școală pentru scandaluri amoroase (227).

4. Stănică lui Felix:

– Păi, se zice, ești pezevenghi rău, parcă nu știi! Nu zău! Nu știi nimic! Totul e în definitiv o prezumție, se zice că fata, pricepi, s-a dus la Paris să facă, doar ești la medicină, un avort, de!

Felix fu atât de indignat, încât rămase nemișcat. Stănică nu-i pricepu sau se făcu că nu-i pricepe starea de spirit și izbucni tare:

– Auzeam eu, domnule, și nu credeam că o femeie după ce naște se face mai albă la față, mai picantă. Așa era Olimpia după ce a născut pe Relu. Ei, dar Otilia e superbă și așa, strașnică fată.

– Porcule! Îi zise Felix cu glasul sugrumat, și-i întoarse spatele (358).

5. Stănică lui Felix, iarăși:

...ei bine, Otilia trebuie să fie fata lui Pascalopol! Altfel cum îți explici dumneata dragostea asta între o fată de nouăsprezece-douăzeci de ani și un om în vârstă? Ei, și atunci, dumneata, dacă ar fi așa, vii și zdrobești inima unui tată, care nu poate să facă mărturisiri (368).

Critica literară e mult mai „săracă” în interpretări în comparație cu Stănică. Fantezia lui creatoare și diversitatea comentariilor n-ar putea

însemna și o parodie la adresa criticii literare? Nu e Stănică primul care comentează, „se dă cu părerea“, care știe totul și dacă nu știe, inventează pe loc. Doamne, dacă mai afirm și una ca asta... Stănică Rațiu, printre altele și alții, (și) critic literar.

1.3.4. Discursul lui Stănică

Stănică este personajul care vorbește cel mai mult în roman și, dacă anumite *apucături* (trăsături de caracter mai condamnabile) ale lui(a) sunt demne de tot disprețul, „discursul“ domnului avocat S. Rațiu te condamnă la un anumit respect. Ceea ce este foarte important să știm sau să ne amintim, e că personajul *se joacă* (aidoma unui poet) gratuit cu limbajul, fapt remarcat în parte de către criticii Al. George și S. Damian: „Împins de un adevărat geniu al combinațiilor mărunte, el e mai mult un imaginativ pe plan minor, decât un ticălos și toate manevrele lui iau la un moment dat aspectul unui joc de-a dreptul gratuit“ (George 1971: 219). „Relativa gratuitate a activității lui, arată G. Călinescu, îl face fecund în idei și ascuțit în intuiții, ca pe un adevărat artist“ (Damian 1974: 62). Stănică minte sau imaginează (noțiuni foarte apropiate la el) din „necesitate“, dar și din plăcere: *Stănică însă mințise din plăcere...* (Călinescu, *Enigma Otiliei* 1997: 375). Găsește ieșire din situație cu multă îndemânare prin intermediul cuvintelor. „Arma favorită: discursul“ (Damian 1974: 60).

Să-l ascultăm cu un fragment dintr-un „discurs“ (îndrăgostit):

– *Ascultă, madam, scopul căsătoriei este procreația, și când o femeie nu procrează, decede din drepturile ei. De vreme ce nu-mi dai o familie, nu mă faci util patriei, mă lași să mă pierd în negura uitării, fără urmași, care să-mi poarte numele, nu mai ești, de fapt, soția mea. Eu sunt un sentimental, un om bun: mi-am zis că poate ești în neputința fiziologică de a-mi da un fiu și cum ai făcut tot ce-ai fost în stare, născând un copil neviabil, am fost învins de caritate, de amorul spiritual pentru tine, de amorul steril (487–488).*

Ceea ce remarcăm în acest text e clișeul. La acest „capitol“, Crohmălniceanu îi recunoaște, pe bună dreptate, meritul: „Stănică e o

figură extraordinară. Volubilitatea personajului are atâta intensitate vitală încât ridică arta de a trivializa orice lucru și de a-l umfla fantastic la o adevărată perfecțiune. În materie de demagogie și versatilitate, Stănică are geniu“ (1967: 597). Limbajul lui Stănică este și expresia unui limbaj kitsch al epocii sale (literare). „Omul-kitsch este acela care are tendința de a recepta drept kitsch chiar și situațiile și operele non-kitsch“ (Matei Călinescu 1995: 217). Kitsch-ul este un *modus vivendi* al personajului călinescian (Stănică), transformând în parodie tot ce atinge cu vorbele sale. La fel ca-n romanul *Craii de Curtea-Veche*, unde naratorul și Pirgu au similitudini lingvistice, limbajul naratorului din *Enigma Otiliei* se apropie amenințător de „tipul“ de limbaj practicat de Stănică. Dar nu vom trage nici o concluzie (pentru că va fi arbitrară).

1.3.5. Cum vi se pare acest narator?

– *Da, da, da! Adăugă Pascalopol, părând a căuta în memorie și, cu un zâmbet grațios care îi descoperi o dantură bine reparată, abandonă ușor mâna tânărului (14).*

Costache asculta morala lui Pascalopol cu ochii plecați pudic în ceașca de cafea din care, după ce sorbise bine băutura, scotea acum drojdia cu degetul și o mânca (162).

– *Ce oroare! Se degustă Aurica, vânăta de invidie, în fond (196).*

– *Cine nu se poa-poartă bine cu fe-fetița mea, n-are ce căuta aici. Și râse mulțumit, până în măselele din fund, către Otilia, care sări pe genunchii lui și-l încoronă cu brațele.*

– *Papa! zise ea, îndreptându-i unicul fir de păr, pe care acuitatea ochilor ei îl zărise în vârful țestei bătrânului (348).*

Și, ca să confirme suferința, bătrânul emise o tuse pe două note, făcând unison (437).

– *Dar, mamă – zise Olimpia, plângând cu multă abundență de secreții nazale – nu i-am zis nici pis, pentru numele lui Dumnezeu, asta pică așa, din senin! (489).*

„Ceea ce poate face cititorul, lasă pe seama cititorului.“
(Witgenstein 1995: 146; ar fi un răspuns la întrebarea din titlu?!)

1.3.6. Încă ceva

„Cel mai ludic este George Călinescu, în *Enigma Otiliei*, roman care încă de la titlu speculează toposurile prozei secolului XIX“ (Ioana Pârvulescu 1999: 56). „G. Călinescu parodiază cu nedisimulată voluptate locuri comune ale romanului realist al secolului al XIX-lea...“ (Carmen Matei Mușat în *Romanul românesc interbelic*, 1998: 186).

Romanului realist din secolul al XIX i se adaugă și problema prăfuită a balzacianismului. „De astă dată, printr-o demonstrație practică – după atâtea demonstrații pe plan teoretic –, autorul lui Stănică Rațiu a încercat să legitimeze viziunea balzaciană drept cea mai preganantă viziune epică“ (Cornelia Ștefănescu 1996: 109). N-am uitat discuțiile suficient de anacronice referitor la „balzacianism“ (cu „popularele“ opinii călinesciene despre tradiționalismul sănătos românesc, *ecuațiile acestea țaran = om rudimentar, orășean = ființă complexă dovedesc o judecată falsă și un snobism caracteristic nației noastre de rurali; [...] într-o țară în care am părăsit de atât de puțină vreme iarba pentru a ne culca în pat*), apoi nuanțele...

Nu am argumente pro sau contra la ideea că romanul lui Călinescu parodiază romanul din secolul al XIX-lea. Nu mă preocupă balzacianismul călinescian. Mă întreb de ce n-ar parodia și scrierile contemporanilor săi? Romanul a apărut în anul 1938. Până la această dată au fost publicate: *Ion* (1920), *Ciclul Hallipilor* (1926, 1927, 1933), *Craii de Curtea-Veche* (1929), *Ultima noapte... (1930)*, *O moarte care nu dovedește nimic* (1931), *Adela* (1933), *Rusoaica* (1933), *Creanga de aur* (1933), *Patul lui Procust* (1933)... și altele, adică (mai) toate romanele interbelice importante. Multora criticul le face recenzii și trebuie să fim de acord că George Călinescu era foarte atent la fenomenul literar contemporan (fraza e chiar banală). Pentru că ideea mi s-a părut prea importantă ca să-mi aparțină, am căutat prin cărțile ce le aveam la îndemână, să văd... (să urmărim paralelele făcute între personajele interbelice și cele din *Enigma Otiliei*).

„Prin Pascalopol *Enigma Otiliei* este și o replică la *Adela*“ (Damian 1974: 141). Cuplul Otilia-Pascalopol îi trezește lui Al. George asociații

cu Olguța (idila cu aventurierul Vania) lui I. Teodoreanu (1971: 219), dar și cu *Adela* : „Fără a prezenta alte analogii, el seamănă măcar prin acest efect cu *Adela* a lui G. Ibrăileanu – o capodoperă a unei literaturi de „profesor“ care a citit câteva cărți bune, le-a asimilat cum trebuie și a știut să nu se depărteze de exemplul lor – în sensul că e și el ca și acela un derivat din lecturi și observație restrânsă, totul fără îndrăzneală, dar la cel mai onorabil nivel“ (Al. George : 220). Nu prea am înțeles ce-a vrut să spună, dar n-are importanță.

În „Personalitatea literaturii române“, Constantin Ciopraga (puțin exaltat) afirmă despre Otilia: „Înțeleg că o suprimare a Frumosului, ea aparține la modul general Umanului, participând natural la imaginea de armonie a Vieții. În ipostază individualizată, particulară, Otilia e un amalgam de intuiții, de instinct și mobilitate. Privită schopenhauerian, ea e glasul speciei“ (1973: 195). „În tânăra nestatornică, obișnuind precum Dania lui Anton Holban să cultive „jocurile“ erosului, își dispută întâietatea mai multe suflete, scindate între puritate și damnare“ (Ciopraga idem: 194).

Stănică e comparat cu Gore Pirgu, analizându-se atent atât asemănările, cât și deosebirile (Damian 1974: 65).

Și, în sfârșit, fără a face vreo paralelă cu un personaj anume, Crohmălniceanu notează: „Se folosește apoi și o tehnică modernă a relativizării imaginii, prin răsfrângerea ei în mai multe oglinzi cu unghiuri de incidență variată, ca în romanele lui Camil Petrescu. Apar în carte, de fapt, mai multe Otilii“ (1967: 599).

Toate aceste citate nu se identifică perfect cu ceea ce vreau eu să spun, nu-mi desfășoară propriul gând (ca în alte cazuri). Era vorba despre parodie, clișeu. S-ar fi putut ca romancierul să fie impresionat de anumite situații românești „nesoluționate“ ca, de pildă, dragostea dintre bărbatul matur și femeia tânără și să vrea să propună o soluție, banalizând relația prin căsătorie (replică la romanul lui Ibrăileanu). Mi se pare însă că autorul ține neapărat la banalizarea personajului feminin, nu a relației de dragoste.

În ce privește comparația cu Dania, e strict poetică (Romanul *Jocurile Daniei* a apărut postum, în anul 1970) și superficială.

Pirgu vine din tradiția lui Păturică și Scatiu: cu același succes ar putea veni tot de-acolo și Stănică Rațiu. Paralele între ei se pot face ca un exercițiu critic pe cont propriu și nu ne interesează. Atunci ce se parodiază sau de ce pierde timpul în zadar?

Camil Petrescu a polemizat cu George Călinescu? Da, a polemizat. L-a citit atent Călinescu pe Camil Petrescu? Da, fără îndoială. Probabil a fost foarte încântat de tehnica relativizării perspectivei, inovație interbelică esențială, ceea ce nu l-a împiedicat pe criticul „conservator“ s-o parodieze cât mai sânguincios cu putință. Acea doamnă T. mai frumoasă sau mai urâtă sau acea Emilie mai grasuță sau mai finuță sunt modest relativizate față de Otilia care e mereu alta nu doar de la personaj la personaj, ci și de la o situație la alta (în cazul lui Stănică). Prea „relativizată“, Otilia se sustrage unei analize tradiționale, de tipul: Otilia e fermecătoare, zăpăcită, ușuratică sau cochetă și devine o schemă, o noțiune a personajului care, înainte de a fi „iubit“, trebuie înțeles. Cei care cad în plasa (capcana) autorului, nu ascultă tot ce spune Otilia, nu analizează (atent) părerea celorlalți despre ea, dacă ar face-o, m-ar crede. Aici G. Călinescu a fost (probabil) răzbunător. Ce să mai vorbim, o întregă politică literară...

1.3.7. Limbajul corintic

„*Corinticul* înfățișează o vârstă a ironiei. [...] Viziunea corintică este ironică: artificiu, ludicul, masca, caricatura“ (Manolescu 1998: 732 – 733). Conform perspectivei narative, romanul „Enigma Otiliei“ de George Călinescu este doric, personajele lui (și naratorul, în parte) se exprimă însă prin intermediul unui limbaj, pe care l-am considera *corintic*. Prin limbaj *corintic* avem în vedere limbajul ironic, ludic și caricatural al unor personaje din acest roman.

* * *

Recitind, îmi dau seama că n-am fost în stare să realizez ce mi-am propus (adică un comentariu *corintic*). Ar fi fost atât de frumos! Puțin deziluzionată, îmi iau „averea“ (*omnia mea mecum porto*) în spate și pornesc mai departe la drum.

1.4. *Poveștile lui Stavru din Chira Chiralina*

1.4.1. *Izvoarele operei*

Vom porni de la „izvoarele“ operei, metodă perimată și aici cam deplasată, dar trebuie să încercăm și așa ceva măcar o dată-n viață.

Într-o exegeză critică a operei istratiene, Al. Oprea îl semnalează pe Nicolae Iorga care „în numele unui puritanism semănătorist, divulga opiniei publice sacrilegiul care se comitea: „lumea legendei noastre poetice [...] îmbălsămate de trecutul nobil al unui neam onest“, a devenit firma „unei adunături de incidente feroase“. Povestirea era astfel rezumată: „Un tată asasin, care rupe în bătai și desfigurează o mamă deprinsă a primii noaptea fel de fel de oaspeți, o soră de aceeași calitate, un unchi care practica pederastia“ (Oprea 1964: 114). De la un critic brăilean (mai pacifist) aflăm: „Kira Kiralina este, în lumea cântecului bătrânesc, patroana eponimă a Brăilei și, ca orice eroină de baladă, își dormea somnul de moarte în sacrofagul de aur al folclorului, din care nimeni nu s-a gândit vreodată s-o resuscite.[...] Iată de ce, ori de câte ori vorbim de Panait Istrati și de opera lui literară, nu ne putem smulge acelor violente impresii ale debutului său, pe care cu intenția scriitorului predestinat, l-a sădit sub scutul tutelar al acestei nimfe dunărene, care este la urma urmelor Kira Kiralina“ (Perpessicius 1980: 138-139).

N-aș fi bănuțit vreo „influență“, n-aș fi presupus vreo legătură între Chira lui Istrati și folclorul brăilean. Dar, într-adevăr, există și e chiar curios ce anume a luat scriitorul din această baladă. Dacă îmi permiteți, vom urmări câteva fragmente.

*Verde de-o mălură,
Din vad, din Brăilă,
Mai dinjos de șhilă,...*

Brăila este orașul în care-și desfășoară „acțiunea“ și personajele lui Istrati.

Mărfuri scumpe și rare sunt încărcate:

*Dar cin 'le-ncărca?
Verde matostat,
Săvai cel Arap
Negru și buzat,
Cu solzi dă crap
Dați pă după cap;
Două fire-n barbă,
Doauă la mustață; [...]*

Aflăm că avea turcul nostru un dor.

*Harap ce-m'făcea?
Vinișor că bea
To 'dă la Chiera,
Bea dă să-mbăta,
Din gură-i striga:
– Chiero-Chieralino,
Tinerică zână,
Ia-mă tu pe mine
Că mul 'ț-oa fi bine:
Așternutul tău
Parale mărunte,
'N sârmă că sunt multe;
Căpătâiu tău,
Galbini venetici
D-o sută și cinci,
Să schimbi, să mănânci!
Chiera d-auzea,
Din gură-i striga:
– Taci tu, măi Harape,
Măi negre buzate,
Nu te iau pe tine
Că nu-mi șade bine.*

Turcul șmecher nu pierde speranța, nu se sperie de refuz și o invită la el să-și aleagă stofe.

*Harap ce făcea?
Pă Chiera-o lua,
'N caic mi-o suia,
În cămar-o băga,
Chiera ce făcea?
Stampă-ș'alegea
Ba p'asta, ba p'asta,*

Tot ca femeia... (între timp turcul dezleagă luntrea și o ia pe Dunăre în jos).

Chira se trezește ...*Fată măritată,/ Cu sila luată/ Pă mijloc
dă apă...*

Apoi turcul Săvai își leagă bine proaspăta și mult visata soție ca să nu fugă (probabil să nu sară în apă sau cine știe ce altceva îi poate trece prin cap unei tinere neveste) și se duce să se culce (a avut o zi grea și merită omul puțină odihnă!).

Dar nimic nu-i atât de simplu pe lumea asta: frații Chirei se întorc acasă la sora lor iubitoare.

*Noaptea că ierea,
În ușă că bătea
Fratî Chieriei,
Hoși Brăilei.*

Au bătut ei cât au bătut (adică mult și bine), dar nu le-a deschis nimeni.

Află frații de la *moașa satului, stâlpu iadului, calu dracului...*

*– Dine
Constandine,*

Vătav Dragomire, (personajul principal din romanul lui Istrati se numește Dragomir)

*Pă Chiera-o strigați,
Frumos mi-o chiețați.
Chiera nu răspunde
Că n-are dă unde.
Harap mi-o-a-nșălat,
Cu ea c-a plecat
Pă Dunăre-n jos,
La- 'l ostrov frumos,
Merge cu folos!*

Frații, supărați nevoie mare, iau în grabă o luntre și pornesc după soră, ajung din urmă „caicul“ turcului:

*Harap ce făcea?
Zăpăcit erea.
O dată zvâcnea,
Ca broasca-m'țâșnea,
'N Dunăre sărea,
Că tot mi-l tăia.
Iei că rămânea,
Pă Chiera-o lua
Și mi-o dezlega,
Cu ia
 Că pleca
În Țara Nadolească,
Să mi-o căs'toreasc'
Verde-o viorea,
Acolo-ajungea
Că mi-o căs'torea,
Caicu i-l da.
(drept zestre)*

(din Al. I. Amzulescu, *Cântece bătrânești*, Ed. Minerva, București, 1974, pp. 215-223)

Cei doi frați din baladă ai Chirei sunt modelul celor doi unchi haiduci, frații mamei lui Dragomir din roman (Balada a fost culeasă de la Candoi Nicolae, născ. 1884). Cine știe, poate scriitorul a cunoscut o variantă mai apropiată de romanul lui, însă și aceasta, găsită și prezentată aici, e de ajuns pentru a accepta că, într-adevăr, scriitorul a folosit ca sursă (și) această baladă populară.

Deși Panait Istrati, „revendicat de două literaturi“ (Pintea 1975: 7), este unicul scriitor interbelic care s-a bucurat de succes mai întâi în Franța, apoi în alte țări, despre opera lui s-a scris destul de puțin. S-a acordat însă prea multă atenție activității lui sociale, fiind învinovățit (fascist, legionar, comunist), apoi dezvinovățit: „Un revoltat, un militant consecvent, un idealist, un om având cultul prieteniei, libertății, frumosului, adevărului, un neliniștit, așa ni se înfățișează cel dintâi dintre prozatorii români ajunși la o notorietate internațională“ (Papahagi 1994: 147).

O monografie notabilă despre Panait Istrati a scris Mircea Iorgulescu, scopul căruia e foarte binevenit, „năzuind să propună o altă imagine, nu știu dacă „mai adevărată“, dar sigur – în intenție cel puțin – mai actuală, înlăturând anumite clișee, reliefând substratul problematic al unei literaturi ce părăsise a izvorî dintr-un pur instinct și era de fapt expresia unei conștiințe precis articulate în toate planurile (estetic și moral, în primul rând), punând totul în relație cu literatura secolului“ (Iorgulescu 1986: XI). Păcat că studiul se referă doar la biografia/viața prozatorului. „Cartea lui Mircea Iorgulescu scoate critica panaitistratiană dintr-un impas: ea ne revelă un intelectual modern, de o tragică, absolută consecvență cu sine, într-o interpretare robustă și clară, polemică și convingătoare“ (Papahagi 1994: 147). Da, dar mă interesează scriitorul Istrati, cel despre care George Călinescu în monumentală sa *Istorie* a spus: „Cu toate că Panait Istrati a dat versiuni române ale operei sale franceze, el nu va fi niciodată scriitor român, deoarece versiunilor le lipsesc spontaneitatea și traducția aceea servilă a idiotismelor ce fac în franțuzește efect exotic“ (Călinescu 1982: 969). Printre altele, a existat în perioada interbelică o celebră polemică dacă e sau nu Istrati scriitor român. Iorga și Densusianu se temeau, firește, ca nu cumva cititorii străini

să creadă că „D-l Istrati redă ceva tipic românesc“, ceea ce nu-l împiedică pe Sanielevici să-l proclame pe Istrati „drept cel mai mare prozator român“ (Pintea 1975: 28). Cei câțiva implicați în această discuție sunt: M. Dragomirescu, P. Constantinescu, M. R. Alea, Cezar Petrescu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Camil Petrescu, M. Sadoveanu, Mircea Eliade, Tudor Vianu și alții.

Camil Petrescu, de pildă, îl apreciază pe Istrati, îl „apără“ împotriva denigratorilor, condamnându-și contemporanii care nu-l acceptă și nu-l înțeleg: „Atâta lipsă de înțelegere și atâta orbire pe tărâmul artei, m-a durut și mi-a apărut ca încă o dovadă a tristei zădărnicii a scrisului [...] Oricare ar fi atitudinea lui politică, [...] opera lui literară rămâne una dintre cele mai frumoase, cele mai copleșitoare realizări ale gândului și simțirii amestecate, aci între Tisa și Marea Neagră [...] Pe Panait Istrati îl revendicăm ca al nostru nu numai pentru că el însuși se simte legat de pământul acesta cu atâta frenetică pasiune, dar și pentru că în ce e mai bun, în acea profundă îndurare omenească din scrisul lui, ne recunoaștem (*Teze și antiteze* 1936: 130-131). Ibrăileanu a observat că „la succesul lui Panait Istrati a contribuit caracterul specific național românesc al operei sale, inedit pentru francezi, ca și introducerea în limba franceză a unor expresii românești“ (*Scriitori români* 1978: 268).

Această ambiguitate, și când spun ambiguitate, mă refer la nesiguranța criticilor atunci când trebuie să-l aprecieze, persistă și-n perioada postbelică. În *Istoria literaturii...*, I. Negoïtescu își amintește de Istrati când e vorba de proza balcanică, „acel univers balcanic fabulos, cu haiduci, cu pătimiri senzuale atroce, cu licăriri fastuoase printr-o neperdeluită mizerie umană“ (1991: 79) sau referindu-se la *Papucii lui Mahmud* de Gala Galaction: „roman parabolic, încheșat și condus de măiestrie, însumabil și balcanismului literar, alături de Panait Istrati, de Mateiu Caragiale, de Ion Barbu...“ (idem: 243). În *Scurtă istorie a literaturii române* a lui Dumiru Micu, scriitorul poate fi găsit la capitolul *Varianta caleidoscopică, documentară, etnografică* alături de N. M. Condiescu, G. M. Zamfirescu, Eusebiu Camilar și alți dubioși (M. Caragiale se bucură de o *căsuță* singulară: *Proza artistă*). „Cu toate că a scris în altă limbă, [...] opera lui Istrati poate fi citită azi și în limba română, fie în traducerea lui însuși, fie mai ales a lui Al. Talex și

(mai târziu) a lui Eugen Barbu“ (Micu 1995:126). Panait Istrati a ținut să precizeze în legătură cu *Chira Chiralina* că nu-i vorba de o traducere, ci re-creație: „*Chira Chiralina* e prima mea operă și-mi rămâne scumpă întru toate. Îți voi da, nu o traducere a ei, ci o versiune românească, în care voi încerca să fac o adevărată *re-creație*“ (1982: 596).

Cine este totuși Istrati? „Un revoltat, un militant consecvent, un idealist, un om având cultul prieteniei, libertății, frumosului, adevărului, un neliniștit, așa ni se înfățișează cel dintâi dintre prozatorii români ajunși la o notorietate internațională“ (Papahagi 1994: 147) sau un scriitor talentat, cu o fantezie debordantă, cu un dar „narativ“ excepțional... Încercăm să găsim un răspuns.

1.4.2. Două funcții ale limbajului (seducție și dezvinovățire)

Romanul *Chira Chiralina* e construit din trei părți, trei povestiri ale personajului Stavru (despre copilăria lui Dragomir, alias Stavru, adolescența lui și istoria căsătoriei nefericite a domnului Isvoranu, alias Dragomir).

Să facem cunoștință cu personajele: Adrian, naratorul, circulă prin mai toată opera lui Panait Istrati (romanul *Chira Chiralina*, alături de *Moș Anghel*, face parte din *Povestirile lui Adrian Zografi*, mai este și *Copilăria lui Adrian Zografi*). Având un rol secundar în acest roman, Adrian e prezentat drept un tânăr de 18 ani, copil din flori, zugrav de case. Câteva rânduri în prima parte anunță oarecum originalitatea lui:

Cât despre învinuirea că «trag oamenii de limbă pentu a-i face să vorbească» – pe legea mea, nici eu nu știu prea bine de ce-mi place «să trag oamenii de limbă!». Asta-i, poate pentru că lumina vine din vorba celor tari, probă Dumnezeu care a trebuit să vorbească pentru ca Lumina să se facă (Istrati 1982: 18).

Stavru apare și el chiar la începutul romanului ca un personaj misterios și admirat de tânărul Adrian:

Necăjit de a nu-și putea împlini dorul, el porni din nou cu capul în jos; dar se auzi deodată chemat din urmă:

– Adrian!

Se întoarce. Pe o bancă, prin apropierea căreia trecuse, sta un om, cu picioarele încrucișate, și fuma. Miopia și întunericul împiedicară pe Adrian să-l recunoască. Omul se ridică, și Adrian se apropie de el oarecum contrariat, când o exclamație de bucurie îi scăpă:

– Stavru!

Își strânseseră mâinile și Adrian se așeză alături (idem: 18–19).

În altă împrejurare (înainte de ultima povestire), Stavru iarăși îl recunoaște, dar nu-l mai cheamă. De ce? Să nu anticipăm.

Stavru, negustor ambulant – numit „limonagiul” din cauza mărfii ce vindea prin bâlciuri – era văr de-al doilea după mamă, cu Adrian, și o figură foarte cunoscută altădată în cercurile băieților de viață din mahala. [...] Adrian începuse să iubească pe acest om pentru farsele sale. Cu toate acestea, lucruri ciudate se întâmplaseră, care-l tulburau și-l încurcau: câteodată în plină glumă și năzdrăvenie, Stavru, serios, se întorcea către Adrian pironindu-l în ochi cu o privire limpede, liniștită și stăpânitoare, cum facem când ne uităm în bunii și naivii ochi ai unui vișel. Atunci el se simțea micșorat de acest limonagiul de bâlci, de acest analfabet (19, 20–21).

Apropo, Stavru nu era analfabet. A sfida era tehnica lui de seducere. Adrian, inocent și admirativ, era victima. Ceea ce-l pune în gardă pe Adrian care-și propune „să-l observe“ anunță, de fapt, viitorul conflict. Nu știm, și nici Adrian nu știe. Nu avem acces decât la perspectiva unuia dintre personaje. Vom deschide o paranteză (importantă): Stavru este un homosexual care are scopul și dorința de a se apropia cât mai mult de tânărul său prieten. Ocazia se ivi repede: Stavru *aranjează* o plecare la un târg cu Adrian. Nu s-a putut însă fără al treilea personaj, un oarecare Mihail, bun prieten de-al lui Adrian, nu și al lui Stavru, pe care-l urmărește cu dușmănie. *Adrian își dădu seama că Mihail care nu cunoștea pe Stavru decât de două zile, îl supunea la o tainică, dar continuă observație; „omul ăsta ascunde ceva” (27), îi va declara Mihail despre Stavru. În timp ce se îndreptau către târg, în plină noapte, călătorii noștri trag la un han, mănâncă bine, beau, se culcă apoi în podul unui grajd care era pe jumătate plin cu fân.*

Și:

Cât să fi fost ceasul? Adrian nu-și putea da seama, dar într-un moment din noapte, el simți o mână care îi atinse umărul, apoi fața. Deschizând o clipă ochii grei de somn, anevoie își aduse aminte că nu e acasă, ci într-un pod, și adormi îndată. Dar, iată că din nou mâna aceea îi trecu peste față și în același timp o sărutare caldă îi atinse obrazul drept. De data asta, Adrian se trezi și prinse a reflecta, încremenit. Ce dracu putea fi? Clipind în întuneric, își aminti situația celor care dormeau lângă el: la dreapta și deci la mijloc, era Stavru, dincolo de acesta, Mihail.

[...]

Dar, câteva minute după aceea, simți mâna lui Stavru atingându-i de mai multe ori pieptul. Uluit, el întrebă cu o voce strangulată:

– Cauți tabachera mea, Stavrule?

Întrebarea răsună în noaptea calmă ca sub o cupolă. Gâfâind, limonagiul îi apucă brațul și-i șopti la ureche, tremurând de emoție:

– Taci! (29).

Mihail care nu dormea (era cu vocea pe deplin trează) începe o ciudată conversație (pe care Adrian și cititorul n-o înțeleg), vorbind blând în turcește și punând scurt o întrebare lui Stavru. Acesta păru că nu vrea să răspundă [...] De aici, un dialog tăios se angajă între cei doi oameni, care de-abia se cunoșteau. În noaptea neagră să-ți scoți ochii, frazele, vorbele țâșneau aprige ca loviturile într-un asalt de scrimă. [...] În inima înghețată a lui Adrian, vocalele limbii turcești răsunau ca gemetele oboiului, iar numeroasele și asprele ei consonante loveau ca huruiturile unei tobe.

Adrian înțelese adevărul. El înțelese de asemenea că Mihail strângea pe Stavru ca într-un clește ; și o mare milă pentru nefericirea acestuia îi umflă pieptul și îl făcu să izbucnească în lacrimi. Suspinând, el zise:

– Dar... vorbiți grecește ! Nu înțeleg nimic !

Această explozie de durere, sfârâmă disputa (30, sic!).

Declarând că Astă-i mai rău decât necinstea; faci cea mai rea dintre crime când vrei să propagi, să întinzi acest viciu (30), că printr-o astfel de perversiune strici un echilibru, Mihail îl obligă pe Stavru să-i ceară iertare lui Adrian.

– *Da, începutu Stavru într-un târziu, când Mihail deznădăjduia, așteptându-i răspunsul. Am să cer iertare lui Adrian... Sincer, dar nu cu umilință. Și nu îndată, ci după ce mă veți fi ascultat (31).*

S-a observat că „subiectul povestirii este îmbrăcat într-o aură de legendă orientală, ce amintește de povestirile Șeherezadei“ (I. Paler 1998: 131); înaintea lui I. Paler, Eugen Lovinescu a caracterizat memorabil opera prozatorului: „Firul legăturii spirituale se urcă, mai degrabă, spre povestitorii orientali ai celor *O mie și una de nopți*: literatură de miraculos și de invenție, [...] clasică oarecum prin mulțumirea de sine, proaspătă totuși prin naivitatea cu care sunt privite întâmplările vieții“ (Lovinescu 1924 în Oprea 1971: 151). Dar similitudinea nu ține numai de subiect, Tz. Todorov observa referitor la *O mie și una de nopți* că „pentru ca personajele să poată trăi, ele trebuie să povestească“ (1971: 89) și că „povestirea, textul (le récit) devine un mijloc de convingere a interlocutorului“ (idem: 89). Atragem atenția asupra dublei funcțiuni a limbajului în cazul dat: dezvinovățire și seducție.

Urmează prima „poveste“ a lui Stavru (dar ultima în ordine cronologică), care este istoria „căsătoriei“ dintre un homosexual (Stavru) și o tânără sensibilă (Tincuța), îndrăgostită *platonice* de iubitul ei.

„Chinurile“ homosexualului sensibilizează cititorul receptiv:

Nu cunoșteam femeia decât ca soră și ca mamă: soția și amanta mi-erău necunoscute. Și ce dor mi-era să le cunosc! Dar și ce teamă aveam să m-apropii de ele! Iată un lucru pe care d-ta nu-l știi, Mihail!

Personajul se consideră bolnav și exclus pe nedrept din societate.

A, câtă nedreptate e în viață! Unui om schilod de un picior sau de o mână, nimeni nu-i aruncă disprețul lui, toată lumea îl privește cu milă; dar fiecare se dă înapoi, nimeni nu simte mila înaintea unui schilod al sufletului! Și totuși acestuia îi lipsește însuși pivotul vieții. El îmi lipsea mie (32).

Pentru că problema în cauză mă depășește, am încercat să mă documentez. Unde-am mai întâlnit în literatură homosexuali? Repede mi-am adus aminte: iubitul meu Charlus, cel mai simpatic personaj proustian! Și primul studiu exhaustiv (pe care l-am găsit) despre Marcel Proust unde să se discute și homosexualitatea personajului: Julia Kristeva, *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*. Câteva concluzii

aplicabile și lui Stavru: „Bien sûr, l’homosexuel est un produit du rejet social et sa culpabilité n’existerait pas sans cette mise à l’index, sans cet ostracisme que fait subir le contrat social“ (Kristeva 1994: 114); „Hermaphrodite sexuel, Charlus est aussi un hermaphrodite national. Ne pouvant être d’un seul sexe, il ne peut être d’une seule nation“ (idem : 128).

Diferențele dintre aceștia sunt uriașe, firește. Prima diferență provine din atitudinea autorilor. Referitor la Proust nu intrăm în amănunte; din corespondența Istrati-Rolland aflăm: „Stavru este singura figură, dintre toate, care m-a urmărit și înspăimântat mai rău decât umbra lui Banco pe lady Macbeth. Am oroare de viciul său, care de două ori în viață și fără s-o vreau, a fost la doi pași să mă atingă cu duhoarea lui rău-mirositoare. Îl socot drept una dintre cele mai mari pacoste ale nenorocitei noastre omeniri.

Și totuși, îl iubeam pe Stavru“ (Istrati 1982: 597). Nu am nimic de adăugat.

Să revenim la povestea lui Stavru. Întorcându-se în România, Dragomir (care-și spune și domnul Isvoranu) se îndrăgostește de o gingașă ființă, fiica unui negustor, relația lor fiind reciprocă.

În timp ce povesteam, tatăl adormise, dar Tincuța era mai mișcată ca totdeauna. Pentru întâia oară în viața mea mă găsisă atunci singur înaintea unei fete frumoase, care mă privea cu ochi iubitori, umezi, scânteietori. Aplecându-se către mine, ea mă luă de mână și zise cu o voce mai melodioasă ca sunetele viorii:

– Spune-mi, domnule Isvoranu, ai fi în stare să iubești ca țiganul Trandafir?

N-aș putea să vă spun dacă mâna ei mă arse ori mă-nghetă, dar știu că am fost cuprins de-o spaimă nemaipomenită, capul mi se învârti de parcă aș fi căzut de pe acoperiș și, fără să zic o vorbă, îmi luai pălăria și plecai (38).

Cu ea, legăturile mele se mărginiră la snoave și povestiri (34).

Pentru a-mi da curaj, glumeam de dimineață până seara, dar se băga de seamă că nu mai eram ca înainte vreme, și în seara logodnei fu gata-gata să leșin. Rubedeniile fură foarte nedumerite și, ca și logodnica mea, ele îmi puseră tulburarea pe seama emoției. Mă îndemnară să vorbesc, fusei rugat să povestesc (39).

Închiși amândoi, ne petreceam zilele în convorbiri tainice, interminabile, și de o dragoste fără seamăn. Îi ceream iertare... Ea îmi spunea că nu mă vede întru nimic vinovat. Oh, cum aș putea să uit, singura ființă care m-a înțeles și a avut milă de mine? Și cine ar putea pretinde că fără ura care ne otrăvea, n-aș fi devenit soțul și omul normal spre care năzuisem din toate forțele mele (44).

Iată una din anecdotele amuzante ale domnului Isvoranu.

Într-o zi, mitropolitul din București trebuia să se ducă într-un oraș în care prezența sa era necesară la o ceremonie oficială. I se aduse cea mai bună diligență și sfinția sa se sui în ea. Dar surugiul trăsurii fu foarte nemulțumit, cu tot bacșișul gras ce-l aștepta și asta pentru că, după cum știm cu toții, un surugiul nu poate conduce caii fără să înjure. [...] Temându-se însă de mânia înaltului prelat, își mușcă buzele și mână cum putu timp de trei ore pe drum, dar ajungând la un vad, el se opri brusc. Roșu de mânie ca un rac fiert, lăsă hățurile celor patru cai și așteptă, hotărât să-și ceară dreptul lui cu orice preț. Mitropolitul pierdu răbdarea, și după o vreme, scoțând capul pe ferestruica diligenței, întrebă pe surugiul de ce s-a oprit. Surugiul își scoase căciula și zise cu umilință:

– Păi, să vedeți, Înalt Prea Sfinte; caii sunt obișnuiți cu înjurăturile surugiului și cum nu pot să înjur din pricina Înalt Prea Sfinției Voastre, ei nu mă mai recunosc și nu mai vor să treacă vadul.

Mitropolitul îl sfătui:

– Dă-le și tu o gură, fiule: hi, hi, bravi căișori!

Surugiul șiret repetă din vârful buzelor:

– Hi, hi, căișorilor!

Dar caii nu se mișcă.

– Nu e alt chip decât înjurăturile ca să-i faci să meargă? Întrebă sfinția sa, pierzându-și răbdarea.

– Nu, Înalt Prea Sfinte, vă spun: caii nu merg decât cu ovăz și cu înjurături!

– Ei bine, răspunse mitropolitul, înjură atunci și te voi dezlega de păcat!

Surugiul sări în picioare, apucă hățurile, pocni din nesfârșitul lui bici și strigă cu glas, să sperie morții:

– Hi! hi! hi! Papucii Maicii Domnului! Icoanele și cele patruzeci de evanghelii! Șaizeci de taine! Doisprezece apostoli și partuzeci de mucenici! Hi, hi, hi, cășorilor, Dumnezeu și Paștele!

Diligența trecu peste vad ca o rândunică. Pe malul celălalt, mitropolitul scoase din nou capul și zise vizitiului care-l privea cu un aer victorios:

– E uimitor cum ți-ai dresat caii, dar nu te prea pricepi la cele sfinte: nu sunt paruzeci de evanghelii, ci patru; nici șaizeci de taine, ci numai șapte.

– Aveți dreptate, părinte, o știam și eu. Dar, vedeți, patru ori șapte sunt numere prea scurte ca să poți înjura din rărunchi. Și apoi noi ăștia, vizitiii, facem și noi ce putem ca să împăcăm cele sfinte cu nevoile meșteșugului!

Anecdota aceasta, prin râsul care-l pricinui, puse pe popă în încurcătură și mă învioră pe mine. Tincuța era veselă nevoie mare și mândră de mine (41).

Inegală ca stil, cu naivități suportabile (în majoritatea cazurilor), cu ceva umor (de calitate?), prima poveste are un sfârșit dramatic. Soțul e bătut crunt și alungat de frații miresei care i-au aflat betșugul, iar soția, de tristețe, s-a aruncat în cel mai apropiat râu:

De atunci au trecut treizeci și cinci de ani și în fiecare an, la data fatală, mă duc pe malul Dunării ce-și poartă sloiurile, ca să cer iertare Tincuței de jignirea ce i-am adus-o...

Ție, de asemeni, Adrian, îți cer iertare pentru jignirea ce ți-am adus-o (47-48).

Se subînțelege c-a fost iertat.

Iată cum începe a doua parte a romanului (*Chira Chiralina*), cea mai importantă și mai interesantă:

În crângul în care căruța celor doi negustori se oprise pentru masa de amiază, Stavru se lăsă rugat de tovarășii lui, care, de o oră cereau să le spună povestea copilăriei lui și a surorii, pe care o evocase la începutul povestirii lui din pod. Nu-i lipsea pofta de a istorisi, căci sufletul îi era dispus să evoce această depărtată amintire, dar așa se întâmplă când vrei să te atingi de zăgazurile ruginite ce opresc trecerea apelor trecutului: îți place să te lași rugat (49).

Captatio benevolentiae fiind asigurată, de asemenea și interesul pentru povestea ce urmează, precum și siguranța succesului (căci ceea ce urmează e într-adevăr extraordinar, comparând cu prima parte), povestitorul se lasă *rugat*. Nu se face nici o revenire la cadrul inițial, la cei doi ascultători fascinați. Interesul e menținut și întreținut și la sfârșitul acestei părți, care se termină cu răpirea fraților (Chira și Dragomir) de către turcul Nazim Efendi. Ce spune Stavru la sfârșit? Amintindu-și de cei doi, le promite o continuare:

Altă dată vă voi povesti peripețiile rătăcirilor mele în căutarea Chirei, care – pe dată ce ajunserăm la Constantinopol – fu închisă într-un harem. Eu trebui să mă încovoi plăcerilor respectabilului meu binefăcător, și fusei pervertit pentru totdeauna. Și pentru totdeauna o pierdui pe scumpa mea surioară, cu toate că, fugind după doi ani de zălogire, am căutat-o timp de doisprezece ani de-a rândul, vânzând salop (82).

Deși se anunță tema următoarei părți, romanul ar fi putut totuși să se termine aici. Stavru – povestitorul devine și mai inaccesibil. E nevoie de timp, de ani de zile ca să fie găsit, de și mai multă insistență...

Trecuseră patru ani din ziua în care Adrian ascultase, din gura lui Stavru, povestea Chirei. Cu toate cercetările și silințele pe care și le dăduse pentru ca să poată întâlni pe nenorocitul limonagiu și să-l încredințeze de dragostea și prietenia lui, nu izbutise să dea de el. Îl credea mort (84).

Se întâlnesc totuși la Cairo (!), într-o cafenea-restaurant evreo-român, loc cosmopolit, cercetat de indivizi de toate condițiile și de toate moralitățile (84). În acest local cam dubios, Adrian se simte „atras“ de un necunoscut umil:

„Câtă asemănare între omul acesta și Stavru!“ gândi el, în vreme ce mânca știuca. [...] Avea în înfățișarea lui acele stigmatе respingătoare care produc dezgust. Totuși, fără a bănui existența vreunui Stavru în Egipt, Adrian se simți înduioșat pentru acest bătrân stingher, tăcut și nepăsător.

În cele din urmă, hotărî să-i facă cinste.

Adrian chemă chelnerul și-l rugă să ducă din partea lui o fuică omului care ședea în colț. [...] Asta trebuia să prilejuiască neîndoios

un schimb de mulțumiri și de urări. În loc de așa ceva și spre marea mirare a lui Adrian, necunoscutul refuză consumația pe care n-o ceruse. [...]

Sunetul vocii însă îi ajunse lui Adrian pentru ca să recunoască pe Stavru. Se sculă, mișcat, și-l apucă de umăr. Cu glasul tremurând, îi șopti la ureche, așezându-se lângă el:

– E cu puțință? Tu ești? Aici?

– Ce, nu știai? întrebă Stavru, la rândul său, privindu-l fără urmă de mirare și bănuitor.

– Cum? făcu Adrian uluit. M-ai văzut intrând și n-ai venit să mă îmbrățișezi? Și încă respingi cinstea pe care ți-o trimit din simpatie? Ce-i cu tine? Te-ai făcut atât de ursuz, de când nu ne-am mai văzut?

– Așa se întâmplă cu oamenii la bătrânețe, mai ales când duc o viață ca a mea: simpatiile nu le mai ajung...

– Dar eu nu-s nimic mai mult decât o simpatie pentru tine? (85)

Stavru este acela care ghicește nerăbdarea „auditorului”: știu, dragă Adrian, că dacă nu m-ai vedea în halul în care sunt, te-ai grăbi să mă întrebi ce s-a mai întâmplat cu Chira, adică să-ți povestesc istoria micului Dragomir de altă dată. Dar pentru tine sunt gata iar cu mintea în vremile acelea demult trecute, deși vei fi știind cât te doare când răscolești prin cuferele îndepărtatelor călătorii (86).

„Sfârșitul cărții nu coincide cu epuizarea interesului; la ultima filă dorești încă să ascuți mai departe. Nici urmă din acea dibăcie literară care utilizează gradația, complicația, amânarea deznodământului sau care vor mai fi procedeele sale. Transcrierea literară se acoperă perfect cu viața transcrisă, o urmărește credincios în mișcarea ei de înaintare [...]. O lipsă totală de artificii care greșit ar putea fi înțeleasă ca o lipsă de artă” (Vianu 1971: 185).

*Apropierea de poveste se face (ne referim la convenția impusă de autor) printr-o relație afectivă ciudată, un pic vicioasă, homosexuală. Adrian e alături de Stavru prin plăcerea povestirii, prin farmecul limbajului, acesta deținând asemenea lui Rogulschi din romanul *Don Juan* de Nicolae Breban „o tactică de acțiune prin cuvânt, adică o retorică” (Spiridon 2000: 120). Până la urmă, Adrian e cel care (ne) povestește istoria lui Stavru, identificându-se puțin (că povestește bine). Povestea înseamnă subjugare și dependență în același timp, ca o dragoste*

adevărată. Nu se mai insistă asupra homosexualității personajului, pentru că „relația“ literară învinge viciul, îl transformă sau îl depășește. S-ar putea presupune că personajele, apropiate afectiv, și-ar fi făcut mărturisiri și fără incidente sexuale (sărutul din pod), Stavru i s-ar fi confesat și așa. Sau poate există o regulă a atracției literare care începe printr-o atracție fizică, primară, apoi Adrian și Tincuța ascultă un „discurs îndrăgostit“ poate, dar cine știe... Există însă o gradație a interesului pentru povestire, un interes întru seducerea ascultătorului: prima dată Stavru povestește singur, fără a fi rugat, în împrejurări deja cunoscute, pe urmă însă e nevoie tot mai mult de insistența lui Adrian. Ultima dată se lasă chiar ignorat, speriiind ascultătorul-cititor că nu mai urmează povestea. Stavru nu-l subjugă fizic (nu reușește) pe Adrian, dar o face pe altă cale, pentru că Adrian îl iubește totuși. Corina Ciocârlie, „încercând să schițeze o *posibilă* pragmatică a vorbirii personajelor“ (1992: 6), comentează pe larg *discursul seducției*, „înțeles ca transformare a imaginarului celuilalt în vederea instalării în punctul cel mai intens investit cu dorință“ (1992: 39). Dar *celălalt* trebuie să fie *deschis* pentru a-ți primi povestea, *apt* să înțeleagă și să dorească cuvintele senzuale și seducătoare...

Observăm că naratorul uneori se contrazice (când nu mai vrea să povestească, el care doar asta face pe parcursul întregului roman).

O viață de om nu se poate istorisi, nici scrie. O viață de om, care a iubit lumea și a străbătut-o, e și mai cu neputință de povestit. Dar când omul acesta a fost un pasionat, când el a cunoscut toate formele fericirii și ale nenorocirii străbătând pământul, atunci e aproape o îndrăzneală să încerci să redai o imagine vie despre ceea ce a fost viața lui. Mai întâi, e o imposibilitate pentru el însuși, apoi pentru cei ce trebuie să-l asculte.

Farmecul, pitorescul, partea interesantă a vieții unui om cu temperamentul zbuciumat și, în același timp, aventuros nu stă totdeauna în faptele izbitoare ale acestei vieți. Frumusețea trebuie s-o cauți de cele mai multe ori în amănunte. Dar cine stă să asculte amănuntul? Cine-l poate gusta? Și, mai ales, cine l-ar putea înțelege?

Iată pentru ce am fost întotdeauna vrăjmașul lui: Povestește-ne ceva din viața dumitale!... (130)

1.4.3. Barba Iani și filosofia frumosului

Sensibilitatea și predispoziția pentru frumos se trezește în pieptul micului personaj când descoperă natura. Limbajul devine în acest caz deosebit de poetic.

Crescuți în „puș“, după cum spusese unchiul Cosma, flori de seră, noi nu cunoșteam decât desfătările de sub acoperișul mamei: jocuri, cântece, răsfățări și belșugul hranei. O, erau frumoase acele zile! Dar acum noi descopeream că mai există și un „afară“, iar acest „afară“, bogat în lumină, îmbălsămat în miresme sălbatice, avea un farmec nebănuț. [...]

Fața Chirei se arămi în scurt timp și nicicând o fată mai frumoasă n-a cutreierat câmpiile cu ochi înrouați de dragoste, cu părul fluturând în vânt ca o flamură, cu fusta indiscret ridicată, cu sânii pătimași oferiți Zeului Soare! (75)

În partea a III-a a romanului, după ce fuge de la Nazim Efendi și rămâne singur pe câmp, pământul îi apare minunat de frumos:

Privirea mea, ațintită asupra apei liniștite, absorbea setoasă vedenii de povești orientale : umbrele palatelor și chiparoșilor pe care soarele în apus le culca pe luciul întunecat al Bosforului, iar mai încolo, cât cuprindeai cu ochiul, era o perindare nesfârșită de culori aprinse, pete de aur și de aramă, limbi de foc, mistuindu-se în depărtări, frânte de colinele cu dâmburile liliachii, răsturnate de oglindirea mării.

Cum, atât de frumos e pământul? Nici idee n-avusesem până atunci. Pentru întâia oară vedeam atâtea minunății (89–90).

Personajul are un mod al lui, particular, de a fi boem , „huligan“, ca mulți dintre confracții săi interbelici și devine, nu spre deosebire de ei, reflexiv și „filosof“.

Da, la șaisprezece ani, cunoșteam această josnicie a sufletului omenesc. Și cu toate acestea, nu știam totul.

Nu știam, mai ales, că operele Creațiunii sunt infinit mai complexe și mai variate, că miile de patimi îndurate nu ne dau dreptul să scuipăm asupra întregii lumi (124).

Căci bunătatea unui singur om este cu mult mai puternică decât răutatea miilor de oameni. Răul pierde în aceeași clipă cu moartea celui care l-a înfăptuit, binele continuă să-și reverse strălucirea și după dispariția celui drept (125).

Optimismul e catalizat de întâlnirea personajului cu Barba (unchi, din grecește) Iani, *vânzător de salep și suflet divin*. Totuși, filosofia personajului e cam pedantă și anacronică. Esențială rămâne credința lui în puterea și biruința binelui. Ca într-o poveste, binele învinge răul. O mentalitate arhaică...

Tot în partea a treia personajul (*Dragomir*) nimerește într-o îngrozitoare închisoare, unde *timp de o lună, cunoscului toate batjocurile ce se pot închipui...*

Azi nu-mi pare rău de tot ce am pășit. Numai astfel am putut cunoaște ființa omenească până în adâncurile ei. Dacă am rămas bun în ciuda tuturor celor ce am văzut, celor ce am suferit, e doar pentru a putea să-mi aduc prinosul de recunoștință celui care a creat bunătatea, a făcut-o rară și-a așezat-o printre bestii – ca unică justificare a vieții (128).

Cele mai luminoase amintiri ale lui Stavru țin de Barba Iani, personaj care-l face pe Tudor Vianu să afirme: „Și este cea mai frumoasă figură a lui Istrati. Un om care ne reamintește deaproape pe filosofii stoici în amurgul imperiului roman și cărora le datorim descoperirea măreției personalității omenești“ (Vianu 1971: 188).

Barba Iani era în stare să meargă o zi întregă fără să scoată un cuvânt. Doar din câte o singură privire îmi indica ceea ce merita să fie văzut. El zicea că asta însemnează „să iei o baie dezinfectantă“. Era adevărat.

Opera mută a Creațiunii purifică și-l redă sie însuși pe omul umilit de josnicii. Și nu e om, oricât de puternic, care să poate trece prin ticăloșii fără să se-ntineze. [...]

– Mai curând sau mai târziu, omul inteligent ajunge să înțeleagă deșertăciunea zbuciumului sentimental, care tulbură pacea și consumă viața, îmi zicea el. Ferice de acel care ajunge să înțeleagă aceasta mai de timpuriu: cu atât mai mult se va bucura de existență! (132)

1.4.4. Cele două femei

Încă la începutul romanului, un personaj (Adrian) își definește o particularitate: *Și cred că am tot dreptul să înțeleg viața cum o simt* (17), e o trăsătură fundamentală și a altor personaje din romanul interbelic. Dar Adrian e un modest începător în comparație cu Stavru, personajul principal. Aflăm despre aceasta din cea mai frumoasă, exotică, emoționantă parte a cărții – *Chira Chiralina*. Într-o viață trăită „din plin“, într-un cadru de poveste, filosofia păcatului din acest roman, latentă, devine pe alocuri moralizantă și didactică. Un început de viciu transpare între iubirea evident exagerată între frate și soră, mai bine zis a fratelui pentru soră.

Copilul are 8–9 ani când își descoperă marea sa pasiune pentru Chira, *cu patru ani mai în vârstă decât mine și către care mă simțeam atras*. Cele mai reușite pagini ale romanului se referă la cele două femei: Mama și Chira. „Înainte de Mircea Eliade, **Panaït Istrati** aduce în literatură femeia misterioasă, neînțeleasă, fascinantă, cu voința puternică și capabilă să domine.“ (Craia 1999: 107)

Încet-încet, ceața se risipește, mă măresc și încep să înțeleg. Și înțelesei lucruri ciudate... Să tot fi avut opt-nouă ani; soru-mea între doisprezece și treisprezece și era așa de frumoasă că mă țineam toată ziua lângă ea, pentru a o privi din cap până în picioare. Ea se gătea de dimineață până seară și mama făcea la fel, căci și ea era tot atât de frumoasă. [...] După aceea, toți trei, luându-ne de mână, dănțuiam după moda turcească ori grecească, și ne îmbrățișam. Astfel, formam o familie aparte.

Dragomir mai avea un frate care, împreună cu tatăl său, făceau din când în când anumite incursiuni războinice și sălbatice, stricând viața atât de poetică a hedoniștilor noștri. Dragomir trebuia să păzească, cățărând pe pervazul ferestrei, pentru a preîntâmpina orice surpriză, în casă având loc chefuri cu admiratorii frumoaselor.

Dar în pieptul meu se da o luptă între datoria și gelozia mea. Eram gelos, grozav de gelos. [...] Mama și Chira erau frumoase de te-nebuneau. (52)

Chira [...] strălucea în felul ei. Foarte dezvoltată fizicește de le paisprezece ani, ea părea cu doi ani mai mare. Nebunată, șireată, cu năsușorul cam încovoiat, cu bărbia ascuțită, cu două gropițe în care zeul dragostei picase două alunițe aproape simetrice, Chira nemulțumea atât pe îndrăgostiții ei, cât și pe mine, cu zburdălniciile, înșepăturile și glumele sale. Ei se plângeau că nu pot obține mai mult, iar eu socoteam că e prea darnică.

[...]

Toate acestea mă înfuriau, căci iubeam pe Chira mai mult decât pe mama. O adoram și nu sufeream nici o mângâiere ce venea de la altul decât de la mine. (53)

Dansul era cea mai mare pasiune a scurtei mele copilării acasă, precum și un mijloc de-a dobândi de la Chira mângâierile cele mai bune. (59)

Cu timpul, „dragostea“ se intensifică:

Doi sau trei ani ai copilăriei mele se scurseră în chipul fericit de mai sus, singurii ani ai copilăriei mele care mi-au rămas clar în amintire. Împlinisem unsprezece ani, Chira avea cinsprezece și eram nedespărțit de ea. O urmăream pretutindeni, ca un câine, o pândeam când își făcea toaleta, îi sărutam hainele îmbibate de parfumul ei ; și biata copilă se apăra cum putea, cu gingășie, crezându-mă nevinovat, deloc pățimaș. Vorbind drept, n-aveam nici un gând precis, nu știam ce voiam, muream de plăcere și mă topeam după ea.

Trebuie să mai spun că, în casa mamei mele, trăiam în iadul dragostei. Totul era dragoste; cele două femei ca și iubiiții lor, ca și toaletele, ca și lichiorurile, parfumurile, cântecetele, jocurile. Chiar fuga caraghioasă și dramatică a curtezanilor mi se părea voluptoasă și pasionată. Numai sosirea tatii și bușeala noastră cu capul de toți pereții erau neplăcute și fără iubire. Dar le primeam ca un tribut: tributul plăcerii. Mama zicea:

— Orice fericire își are și latura ei tristă ; viața chiar o plătim cu moartea. Pentru aceea, trebuie s-o trăim. Trăiți-o copii, trăiți-o după gusturile voastre și în așa fel ca să nu regretați nimic în ziua judecății din urmă.

Conduși de-o asemenea „filosofie“ e ușor de înțeles cu ce grabă ne sileam, și eu, și Chira, să urmăm exemplul mamei. (54)

Problema religiei nu se prea pune în majoritatea romanelor interbelice (poate în *Pădurea spânzuraților*, în altele e periferică). La Panait Istrati acest aspect, nu ocupă de asemenea rolul principal, dar nici nu poate fi ignorat cu totul. Într-un roman important (cu personaje sofisticate și școlite, spre deosebire de cele ale lui Istrati), *Omul fără însușiri* de Robert Musil, cineva observase că *dacă Dumnezeu a hotărât totul dinainte și știe totul dinainte, cum poate omul să păcătuiască?* (vol.2, 1995: 211). La Panait Istrati personajul având o gândire rudimentară în comparație cu elevația erudită a personajelor lui Musil, exprimă totuși cam același punct de vedere:

Scutite de grijile gospodăriei, cele două femei își petreceau vremea cu odihna, cu baia, cu toaleta, cu siropurile, cu mâncarea, cu narghilele și cu primirea curtezanilor. Nu uitau nici rugăciunile, dar nu se duceau niciodată la biserică, iar timpul sacrificării lui Dumnezeu era foarte scurt. Mama se scuza zicând:

– Dumnezeu vede bine că nu-l contazic; rămân cum m-a făcut...

Ascult, supusă, strigătele și poruncile inimii mele.

Chira întâmpina:

– Dar, mamă, nu crezi că se cam amestecă și dracul, câteodată?

– Nu, răspundea ea, nu cred în dracul ; Dumnezeu e mai tare ca el. Și dacă suntem cum suntem, e pentru că Dumnezeu o vrea.

Tot mama este aceea care mai aduce un principiu, al vieții trăite cu pasiune, cu intensitate, cu sinceritate. În timpul unei petreceri (care se părea că-i de adio), tata și fratele năvălesc în cameră, lovind în toți cu cruzime. Muzicanții și curtezanii fug îngroziți pe fereastră. Fratele mai mare îi bătea pe cei mai mici...

În vremea asta, mama era ucisă în toată puterea cuvântului. Leșinată, cu îmbrăcămintea sfâșiată, cu corpul aproape gol, și tata mai continua s-o lovească. Frate-meu se duse să-și spele capul însângerat și Chira alergă la un sertar, de unde se întoarse cu un pumnal în mână; dar rămaserăm împietriți înaintea grozăviei ce ni se înfățișă ochilor: tata luase un sandal de lemn – pierdut în fugă de vreun musafir – și cu tocul pocnea în față pe biata mama,

care de-abia își mai mișca brațele. Fața ei, scaldată în sânge, era o rană (60).

Apoi mama e încuiată în beci, Chira închisă într-un fel de dulap mare băgat în zid, numit iatac, Dragomir e luat de „părintele“ său și pus la lucru, biciuit pe deasupra de către frate-său ; după o zi de crunt prizonierat fuge și le salvează pe cele două jertfe încuiate în casă. Este important discursul ținut de mama lor înainte de despărțire (plin de retorisme inutile, are totuși o filosofie a lui, să urmărim doar un fragment) :

Pentru mine, asta-i mai rău decât moartea. Dumnezeu m-a făcut pentru plăcerile trupului, așa cum pe cârțișă a făcut-o să trăiască departe de lumina soarelui. [...] M-am jurat să mă omor, dacă cumva puterea omenească m-ar sili să trăiesc o altă viață decât aceea pe care o simt clocotind în sângele meu. [...] Și, acum, iată ce mai am de adăugat : tu, Chira, dacă— după cum bănuiesc nu ți-e dat să trăiești în acea curățenie care vine de la Dumnezeu și aduce mulțumire — să nu fii o cinstită fățarnică, să nu faci pe virtuoasa. Nu-ți bate joc de Dumnezeu, ci fii ceea ce te-a lăsat el : trăiește-ți viața așa cum o simți, fii chiar o destrăbălată, dar o destrăbălată de inimă ! E mai bine așa ! și tu, Dragomir, dacă nu poți ajunge om de treabă, fii ca soru-ta și ca maică-ta, fă-te chiar hoț, dar un hoț cu suflet, căci omul fără suflet, dragii mei, e ca un mort care împiedică lumea să trăiască. E ca tatăl vostru... (64)

1.4.5. Anumite concluzii

I. „Opera lui Panait Istrati propune două mituri fundamentale: mitul prieteniei născute din „flacăra inimii“ ce ar trebui să fie motivația și finalitatea lumii și mitul înfrângerii, al eșecului nedramatizat, învinșii supunându-se fatalității cu o resemnare dinainte asumată. Personajele istratiene sunt căutători ai unei utopii dioscurice, fie prin pustietățile purificatoare ale Levantului, fie pe străzile Orașului Lumină, parcurgând drumul unei inițieri virile“ (Aureliu Goci, în *Literatura Diasporei* 1994: 43).

„Victorioasă, adulată nu numai în Franța, *Chira Chiralina* ține „capul de afiș“ pe continentul european, unde critici cu renume [...] își mărturisesc fâțiș admirația și prețuirea.

La scurt timp după „premiera“ europeană, *Kyra my sister* escaladează Canalul Mânecii și chiar Oceanul Atlantic, unde va poposi, făcând furori!“...

II. Am vrut să ridic acest roman alături de celelalte romane interbelice. Mă gândeam că prea a împietrit gustul nostru pentru analitic, prea nu evoluează... Un om înțelept mi-a spus că se scrie mai prost despre autori mai puțin valoroși. Istrati nu merita mai mult de zece pagini. Încercarea mea de a-l ridica mă „coboară“ în ochii dumneavoastră. Nu-mi fac iluzii și nici n-am de gând să mă scuz la tot pasul. *Errare humanum est.*

¹ Editurile londoneze „H. Toulmin“ și „G. Allen and Unwin“ și două mari edituri new-yorkeze, „Alfred Knopf“ și „Vanguard Press“, tipăresc în perioada anilor 1926-1931, majoritatea operelor istratiene, care reputează largi ecouri în presa cotidiană și literară a țărilor respective.“ (Postfață de Al. Talex în Panait Istrati, *Chira Chiralina* 1982: 601).

2.0. LECTURILE PERSONAJULUI

2.1. Spune-mi ce citești...

Există nenumărate modalități de caracterizare a unui personaj. „Prin caracterizare a personajului subînțelegem sistemul de motive legat nemijlocit de personajul dat“ (Tomașevski 1973: 227). Lecturile personajului formează, mai mult decât am putea bănui, un astfel de „sistem de motive“ contribuind la înțelegerea și interpretarea adecvată a acestuia (a personajului).

Prin intermediul cărților personajul se instruieste, comunică, se raportează la un *Eu* ideal, comentează diverse situații, înțelegându-se mai bine pe sine și dorind să-l cunoască pe *celălalt* etc.; demersul nostru însă nu pretinde a fi unul general (căci n-am citit toate romanele interbelice) sau prea documentat și exact (și în romanele citite sau citate e posibil să fi făcut dureroase omisiuni, să fi scăpat din vedere vreo carte importantă cu care se delecta vreun personaj). Cei 11 autori pe care i-am urmărit în acest scop sunt: **Camil Petrescu** (*Ultima noapte...*, *Patul lui Procust*), **Hortensia Papadat-Bengescu** (*Fecioarele despletite*, *Concert...*, *Drumul ascuns*), **George Călinescu** (*Enigma Otiliei*), **Gib. I. Mihăescu** (*Rusoaica*), **Mircea Eliade** (*Maitreyi*, *Șantier*, etc.), **Garabet Ibrăileanu** (*Adela*), **Mateiu Caragiale**, **Max Blecher**, **Anton Holban**, **Constantin Stere** (*În preajma revoluției*, doar vol. I și II), **Ionel Teodoreanu** (doar *Lorelei*).

Dacă am face un top (e la modă!) al celor mai numeroase lecturi ale personajului din romanele autorilor enumerați, locul întâi l-ar lua, fără vreo concurență serioasă, personajul lui Ionel Teodoreanu (tot el ar

învinge și la capitolul „Lecturi din literatura română“), locul II, de asemenea onorabil, i-ar reveni lui Vania Răutu, personajul lui Constantin Stere. Cartea se „bucură“ de cea mai mică atenție în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu: de două ori o prindem pe Lenora citind romane populare (și personajul lui Blecher o urmează). Dacă ar fi să judecăm nu după cantitate, ci după *calitate*, Sandu din romanele lui Holban își încarcă „discursul“ cu tot felul de analize, discuții și comentarii pe marginea celor citite, fapt remarcat de Nicolae Manolescu: „Voit, romancierul introduce în conversația personajelor sale teme livrești, ca mijloc de comunicare“ (*Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, 1999: 204). Aș mai avea multe observații de făcut, dar să încercăm să le depistăm împreună.

Vom începe cu Smaragda Theodorovna (personaj din romanul *În preajma revoluției* de Constantin Stere) care avea ... *o mică bibliotecă în care ea și-a așezat, în afară de operele favorite ale lui Marlinsky, câteva volume disparate din clasicii ruși și unele traduceri căpătate la întâmplare în pension, din Chateaubriand, Victor Hugo, Lamartine, Dickens, George Eliot, Gutzkow, Auerbach, Spielhagen* (Stere, I-II, 1990: 57).

Fiul (Vania Răutu) este și el un mare amator și devorator de cărți:

De la operele lui Gogol și Turgheniev recomandate de Ivan Semenovici și de la poveștile lui Andersen care formau hrana intelectuală de predilecție a celorlalți elevi, prietenii noștri trecură repede la „Robinson Crusoe“ și „Coliba lui moș Toma“ și apoi la romanele lui Fenimore Cooper și Mayne Reid, cu descripțiunile lor pitorești din viața triburilor americane neatînse de corupțiunile civilizației, bogate în acțiuni nobile, pline de eroism și de dragoste pentru libertate și dreptate; în sfârșit, la romanele istorice ale lui Walter Scott, cu isprăvile războinice și misterele cavalerilor medievali. [...]

În anul acesta Vania, cu multă trudă, a reușit, în sfârșit, să pună mâna, prin contrabandă pe o bună gramatică românească și între altele pe un volum de „Doine și lăcrimioare“ de Vasile Alecsandri – prima carte românească ce-i căzuse în mână! (286).

În *Emanciparea personajului*, R. G. Țeposu subliniază că „e instructiv să vedem ce citec personajele și cum reacționează ele în fața

literaturii. Foarte puține privesc literatura ca divertisment, modelele fiind privite cel mai adesea în latura lor formativă, eficientă. Să notez deci că un rol deloc minor în evoluția imaginii despre lume în roman l-a avut chiar literatura“ (1983: 195). Între Cooper al lui Stere și cel pe care-l găsim la Garabet Ibrăileanu, de pildă, în romanul *Adela*, distanța e cea de la „eficiență“ la „divertisment“: *În sfârșit, căzând, din treaptă în treaptă, în cel mai autentic rousseauism și contribuind și influența lui Fenimore Cooper, ne-am fabricat, în ascuns, arcuri de răchită și săgeți de corn și ne-am dus în pădure la vânat!* (Ibrăileanu 1974: 20).

Dar lecturile lui Stere sunt aproape modeste întru formarea personajului în comparație cu cele ale Luciei-Luli-Lorelei, adolescența lui Teodoreanu. Acesta (Ionel Teodoreanu) nu se mulțumește doar să enumere toate lecturile personajelor, ci binevoiește a ne plictisi și obosi cu tot felul de reflecții și „textualisme“ (în spirit 80-ist) pe care le fac personajele sale inteligente și deosebit de filoloage (Catul Bogdan și prietenul său Nathan și-au susținut doctoratele în filologie la Sorbona, Gabriela este numai doctorandă în literatură, Lucia e o tânără pasionată de literatură). Probabil, autorul, operând cu asemenea *tipuri*, s-a simțit obligat să ne demonstreze/etaleze „biblioteca“ acestora. Chiar și mămica lui Lorelei, Angelica Novleanu, *își trecea timpul cântând la clavier Grieg, Brahms, Chopin, Chaminade [...], pictând flori fără să se murdărească, brodând și cetind mai cu seamă cărțile lui Pierre Loti [...] și versurile lui Verlaine, Samain și Rodenbach* (Teodoreanu 1980: 89). Incredibil.

Autorii români citați și citați în romanul *Lorelei* sunt: Alecsandri, Eminescu, Hogaș, Caragiale, Topârceanu etc.. Câteva referințe la personajele din alte cărți: Scufița Roșie, Sheherezada, Hamlet, Julietta, Faust etc...

Atunci când primește prima scrisoare le la soția lui care a semnat „L“, Catul Bogdan reflectează:

Căci în fond se gândea la o femeie care nu exista decât printr-o simplă inițială. Își clasa emoția, fracțiunea de emoție, între emoțiile literare. „L“ devenea vecină cu Odette-a lui Proust, cu Irena lui Turghenev, cu fetele lui Galsworthy [...]. Mai mult ficțiune decât realitate. Acel parfum de fân în lumină de lună al fetelor din paginile cărților (210–211).

Uneori personajul lui Teodoreanu trivializează pur și simplu literatura. Un doctorand în Litere, Gabriela o invită într-o scrisoare pe Lucia (Luli), prietena ei, la Brașov, să facă sky și mai adaugă:

Nu mi-ai scris dacă ai citit Montagne Magique a lui Thomas Mann. Între altele, are pagini magistrale despre sky (185).

Poate exagerez, dar mi se pare că și personajul exagerează cu „trimiteri“ *magistrale*. Poate nu am găsit cel mai potrivit exemplu că personajele lui Teodoreanu citesc prea mult...

În treacăt fie spus, patima cititului e caracteristică mai degrabă personajelor masculine (interbelice). Excepție face Ioana, personaj holbanian:

Avea mai presus de orice patima cetitului, și nici un autor nu o speria, oricât de dificil ar fi fost. Cum nu avea pe nimeni să o învețe, prima educație literară trebuise să și-o facă singură (Holban 1997: 174).

Desigur, cel mai indicat e să citești în original, ești demn atunci de toată stima și admirația:

Și nu mă întrebam atât cine era acel domn Pantazi – așa părea că-l chema – omul pătimaș după Frumos și adăpat la izvorul tuturor cunoștințelor, care citea în original pe Cervantes și pe Camoëns (Caragiale 1997: 83).

Dacă tot ne aflăm în domeniul „crailor“, nu putem să nu menționăm celebrul pasaj cu Montaigne.

Întâlnindu-l odată cu patru volume frumuseț legate la subțioară, e lesne de închipuit capul meu când am citit pe scoarțe numele Montaigne.

– *Ce ți-a venit, am exclamat, să iei pe Montaigne?!*

– *Ei, îmi zise, cu un zâmbet înduioșat, oricum, Montaigne e drăguț, are părțile lui (Caragiale 1997: 165).*

Atitudinea ironică a naratorului și aprecierea pe care un „cititor“ ca Pirgu i-o dă lui Montaigne are efectul de a devaloriza cartea (situație comparabilă cu Schopenhauer care seamănă cu coana Anica în viziunea Adelei din romanul lui Ibrăileanu).

Există personaje care ne miră prin faptul că citesc (Pirgu, după cum am văzut), dar și ceea ce citesc ele este încărcat de „conotații“. Biblioteca, atât de comentată, a Emiliei nu poate fi evitată:

O privesc cu indiferența degajată cu care privești de sus o omidă mișcându-se pe potecă. Un reflux, numai din simpla constatare a situației, mă îndemnă să-i mai spun ceva agreabil și gratuit de stupid:

– Ia te uită câte cărți ai... Le-ai citit pe toate?

Și mă întind peste largul patului până la noptiera gălbuie de la căpătâi, care formează garnitură cu patul: Jertfa de Rădulescu-Niger în ediția „Biblioteca pentru toți“. Emilia e mereu satisfăcută că mă interesează lucruri din dormitorul ei, și mă lămurește cu o importanță neglijentă: „Jertfa o citește Valeria, eu am citit-o...“ Cobor până la etajera cu cărți și, uitând că sunt gol, din pricină că femeia de lângă mine mi se pare atât de puțin femeie, caut să descifrez broșurile care stau strâmb, într-o rână, din cauză că nu sunt destule ca să umple rafturile.

Două feerii, desigur de la clasă: Trandafirii roșii și Înșir’te Mărgărite, două volume din Anna Karenina în traducere de domnul Brateș... Un roman moldovenesc, din biblioteca „Minerva“, Farmecul iubirii, versuri de Orthansa Constantinescu, Ce este monismul? De dr. Leon, Producția petrolieră în anii 1922–23. Românii la Mărășești de Gh. Ștefănescu... și încă altele la fel.

Anna Karenina ajunsă până în dormitorul Emiliei... Privesc din nou din pat, acum cu o melancolie uscată, acum neangajată de nimic, volumul fără copertă, numai cu pagina de față, îndoită la colțuri, de parcă ar fi uscată de singurătate.

– Ți-a plăcut ?

Emilia stă rezemată într-un cot, cu sânii întinzându-i cămașa ca niște pungașe albe în care ai turnat apă, are grav, o grimasă:

– Are sfârșitul trist, nu-mi plac cărțile care se sfârșesc rău... (Petrescu 1994: 54–55).

Bineînțeles, un personaj ca Emilia nu poate citi decât cărți proaste; acest mod de a caracteriza e cel mai simplu. Chiar și *Anna Karenina* e tradusă de un anonim, deci și ea pare kitsch alături de celelalte.

La Camil Petrescu nu ne instruim cu ajutorul cărților (ca la Holban), lecturile contribuind la caracterizarea personajului și atât. Emilia nu devine mai inteligentă citind.

Câteva exemple din Ultima noapte...:

Pe urmă își aruncă ochii distrați pe celălalt pachet...

– *Ce-ai mai luat? Și silabisea cu greu. Ernst Mach... Erkenntniss und Irrtum... Jerusalem... Lerbuch der Psychologie. Ți-a executat Alcalay comanda? serios?... Și ea, care nu le citea, era încântată pentru că știa că le aștept nerăbdător.*

Așa o doream, răzvrătind, fermecător lacomă, pachetele de la băcănie și în același timp privind cu sfială pachetele cu cărți, pe care ea nu le citea, dar știa cel puțin că prețuiam mult... (Petrescu 1991: 29).

De istorie ce să mai vorbesc? Ai văzut cum își bate joc Anatole France de ea (idem 1991: 52).

Ai aici câteva cărți, de Anatole France și Wilde, autorii d-tale favoriți, ca să-ți treacă mai ușor timpul (1991: 109).

Cum mi-aș fi închipuit, de pildă, între noi, o scenă în care eu să urlu zvrărlind banii în fața femeii, ca în Dama cu camelii? (103).

Chiar în formele lui superioare, ca uneori Anatole France, spiritul dă adesea o impresie de rece imbecilitate (1991: 96).

Remarcăm „respectul“ față de cărți al Elei care, dacă nu mă înșel, a făcut filologie (secția de franceză). Spre deosebire de Emilia, ea are niște lecturi „acceptabile“. Alexandru Călinescu, făcând o incursiune prin „biblioteca lui Ștefan Gheorghidiu“ descoperă în primul rând „un mare absent: Proust“ (1986: 103). Și când Gheorghidiu de câteva ori se referă la *Dama cu camelii*, criticul va face imediat legătura: „Între „monștrii sacri“ și *Dama cu camelii* se află o regiune cu un statut ambiguu, a – să zicem – unei literaturi „de consum“ ce satisface exigențele unui *honnête homme* și care rămâne, totuși, literatură. Este zona în care Ștefan Gheorghidiu încearcă, în mai multe rânduri, să stabilească un contact intelectual cu Ela. Autorul ce ajunge să fie o punte de legătură între cei doi este Anatole France: îndeajuns de profund ca să poată fi util lui Gheorghidiu în speculațiile sale, îndeajuns de „superficial“ și de accesibil ca să poată fi înțeles și gustat de Ela“ (Al. Călinescu 1986: 103). Normal, bărbatul e cel care ia în serios cartea, care citește mai mult și înțelege mai bine (dar e periculos să generalizăm).

Desigur, romanul se citește cel mai mult, apoi poezia, mai puțin piesele de teatru, dar avem lecturi și din domeniul filozofiei, istoriei, psihologiei, medicinei.

Pascalopol deschise câteva uși, descoperind rafturi înșesate cu cărți. Erau acolo volume franțuzești, nemțești, chiar și englezești, multe tratând chestiuni serioase și de specialitate agronomică, medicină veterinară, economie politică. Erau și opere istorice și filologice și foarte multă literatură (Călinescu 1997: 64).

Lecturile preferate ale personajului interbelic sunt romanele rusești (și proza rusească), apoi cele franțuzești și alte capodopere din literatura universală începând cu *Biblia* și Homer până la romanele „exotice” despre care n-am auzit niciodată-n viață. Regula e probabil: într-un roman exotic lecturile sunt exotice. Mă gândesc la Mircea Eliade (deși nu-i vorba neapărat de romane).

Plouă. Încerc zadarnic să citesc monografia lui Fergusson asupra excavațiilor și templelor din Mavalavaram (Eliade, *Isabel și apele diavolului*, 1993: 25).

Sfârșind ceaiul, se culcă sau se joacă cu pisica, sau citește romane de Baroness Orckzi (idem: 27).

Există, cu anumite precizări, tipul de lectură „respectabilă”, pe de-o parte (care instruește ori înnobilează, din autori celebri), și lectura romanelor „populare” din scriitori disprețuiți și obscuri, pe de altă parte. Despre romanele populare vom mai vorbi, a urorii obscure nu ne interesează. Un scriitor (scriitoare) care trezește (sau nu) în mod special disprețul personajului interbelic este *George Sand*. O găsim la Stere, la Holban, la Călinescu. În romanul lui Stere, mama (Smagda Theodorovna) se identifică cu personajele scriitoarei franceze și acest fapt se răsfârge lamentabil asupra sentimentelor pe care le nutrește față de copilul ei; lectura are așadar repercusiuni negative, o acuzăm indirect și pe mamă și pe G. Sand. Despre cărțile Otiliei, fără alt comentariu:

Pe un fotoliu se găsea un morman de cărți, cele mai multe nemțești, dar și romane franțuzești din colecția Calmann-Lévy, ilustrată și cartonată. Deasupra se vedea Mademoiselle de la Seiglière de Jules Sandeau, Indiana de G. Sand (Călinescu 1997: 25–26).

„Deasupra” evidențiază o preferință ori o lectură recentă.

Sandu ne informează (cu infatuare) că Ioana n-a citit nimic din George Sand:

„Vă iubesc pe amândoi, sunteți complect opuși, dar egali“. Examinează aceste vorbe de un străin, ele par ridicole, ieșite din vreun roman de George Sand (niciodată Ioana n-a citit vreo carte de George Sand). (Holban 1997:158).

S-ar putea să fi citit el însă, dacă poate face asociații. Numele lui George Sand ar putea să fie simbolic, folosit pentru a indica disprețul pentru o anumită carte. Holban, „proustianul“, nu-i deloc proustian de data aceasta.

Micul Marcel din celebrul roman *În căutarea timpului pierdut* primește în dar de la bunică-sa patru „romane câmpenești“ de George Sand: *La Mare au Diable*, *François le Champi*, *La Petite Fadette*, *Les Maîtres Sonneurs* (inițial voia să-i dăruiască și *Indiana*).

„Draga mea, zicea ea mamei, nu m-ar lăsa inima să-i dau acestui copil o carte rău scrisă.“

De fapt, ea nu se mulțumea să cumpere niciodată nimic din care să nu se fi putut trage un profit intelectual și îndeosebi acela procurat de lucrurile frumoase, care ne învață să căutăm plăcerea altundeva decât în satisfacțiile vieții îndestulate și ale vanității (Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut*, *În partea dinspre Swann, I*, EPLU, 1968: 85).

Marcel e prea mic și nu citise până acum niciodată adevăratele romane (idem 1968: 88). *Auzisem spunându-se că George Sand era o romancieră model. Cartea a avea o valoare distinctă și o atracție misterioasă [...], ceva indefinibil și delicios* (88). Copilul fermecat ascultă vocea mamei (și ea admiratoare a lui G. Sand) care-i citește seara fragmente din roman: *La fel, când citea proză din George Sand, în care plutește totdeauna acea bunătate, acea distincție morală, pe care mama învățase de la bunica s-o considere superioară față de orice altceva în viață* (89).

Influența lui George Sand asupra lui Proust e considerată foarte importantă de către Julia Kristeva care în *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire* afirmă: „C'est ainsi que la lecture de Sand devient un lieu privilégié entre le fils et sa mère“ (1994: 18); „D'emblée, la lecture de George Sand annonce une faute maternelle“ (idem: 19); „La

rupture avec la mère prendra la forme d'un rejet de George Sand et d'une plaidoirie pour Flaubert: variante littéraire du matricide proustien" (19).

Comparația cu Proust defavorizează personajul românesc, simplist de data aceasta, căci lectura din cartea cea mai bună nu naște personajul cel mai bun sau mai complex, ca dovadă: personajul lui Teodoreanu. Nu contează, de fapt ce citești... Cu alte cuvinte, autorii când vor să-și pedepsească personajele, le pun să citească din anumiți autori „defavorizați“, dar metoda e superficială și prea schematică.

M-a mirat că-n *Șantier* personajul narator afirmă despre un roman de Winham Levis pe care tocmai îl citea că *seamănă cu atâtea romane scumpe mie, cu Dostoievski și cu Dos Passos, de pildă* (Eliade 1991: 120). Curios că-n romanele publicate înainte (*Isabel... și Maitreyi*) personajele citesc proză și poezie din Conan Doyle, Edgar Wallace, Baroness Orckzi, Galsworthy, Browning, Lafcadio Hearn, Swinburne, Tagore, Lev Tolstoi, Walt Witman, dar niciodată din Dostoievski și Dos Passos. Deci, a nu se confunda lecturile personajului cu lecturile autorului (dar parcă personajul din *Șantier* e un autor? Atunci?). Ar trebui chiar să acceptăm ideea că romanele proaste, cele din biblioteca Emiliei, de pildă, n-au fost citite de către autorul Camil Petrescu. Sunt niște lecturi „demonstrativ-caracterizante“.

Dacă ne-am referit până acum mai mult la roman, nu înseamnă că poezia are o importanță mai mică. E impresionant câtă poezie se citește și se discută de către personajul interbelic! Îmi dau seama (însă) că nu v-aș sensibiliza deloc înșiruind toți poeții, dar ce să fac, *doctorat oblige*: Alecsandri este citit de către Vania Răutu și de cineva din *Lorelei*, Verlaine, Ronsard, La Fontaine (Sandu, Ioana), Lautréamont (Emanuel al lui M. Blecher), Samain (Felix), Nekrasov, Balmont (Weissman din *Enigma Otiliei*), Carol Scrob, poet doar menționat de Adela etc.. Să urmărim un fragment din *Maitreyi*:

Îmi aduse de pe măsuță un volum uzat și îmi indică un pasagiu din Anactoria, subliniat cu creionul. Îi cetii tare. După câteva versuri, îmi luă cartea din mână.

– Poate îți place alt poet, căci Swinburne nu-ți place îndeajuns.

Eram jignit, și începui să mă scuz, pretextând că întreaga poezie romantică nu valorează cât un singur poem al lui Valéry (Eliade 1993: 57).

Sau Ladima întrebat de Autor:

– *Dă-mi un nume de astfel de poet, pe care-l socoți apropiat de dumneata.*

– *De ce nu? Gérard de Nerval, Edgar Poe, Baudelaire, Huysmans, în proza lui (Petrescu 1994: 216).*

Dania afirmă: *Rilke e cel mai mare poet din lume (Holban 1997: 348).*

Dacă romanul rusesc e preferat la capitolul „proză“, poezia franceză se află în fruntea preferințelor lirice.

Întrebarea *ce?* (am pornit de la „spune-mi ce citești“) îmi dau seama că nu-i cea mai fericită pentru lecturile personajului interbelic. N-am descoperit nimic important.

2.2. Bovarism: Smaragda Theodorovna și Ragaiac

2.2.1. Smaragda Theodorovna

„Ignorarea de către critica ultimelor decenii a acestei fresce narative și absența numelui lui Stere din sintezele și comentariile consacrate perioadei interbelice au de ce să ne mire: autorul a scris o operă ieșită din comun, pe care nimeni n-ar trebui s-o ignore“ (Mihai Zamfir, *Oricine poate scrie un roman? în Cealaltă față a prozei* 1988: 40–41).

După o activitate „fructuoasă“ în diverse domenii, Constantin Stere (născut în 1865), la vârsta de 66 de ani se retrage la moșia lui de la Bucov și se dedică literaturii. Deși mai scrisese niște memorii, articole legate de literatură, romanul *În preajma revoluției* a fost întâmpinat cu justificată neîncredere. George Călinescu va afirma cu niscaiva cruzime: „Greșeala capitală a lui C. Stere [...] este de a-și fi romanțat memoriile în cele 8 volume ale pretinsului roman *În preajma revoluției*, care s-ar mai fi revărsat în cine știe câte alte volume, dacă moartea autorului nu le-ar fi pus, înțeleaptă, capăt“ (Călinescu 1982: 757). E prima frază din capitolul dedicat lui Stere și, dacă mai târziu menționează că acestuia nu-i lipsesc însușirile de romancier „cu maniere din Gogol, Dostoievski și Tolstoi“ (idem: 757), găsindu-i apoi și alte calități, acea rețineră inițială

se va resimți întotdeauna. „Regretul contemporanilor pentru faptul că memorialistul a cedat locul romancierului“ (Negoițescu 1997: 258) mă nedumerește oarecum, pentru că literatura interbelică nu face abstracție de experiența autobiografică, dimpotrivă, mai mulți autori interbelici (sofisticați, analiști) pornesc de la propria experiență, de la trăirile *autentice* de care-au avut parte pentru a-și scrie romanele. La Stere experiența de viață uriașă a omului s-a întâlnit cu experiența modestă a romancierului și încercarea de „compensație“ reciprocă a făcut din acest roman o operă *inegală*. „În totalitatea sa, *În preajma revoluției* se prezintă ca produsul uman al unei colosale ambiții (provenind dintr-un complex de superioritate compensativ dezvoltat cu vremea), în destul de largă măsură acoperită de reușita operei“ (Negoițescu 1997: 259). În calitate de romancier, Constantin Stere este aproape un naiv, clișeele și trucurile literare cu care operează îl plasează cu jumătate de secol înapoi, spre începuturile romanului. Constatăm, nu condamnăm, căci astfel se prezintă cele câteva decenii de literatură interbelică: conțin și începutul și sfârșitul. Stere, iată, nu e mai complex decât Slavici și Duiliu Zamfirescu. Blecher nu a fost depășit de Simona Popescu, de pildă, iar Rebreanu, Preda, Camil Petrescu, Breban pot „conviețui“ (fi puși alături) mai degrabă decât Rebreanu și Urmuz, Holban și Felix Aderca etc... E discutabil. Urmuz, de pildă, nu prea are „pereche“, abia urmează să apară, probabil.

Să revenim la Stere. Ne-ar preocupa volumul I, *Smaragda Theodorovna*, mai simpatic, „o carte de sine stătătoare“, cu subiect „excelent, mai mult balzacian, decât rusesc“ (Călinescu 1982: 758). De fapt, considerăm că Smaragda este un exemplar de personaj *bovaric* și că similitudinile (până la un punct) cu Emma Bovary a lui Flaubert sunt frapante.

Jules de Gaultier, pornind de la „*puterea acordată omului de a se concepe altul decât este*“ (*Bovarismul* 1993: 10), ajunge la desfășurarea unui concept filozofic asupra *bovarismului*, fundamental pentru a înțelege natura umană. Cartea lui Gaultier începe prin a analiza bovarismul sentimental al personajelor flaubertiene, apoi bovarismul „indivizilor“, acordându-se atenție mai cu seamă bovarismului intelectual („exces de energie“ – al omului de geniu și „lipsă de energie“ – a snobului; idem: 47). Sensul inițial condamnat al „noțiunii“ evoluează spre *Bovarismul*

esențial al umanității, bovarismul adevărului, *Bovarismul, lege a evoluției*. „A se concepe drept altul înseamnă a trăi și a progresa“ (idem: 115). Și după un asemenea lung excurs, vă puteți (sau nu) pune întrebarea ce au cele spuse mai sus cu *Lecturile personajului*, tema noastră. Vreau să demonstrez că Smaragda Theodorovna se identifică cu personajele (sentimentale) din anumite romane, fapt care-i transformă personalitatea și-i schimbă „cursul“ vieții.

Smărăndița Cacioni, poreclită și „Mignonetta“ (era cam mărunțică), „trecând prin pensionul doamnei Carotte“ (o fostă vedetă de circ), e o fată „cu maniere și pian“, cunoaște (la pension) societatea cea mai selectă, are însă o stare materială extrem de precară. La 15 ani fata este „căsătorită“: verbul se află la diateza pasivă, căci „*Consimțământul Smărăndiței n-a fost măcar pus în discuție – nu interesa pe nimeni, nici pe Cacioni, nici măcar pe peșitor*“ (Stere 1990: 16) cu un „om matur de patruzeci și cinci de ani – crescut în singurătatea neînfrântă a Năpădenilor, [...] străin de toate rafinările mondenității“ (idem:16) etc... Contrastul, și-așa evident, este agravat de influența lecturilor Smaragdei:

Autorul ei favorit, Alexandru Marlinsky – cu eroii lui de o rară noblețe și vitejie supraomenească și de o eleganță neîntrecută, cu adoratele lor visătoare, inspirate de poezie cristalină – domina pe atunci imaginația și aspirațiunile întregului tineret feminin din pensioanele și „institutele“ pentru fete ale nobilimii din Rusia.

Era cu neputință pentru Smaragda să-și închipuie pe Iorgu Răutu din Năpădeni, cântând serenade pe sub balcoane înflorite, urcând pe o scară de frânghii în turnul în care se zbuciuma candida eroină, sau bătându-se cu spada și învingând nenumărate cete de opresori sau bandiți romantici, a căror victimă era (Stere, I-II, 1990: 17).

Dezamăgirile se țin lanț. Iorgu Răutu (soțul), bărbat voinic, „cu un temperament colorat și de o înfățișare impunătoare, bogat și stăpân peste multe sate de clăcași [...] nu era un om modern că să simtă nevoia „de a face curte“ alesei lui“ (28), dat fiind că raporturile lui cu femeile „se reduceau aproape la primitivitatea vieții din epoca paleolitică“. Iorgu, ca un bărbat care se respectă, „credea în superioritatea și în dreptul de dominațiune masculină, ca într-un fenomen natural și de la sine înțeles“

(28). Ciudat însă, prezența tinerei soții acționa foarte tulburător asupra domnului Răutu. Deși voia să vorbească cu ea, nu găsea nici un subiect de conversație, la auzul vocii ei muzicale și argintii „i se tăia respirația, tot sângele îi năvălea în cap, și parcă-i răsunau în urechi clopotele tuturor catedralelor din lume. Fiecare gest al Smărăndiței îl extazia“ (29). Și-n același timp, „îl cuprindea o stranie și necunoscută voluptate și beatitudine“ (29).

„Bucurându-se“ doar de societatea doicei și a fetei de casă, resemnată și plictisită, mamă a doi copii la șaptesprezece ani, Smărăndița „pierduse mult din egalitatea ei sufletească, era adesea cuprinsă de melancolie și din când în când manifesta o nervozitate excesivă, care putea chiar duce până la tulburări acute“(74). Apare la momentul oportun Natalița Chirilovna Voronin, un personaj pitoresc, care hotărăște să-și scoată în lume mătușica mai tânără (și să trezească *femeia* din ea). Ca la Flaubert, e nevoie de un bal la care Smărăndița să fie cea mai frumoasă și, evident, remarcată de toți. Și pentru o asemenea schimbare de decor se cere și „prințul“ fermecător, galant, minunat dansator care va impresiona prin contrast cu butucănosul soț. Echivalentul român al vicontelui Rodolphe din *Madame Bovary* este, la Stere, ofițerul și contele Wladislaw Przewicki, „tânăr elegant, cu o coroană de păr blond ondulat și cu o voce insinuantă de bariton“ (85).

Și pentru Emma, și pentru Smărăndița, valsul este „punctul de plecare“, tentația și ispita care le transformă existența: „Smărăndița, nici ea nu știa cum, fără să poată schimba două vorbe cu Iorgu Răutu, s-a trezit în brațele contelui Przevicki. Stânjenită de această atingere, rușinată de torsul ei dezvelit, deasupra căruia se închina grațios capul cavalerului, ea parcă nici nu atingea pământul, dusă ca o petală de uraganul delicios; și răpită de vârtej, i se părea că toate candelabrele se aprind și se topesc în *cercuri* și dungi de foc“ (91, subl. mea).

Balul la Flaubert este semnificativ și simbolic în accepția lui George Poulet care îl comentează în *Metamorfozele cercului*: „Invitată cu soțul ei la o petrecere dată într-un castel în apropiere de Tostes, Emma fu profund emoționată de această fugitivă excursiune într-un mediu atât de diferit de al său. Dansa în brațele unui viconte ale cărui aere de parizian o ametră. Și rotindu-se cu el în vals, ea văzu că „în

jurul lor totul se învârtea: lămpile, mobilele, lambriurile și parchetul, ca un disc pe o axă“. Să reținem aceste girații fizice care sunt parcă o prefigurare a girațiilor mentale pe care le vor descrie după aceea gândurile Emmei“ (1987: 361). Metafora *cercului* la Flaubert (după Poulet) are importanța pe care n-o are la Stere. Ba chiar, forțând nota, vom afirma că *cercurile* Smărăndiței (care în viața Emmei Bovary formează „o serie de iazuri, de fiecare dată ceva mai întinse, cel al fermei părintești, cel de la Tostes, cel de la Yonville, cel de la Rouen. În apele lor adormite, la un moment dat, va să cadă o piatră. Această piatră ce cade, este invariabil, apariția unui nou amant.“ Poulet 1987: 361) se transformă ireversibil într-un pătrat, iar stăpâna Năpădenilor, într-o matroană rigidă, colțuroasă, plată. După Forster, personajele pot fi plate și rotunde; Smărăndiței i se oferise „o șansă“ spre complexitate, spre „rotunjire“, dar ea n-a profitat, rămânând personajul „construit în jurul unei singure idei“ (Forster, *Aspecte ale romanului* 1968: 72), care „nu ne surprinde niciodată“ (idem 1968: 83) de-acum încolo, e o mamă rece, un suflet steril...

Să ne întoarcem puțin înapoi la Emma Bovary care „își amintea de viconte mereu, în tot ce citea. Căuta să-l pună alături de personaje inventate“. Or, la acest capitol, eroina româncă nu rămâne mai prejos:

Eroinele răzvrătite ale romanelor lui Georges Sand, ideile lor și viața lor vijelioasă, în contrazicere cu tot ce Smaragdița credea ca poruncă a lui Dumnezeu, ca datorie impusă de morală și lege, acum îi frământau tot sufletul, îndreptățind răzvrătirea ei împotriva soartei ce i-a fost hărăzită de Iorgu Răutu. [...] Romanul frumoasei creole – această gloriificare a adulterului – o tulbură adânc. Ea găsea multe analogii între căsnicia ei cu Iorgu Răutu și viața conjugală a Indianei cu bătrânul colonel Delmare (128–129).

Aflăm că George Sand era la pension o autoare „ostracizată“ și că o elevă fusese izgonită pentru că *deținea* un roman de-al ei, adică „introdusesese această otravă în templul inocenței, în care oficia fosta vedetă de circ“ (128). Cărțile autoarei interzise, împrumutate de la Natalița (firește), au fost citite ca „un păcat și o ispită“. Cititoarea a fost o pradă ușoară identificării cu eroii din carte, la fel ca Emma lui Flaubert. Disperarea Emmei „care nu mai putea să rabde“ și a

Smărăndiței: „totul, totul în el, tot ce înainte ea accepta cel mult cu indiferență, acum o îndurera, îi deștepta nu numai aversiune, dar și o reținută animozitate“ are aceeași cauză, dar nu și același „efect“. Deosebirea dintre Flaubert și Stere e aici una de complexitate (literară), asemănările înclin să cred că ar fi mai degrabă întâmplătoare (?). Când Smaragda a hotărât că merită o altă soartă și aproape că-și acceptă ofițerul ca amant (stabilesc o întâlnire la el acasă), fetița ei iubită, Sonia, se îmbolnăvește și moare, iar odată cu ea și *bovarismul* Smaragdei Theodorovna care a considerat moartea fetiței drept „pedeapsă pentru păcatele ei grele.“ Și nu mai greșește niciodată.

Iar acum criticul literar care vrea să impresioneze, va da greș. Observați.

Din cele cinci „modele de interacțiune în identificarea cu eroul literar“, stabilite de H. R. Jauss în *Experiență estetică și hermeneutică literară*, „identificarea kathartică (*katahartistische Identifikation*) mi-a părut (la început) cea mai adecvată în cazul personajului lui Stere. Înainte de a trece în *revistă* tipurile de identificare, vom nota că e vorba de identificarea cititorului cu personajul literar, iar în cazul nostru, al personajului care citește și se identifică cu alte personaje (care citesc sau nu) din cărți. Jauss afirmă: „Câteva capodopere romanești și-au cules subiectele în sfera unei asemenea problematici. Să amintim aici doar de *Don Quijote* și de *Madame Bovary*, două dintre cele mai celebre cazuri de patologie a lecturii“ (1983: 51).

„Înțelegem prin identificarea kathartică atitudinea estetică descrisă deja de Aristotel, atitudine care îl transpune pe spectator din sfera intereselor sale reale și a problemelor sale afective, – universul practic – în situația eroului aflat în suferință la ananghie, pentru ca, prin comoție tragică sau desprindere comică, să poată obține dorita descătușare spirituală“ (1983: 282). Îi putem atribui Smaragdei doar o parte a definiției, căci „spectatorului îi sunt îngăduite comoția tragică sau râsul doar în măsura în care este capabil să se desprindă de treapta identificării nemijlocite, pentru a accede la reflexia apreciativă asupra universului reprezentat“ (Jauss idem: 283). De unde *reflexie apreciativă* la personajul lui Stere? Smaragda e emoționată de asemănare și se identifică *nemijlocit*.

„În literatura modernă, odată cu autonomizarea progresivă a artei, identificarea kathartică este înțeleasă ca o condiție a eliberării spiritului prin intermediul estetic în vederea reflexiei, fiind formulată ca cerință expresă adresa cititorului luminat și spectatorului matur“ (idem 1983: 285).

Identificarea *admirativă* pretinde ca „obiectul estetic, prin perfecțiunea sa, să depășească în idealitate așteptările“ (269), iar cea *simpatetică* „anulează distanța admirativă, conducându-l pe spectator sau cititor prin intermediul emoției la solidarizarea cu eroul aflat în suferință“ (275). Aici e cazul să ne amintim de personajul lui Stere (nu la identificarea kathartică):

Dacă mașinațiunile seducătorului perfid și vulgar Raymond de Ramière o indignau, nobilul amant Sir Ralph îi inspira simpatie și admirație (Stere: 129).

Și ultimul model de identificare (primul la Jauss, l-am lăsat la urmă din anumite considerente) este acela *asociativ*. „Identificarea asociativă a jucătorilor anulează mai curând opoziția dintre reprezentare și contemplare, dintre actori și spectatori“ (264). Pentru a ne convinge, savantul german (Jauss) aduce un exemplu de receptare a unui roman din secolul al XVII-lea (*Astrée* de Honoré d'Urfé). În urma lecturii lui, s-a fondat o *Académie des parfaits amants* în care persoanele reale au înțeles cartea „ca pe un codex de reguli de joc“, „și-au părăsit numele, titlurile și straiele“, preluându-le pe acelea din roman. Individul nu se transpune, nu se purifică *estetic*, ci preia un rol de-a gata din universul imaginar și încercă să-l aplice lumii reale. Există o legătură între tipul de identificare „asociativă“ și modul de a înțelege literatura al lui Ragaiac, personajul lui Gib Mihăescu.

2.2.2. Ragaiac și Rusoaica

Când se discută despre *bovarismul* personajului lui Gib Mihăescu, opinia critică se împarte în două tabere: primii, pornind de la George Călinescu („*Rusoaica* e un fel de *Madame Bovary* al virilității: *Istoria...* 1982: 763), susținut de Crohmălniceanu și Protopopescu, îl

consideră pe Ragaiac un „căutător de ideal“ ce-și face veșnic iluzii etc.. A doua părere, mai subtilă, e cea care-l apropie pe Ragaiac nu de personajul flaubertian, ci de personajele lui Cervantes: „El aparține, întrucâtva, categoriei eroilor donquijotești, desigur, nu sub raportul eroismului absurd, ci al nevoii evaziunii în imaginar. Ragaiac nutrește o himeră ca și Don Quijote, în timp ce teluricul locotenent Iliad – ca un alt Sancho Panza – întâlnește „rusoaica“ în carne și oase, pentru ca să o piardă nemeritând-o“ (Balotă 1997: 174). Această comparație e generalizată „la nivel național“ de către Mircea Tomuș: „Mai degrabă decât un Don Quijote român, Ragaiac reprezintă latura donquijotescă din românită, capacitatea noastră permanentă și nelimitată de a ne iluziona, de a prefera dulceața amară a visului niciodată împlinit realității finite“ (Tomuș 1999: 286). Nicolae Manolescu îl consideră pe Ragaiac un „ins cu picioarele pe pământ, întreprinzător și energic, mai curând Sancho Panza decât Don Quijote“ (1998: 201). Într-o măsură mai mare ori mai mică, acceptăm opiniile expuse și ne scutim astfel de orice tentativă de demonstrație în acest sens (au spus alții, nu mai repetăm, nu mai avem ce spune). Pentru că ne refeream (referim) la identificare și la lecturi, a fost instructiv să cunoaștem apropierea de cele două romane cu „patologie a lecturii“, pe care le menționa Jauss (romanul lui Flaubert și cel al lui Cervantes).

Cartea are rolul cel mai important în cartea lui Mihăescu, căci Rusoaica este personajul creat pe baza lecturilor naratorului. Ragaiac ne informează, cu pedanteria necesară, despre toate cărțile sale. Mai întâi, vom face la fel:

La început și eu credeam că frumusețea clasică și măsurată a poemelor homerice îmi vor pune balzamal păcii pe sufletul meu ars. Dar era o cruntă greșeală: zeeii greci începură să frecventeze visurile mele.[...]

Dar și ziua, în amiaza mare de vară, avusei viziuni antice (Mihăescu 1995: 20).

Dar poemele homerice au un sfârșit; am deschis atunci Biblia, spre mântuirea sufletului meu. Seninătatea spiritului nu se află în cărți – fie ele chiar clasice – pline de aventuri romantice și pline de toate pasiunile omenești, de la cele mai curate, până la cele mai meschine și mai scandaloase!

[...]

Captivat cu desăvârșire de această parte a Cărții Sfinte, sentimentele cele mai stranii îmi veniră. Era curios cum istorisiri atât de sacre putură să mă schimbe atât de curând, dintr-un om liniștit și fără de păcate prea mari, într-un monstru (idem 1995: 22).

Remarcăm doar (sunt atâtea de remarcate!) contradicția între dorința sinceră de a găsi în cărți o alinare și efectul pe care acestea îl au, de fapt, asupra lui. Ragaiac este un cititor anormal, cărțile nu-l influențează *corect*. Lecturile fac din el *un monstru*. Sadismul și violența de care dă dovadă uneori personajul poate fi explicată și prin intermediul încercării nereușite de „ascetism literar“. Încercând să-și suprime „setea de viață“ citind, nu reușește căci „literatura îi hipertrofiază această sete“ (Manolescu 1998: 201).

Nicolae Manolescu se întreabă „cum pot fi *Biblia* și marii scriitori ruși adevăratele lecturi ale unui individ care se exprimă ca Ragaiac? Autorul îl lasă să pretindă cu nerușinare acest lucru în loc să-i divulge preferința reală pentru romanele erotice de două parale“ (1998: 199). Părerea noastră este că tocmai grație unei atare crase inadecvări romanul devine foarte reușit și fermecător. Dacă Ragaiac ar citi la fel ca Emilia *Jertfa* de Rădulescu-Niger și *Farmecul iubirii*, versuri de Orthansa Constantinescu etc., romanul s-ar intitula, probabil, *Duioasa căprioară* sau *Misterele de la Nistru* și nu ne-ar preocupa, firește, sub nici o formă. Ce fel de personaj ar fi *Rusoaica* născută din lecturi de două-trei parale?

Și pentru a o vedea mai bine, împrumutasem fetei mult așteptate, când trăsăturile Avdotiei Alexandrovna, sora lui Rascolnicov, când ale Zinei, ori Dariei din Posedații, ale Natașei din Război și pace, ale Nastasiei Filipovna din Idiotul, ale Ecaterinei Ivanovna, ori Gruşencăi din Frații Karamazov, sau ale Soniei, din Crimă și pedeapsă, pe care împrejurările de acum din țara ei o scuzau mai mult decât orice pledoarie dostoievskiană. Apoi mă gândeam la copilele enigmatice din Andreev și din întreaga literatură rusă, fascinate de efectele nitroglicerinei, ca fluturii de lumina lămpii. [...] Însă dacă ar fi fost ca întâmplarea să se împlinească întocmai, întocmai după gându-mi, eu visam o subțire cazacă, palidă, cântând și acompaniindu-se din ghitară, așa ca într-una din micile povestiri vânătoarești ale lui Turgheniev. (24)

Nu vi se par cam prea multe eroine pentru o singură „rusoaică“ a unui Ragaiac, chiar dacă e vorba de o rusoaică ideală? Cum să-l acuzăm pe săracul personaj că nu poate alege între Marusea, Măriuca, Niculuna (femeile pe care le întâlnește *cu adevărat*), dacă el nu poate alege nici între Natașa, Grușenca etc... (femei pe care le-a întâlnit în cărți). Instabilitatea „cronică“ a personajului ar trebui să ne trezească compasiune: el nu poate să aleagă, nu știe ce vrea și ce-i place.

„În miezul *Rusoaicei* este o mistificație-demistificație: naratorul încearcă să ne mistifice în privința lui însuși, în vreme ce autorul încearcă să-și demistifice personajul“ (Manolescu 1998: 202). „Mistificația“ (credem) provine din cărți, „demistificația“ – din împrejurările și încercările („reale“) la care este supus personajul. Această opoziție are, de obicei, efecte comice. Astfel, după ce citește poemele grecești, prima apariție feminină i se pare cititorului însingurat o Diană. Stilul ironic și „demistificator“ salvează onoarea situației românești. Rătăcind prin „zăvoaiele și colnicele sectorului“, Ragaiac întrezărește „picioarele goale ale sălbaticii Diana“:

Era Diana, linia perfectă a pulpelor ei celebre, genunchii ei ușor aduși în față, gata oricând să fugă, și fusta ei sumeasă deasupra lor, ca în cunoscutele gravuri din textele clasice, mai apreciate de tinerii școlari decât textele înseși. [...]

Diana era o țigăncușă rumenă, din partea locului, care venise cu caprele la pășune. [...]

Diana cea oacheșă mă împărtăși apoi, rând pe rând, la umbra sălciilor, cu farmecele ei divine, care, după atâtea mii de ani, cu toată tinerețea ei crudă, erau departe de a mai fi feciorelnice (20–21).

Așadar, iluzia care-l leagă de fiecare fustă e întotdeauna însoțită de deziluzia care-l aduce la *realitate*, transformând cel mai duios romantic într-un necruțător și lucid Don Juan. Sau alt exemplu (adorăm exemplificările!): Iliad se molipsește de la Ragaiac de „iluzie“ și întâlnește imediat Rusoaica.

Se cam mira ea că eu nu citisem nimic de Dostoievski. Ha, ha, ha, da'o răzbăteam cu ale mele. Parcă la dragoste aștepți pe Dostoievski? La drept vorbind, citisem eu ceva: o poveste cu un pom de Crăciun, care-mi inspirase și-o poezie; i-am spus-o eu...

– *Și nu-i spuneai că aici, aproape, foarte aproape, ai un prieten care a citit pe Dostoievski tot, tot, poate mai mult decât a citit ea... care așteaptă norocul să-i desprindă chiar din paginile lui Dostoievski sau ale lui Tolstoi și să-i aducă o Avdotia Alexandrovna, o... Anna Ka...*

– *Păi ce, eram idiot?... Mă, mare prost trebuie să mă crezi tu pe mine...* (Mihăescu 1995: 150)

De data aceasta, și Iliad „demistifică“. Valia, rusoaica, nu-i probabil o ignorantă dacă a mirat-o faptul că cineva (un soldat sau locotenent!) nu l-a citit pe Dostoievski. Iliad, nu numai practic, dar și ideal de mediocru și descurcăreț, îl „degradează“ pe marele Dostoievski care a scris atâtea capodopere, până la a invoca o anonimă poveste de Crăciun (pe care nu se știe (eu, cel puțin n-am auzit) dacă scriitorul rus a scris-o). Prin asta, atât Valia, cât mai ales Ragaiac primesc o lecție despre inutilitatea literaturii.

Dintre toate „rusoaicele“ lui Ragaiac, Valentina Andreevna Grușina se apropie cel mai mult de „chipul“ Rusoaicei ideale. Dar și cele mai comice momente (sau groțești) sunt legate tot de ea, fac aluzie la acel *binecuvântat păduche*, evitat cu atâta delicatețe de criticii literari. Dar cum poate fi o Rusoaică ideală, și-n același timp mișunătoare de păduchi (insecte simbolice care se vor încadra perfect până și-n visurile erotice ale locotenentului Ragaiac)? Nu înțeleg și mă amuz. Cum poate fi ceva amuzant ideal? Și totuși poate:

Mâncară fericiți, dar odată cu vinul și bucatele gustoase, dogorâte în cazan de trupă, simți din nou picioare fine alergându-i pe trup. Altele și altele

*altele și altele
mii de picioare
în marșuri contrarii
de trupe în manevre:*

nervozitatea și necazul extrem îl făceau să le evalueze la milioane, deși poate nu erau de pricină decât câteva perechi (121).

Această „infectă idilă“ îi trezește compătimire și repulsie (la început) lui Ragaiac care hotărî pe loc că nu-i vorba de *rusoaica lui*. Dar, *festina lente*:

Păducheatul ăsta e acum din cale-afară de ispititor... ascultând, mi-l reproduc ca în vis în odăița mea...[...] în gândul meu Valia a călcat adânc, cu piciorul ei lung, cu minunata ei comoară de păduchi, s-a înfipt adânc cu brațele ei lungi, cu trupul ei lung [...] cu părul ei încurcat și tăiat mai lung, tremurând la fiecare mișcare pe gâtul și pe umerii goi...

– *Păducheatul ăsta, dragă Ragaiac, era atât de delicios, că și pe urmă, când constatarăm cu regret că el nu mai avea nici o cauză, noi îl continuăm, ca pe un rit vechi...(125)*

Va să zică, banditul, țipă gândul meu, cu adevărat mi-ai furat-o, ai pus pe ea labele tale de dobitoc păros și ai fugit cu dânsa în adâncul pădurii, ca un orangutan...(125). (Această ultimă amară reflecție o face după ce Iliad, admirându-i mâinile fine, cu degete lungi, îi spune „ce mult seamănă mâinile tale cu ale ei“)

Iliad, deși mediocru, n-a fost altceva decât un „povestitor“ acceptabil (chiar foarte!), dacă un „cititor“ atât de *expert* ca Ragaiac s-a „prins“ în capcana ... în propria lui capcană, căci el e acela care i-a povestit despre Rusoică, Iliad n-ar fi *recunoscut-o* dacă n-ar fi crezut în *povestea* ei. Ragaiac își ascultă propria poveste plus ceva. Pentru el, Valia se transformă într-un personaj românesc cu care conviețuiește în imaginație.

Nu putem accepta concluzia lui Protopopescu : „Himera care capitulează – iată tema prozei lui Gib Mihăescu“ (2000: 181). Dar himera, cu toate argumentele frumoase ale lui Protopopescu despre „degradarea iluziei“, n-a „capitulat“ niciodată în text. Jocul, ironia, „demistificarea“ țin de narator, nu și de inaccesibila lui iluzie. Și până la sfârșitul romanului, când Ragaiac tot o mai așteaptă, bănuim că firea lui „dubitativă“ o să-l împiedice s-o recunoască, dar el oricum o va aștepta, o va visa mereu, conferindu-i o existență fantastică și ideală, adică niciodată degradată.

Mai am de făcut o observație, care ține de asemenea de lecturi: Niculina, cel mai interesant și mai reușit personaj (consideră mulți critici literari) îi pare și ea, la un moment dat, lui Ragaiac o Rusoică. Autorul n-a fost ironic aici. Femeie extraordinară, senzuală, puternică, Niculina îi pare lui Ragaiac „rusoică“ atunci când află că ea... citește.

Abia acum aflai, spre marea mea stupoare și bucurie, că Niculina era o cetitoare, ba chiar că începuse și învățătura gimnazială.[...] Cunoștea câteva romane de seamă rusești și foarte multe de autori fără însemnătate, sau de autori pe care eu îi ignoram. Cetise și traduceri, desigur, în rusește: Mizerabilii, Germinal, Contele de Monte Cristo, Madame Bovary, Quo vadis, Bel-Ami, mult Dumas, Sienkiewicz și Zola, puneă pe același plan Cei trei mușchetari cu Război și pace și mărturisea foarte natural că Manon Lescaut a impresionat-o la fel cu Frații Karamazov ori Anna Karenina, ba se părea că poate și mai mult. Serghe citise și el ceva și arăta nelimitată admirație pentru Suflete moarte, Taras Bulba și câteva povestiri de Pușkin și Lermontov, adică pentru întreaga lui lectură; acorda de asemeni o cuviincioasă atenție răsunetului atâtor nume ilustre, mai ales streine, și se simțea nespus de onorat că astfel de convorbire avea loc sub acoperișul lui. Îi făgăduii să-i fac rost de moș Creangă și ceva Sadoveanu (Mihăescu 1995: 55–56).

E de la sine înțeles că din clipa acestor revelații, ochii mei învăluiau pe Niculina în lumini irizate de culori cu toul noi (56).

Niculina, Niculina, comoară pe care n-am știut s-o prețuiesc, cât de fericit sunt că am descoperit, în sfârșit, sufletul tău! Eu așteptam rusaica de peste Nistru și ea era doar la un întins de mână departe de mine (57).

Deci și o femeie care citește, chiar dacă haotic și fără spirit critic, poate fi, măcar pentru puțin timp, Femeia Ideală (crede Ragaiac și poate se-nșală).

2.3. Acel Da ușor, inocent al lecturii

Găsim la Maurice Blanchot, în *Spațiul literar*, „Acel Da ușor, inocent al lecturii” (1980: 127) și explicația pentru această poetică și suavă expresie: „Lectura este, în acest sens, mai pozitivă decât creația, mai creatoare, deși ea nu produce nimic. Ea participă la decizie, are ușurătatea, iresponsabilitatea și inocența acesteia” (1980: 128).

Alt teoretician, mai radical, ne-a reținut de asemenea atenția:

„Literatura este, chiar, ca și transgresarea legii morale, un pericol. Fiind inorganică, este iresponsabilă. Nimic nu se sprijină pe ea. Poate spune totul“ (Georges Bataille, *Literatura și răul* 2000: 29).

Personajele mele interbelice sunt foarte receptive la citatele de mai sus, se pare că nici nu era nevoie să le mai atrag atenția, cunoșteau această lecție. Urmează să ne convingem.

* * *

Martorii devotați ai iubirii dintre Allan și Maitreyi sunt, normal, cărțile din bibliotecă. Acolo e locul preferat unde se citește, se fac diverse fișe pentru cărți, se recită versuri, se ating mâinile, se privește adânc în ochi, se plânge, se fascinează, se sărută, se capitulează, se fac declarații de dragoste, se învață limbi străine, se șterge praful... Cărțile, chiar și necitite, prin simpla lor prezență apropie și apără *dragostea* (dar ne referim numai la romanul lui Mircea Eliade). Suntem deprinși a vedea în Maitreyi o fecioară exotică, sălbatică, mai departe de „civilizație“ și de livresc. Fata aceasta însă e *poeta* care ține conferințe despre „esența frumosului“ („Nu prea au înțeles-o toți, răspunse inginerul. A fost prea profundă, a vorbit de lucruri prea intime: despre creațiune și emoție, despre interiorizarea frumosului, și publicul n-a putut-o urmări întotdeauna“ 1993: 54), scrie o carte de poeme asupra „iluziilor și miragiilor frumoase“ (73), are un *guru* (poetul Rabindranath Tagore) pe care „îl iubește de când avea treisprezece ani și i-a cetit pentru întâia oară cărțile“ (87). Și atunci când îi recită lui Allan din poemele lui *Robi Thakkur*, sufletul ei vibrează de parc-ar face o declarație de dragoste.

Cu Maitreyi am răs mult ieri; astăzi am vorbit mult în bibliotecă, am cetit Shakuntala împreună, pe covor, [...] . Noaptea, pe terasă, recită fără pomină din Mahuya lui Tagore. După aceea se retrage fără s-o simțim, căci poezia e cuvântul ei ultim, și, după ce l-a spus frumos, se posomorăște (Eliade 1993: 64).

Jocul „apropierii“ între ei, tot mai periculos, continuă:

Noi doi, singuri, discutând despre virilitate ; Walt Witman, Papini și ceilalți. Ea a cetit puțin, dar mă ascultă. Știu că mă place. Mi-o spune. Mărturisește că s-ar da ca într-un poem din Tagore, pe plajă, în început de furtună. Literatură.“

„Patima crește, delicios și firesc amestec de idilă, sexualitate, prietenie, devoție. Când stau lângă ea pe covor, cetind împreună, dacă mă atinge, sunt excitat și mă turbur nebunește.[...] Ne spunem multe prin literatură. Câteodată ghicim amândoi că ne vrem.[...]” (1993: 65)

Despărțindu-i atâtea convenții, ei se simt apropiați pe terenul, chipurile neutru și „inocent”, al lecturilor și încearcă să-și spună ce au de spus prin intermediul literaturii. Însă îndată ce personajele s-au apropiat, și-au spus că se iubesc, adică totul, lectura își pierde rolul „comunicativ”, ei nu mai discută despre cărți. Cum e și firesc în cazul unei relații fericite, a unei iubiri nestăvilite ca a lor, lectura a fost doar *primul pas*, doar a participat la decizie... Încerc să mă apropiez de Adela lui Garabet Ibrăileanu unde totul e înfinit mai complicat.

Medicul Emil Codrescu își educă mai întâi, apoi încearcă să-și cunoască partenera cu ajutorul cărților.

Cunoscând pasiunea femeilor pentru Paul Bourget, i l-am amintit mai mult ca un mijloc să-mi dau seama de psihologia ei (Ibrăileanu 1974: 49).

În general, lecturile Adelei sunt pe larg discutate de către critici. La fel ca-n cazul lui Gheorghidiu, analizând „biblioteca” lui Codrescu, criticul Al. Călinescu evidențiază opoziția între ce citește El și ce citește Ea: „Efectul de contrast, în același timp simetric și antitetic, între biblioteca lui Emil Codrescu și aceea a Adelei este frapant: la un pol – dicționarul, Diogene Laerțiu, cataloagele, „vârtejul” cultural, Maelströmul de nume și titluri, cuvinte și idei, la celălalt pol – bufonadele simpatice ale unui povestitor de succes la copii precum și autenticitatea (căci nu altceva, socotește Emil Codrescu, gustă Adela din Creangă) unui scriitor care se „inspiră” nemijlocit „din viață” (Al. Călinescu 1986: 115). Am putea scoate concluzia că lecturilor sofisticate, adică spiritului „idealist” al bărbatului i se opune spiritul „pragmatic”, realist al femeii. Ar fi prea simplu. Atunci când Codrescu i-l recomandă pe Turgheniev, reiese că l-a citit, atunci când îl discută pe Tolstoi, nu mai putem vorbi de „efecte de contrast”, ci de frica de explicație, pentru Adela cartea e un pretext de a pune întrebări, pentru Codrescu – de a fugi de răspuns.

Cerându-mi apoi voie cu un ton perfid de rugător să închidă cartea – căci „s-a isprăvit capitolul” – mă întrebă dacă îmi place prințul Andrei, adăugând că din toate tipurile romanului, ea preferă pe acest prinț.

[...] De data asta, însă, am pus deodată distanța între mine și ea, am fost aproape cu vehemență de altă părere, deși acum îmi dau bine seama că din toate tipurile romanului, apreciez și eu mai mult tot pe nefericitul prinț.

Ea m-a privit tot timpul cu atenție și pe urmă mi-a spus că prințul Andrei, rece și ironic în aparență, sensibil și chiar sentimental în realitate, seamănă cu mine. Apoi:

– Scumpul meu mentor (întâia oară îmi spunea acest cuvânt), prințul e gelos de Anatol? Mata pricepi mai bine lucrurile astea.

– Cred că nu.

– Mie mi s-a părut că-i gelos, cu toate că n-are motiv.

Gelos de prințul Andrei... Are dreptate... Din cauza asta l-am combătut! Acum îmi dau seama și de cauza altor sentimente. [...]

... Seamănă cu prințul Andrei? Nu știu. Și pentru ce mi-a spus-o? Ca argument ca să-mi placă prințul, ori ca motiv pentru care prințul îi place ei? Oricum, nu-mi convine să împart simpatiile ei cu nimeni, nici chiar cu un alte ego al meu! Și nici chiar cu mine însumi... Nu vreau să țină la calitățile mele, ci, fără nici un discernământ, la mine! (Ibrăileanu 1974: 79–80).

Spre desebire de Sandu care adoră rolul de „critic” literar, care își învață iubită să comenteze, să interpreteze (vom vedea), Codrescu refuză să dea o explicație banală doar pentru că simte ambiguitatea întrebării și pericolul apropierii dintre el și (personajul preferat de) Adela. O combate nu în numele justiției critice, cum ar fi corect, ci ca s-o împiedice pe seducătoarea ființă de la cucerirea unor noi teritorii. Dacă ar fi răspuns da, era foarte gelos, cu toate că n-avea motiv, fata (femeia) s-ar fi simțit, i se pare lui, fără îndoială, victorioasă. Cărțile la Ibrăileanu amână atingerea care l-a apropiat pe Allan de Maitreyi. Au altă funcție, așadar. Cu infinită perspicacitate, referindu-se la pasagiul de mai sus, R.G. Țeposu observă: „Aici se impune o precizare. Emil Codrescu face efortul metodic de a-și implica tânăra parteneră într-un joc superior, așa încât doar el să

aibă conștiința convenției. Când Adela alunecă involuntar, în aceeași mentalitate, naratorul tresare iritat, căci intenția sa nu e de a o converti la conversația lucidă, ci de a o face autentică în inautenticitate. El nu vrea să-i educe gândirea, ci trăirea“ (Țeposu 1983: 85–86). Dar e foarte clar că „tânăra parteneră“ nu alunecă nicăieri *involuntar*. Tonul ei *perfid de rugător*, adresarea *scumpul meu mentor*, pretinsa ignoranță (*mata pricepi mai bine*) etc., ne „trădează“ o Adelă foarte bine pusă la punct la capitolul *convenție și inautenticitate* și nu avem nici un dubiu că Adela n-a înțeles ce n-a vrut să-i spună Emil Codrescu. Cartea n-a avut un rol instructiv nici de data aceasta. Lectura e pentru Emil Codrescu *acel nu ușor, inocent* care-l ferește de „responsabilități“ și-i permite să evite decent întâlnirea cu Măria Sa, Lașitatea personală.

Înainte de a ne referi la lecturile lui Sandu (la care e mult de spus), vom face o mică observație referitor la Felix din *Enigma Otiliei* și una dintre lecturile lui.

Ajuns acasă, intră de-a dreptul în odaia Otiliei și caută poeziile lui Samain. Le răsfoi, se lăsă pe un scaun cu ele în mână, apoi se-ntinse pe sofa. Atmosfera aceea vapoasă, mătăsoasă, îl umplea de înfiorări noi. Nu-i plăcea în fond poezia, o găsea prea prețioasă, dar pricepu prin ea reveriile Otiliei, tumulturile ei tăcute de fată. Pe marginea mesei zări un degetar și o păpușă de stofă. Din paginile volumului căzu un mic ac de păr ondulat și o panglică verde. Otilia îi apărură ca o ființă fragilă, suferind la o muzică prea tare, ca o floare respirând în întuneric umiditatea. O fată care citea astfel de fluidități nu putea fi o ființă diabolică, ci contemplativă, victimă a oricărei mișcări pasionale prea tari, dependentă de cel care ar fi fascinat-o. Uri pe Samain. Se duse în odaia lui și luă o carte medicinală în care se vorbea tocmai de conformația femeii și autorul sublinia cu oarecare patetism destinul ei de pasivitate. Felix îl căută în zilele următoare pe Weissman și nu-l lăsă până nu căpătă pe Weininger. Îl citi cu pasiune, dar amărăciunea acelu original sinucigaș nu-l contamină. Dimpotrivă, rămase cu convingerea că femeia e o ființă slabă, victimă a fiziologiei ei, orientabilă după bărbat, care trebuie s-o ocrotească și să-i împrumute personalitatea lui (Călinescu 1997: 269–270).

Pentru un citat atât de mare, voi fi mai laconică în comentariu. Despre Otilia circulă cele mai diverse și contradictorii zvonuri. Însuși Felix *se convinge* că ea-i mai ușuratică uneori decât ar vrea sau crede el. Îi vine mult mai ușor să înțeleagă psihologia fetei judecând după cărțile ei, decât după ea însăși. Cartea îi dă siguranță și certitudine, în timp ce reala Otilie îi dă mereu tocmai o senzație de incertitudine. În fond, nu cartea în sine contează, ci persoana care a citit-o și a simțit „atmosfera aceea vapoasă” a cărții. Am și bănuiala că autorul îi joacă o farsă personajului: nu cred în seriozitatea lui când îl pune pe Felix să citească, ar trebui să-l citesc pe Samain (și nu-mi convine deloc), așa n-am argumente... Pur și simplu, de la Călinescu mă aștept mereu la „surprize“...

Nu e cazul lui Holban. Profesor de franceză, înfocat admirator al clasicilor, personajul Sandu a găsit cel mai adecvat mod de a plictisi arsenalul de personaje și cititori care uită de cele mai multe ori să aprecieze acuitatea, agerimea, clarviziunea, inventivitatea, sagacitatea (în *Dicționarul de sinonime al limbii române*, Ed. Univers Enciclopedic, ediția a II-a, revăzută și adăugată, 1997, București, Luiza Seche, Mircea Seche, la pagina 831 mai figurează și alte cuvinte potrivite de la care ne-am abținut însă din bun-simț și lipsă de spațiu) lui critică. Subliniem cu o admirație moderată că personajul Sandu din cele trei romane ale lui Holban folosește absolut toate posibilitățile „comunicative” ale lecturii. După părerea lui Nicolae Manolescu, „narratorul și celelalte personaje recurg la literatura anterioară ca la un mijloc de a se raporta unele la altele sau ca la o modalitate analitică [...]; indiscrețiile acestea ale lui Holban constituie prilejuri pentru o lectură corectă, în dublu registru, a romanelor” (1999: 204).

Personajul din *O moarte care nu dovedește nimic* și Ioana își „folosește” iubitele când e vorba de lecturi (și nu numai):

Ca să nu pierd timpul, încercai să vorbesc cu ea de pictură sau literatură, subiectele care mă interesau orișicând. Îi dam să citească volumele pe care le studiam în același timp și discutam mai pe urmă impresiile (Holban 1997: 9).

Ea e aici Irina, iar lectura e cea „utilă” și lipsită de afecțiune, rece și informativă. El nu vrea nimic în afară de carte, căci femeia nu are

dreptul să se exteriorizeze prin intermediul unei lecturi. Pe Sandu îl interesează Cartea, nu Femeia. În *Ioana* găsim același rol al cărților, fiind vorba de un grad de utilitate mai avansat. Admirația nemărginită a lui Sandu pentru *Ioana* vine și din „inteligenta virilă“ a acesteia (de parcă poți iubi o femeie pentru inteligență virilă!):

Inteligenta ei constă în spirit critic cu ocazia cărților, ceea ce n-am mai întâlnit niciodată la altă femeie, de obicei mai subtilă, dar prea personală, și-și traduce impresiile numai prin „îmi place“ sau „nu-mi place“. Întotdeauna părerea Ioanei, spusă cu ample detalii, foarte serioase, e exactă, și n-am nici o ezitare când ea îmi recomandă o carte, explică pe eroi tot așa de bine ca și pe eroine, și nu o dată m-a învățat multe lucruri asupra lui Neron sau Mitridate ai lui Racine, personajii pentru mine atât de familiare. Inteligență virilă, fără memoria facilă a femeilor. [...] Tot ca un bărbat, pentru a citi o carte serioasă, renunță la lume, vreme îndelungată, la toaletă, și nu e în stare să clevetească, nu din bunătate, ci pentru că vecinul nu o interesează decât atunci când poate scoate explicații pentru suferințele ei (Holban 1997: 98).

Ioana este utilă pentru că recomandă numai cărți bune și comentează „valabil“. Dacă n-ar face-o, nu știm ce ar mai atrage la ea. Totul e legat de cărți. Sandu e atât de livresc, încât numai o bibliotecă cu fustă îl poate interesa, bibliotecă exigentă, clasică, cu cărți care ar corespunde, dacă se poate, exact preferințelor lui. Și dacă Al. Călinescu face mereu distincții între „bibliotecile“ cuplurilor (Gheorghidiu și Ela, Emil Codrescu și Adela), în romanele lui Holban această operație ar fi imposibilă: nu poate fi vorba aici de vreun contrast. Iubiții noștri s-au izolat într-o singură bibliotecă și nimic nu-i va despărți atâta timp cât citesc aceleași cărți.

Și literatura e de vină că nu ne împăcăm cu iubitele noastre. Trăim în iluzii și realitatea apoi nu ne place. Irina nu seamănă cu cinstita Andromaca, pentru care nu există slăbiciuni și care rezistă fără greutate imprecățiilor lui Pirus; cu Esther, ce-și riscă viața ca să-și salveze neamul; cu Monime, supusă hotărârilor soartei, decisă să accepte dorința impetuoasă a lui Mitridate, renunțând la propriile ei sentimente; cu Bérénice, ce are curajul, oricât de tragic ar fi, să

plece, lăsându-l pe Titus obligațiilor sale imperiale; cu Junie, care, cu toată gravitatea evenimentelor, nu va ceda fără inelul de nuntă pe deget. Din pricina închipuirilor lui Racine, Irina, singura cu respirația veritabilă, mi se pare bicisnică și fadă (1997: 51).

Cărțile au efectul cel mai dezastruos posibil: ne îndepărtează de ființa apropiată (spre deosebire de personajele lui Mircea Eliade). E vorba de o interpretare eronată, exagerată a literaturii. Și Ragaiac exagerează așteptând vreo femeie ideală să coboare din cărți, dar nu e atât de îngrozitor de lucid (ca Sandu).

Prima carte citită de Ioana de la mine a fost La femme et le pantin a lui Pierre Louys. Aveam pentru ea multă admirație, parcă se suprapunea celor mai intime vibrații, și mi-e frică să o recitesc, ca să nu fiu dezamăgit (Holban 1997:189).

Iluziile lui Sandu sunt legate tot de cărți, se teme să recitească o carte, la fel cum s-ar teme dacă femeia tânără și frumoasă ar îmbătrâni după câțiva ani, iar tu nu vrei s-o vezi decât așa frumoasă cum era atunci, nu are importanță ea, ci imaginea ei, impresia și sentimentul tău de admirație. Sandu e în stare de „deziluzii livrești“, pentru că Ioana nu-l deziluzionează nici când pleacă la altul. Gelozia lui Sandu este exprimată, nu avem deja nici o surpriză, tot cu ajutorul cărților.

Literatura era doar un pretext pentru mine, iar torturile ce le sufeream și încercam să i le transmit erau mascate prin analiza asupra vreunei cărți (Holban 1997:135).

Analiza acestei cărți ar fi extrem de subiectivă din cauza *partie pris*-ului personal. „În Holban nu se ascunde însă un critic, ci mai degrabă un diletant curios de prea multe lucruri“ (Manolescu 1966: 148). Este „diletant“ și atunci când încearcă a face apropieri între ceea ce i se întâmplă luiși romanele de dragoste pe care le citește:

Limite vedeam chiar și acolo unde nu mai exista nici o bănuială, în sacrificiul meu pentru corpul ei sau în viața a doi îndrăgostiți din cine știe ce carte celebră. Chiar și în Tristan și Isolda, simbolul dragostei până la moarte, aveam prilejul să fac observația: totuși, Isolda l-a lăsat pe Tristan să plece și apoi, fără să mai folosească stratagema prin Brangöne, a acceptat să se culce cu Mark (Holban 1997:164).

Cărțile îi explică ce i se întâmplă, nu există „iubire până la moarte“ nici în cea mai frumoasă poveste. Personajele noastre seamănă cu niște actori care joacă o piesă străină:

Și atunci eu ripostez, refăcând astfel atmosfera din Adolphe (carte care, împreună cu L'Amoureuse a lui Porto-Riche, se găsea deseori în discuția noastră. Ioana afirma că ni se potrivește): „Dezastrul este și mai mare pentru cel iubit!“ (1997: 127).

Până și acest „celălalt“, care prin contrast cu Sandu, ne-am aștepta să fie mai puțin livresc, totuși nu este.

Celuilalt nu-i plăceau clasicii, îi cunoștea pentru că era la curent cu orice, iar din Racine scotea câteva idei interesante și nu explicarea vieții. Cum viața îi era livrescă, nu-l sesizau apropiieri cu cele ce i se întâmplau și lui. Se considera uneori personajul central din vreo carte care îl pasionase pentru cine știe ce teorie ce putuse să extragă de acolo, dar apropierea era complet și totdeauna completentă (1997: 140).

Prin această caracteristică, Sandu își exprimă delicat și nuanțat „simpatia“, dar nu ia în considerație propria „aderență“ la cărți (ar fi fost onest). Iar descrierea pe care i-o face Ioana *Celuilalt* nu se deosebește de a lui Sandu:

Dar se califica la întâmplare, totdeauna cu complezențe, cu titluri luate de prin cărți, și mai ales se echivala cu vreun erou rusesc (1997: 115).

Relația dintre *Celălalt* și Ioana nu e considerată niciodată drept dragoste: ei se folosesc reciproc.

Aveam spaima mediocrității în care mă cufundam și purtam chiar în servietă o carte. O citeam între două treburi, în tramvaie. El trebuia să-mi spuie ce citise, să-mi dea ample detalii despre ce nu mai aveam timpul ca să mă ocup personal. Îi plăcea să povestească și-l ascultam ceasuri întregi. Și dacă câteodată mă lăsam în voia lui, asta nu se cheamă dragoste: plăteam cinstit! (idem: 113)

Cartea e cea care te apără de mediocritate. Dar să „plătești“ cu corpul tău o poveste? E credibil? Și Sandu, și Ioana au în preferința, în foamea lor pentru cărți ceva dezgustător, antipatic. O carte unde toți citesc și discută literatură... Dintre romanele lui Holban, prefer *Jocurile*

Daniei. Slavă Domnului, nu prea știm ce citește Dania (adică este enigmatică și insesizabilă), nu stă împreună cu Sandu discutând cărți sau descifrându-l pe simpaticul Racine.

Astfel, când am descoperit că Dania citește ziarele și cunoaște notele cele mai ascunse, vreo conferință importantă, dar fără reclamă mare, vreun concert sau o veste politică, mi s-a părut uimitor... (Holban 1997: 286–287).

Sandu (din *Jocurile Daniei*) citește în singurătate și nu are cu cine să discute.

Am căutat să înțeleg care este motivul impresiunii puternice pe care o are lectorul la cartea lui Radiguet, Le diable au corps (1997:289).

Semnificativă carte. Probabil e lectura care i se potrivește pentru moment. Dar personajul e repede deziluzionat.

Găsești într-o carte vreun rând care ți se potrivește perfect, care pornește parcă de la cele mai intime experiențe ale tale, și totuși autorul lui este departe, în cine știe care țară și casă, ocupat la o treabă pe care n-ai făcut-o niciodată, atent la oameni care te-ar enerva. Sau poate, mort, vagabondează prin spațiu, nemaiinteresându-se de necazuri care i-au amărât viața și care vibrează în tine (1997: 308).

Totuși firea poetică învinge și cărțile apar (în cele din urmă) legate de chipul îndepărtat al iubitei.

– *Orchestra devenise diafană, unduioasă, făcusem din sunete o rochie pentru tine.*

– *Îmbrăcasem une jeune fille* (Holban 1997: 245).

În „Structura semi-absenței (Biografic și literar în romanul *Jocurile Daniei* de Anton Holban)“, Mihai Zamfir subliniază rolul telefonului în „viața“ celor doi (*Cealaltă față a prozei*, 1988: 82–91). Și prin carte Sandu încearcă să-i amintească iubitei de existența lui, are așadar (cartea) același rol ca telefonul (uneori). El încearcă să se apropie de ea, așa cum făcea și altă dată, prin intermediul lecturii:

I-am dat cu o zi înainte o carte la care țin foarte mult, Dominique. Cu foarte multă greutate am găsit această carte la librăriile din București. Din timpul ei de petrecere în străinătate trebuia să păstreze puțin și pentru mine. Mi-a spus mai târziu:

„ Am început pe Dominique într-un palace de la Nisa. Îți închipui ce înseamnă aceasta, ce atmosferă prodigioasă?

Dar nu știi cât timp a avut Dania să-și continue lectura atât de intimă acolo, căci cartea aceasta pretinde un decor mai firav (248–249).

Dar se pare că decorul inadecvat și modul de viață al Daniei nu-l ajută pe Sandu. Dania nu se gândește la el, asta înțelege Sandu când ea îi vorbește de „atmosferă prodigioasă“.

Îi spuneam cuvinte entuziaste despre o carte, iar Dania se emoționa o dată cu mine. Dar nu mai aveam curajul s-o întreb dacă, după plecarea mea, a căutat s-o citească. Și discuția despre cartea aceea trecea complect, ca o discuție despre o țară îndepărtată, pe care n-ai putea-o vizita cu ușurință (1997: 268).

Probabil, pe Dania o emoționează Sandu, nu și cărțile (sau lecturile) lui, iar acesta e incapabil să-și schimbe tactica (e decepționant de constant). Alexandru Protopopescu consideră că „adevărată boală a lui Sandu din cele trei cărți se dovedește a fi chiar *literatura*“ (2000: 170). Nu putem decât să ne exprimăm regretul că nici Dania nu l-a putut „deliteraturiza“. *Acel Da ușor*, spus *inocent* lecturii, a însemnat un *Nu* categoric spus „vieții“. Dar parcă nu aceasta e condiția esențială a personajului? „Când a scrie înseamnă a te abandona interminabilului, scriitorul care acceptă să-i susțină esența pierde puterea de a spune „Eu“. De aceea nu poate da viață unor personaje cărora forța lui creatoare le-ar garanta libertatea. Ideea de personaj, ca și forma tradițională a romanului, nu este decât unul din compromisurile prin care scriitorul, târât în afara lui prin literatura aflată în căutarea propriei esențe, încearcă să-și salveze raporturile cu lumea și cu el însuși“ (Blanchot 1980: 20).

Sandu rămâne sclavul propriilor lecturi. Onestă, această *fînță ficțională* își exteriorizează singurele raporturi firești: cele cu lumea *ficțională*. Lumea cărților este lumea lui „adevărată“. În general, nu înțeleg de ce Sandu ține neapărat să citească împreună cu cineva. Literatura nu se face și nu se citește în doi. Citești singur.

2.4. Intimidarea convenției sau mai bine cartea umilită sau altfel

Poate ai citit mult – arză-l-ar focul de citit și și s-a pus un junghi.

(Aglae din Enigma Otiliei)

Uneori atitudinea față de carte nu mai e admirativă, analitică ori de identificare. Uneori personajul nu vrea sau nu poate să citească. George Călinescu, Hortensia Papadat-Bengescu și Max Blecher sunt autorii care ne interesează acum.

După-amiază, Felix alege o ediție ilustrată din La chartreuse de Parme și merge la Titi. [...]

Felix se ridică să plece și atunci își aduse aminte de romanul lui Stendhal pe care-l lăsase în colțul mesei. I-l întinse lui Titi întrebându-l dacă l-a citit. Acesta negă cu capul, luând cartea ca pe un album de preș și răsfoind-o atent cu degetele ușor apropiate de muchia filelor. Privea mai cu seamă desenele. [...]

Felix vizită dar din nou pe Titi, care îl primi cu bonomia lui placidă și-l întrebă, ca să nu trădeze de la început scopul didactic al vizitei, dacă a citit La chartreuse de Parme. Atunci Titi scoase din cutie cartea pe care Felix n-o recunoscuse la început, fiindcă era îmbrăcată cu îngrijire în hârtie albastră. O mulțime de zăloage chibzuite de hârtie arătau locuri de interes. Taina lor se lămurii repede:

– Mi-au plăcut mult desenele și am copiat câteva! [...]

– Dar romanul te-a interesat, nu-i așa?

– N-am avut vreme să-l citesc – spuse calm Titi, înapoindu-i definitiv cartea – altă dată poate și-o cer! (Călinescu 1997: 48, 50–51).

E firesc pentru Titi care se leagănă mereu să nu prea citească, să se comporte anormal. Întrebarea este de ce trebuia pus Titi să citească și de ce tocmai Stendhal? Călinescu *șintește* (manevrează) vreo convenție aici? Urmărește ceva anume, altceva decât a-l caracteriza pe imbecilul Titi?

Există scriitori interbelici, foarte puțini, (noi am descoperit unul singur) care nu-și obosesc personajele cu diverse lecturi. Pe parcursul a

trei romane (ciclul Hallipilor), personajele Hortensiei Papadat-Bengescu nu citesc aproape deloc. Și în afară de doctorul Rim, care are totuși un fel de bibliotecă cu ediții rare, dar nu pentru cartea în sine, ci pentru anumite particularități ale ei extraliterare, lectura ca proces, ca fenomen, nu există. Cu atât mai semnificativă e excepția.

Lenora recăsătorită cu doctorul Walter se plictisește și-și găsește ocupații *inofensive*:

Restul timpului citea foiletoane. Temându-se de dezaprobarea lui Walter și a lui Aimée, Lenora avea tresăriri când intra cineva pe neașteptate și ascunzături care-i dau impresia că trăia complicat. Secretul ei fusese dovedit de Aimée, ce găsisse teancul misterios al Fantomei negre, pe care-l repusesese la loc – vițiul matern părăndu-i inofensiv (Papadat-Bengescu 1986: 332).

O mai „prindem“ o dată pe Lenora citind:

Lenora culcată pe divan lângă geamul deschis, deși timpul era rece, citea viața și aventurile lui Rudolf Valentino (Papadat-Bengescu 1986: 425).

Lenora citește doar cărți proaste. „În decursul lungii sale fanări fizice, Lenora va citi cărți care îi dau euforii de un erotism vag. Va prefera *Viața și aventurile lui Rudolf Valentino*, stea masculină de cinema foarte la modă, mai mult pentru frumusețea lui de bibelou, decât pentru interpretarea artistică“ (Ciobanu 1965: 184). Și aici lecturile caracterizează. Unui personaj plat, lipsit de complexitate – o lectură adecvată (la fel ca-n cazul Emiliei). Bănuiesc aici ceva mai mult. O ignoranță voită din partea autorului. În *Amintiri deghizate* O v. S. Crohmălniceanu ne comunică, printre altele, că H P.-Bengescu mărturisește că pe Proust „nu l-a citit niciodată, neavând răbdare să parcurgă nici primul volum din ciclu“ (1994: 47). Nu vreau să spun că autoarea n-are „lecturi“, nu mă interesează și nu contează odată ce-a scris atât de bine. Dar probabil literatura poate avea alt rol sau altă importanță pentru anumite personaje interbelice, mai bine scris, nici un rol și nici o importanță.

Profesorul Rim are nevoie o singură dată de o carte (cam dubioasă). Să vedem:

Cum nu era vorba de elanuri irezistibile, cerceta metoda. Vulcanic în imaginație – credea el – avea un temperament precaut și împodmolit. Faptele cereau mai mult o pregătire matematică decât se puteau bizui pe o desfășurare neprevăzută. Rim nu găsisese încă formula. Dar, stăruitor se gândea la ea, și cu o rafinată răbdare. Într-una din seri, o discuție mai poetică ca de obicei îl făcuse să caute în bibliotecă un tom al lui Don Juan, pe care-l cumpăraseră pentru prețioase ilustrații vechi. De data asta însă făcea apel la text și, cu ochelarii frumos așezați, pe când „doamnele” – cum zicea – lucrau în ordinea familială a biroului, Rim cu un surâs protector, ruga pe Sia să dea trei lumini, parcurse pe Don Juan fără să fi găsit însă informația dorită. Își zicea că lucrarea nu e îndeajuns de bine dezvoltată și cam lipsită de preciziiunile cuvenite. Avea impresia că circumstanțele – oarecât – diferă; că Don Juan, care totuși era „prototipul” și deci și patronul lui, ar fi avut o personalitate întrucâtva deosebită (Papadat-Bengescu 1986: 211).

Cartea nu-l ajută, nu găsește nimic în ea, nu are valoare. O singură carte se bucură de un rol mai „decent” (rolul de pretext):

Rămăsese perplex la intrarea Hildei, care era și ea acum jenată de acest demers. Înaintase totuși cu o carte în mână:

– Vreau să-ți înapoiez volumul împrumutat: Les grandes Initiés!... (Papadat-Bengescu 1986: 446).

E vorba de scena în care Hilda, personajul pozitiv, își ia rămas bun de la Walter. Din carte reiese (abstract, vag) că ar fi fost ceva între ei. O relație fără cuvinte. Și cartea n-a ajutat-o nici pe Hilda, o fi vrut ea să-i spună ceva ... Walter, nu mă lăsa să plec... știi că eu sunt cea mai potrivită... n-o lăsa pe Aimée să mă alunge, dar în fond viața e o luptă și mult prea educata și inteligenta și delicata și sufletul sensibil Hilda pierde, nu intrăm în detalii. Ce frumos ar fi fost dacă s-ar fi căsătorit Hilda cu Walter sau măcar cu Pejan... Nu ne vom bucura însă de o asemenea nobilă întorsătură a lucrurilor. Ni se sugerează doar o situație fericită, dar autorul e dur cu personajele sale. Cartea e restituită și atât (și Hilda plecată).

La Blecher, fenomenul „kitsch” e atât de general, încât lecturile „proaste” și situațiile inspirate de cărți iarăși proaste, nu ne mai miră deloc:

Ozy citea romane populare (Blecher 1999: 72).

Sau când copilul din *Întâmplări...* îi face o vizită Eddei și-și roade obrazul de pielea scorțoasă a fotoliului (din considerente sentimentale):

Mai mult decât durerea obrazului, mă tortura acum destinul mizerabil al eroismului meu, care sfârșise prin a juca, în carne și oase, un episod din „Misterele curții din Petrograd“ (Blecher 1999: 84).

Romanele acestea îi par lui Emanuel (din *Inimi cicatrizate*) false în comparație cu „realitatea“:

Într-un roman de senzație un scriitor imaginase o regină perfidă și capricioasă ce-și mumifica amanții și îi păstra în sicrie într-o sală circulară.

Ce era însă această palidă viziune de scriitor pe lângă realitatea atroce din sala aceasta de mâncare cu oameni vii și totuși morți, încrustați în poziții rigide, întinși și mumificați în timp ce palpitau încă de viață (Blecher 1999: 136).

Avem impresia că lectura la personajele lui Max Blecher e umilă, disprețuită. Iată cel mai semnificativ fragment în acest sens:

Deodată se așeză lângă mine un băiat voinic, cu mânecile cămeșii suflecate, cu gâtul roșu și puternic, cu mâinile mari și murdare. Se scărpină câteva clipe în cap cu toate cele zece degete, apoi scoase din buzunarul pantalonilor o carte și începu să citească.

Ținea foile strânse în palmă ca să nu le răsfoiască vântul și citea bolborosind tare; din când în când își trecea toată mâna prin păr ca pentru a înțelege mai bine.

Tușii semnificativ și îl interpelai: „Ce citești?“ îl întrebai eu, răsturnat pe bancă, cu ochii în ramurile copacilor.

Băiatul îmi puse cartea în mână ca unui orb. Era o poveste lungă în versuri despre haiduci, o carte sleioasă, plină de pete de grăsime și murdărie; se vedea bine că trecuse prin multe mâini. În timp ce mă uitam în ea, el se ridică în picioare și rămase în fața mea puternic, sigur de dânsul, cu mânecile răsucite și pieptul dezgolit.

Ceva tot atât de plăcut și de calm ca a bate din talgere într-o vitrină.

– Și... nu te doare capul când citești?.. întrebai dându-i înapoi cartea.

Părea că nu înțelege.

– Pentru ce să mă doară? Nu mă doare deloc, zise el și se așază din nou pe bancă să citească mai departe.

Există așadar o categorie de lucruri în lume din care eu eram menit să nu fac niciodată parte, paiate nepăsătoare și mecanice, băieți voinici pe care nu-i doare niciodată capul. În jurul meu, printre copaci, în lumina soarelui, curgea un curent vioi și amplu, plin de viață și de puritate. Eu eram menit să rămân veșnic în marginea lui îmbâcsit de întuneric și de slăbiciuni de leșin (Blecher 1999: 102–103).

Nu știm titlul cărții, autorul ne rămâne necunoscut și nu atât cartea e kitsch (poate nici nu-i kitsch), cât actul lecturii. Băiatul sănătos și puternic care citește formează un contrast cu pipernicitul narator... Băiatul pus alături de paiată, de clovnul din vitrina magazinului. Lectura i se pare naratorului ceva absurd. Se demitizează actul lecturii.

Și mai propune Blecher încă o „definiție“ a cărții, cutremurătoare (în *Inimi cicatrizate*).

Emanuel se uită la titlu: conte de Lautréamont, și, dedesubt cu litere groase: Les Chants de Maldoror.

Toată noaptea ceti această carte uluitoare. Zorile îl surprinseră răsfoind-o avid, încântat de fermecătoarea ei melancolie, torturat de imprecăziunile ei amare, de sublima ei abjecțiune și de halucinanta ei poezie. Era în cartea asta tot ce plictiseala, tristețea, visul și frenezia puteau întruni în poeme de fantastică și tulburătoare frumusețe. În zadar căuta în tot ce cetise ceva care să-i corespundă: cartea asta nu semăna cu nici un vers, cu nici o dulcegărie poetică, cu nici o criză de literatură. Conținea un fluid veninos ce încet, încet și pe măsură ce era cetită, intra direct în sânge și crea amețeli și febre ca un subtil și virulent microb.

Înapoie volumul a doua zi cu un bilet, întrebând când poate să facă o vizită. Dorea să cunoască mai de aproape pe fata asta cu priviri oblice și aerul misterios care știuse dintr-o dată să-l intrige cu o lectură atât de fascinantă.[...]

Emanuel, mulțumind pentru carte, fu mirat că nu vede nicăieri vreo bibliotecă sau măcar vreun volum.

– Ah, nu-mi plac cărțile!... O carte nu e nimic, nu este un obiect, spuse Iza. E ceva mort... care conține lucruri vii.. ceva ca un cadavru intrat în putrefacție în care foșnesc mii de gândaci. Toate cărțile le țin în odaia de alături a îngrijitoarei mele, într-o ladă sub pat.

Și adăugă pe șoptite ca o mărturisire: Mi-e rușine de faptul că a trebuit să cunosc viața numai din cărți... (Blecher 1999: 184).

3.0. PERSONAJUL SCRITOR

3.1. „Scriitorii“ din *Patul lui Procust*

3.1.1. „Cazul“ *Ladima*

Acum nu mai vreau să demonstrez nimic, dar în urma multor lecturi, am avut, la un moment dat, impresia că, dacă subiectul discuției era Ladima, tonul devenea solemn, aproape patetic sau tragic, Ladima fiind poetul genial de care și-a bătut joc o „matroană trivială“ și care n-a fost înțeles și apreciat de societate. De aceea, inițial acest *subcapitol* trebuia să aibă următoarea schemă: cel puțin 20 de critici (și istorici literari) trebuiau să afirme că Ladima-i mare poet (urmând să înșirui citatele convenite în ordine cronologică, de pildă), iar eu, punându-mi în față opera poetică (modestă) a acestui poet și cercetând-o atent, urma să ajung la concluzia că nu, domnilor, Ladima nu este un poet genial, un poet unic, un poet remarcabil etc., etc...

Dar... socoteala de-acasă n-a coincis cu cea din târg. Declarăm de la bun început cu sinceritate că, de fapt, prea puțini au spus că Ladima e chiar un poet genial și, dacă au spus-o, a fost mai degrabă dintr-o inerție a clișeului (stabilit în primul rând de Fred Vasilescu), decât dintr-o convingere critică *sui generis*. Din respect pentru munca mea, acest „text“ va exista totuși avându-l ca obiect pe G. D. Ladima în toate ipostazele lui.

O primă caracteristică ar fi asemănarea (observată de critica literară) cu modelul eminescian al poetului de geniu. „Închipuiți-vă, ne îndeamnă Perpessicius, reeditat, în condițiile societății de astăzi, destinul

unui Eminescu, poet neînțeles și izolat, ziarist expus jignirilor oricărui patron cu firmă înscrisă la tribunal, și pe deasupra amant fără satisfacții, și veți vedea însăși drama existenței lui George Demetru Ladima“ (*Camil Petrescu interpretat de...* 1984: 128). Câteva asemănări cu Eminescu găsește și Gh. Lăzărescu: „De altfel, în creionarea lui Ladima, par a fi fost puse la contribuție și anumite trăsături ale omului Eminescu, precum și câteva aspecte din viața lui: sărăcia dureroasă dar suportată cu mândrie, disprețul pentru viața mondenă, intransigența de polemist scăpat de sub controlul patronilor politici ai ziarului“ (Lăzărescu 1983: 74–75). În studiul *În căutarea autenticității*, Dumitru Micu face de asemenea o paralelă: „George Demetru Ladima reeditează, social, situația lui Eminescu. Într-o scrisoare, Eminescu zice că nu voia să afle posteritatea că „a suferit de foame“. O mărturisire analoagă îi este atribuită, postum, lui Ladima: „Orice, dar să nu se știe că (...), om în toată firea, am suferit de foame“ (Micu 1992: 187).

Ladima reeditează însă și opera eminesciană. „Oricât de extravagantă ar părea comparația, relația speculară din *Patul lui Procust* e similară cu cea instituită de poemul eminescian: drama vine din incapacitatea femeii de a gândi iubirea stelară proiectată de bărbat. De o parte și de alta, conflictul inițial dintre idealistul incurabil (Hyperion – Ladima) și alter-ego-ul lui frivol, dezabuzat (Cătălin – Fred), se neutralizează treptat prin răsfrângerea în apele acelorași oglinzi deformatoare (Cătălina – Emilia – doamna T.). [...] Procurorul care anchetează asupra morții lui Ladima îl socotește drept „unul dintre cei mai de seamă poeți ai noștri, de la Eminescu încoace, deși era aproape necunoscut marelui public.[...] Într-o discuție cu același Ladima, Fred se referă și el la scrisorile lui Eminescu“ (Ciocârlie, *Femei în fața oglinzii* 1988: 58–59). Amintim cititorilor că fragmentul la care se referă Corina Ciocârlie (unicul unde Fred face referință la scrisorile lui Eminescu) este acela în care tânărul aviator îi ține lui Ladima o lecție de modă. Cunoaștem pasajul. Se ajunge la ciorapi și apoi la concluzia că dacă aceștia sunt de proastă calitate, ți se umflă picioarele:

Până când, așa printr-o asociație de idei, am descoperit că de câte ori puneam ciorapii cumpărați la Roman, de atâtea ori mi se umflau picioarele. I-am aruncat și-am scăpat de necaz. Mai târziu un

chimist mi-a explicat că erau vopșiți, economici, cu vopsea toxică, proastă, neprecipitată, care intra în pielea piciorului, umflându-l și provocând o transpirație toxică.

Ladima se făcuse palid, în mod comic, ca un sergent major care are lipsă la magazie.

– Știi că eu sufăr foarte mult de picioare... Mi se umflă...

Am început să râd, eu acum.

– La dumneata trebuie să fie altceva... Așa sunt scriitorii... N-ai văzut că în scrisorile lui, Eminescu se văieta mereu că-i sunt picioarele umflate“ (Camil Petrescu, *Patul lui Procust* 1994: 179-180).

Acesta este renumitul fragment din care reiese că Fred Vasulescu e primul (înaintea criticilor literari) care îl „compară“ pe Ladima cu Eminescu (procurorul o face mai pe la sfârșitul romanului). Fiecare are dreptul să vadă în Ladima un tip „eminescian“, pentru că așa l-a înțeles și autorul.

Altă ipostază a acestui personaj (controversată, de altfel) este aceea de alter ego-u al autorului. Dumitru Micu afirmă că „în *Patul lui Procust*, romancierul se autoproiectează în două personaje: Fred și Ladima. Declarat, doar în al doilea. Ladima semnează în subsolurile cărții articole și poezii publicate de Camil Petrescu sub numele propriu“ (1992: 190).

Ov. S. Crohmălniceanu face observația că „...autorul și-a descoperit eroii tot într-însul. Altfel zis, în Camil Petrescu au existat mereu un Fred Vasilescu, o doamnă T. și un Ladima. [...] Pe de altă parte, a nutrit aspirația către absolut a lui Ladima și s-a simțit tot timpul osândit la o existență de proletar intelectual. A practicat ca gazetar donchișotismul eroului său, cu o similitudine a atitudinilor mergând până acolo încât să-i poată atribui fără nici o modificare acestuia articolele pe care le-a publicat el în *Om liber*. Datorită unei adevărate identități sufletești nu s-a sfiit să-și însușească poeziile lui, care au apărut semnate de Camil Petrescu“ (*Cinci prozatori în cinci feluri de lectură* 1989: 208–209).

Maria Vodă Căpușan consideră că, dimpotrivă, „nici unul dintre scriitorii de aici (din romanul *Patul lui Procust*, n. m.) nu e un alter ego al lui Camil Petrescu“ (1988: 254) și că „afirmații de tipul „autorul

trăiește în toate personajele sale“, cu toată frumusețea lor, nu spun prea mare lucru“ (1988: 254-255). Ovidiu Ghidirmic completează: „Ladima este, însă, cel mai puțin camil-petrescian dintre eroii lui Camil Petrescu, un „geniu mediocru“, cum spunea Eugen Ionescu, lipsit de vigoarea (o neilliană, am numi-o) a intelectualilor, volitivi și temperamentalii, aduși în scenă de piesele autorului și fără efervescenta viață intelectuală a lui Ștefan Gheorghidiu; el este, cu adevărat, un învins sentimental, ce intră în galeria inadaptaților, de acest gen din literatura română, un „suflet slab“ (1975: 119). Alt critic subliniază totuși că „*Notele zilnice* (camilpetresciene) ar putea fi numite, până la un punct, „Jurnalul lui Ladima“, e le cuprinzând în mare parte o problematică de care scriitorul i-a ferit pe Ștefan Gheorghidiu și Fred Vasilescu, spre a o acumula asupra lui Ladima; este vorba de mizeria fizică și pecuniară, care îl torturează pe Camil Petrescu, prima până la sfârșitul vieții, cea de-a doua cu deosebire între 1927–1935“ (Lăzărescu 1983: 87).

E cazul să menționăm că personajul Ladima apare și-n câteva nuvele (*Cei care plătesc cu viața, Mănușile, Moartea pescărușului*) care-i completează imaginea cunoscută din roman, unde fiind „investit cu funcția de raisonneur, Ladima formulează [...] câteva adevăruri care, e limpede, exprimă însuși punctul de vedere al lui Camil Petrescu“ (Marian Popa 1972: 269).

A treia ipostază (dar nu și cea din urmă) este a poetului Ladima. Aici opinia critică este „copioasă“, vom da citirii doar câtorva păreri (pentru *atmosferă*). „George Demetru Ladima, poet remarcabil și ziarist excepțional, om de cultură și o inteligență deosebită“ (Octav Șuluțiu în *Camil Petrescu interpretat de...* 1984: 121), „poet de geniu și fire excepțională“ (Liviu Petrescu 1969: 153), „mare poet“ (Georgeta Horodincă 1970: 34), „mare poet, după moarte evident“ (Irina Petraș 1981: 122), „om de o rară distincție sufletească, poet de talent, intelectual desăvârșit“ (Ioan Paler 1998: 153), „Ladima, intelectual și creator unic, reprezentând mai degrabă cea eternitate a spiritului care își găsește în formula „retro“ imaginea cea mai convenabilă“ (M. Tomuș 1999: 376) etc...

Atâtea aprecieri (și multe altele) mi-au ațâțat curiozitatea. Mi se pare corect să-ți faci o părere studiind versurile poetului (atât de accesibile) care pot fi găsite în subsolul romanului sau în orice culegere de versuri a lui Camil Petrescu. Există un ciclu de poezii, „Din versurile lui Ladima“, cu mențiunea cuvenită a autorului: „Ciclului *Versurile lui Ladima* i-am adăugat și a cincea dintre poezii. Era gândită să apară în roman, o dată cu hârtiile găsite după sinuciderea eroului și purta în manuscris titlul de *Oglindă întoarsă, luni*, care era ziua în care își pusese capăt zilelor. Nu știu precis de ce a rămas pe dinafară. Într-o întâmplare mai grea din viața mea, mai târziu, mi-am adus aminte de ea, am recitit-o și ca să nu se rătăcească printre maldărele de ciorne, din lăzile cu manuscrise, am dat-o unei reviste. Apare aici cu un titlu care mi se pare mai potrivit împrejurării, cu mențiunea că totuși Ladima nu l-ar fi putut da. Poate că într-o viitoare ediție a romanului, voi căuta să o restitui intenției de la început, bineînțeles cu titlul inițial“ (Camil Petrescu, *Început de toamnă pe Cumpătul* în *Opere*, vol. I (*Versuri*) 1968: 154–155).

După cum vedem, autorul *Patului lui Procust* și-a tratat personajul cu toată seriozitatea, încercând să convingă cititorul de existența lui reală (a lui Ladima). Pentru a ne convinge de valoarea literară a poeziilor, le vom studia atent și cu răbdare (deși recunoaștem că n-am mai făcut-o până acum și că nu avem experiență în domeniu).

Prima poezie (și cea mai importantă) este *Patul lui Procust*. Are șase strofe, rimă împerecheată (plată sau însoțită) și conținut la prima vedere difuz. Marian Popa notează despre această poezie că „marchează dilemele conștiinței dublei determinări individuale prin imanent și transcendent. Imaginile sunt într-o măsură barbiene“ (Popa 1972: 80) și „G. Călinescu remarca, de altminteri, prezența „barbismelor“ la Camil Petrescu“ (Aurel Petrescu 1972: 67); sunt delimitate și influențele argheziene: „Găsind acestei condiții ipostaze noi, privind situația intelectualului, autorul poeziei *Patul lui Procust* se situează, prin versurile lui Ladima, în vâdit paralelism cu *Testamentul* arghezian“ (A. Petrescu idem: 60); sunt citate strofele I și III. Și, în sfârșit, Liviu Călin face o paralelă interesantă cu opera lui Nerval: „În *Versurile lui Ladima* nu e greu să recunoaștem imaginea poetului aruncat în tenebre de neliniști nervaliene. Catrenul din prima *Himeră* (*El Desdichado*):

*Je suis le Ténébreux – le Veuf – L'Inconsolé
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seule Étoile est morte, - et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.*

îl asociem cu tristețea paroxistică din *Patul lui Procust*:

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

căruia îi lipsește însă tensiunea tragică, fiind mai degrabă fructul liric al unui literat sensibilizat până la destrămare psihică, fascinat de Gérard de Nerval, Baudelaire și tehnica obscurizării atât de proprie lui Mallarmé“ (Liviú Călin 1976: 50–51).

Influențele poetice fiind depistate (la fel și tema), să încercăm să comentăm fiecare strofă în parte (acordăm acestei poezii o atenție deosebită). În prima strofă întrezărim un început de antiteză. Primul vers, în care noroiul este o felie și totodată ciclul meu, mi se pare esențial și de aceea depășește capacitățile noastre de elucidare. Chiar din versul al doilea, lupta grea pentru existență a eului liric e destul de evidentă (vezi citatul lui L. Călin unde poate fi citită prima strofă):

Spre capătul carent răzbat cu greu.

Pentru că nu se înțelege din context ce înseamnă „carent“, căutăm în DEX (e absolut necesar în vederea decodării semnificațiilor corecte).

CARENȚ,-Ă, carenți,-te, adj. (Rar) Cu lipsuri. – De la **carență**. (p. 139)

Adică spre capătul care e plin de lipsuri... care (aproape) lipsește. Și dacă nu a ajuns încă la acel capăt, nu are de unde să știe dacă lipsește sau nu lipsește.

Antiteza menționată devine vizibilă abia în versurile III și IV. *Fuiorul tors al cretei mi-e povară, / Și de mă apără, mă și măsoară.*

Cuvântul—cheie al acestor două versuri este „creta“. Întrebarea care rezultă: de ce creta? Răspunsul este oferit, bineînțeles, de text (imaginația originală a poetului trebuie acceptată și tratată ca atare).

Strofa a doua aproape că o întrece pe prima în frumusețe inexplicabilă și începe cu „Triunghiul Tău“.

În versul al doilea din strofa a doua (*Și doare mlaștina cu viermii roșii*) mlaștina *doare* (așadar deja o metaforă personificare) și este dotată cu viermi roșii. Acest vers poate avea mai multe interpretări: **simbolică**, de pildă: mlaștina – sufletul eului liric, viermii roșii – sângele sau mai degrabă gândurile însângerate de nenorocire...; **existențialistă**: mlaștina – concepția pesimistă asupra lumii, viermii roșii – dogmele proletare ce năpădesc; **psihanalitică**: pasiuni erotice vicioase (viermi roșii) transparent, nu fără repercusiuni negative, din subconștientul ancestral la suprafața conștiinței împotmolite (*mlaștina*); **ecologică**: poetul sensibil e adânc îndurerat de evoluția nefastă a lucrurilor: dacă poetul secolului al XIX-lea stătea pe malul lacului plin cu flori de nufăr, săracul poet din secolul al XX-lea stă pe malul mlaștinii în care mișună tot felul de *viermi* inestetici și nepoetici; **realistă**: versul indică o mare speranță prin adjectivul „roșii“. Bănuim că după truda colectivă a viermilor, mlaștina se va usca și în locul ei va fi semănat grâul, simbolul păcii între popoare. Verbul „doare“ țintește burghezia mlaștinoasă; **îngustă** (adică *artă pentru artă*): mlaștina – materialul brut din care se va naște această poezie, versurile căreia vor fi scrise cu pix roșu pentru a atrage atenția.

În versul al treilea se începe a pune o întrebare care se termină a pune în versul al patrulea: *Dar cum, mirajul frumuseții nevalente, / Când ochiul meu spre cruguri, sus, atent, e?* Pentru că nu înțelegem din context expresia „frumusețe nevalentă“, deschidem iarăși DEX-ul, căutăm „nevalent“, nu găsim, închidem DEX-ul. Analizăm atent cuvântul încă de două ori: nevalent, ne-valent, care nu este valent, cu prefix de origine slavă. Deschidem DEX-ul, valent nu-i, dar este valență (p.1145), alegem un sens mai potrivit (sincer scriind, mai scurt): însușire, posibilitate (de dezvoltare). Deci, frumusețe nevalentă, adică nu are însușirea, posibilitatea de a se dezvolta (de a evolua), adică s-a oprit pe loc.

Salutăm în versul al IV-lea cuvântul rusesc „crug“ (DEX, p. 244) în loc de cerc. E lăudabilă intenția și plină de perspectivă. Grație unei deosebite topici, răspunsul la întrebarea retorică din aceste două versuri rămâne *in vitro*.

În strofa a III-a reapare motivul condiției nefericite a omului de geniu, care, pentru a se înfrupta din soare, trebuie să lupte din greu.

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

Deși nu considerăm aceste versuri autobiografice, aflăm atât din roman, cât și din cele trei nuvele (din cinci!), cât de greu își câștiga poetul bucățica de pâine. Spre deosebire de eul poetic al poeziei romantice (târzii) care apare cu ochi strălucitori și plete negre, aici acesta se caracterizează ca fiind „plin de bale și vâscos“, o formulă mai aproape de origini. Ne sensibilizează această obiectivitate poetică!

În strofa a IV-a bănuim un personaj a cărui identitate e imposibil de precizat:

*Cu burta flască, la urechi rubin,
Cu clopoței de slavă și venin,
Vecin cu mine e și se târăște totuși
Împărătește balta, albiu lotuși.*

Pare a fi un individ fioros și plin de contradicții interioare, iar din punct de vedere social cu o poziție mai înaltă decât *eul liric*, care e vecin cu el.

Strofa a V-a marchează o evoluție a *eului liric*:

*Dar ochii mei în mine se întorc,
Să mă cuprind, alt fir încep să torc.
Mai mare sunt decât cei mari și mai
Frumos decât un crin în miez de mai.*

Dacă în versul al III-lea, strofa a III-a, era „plin de bale“ etc., adică nu cine știe ce atrăgător, aici devine „mai frumos decât un crin în miez de mai“. Metamorfoza mult așteptată a avut loc cu bine. Prin intermediul unei singure comparații, poetul reușește să creeze o strofă neobișnuit de frumoasă. Totodată iese la iveală și superioritatea, ascunsă până acum, a omului de geniu.

Ultima strofă, a VI-a.

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

E un început de rugăciune, apoi iese la suprafață reproșul metaforic: nici flori – adică nici slavă, nici aur – adică nici bogăție, nici gheare – adică mari capacități de a zgâria dușmanul când se așteaptă mai puțin. Nimic. Numai conștiința mișeliei mele. Nu putem să nu remarcăm substratul filosofic al ultimului vers și, implicit, al întregii poezii. Cu toată superioritatea lui, omul de geniu va fi mereu incapabil să ducă un trai onest, nu doar din cauza societății, ci din cauza firii lui problematice. Titlul poeziei nu ni se pare îndeajuns de argumentat la nivel semantic.

A doua poezie din ciclul de versuri a lui Ladima este „Samarcanda“. Are un titlu exotic, asiatic. Cu excepția strofei a II-a în care rima este încrucișată, această poezie preferă de asemenea rima împerecheată. Aici (în strofa a III-a) *muștele cât găinile rotesc*. Mai jos *stelele luminează – albastre* (foarte frumos!). Aurel Petrescu notează: „*Samarcanda* e un text ermetic, cel puțin în prima parte. Peisajul pustiu în care rătăcește poetul și unde nu se distinge decât „turnul înalt“ cât norii albi de grindini, dincolo de care „caravanseraiurile fumegă-n hotar“ figurează ceva din atmosfera de devastare a unui război de jaf. Mai întâi apar amenințările:

*Sus pe munți spânzurători cât cerul goal
Cheamă trecătorii șuierând domol.*

E prezent și îndemnul adresat seminției artiștilor, visând un viitor triumf al intelectualului, dacă drumul nu ar fi barat de nefaste puteri despotice“ (1972: 60). Ultima strofă denotă nu doar o profundă filosofie, ci și o intuiție istorică exactă:

*Bajazet închis cu amintirea-n cușcă
Gratiile ca zăbalele și mușcă.
Hoarda, hoarda mea de aur peste tot...
Prapur și minciună, cepeleag despot...*

„*Samarcanda*, subliniază M. Popa, oferă un sistem de simboluri adecvate concepției lui Ladima despre poezie, pe care o vrea onirism depsihanalizat“ (1972:81).

Urmează poezia *În ceasul dintâi...* în care se realizează o facere a lumii, poetul având cunoștințe temeinice din diverse domenii (la fel ca Mihai Eminescu în poezia *La steaua*). În general, poezia e sensibilă și frumoasă, ultimul vers făcând trimitere la Christos.

*Fâșii de lumină caută gândind
Sfârșitul lunii. Rar se sting și se aprind...
Așa era... așa era întâiul ceas,
De nu m-ar fi chemat pe cruce-aș fi rămas.*

Punctele de suspensie repetate conferă versului o suspendare reflexivă a ideilor poetice. Câteva observații pătrunzătoare ale lui A. Petrescu: „Apele sunt vii, iradiate de patru sori. [...] Încântător vizuale, poetul le adaugă splendorile acustice ale planetei, asociate universului prin muzică. [...] Metaforele au mereu, și aici, valoare funcțional – cognitivă, traducând setea de cunoaștere și condiția umană funciar tragică. [...] Adâncind interpretarea, remarcăm din nou o figurare a lunii ca cerc, în care orice punct poate fi socotit finalul sau începutul, ceea ce ar da sugestia repetării fenomenului social, ca și a celui natural, „ceasul dintâi“ fiind aidoma celui de pe urmă, iar apocalipsa aidoma genezei“ (1972: 67–68). Mult mai laconic, M. Popa explică: „*În ceasul dintâi* e imaginea haosului originar [...]. Prin descindere de pe cruce,

lumea originară dispăre; poetul nu mai e un izolat, dar în noua lume e un nefericit“ (Popa idem: 81).

Aceste argumente mi-au deschis porțile unei interpretări critice personale (a poeziei) de la care mă abțin dintr-o decență a începătorului.

Poezia *Final* e parcă o prelungire a precedentei:

*Marea crâncenă de plumb visează salbe
Și resoarbe-nveninată, spume albe.
Pe deasupra-i sârma-ntinsă între munți
Pentru pașii mei alături, și mărunți.*

„*Final* prelungește într-un plan superior zbaterea umană. Începe să se simtă aici vibrația unui dor de transcendere, care umple sufletul poetului cu întrebări psalmodice“ (A. Petrescu idem: 68). „*Final* e o presimțire a damnării definitive și a morții“ (M. Popa idem: 81).

Dat fiind faptul că poetul și-a sfârșit viața prin sinucidere, poezia cu acest titlu e deosebit de semnificativă. Nu întâmplător Constant Ionescu, prieten și cunoscător al operei camilpetresciene reproduce (într-o monografie despre Camil Petrescu) „câteva versuri din G. D. Ladima, sinucigașul – regizor și estet“ (1968: 201) și ele (aceste câteva versuri) sunt din poezia *Sinucidere*.

Vom remarca o nouă rimă: îmbrățișată. Astfel, la final de ciclu, versurile lui Ladima care s-au încrucișat și s-au împerecheat, în ultima poezie se îmbrățișează amical.

*Tot pasul își întoarce fața.
Fapta, crește poate clipele
Și încă nu poți ști, dar moi aripele...
Oare Steua Polară risipește ceața ?*

*Fiecare plătește foaia de drum a vieții.
Coboară bolnav spre brădet,
Cu pași de tipic, albul ascet;
Scrie condica dimineții.*

Ne apropiem încet de *Sic transit gloria mundi* și *Fugit irreparabile tempus...*

*O, dacă acest rac ar putea fi uitat...
Dar niciodată chipul din oglindă...
Cuvântul nu l-ai vrut, dar a stat...
Geme inima prinsă stupid sub grindă...*

Extraordinar! Să pui după fiecare vers puncte de suspensie... cât curaj! câtă dramă! „*Sinucidere*” surprinde prin lirismul ei autentic, alăturând fragmente, aparent disparate. Fiecare din ele constituie, însă, ori o întrebare – enigmă, ori o reflexie. Iată o întrebare: „Oare Steaua Polară risipește ceața?” Acesteia i se asociază sentința: „Fiecare plătește foaia de drum a vieții.” [...] Colajul, savant organizat, evidențiază ca laitmotiv, ideea destinului implacabil, justificând titlul poemului“ (A. Petrescu idem: 68). Cu un alt punct de vedere vine Marian Popa, pentru care această poezie este „mai mult o bolboroseală ostenită decât un efort de cunoaștere, comunicând panica celui care a optat într-o viață omenească și căruia moartea îi dă dimensiunile derizorii ale opțiunii. Imperativul final indică însă un program existențial nu departe de acel vechi *carpe diem*:

*Ceea ce azi e cu puțință alege,
Mâine zarul e dincolo de lege.” (1972: 81)*

Cu o viziune nouă și originală asupra versurilor lui Ladima vine și Maria Vodă Căpușan, dar înainte de a-i prezenta opiniile vom face o remarcă: A. Petrescu și M. Popa, comentând poeziile lui Ladima , l-au avut în vedere pe Camil Petrescu poetul cu precizarea importantă a unuia dintre ei: „Evident, ciclul lui Ladima, a dăptat psihologiei particulare a eroului din poezia *Patul lui Procust*, transcrie o experiență relativ limitată. Personajul, având anume caracteristici [...], creează în manieră convenabilă lui. Comunică însă în planul poeziei camilpetresciene o atitudine ontologică, privind, în fapt, condiția artistului aflat în divorț de principii cu realitatea“ (A. Petrescu 1972:

60). Spre deosebire de ei, Maria Vodă Căpușan privește poezia ca parte integrantă a romanului, ca fiind scrise de personajul Ladima și făcându-se paralele între versurile lui și scrisori, între discuțiile despre poezie avute cu Autorul. Se remarcă, printre multe altele, „o apropiere frapantă între versul camilpetrescian „De nu m-ar fi chemat pe cruce-aș fi rămas“ (*În ceasul dintâi*) și psalmii arghezieni; vădind întrepătrunderea cu mitologia creștină, când „eu“ ce vorbește se declară sau se subînțelege a fi când Procust când Isus“ (Căpușan 1988: 285) „Tot de descendență mitologică – fir al Parcelor, al ursitoarelor. El se încheagă ca imagine a trecutului. (*Fuiorul tors al cretei mi-e povară*)“ (idem: 289) etc.

Aceasta a fost interpretarea versurilor *marelui poet* Ladima. Există însă și voci (mai complicat depistabile) care sunt nu atât de sigure că acest personaj ar fi un mare poet. Pompiliu Constantinescu îl numește de câteva ori „acest ratat“, menționând într-o cronică „tragedia pitorescului ratat Ladima, epavă de cafenea și ziarist de scurtă strălucire“ (*C. Petrescu interpretat de...* 1984: 132–133). Iar Dumitru Micu, foarte delicat, insinuează că, în timp ce în tot ce-a scris Fred Vasilescu „freamătă inteligența autorului, [...] versurile (din *Transcedentalia*) atribuite lui Ladima nu-l califică pe acesta la înălțimea caracterizării declarative. Personajul nu e în realitate (în realitatea artistică) un „mare poet“ cum susține Fred“ (1992: 190). Apoi deziluzionatul D. Micu face o ușoară concesie: „G. D. Ladima există literar ca „poet blestemat“ și ca talentat ziarist politic, nu și ca (pur și simplu) mare poet“ (idem: 190)

Mai are vreun rost să demonstrez ceva ? Ce-aș câștiga spunându-mi părerea despre poeziile lui Ladima? Și ce mai pot spune, de fapt? **Nemīnem cito laudavēris, nemīnem cito accusavēris** (Pe nimeni în grabă să nu lauzi, pe nimeni în grabă să nu acuzi; Seneca). Sau „Trebuie să suporti greșelile stilului tău. Aproape ca și lipsa de frumusețe a feții tale“ (Witgenstein 1995: 144). Cu alte cuvinte, lasă părerile de rău și alte sentimente duioase și mergi înainte.

Încă un „argument“, romanul *Jean-Christophe* de Romain Rolland, de pildă, este despre un mare compozitor. Dar ca să mă conving, voi căuta să ascult muzica lui ? E poate greșeala autorului că, romancier bun fiind, în materie de poezie e mai slab, dar îi putem reproșa ceva

personajului? Ciclul este numit când „Versurile lui Ladima“, când „Din versurile lui Ladima“. Și nu-i totuna, „din“-ul presupune o selecție a autorului, a lui Camil Petrescu, care nu-i poate cea mai reușită. Cu atât mai mult, cu cât în roman se menționează un volum de versuri al lui Laduma, intitulat sugestiv „Spanac“ (!). Să ne convingem, fragmentul delectează.

Emy dragă,

Ce vrei ? Ce sunt eu de vină... De ce îmi trimiți teancuri de cronici?... Pe mine nu mă înjură toți cei pe care i-a muștruluit pagina literară? Uite Avântul vorbește de un poet ridicol și agramat. Îmi citează o strofă... Am refuzat revuiștilor o cronică făcută de ei înșiși, acum Gândacul, uite, scrie despre mine, citește tăietura asta, ca să vezi cât de spirituali sunt. „Autorul cunoscutului volum de versuri Spanac (celebrul Ladima, îl știți) a intrat eri să se tundă, într-o frizerie din centru. A fost o adevărată panică în personal și mai ales printre mușterii. Atunci patronul, care-l știa după caricatură, din revista noastră, a avut o inspirație genială...«Domnule, eu cumpăr Spanacul dumitale? Nu. Atunci dumneata de ce vrei să fii clientul meu ?...» Mândru, Ladima a scos de sub paltonul ros ca o capră râioasă, trei volume de versuri: Spanac. «Le ofer gratis...dacă și dumneata mă tunzi gratis...» Ștefan, patronul, a căzut lat, în mijlocul prăvăliei și a fost stropit cu toate flacoanele de fricțiune din galantare dar până la ora în care închidem gazeta nu și-a revenit.

G.

(Camil Petrescu 1994: 200 – 201)

Mă interesează acum Ladima „*amantul*“ (iubitul, prietenul) Emiliei. Această iubire este în centrul preocupărilor „romanești“ ale lui Fred Vasilescu și ale întregii critici literare. Cum este Emilia nu ne interesează, a fost deja privită din toate unghiurile posibile. În general, ea a fost acuzată că nu l-a înțeles, nu l-a apreciat, nu l-a iubit pe poetul Ladima. Pe cine trebuia să iubească Emilia, de fapt?

„Înalt, slab, cu ochii rotunzi și orbitele mari, adâncite...cu o mustață de sergent-major și cărare de frizer [...]. Ar fi fost un cap frumos, de n-ar fi atât de demodat... Nu cred că avea mai mult de treizeci și cinci – patruzeci de ani...“

(Fred, p. 60)

„Nu era om de înțeles, cum era să mi-l iau pe cap ? “

(Emilia, p. 70)

„cu manșete rotunde ca niște burlane și mustața de notar “

(Fred, p. 94)

„era grav ca un profesor universitar, de o politețe de ambasador pensionar... “

(Fred, p. 115)

„era idealist “ (Emilia, p. 125)

„Îi era rușine să iasă cu el... E drept că era ceva ridicol în silueta demodată ca o figură dintr-un catalog vechi prăfuit, a lui Ladima... Prea avea aerul unui profesor, înăcrit, de geografie, de provincie. Simțeam asta și eu, când ieșeam cu el seara la masă la „Chateubriand “ sau la „Cina “. L-am lăsat să înțeleagă o dată ce gândesc, ba chiar i-am propus să meargă cu mine la un croitor. “

(Fred, p. 176)

„Nemascat, că spunea că-l înăbușe masca, era și mai oribil... Când i-am spus lui Miți să-l țină puțin de vorbă... nici n-a vrut să audă... Fugi, dragă, de aici... Ce vrei să rămân de pomină !... Nu vezi, parcă-i Donchișote. “

(Emilia, p. 205)

Emilia era (acceptabil de) frumoasă, căutată, curtată, avea succes chiar și la Fred Vasilescu (!). Cum putea să-i placă Ladima? Cum putem noi s-o acuzăm pe această prostuță *semiprostituată*, când inteligenta, rafinată doamna T. spune undeva același lucru: *nu-mi place să fiu văzută în tovărășia unor bărbați mizeri ca înfățișare, cu ghețele scâlciate și cu mâinile neîngrijite* (9). Așa sunt femeile. Și dacă Ladima nu este un creator unic și de geniu ș. a.m.d., pentru ce merite ar trebui să-l tolereze (sau să-l iubească) Emilia?

Și-n calitate de iubit care cel puțin se pricepe la scris (și astfel poți cuceri o femeie), așa cum pretinde toată lumea, scrisorile lui de „dragoste“ sunt lamentabile (nu toate). Ladima nu știe să scrie unei iubite, unei femei. Să urmărim un fragment dintr-o scrisoare:

„... N-aș putea spune că spectacolul bolnavilor în putini sau pe lacul, abia adânc la mal ca o mocirlă, e încântător. Ține de scaldă bivoliilor și de baia morților. Este ciudat că m-am obișnuit și cu mirosul

de ou clocit, care crește în timpul căldurii, scăzând spre seară, puțin... E un miros nefățarnic, ca un miros de grajd... Perfect acceptabil în felul lui... Infame sunt mirosurile de trezit, de canal acru, de clozet, pe care le degajează străzile Capitalei.

Mi-am găsit aici prieteni: un profesor, invalid de război, care face băi calde, ca să-și întindă piciorul și un inginer bătrîn, care a căpătat reumatism pe șantier. Și el și nevastă-sa fac băi calde... [...]

De ce nu ești aicea, Emilia ? Singura mângâiere a absenței tale e că lucrez puțin... Am scris o poezie, la care aș vrea să mai cizelez încă. Ți-o trimit totuși. Aș fi bucuros să știu părerea ta... Dacă ai fi aici, îți jur că aș lucra de două ori mai mult.¹

Cu oboseala mistuitoare de a nu te avea aici.

G. D. L.

(74)

Așteaptă, Ladima, când va veni Emilia la tine... (apropo, e vorba de poezia *Patul lui Procust* în nota 1) Ce-i propune el acestei femei ? Scrisorile „amoroase“ ale lui Ladima mi se par mai degrabă niște confidențe plictisitoare și pedante, cu pretenții literare.

„A plouat întreaga săptămână și n-am ieșit din casă... Când plouă zile întregi, e ceva întunecat și humos în mine, de parcă umblă râme pe tot corpul... [...] La redacție n-am fost încă decât câte o jumătate de oră pe zi să-mi scriu articolul, deși mi-e silă să scriu cu picioarele în ghetele pline de noroi, ca în bandaje ude“ (63); „Eu am nevoie de băi calde pentru reumatismele mele...“ (69); „Sunt obosit, sunt disperat... N-am putut să plec la întâi... am avut neplăceri la ziar, dar până acum eu nu eram lăsat printre întârziiații care pot să aștepte, pentru că eventuala lor plecare nu ar însemna o pagubă...“ (71).

Aceste scrisori trebuie să inspire Emiliei, în accepția lui Ladima (și nu numai), o mare iubire. Ladima care are 40 de ani („*Am trăit patruzeci de ani, inutil*“, 261) aproape că refuză să-și cucerească femeia. Sau habar n-are cum s-o facă. În romanele lui Camil Petrescu, dacă n-ai avut norocul să te naști un Don Juan (la picioarele căruia să pice toate femeile din start), atunci nu ai nici o șansă să afli că arta de a cuceri o femeie (există și) se învață (la urma urmelor). Și o candidatură mai potrivită decât Emilia... Ladima vrea, normal, să fie iubit, să nu fie trădat

etc., la rândul său, el îi scrie poezii (proaste sau nu prea pe placul Emiliei), se tânguiește în scrisori până devine dezgustător, e pedant și jalnic.

Tot el pretinde, deșteptul, într-o scrisoare: „*Nu ca femeie, nu de corpul tău duc lipsă, Emilia. Prezența ta sufletească îmi e necesară...*“ (69). E puțin ciudat, nu? să faci atâta literatură... Ce i-a oferit Ea?

„*Lua de multe ori bilete la cinematograful de la gazetă. Sau ieșeam să ne plimbăm în trei cu Valeria pe Bulevard prin dreptul Pompierilor. Asta îi făcea mare plăcere*“ (67); „*S-a înfruptat el o dată*“ (70);

„– *Ce vorbești, seara ?*

– *Până noaptea târziu... Despre teatru, despre actori, știa o mulțime de lucruri. Uneori jucam și noi tabinet... Îi plăcea, așa, să stea aici*“ (126);

„– *Am stat cu el de vorbă, săracu' o seară întreagă. Că știi... uneori când nu era nimeni de față (ca să nu se compromită) eram drăguță cu el. M-a pus să-i povestesc fel de fel de lucruri. De la Bârlad. Din teatru. M-asculta ca un copil. Nici nu-i venea să plece*“ (212).

Bineînțeles, s-a spus și-n critica literară, Emilia îl „tolera“ pentru că-i mai scria câte-o cronică sau pentru relațiile lui din lumea teatrului. Și era onestă, în felul ei. Nici nu merita mai mult acest iubit. „S-o spunem cu toată duritatea: pe femeie nu au interesat-o niciodată geniile altfel decât *per accidens*, cu alte cuvinte atunci când genialității bărbatului i se adaugă condiții puțin compatibile cu condiția de geniu“ (Jossé Ortega y Gasset 1995: 91).

De fapt, scrisorile (fragmente) le-am introdus și cu altă intenție. Mulți o acuză pe Emilia că face din scrisorile lui Ladima un afrodisiac. Ov. S. Crohmălniceanu: „În *Patul lui Procust*, funcția de „afrodisiac“ a scrisorilor a ajuns o practică profesională. Generalizarea conotației marchează degradarea survenită în societatea ultimului roman față de cea pe care o evocă primul“ (1989: 203). **Scrisorile lui Ladima afrodisiac?** Eu îl înțeleg pe Fred care și-n patul Emiliei face... literatură. Consult DEX-ul, poate are și vreun sens existențial...

AFRODIZIÁC, -Ă, afrodisiaci, -ce, adj., s.n. (Substanță) care stimulează impulsurile sexuale. [Pr.: -zi-ac] – Din fr. **aphrodisiaque** (DEX; p. 18).

Înțeleg, intens, ca un șurub răsucit în gâtul meu, că va trebui cu orice preț, să iau aceste scrisori care nu trebuie să mai slujească pentru nimeni în viitor, drept afrodisiac (237).

Dar pentru cine au slujit ele (scrisorile) drept afrodisiac ? Cine sunt acei nefericiți amanți? Vi-l închipuiți cumva pe grăbitul Nae Gheorghidiu folosind asemenea scrisori? În scrisorile lui Ladima există, nu putem nega, și fraze mai poetice și mai tandre decât cele selectate aici, dar, după părerea mea, până la afrodisiac e-o cale (*atât de*) lungă!

Mai era ceva legat de Ladima ce mi-a atras atenția. Și anume asemănarea cu D., prietenul din copilărie al doamnei T., asemănare pe care nu o cred întâmplătoare, mai bine-zis, pe care o consider intenționată (în concepția lui Camil Petrescu). Începând cu inițialele, Ladima e G. D., lui D. nu i se spune decât D., ambii fiind ziarști, ambii poeți, având același aer boem, ratat, învechit. D. scrie niște poezii care după părerea doamnei T. sunt „curente și patetice ca niște sorcove“, Ladima nici el nu prea strălucește în domeniu. Confuzia are unele efecte *critice*. Pompiliu Constantinescu, de pildă, cade în „capcană“, identificându-i: „Până și Ladima trecuse prin alcovul ei (al doamnei T., n. m.), ca o lipitoare umilă, izgonit de răceala ei domnitoare, după ce fusese acceptat din milă“ (*C. Petrescu interpretat de...* 1984: 133). Și Octav Șuluțiu se îndoiește un pic, dar, în urma cercetărilor, ajunge la concluzia că sunt totuși personaje diferite: „D. din aceste scrisori este una și aceeași persoană cu Ladima ? Dacă ar fi, atunci persoana lui Ladima ar fi mult mai bine fixată și romanul n-ar avea decât de câștigat. Dar din contact reiese mai mult că D. nu este Ladima. Și anume, D. o posedă pe d-na T. în condiția umilitoare de cerșetor amoros îndelung perseverent. Din scrisoarea lui Ladima se vede că acesta nu știa poate de iubirea lui“ (idem 1984: 125). (Nu înțeleg ce-a vrut autorul să sugereze menținând această confuzie) Unii critici literari l-au considerat pe D. un *alter ego* al lui Ladima, o umbră a lui. Ladima, după cum am văzut mai sus este și el, la rândul său, un *alter ego* al Autorului. „Nu întâmplător, consideră Corina Ciocârlie, în *Patul lui Procust* toți amanții par identici: imaginea bietului D. în descrierea doamnei T. se suprapune perfect peste imaginea lui Ladima din comentariile Emiliei“ (1988: 53).

Și în sfârșit, încă o ipostază a acestui personaj, absolut surprinzătoare (?), **Ladima – cel mai bun cunoscător al raselor de câini din țara noastră!**

„Era în comitetul unei expoziții de câini... Pentru că se știa că e unul din cei mai buni cunoscători al raselor de câini din țara noastră“ (120).

Critica literară n-a luat deloc în seamă această superlativă ipostază a personajului, deși ar fi fost cazul.

3.1.2. Scrisorile doamnei T.

De fapt, ceea ce mi s-a părut evident (și uimitor) este că toate cele trei scrisori ale doamnei T. sunt despre D., umilul și ne semnificativul, ratatul și jalnicul ei „prieten“ din copilărie. Bietul D. este „refuzat“ de critica literară (foarte rar și doar în treacăt i se acordă câteva cuvinte) și, după părerea lui Mircea Tomuș, refuzat chiar și de roman: „D., eternul pretendent al doamnei T., [...] este un personaj care se străduiește să intre în roman, umilindu-se, călcându-și în picioare orice rest de demnitate, acceptând rolul de moluscă târâtoare și băloasă; nu se poate spune categoric că porțile romanului îi sunt închise definitiv și irevocabil: dovadă faptul că începutul confesiunilor doamnei T. cuprinde tocmai episodul penibil prin care D. cerșește un astfel de privilegiu și obține o întredeschidere de ușă. Dar orice încercare nu este decât un lamentabil eșec și, până la urmă, D. traversează textul pentru a ne arăta cât este de nepotrivit, de exterior“ (1999: 378). Trebuie să spunem că nu suntem de-acord.

Să consultăm scrisorile.

Începutul primei e vag, experiența nenorocită a doamnei T. nu e explicată. Cert e că se întoarce acasă și-l găsește pe D., „stând pe divan și citind“. În continuare aflăm cine-i D., cine-i ea (puțin), dar nimic despre X. Ba nu, spune, la un moment dat:

În timpul pasiunii mele pentru X a trebuit, și ce greu mi-a venit, să-i interzic să mai vină la mine. X îmi spunea „că-l plictisește“. Mi-a trimis scrisori desperate și fără înțeles, flori puține în fiecare zi, căci

era era singurul lucru pe care îi mai îngăduisem să mi-l trimită, îl ghiceam la colțul străzii și mă pândea noaptea când veneam acasă. De la o vreme i-am permis din nou să vină, dar atrăgându-i luarea – aminte să evite să întâlnească pe X (11, sublinierile îmi aparțin).

Despre cine e acest fragment? Flori în fiecare zi este acel minimum minimorum ce i se permite lui D., în timp ce Fred declară: *Aveam superstiția stupidă că dacă îi ofer măcar o floare, dragostea noastră se termină... Și de aceea, luptând cu mine însumi, în doi ani, nu-i oferisem nimic (191). D. era mai puțin superstițios. Urmează scena penibilă când D. s-a înfruptat o dată (folosind limbajul Emiliei).*

Scrisoarea a doua este și mai elocventă, prin paradoxul ei evident. Prima frază nu corespunde, de fapt, conținutului scrisorii: *Să-ți mai scriu despre D. mi-ar fi greu, căci mărturisesc că el nu formează nici pe departe centrul preocupărilor mele de acum... (17).* Dar scrisoarea e despre o vizită a lui D.: *a așteptat să mă liniștesc și eu, iar când a văzut că sunt dispusă să stau de vorbă cu el și-a adus un taburet lângă căpătâiul meu și mi-a spus că afară e o vreme de primăvară frumoasă, că toată lumea e pe stradă și că sunt o leneșă dacă sunt în pat la o asemenea oră, chiar dacă e sărbătoare (18).* E adevărat, și în această scrisoare își amintește puțin de X care *are metresă, trăiește o viață completă fără mine, apare cu femei care joacă rolul de soție, de la masa luată în restaurant până la camera de dormit; asta până la moarte, în orice caz acum când tinerețea trece (19).* Acesta este așazisul ei iubit din scrisori: departe, străin, al altei femei (sau al altora, că apare cu mai multe).

Când ultima scrisoare începe cu *Luni de zile n-am mai știut nimic despre el*, două treimi din scrisoare sunt (iarăși) despre întâlnirea cu D. (care era cu o femeie) la Teatrul Național. Doamna T. i se bagă în suflet cu cele mai nobile intenții:

Aș fi vrut cu stăruință ca această atenție a mea să-i ridice lui acțiunile de cuceritor asupra ei, căci cu sinceritate aș fi fost mulțumită ca o femeie să-l iubească, să-i dea ceea ce nu-i pot da eu, dar asupra iubirii lor, acomodată în lumea posibilităților, să planeze, superioară ca un vis irealizabil, pasiunea lui pentru mine (23, subl. mea).

În ultima parte a scrisorii apare (în tren), într-adevăr, mult așteptatul X care, firește, e cu alta. Nu aflăm nimic despre el, ci doar despre starea sufletească a bieteii „naratoare“ în mod princiar ameliorată de D., când îi trimite în tren un buchet mare de floricele, *minunea de fraged albastru care își împospătează respirația, ca și privirea, ca și gândurile* (25). Deși doamna T. îl iubește pe Fred, scrie totuși aproape numai despre ne semnificativul D., iar Fred care și el o iubește e preocupat mai degrabă de povestea Emiliei și a lui Ladima. Oare de ce?

Există un pericol insidios în calea tuturor relațiilor umane: obișnuința (*consuetudo est altera natura*), care îi este specifică și doamnei T. Ea declara odată că își iartă servitoarea mai rea sau mai leneșă de teamă că nu s-ar putea obișnui cu alta. Ne putem permite să observăm că în „obișnuința“ ei cu D. ea a întrecut măsura (și cine știe ce va fi după moartea lui Fred, când ea are nevoie de consolarea unui prieten adevărat, cum e D. care, probabil, nu-i chiar așa de prost cum pare). Aș putea argumenta cu nenumărate exemple cum acești doi oameni, aceste două inițiale (această pereche fonetică, cuplu sonor: d-t) se înțeleg perfect din priviri, din gesturi, așa cum se pot înțelege numai oamenii foarte apropiați. Cu timpul, T. își va aprecia mai mult prietenul D.

La alt nivel, scrisorile doamnei T. sunt foarte asemănătoare (stilistic) cu caietele lui Fred. În general, sunt și deosebiri, și asemănări. „Psihologic, scrisorile lui Fred sunt orientate spre în afară, ale doamnei T. spre înăuntru“ (N. Manolescu 1998: 380). Ceea ce m-a surprins și la unul și la celălalt, a fost cruzimea scriiturii. Toate cutele, toate zbârciturile, tot ce iese la iveală de sub lupa ambilor, e de o răceală care îngheață, fără a-i oferi vreo șansă jertfei (Emilia, în cazul lui Fred, D. în cazul d-ei T.). Actul sexual nereușit al d-ei T. e descris cu același sânge rece cu care Fred își descrie propriile experiențe (tot nereușite) cu Emilia (de fapt, Fred rămâne crud și-n descrierea d-ei T., dar nu discutăm aici).

La nivel „tehnic“, amândoi vor să creeze o impresie de autenticitate (și chiar o creează). Amândurora le e comun, ca furați fiind de propriile lor gânduri sau preocupări interioare (și aducându-ni-le la cunoștință),

să revină brusc *la realitate* (e un truc literar foarte convingător). Să exemplificăm. În prima scrisoare T. descoperă că D. i-a umblat în hârtii, apoi își amintește cum a scris scrisoarea (lui X) și de ce nu i-a trimis-o.

În mine totul se accelera însă, mai întâi domol, dar o dată coborâtă în stradă, atât de violent, că mi se părea că trăsura merge prea încet, numai la gândul că voi fi acolo.

D. mă privea înmărmurit acum, pironit de ochii mei, așteptând pentru întâia dată de la mine vorba tăioasă de mânie (12).

Am mai putea aduce și alte exemple. Și Fred are astfel de „reveniri“ de multe ori (de fapt, toată povestea lui e o interferență de planuri); cum l-a cunoscut pe Ladima (scena cu duelul), de pildă:

Așa l-am cunoscut pe George Demetru Ladima [...]. Când am venit la București, îl vedeam adesea pe stradă... Într-o zi, îmi aduc aminte că, în fața cafenelei Capșa, ne-am salutat, am vrut să-l opresc.

Emilia s-a întors, își scoate chimonoul, căci e cald. O așteptam, căci îmi dau seama că scrisorile își capătă înțelesul, numai când ea le comentează și opune și punctul ei de vedere (91).

Dacă despre doamna T. nu știm cum anume scrie, cum scrie Fred aflăm din discuțiile pe care acesta le-a avut cu Autorul.

– *Cum merge subiectul ?*

Fluid, plutind deasupra momentului...

– *Nu știu... dacă e bine sau e rău...Nu-mi dau seama dacă-ți va fi de folos, dar de-abia aștept în fiecare zi să mă văd în odaia mea de lucru, la masa de scris... E o adevărată voluptate... (271)*

– *Scriu, mă plimb prin casă, mă trântesc pe divan, fumez, iar scriu... E o bucurie pe care nu ți-o pot povesti... Mă lămuresc pentru mine însumi... și așa văzute, chiar suferințele trecutului capătă un soi de îndulcire care le face suportabile... (273)*

Deci, Fred scrie fumând, plimbându-se prin apartamentul mobilat de doamna T., cum se află în patul mare al Emiliei și cum bea cu aceea cafea rece (și noi trebuie să-l credem) și cum, în patul Emiliei, citind niște scrisori străine (ce intuiție a avut Emilia când i le-a dat, a simțit ea de ce are nevoie Fred), își amintește de propriile lui iubiri și suferințe. Nu era mai simplu să aflăm povestea scrisă, de fapt, în propriul său apartament? Iar povestea e scrisă de Camil Petrescu și Fred e o ficțiune...

3.1.3. „Scrisorile“ Emiliei

În cele mai diverse contexte toată lumea spune că Emilia n-a scris și că, din această cauză, e inferioară celorlalte personaje, că e lipsită de dreptul la „punct de vedere“ (pe care-l are totuși când comentează scrisorile lui Ladima). Trebuie să se știe că și Emilia scrie, dar scrisorile ei sunt, în accepția Autorului, lipsite de importanță. Vom urmări câteva fragmente din scrisorile lui Ladima:

Nu știi... ai să zâmbești poate... dar mi se pare îngrozitoare fraza ta... „Aici petrecem admirabil... Ziua, într-o familie unde e mult tineret... Dansăm, jucăm tot felul de gajuri. Seara ne plimbăm prin grădina publică și mergem des la cinematograful...“ (70–71).

Aici e cald și urât, Emy.. Singura bucurie sunt scrisorile tale. Sunt destrămat sufletește... dement din cauza lor... [...] Totuși, scrie-mi mai des... Scrie-mi mult, Emy... Scrie-mi ce-ți trece prin cap... (72).

Acest sfârșit de scrisoare îmi aduce aminte de spusele cuiva, de sfaturile Autorului date lui Fred: *Povestește net, la întâmplare, totul ca într-un proces verbal. [...] fii prolix, cât mai prolix* (28). Mi se pare ciudat că Ladima e la fel ca Autorul când o îndeamnă pe Emilia să scrie. Acest fapt mă conduce spre niște digresiuni probabil prea abstracte și discutabile, dar le vom permite totuși să facă parte din textul nostru, chiar de nu-s suficient de convingătoare.

S-a spus că toți (mulți) scriu în romanul acesta. Există prea mulți „creatori“ asemănători. Altfel spus, mai exact, există un singur Autor–Creator al romanului, dar el „crește“ din toate ipostazele personajelor sale, se sprijină pe ele, evoluează datorită lor. Există, indiscutabil, o asemănare între Ladima și D., la fel ca între Ladima și Autor. Ce-ar fi să-i punem față-n față pe acești trei poeți, ziariști, cronicari de teatru (D. a fost rugat de doamna T. în scrisoarea III să-i facă o cronică actriței Lucile: *Într-o gazetă fără tiraj a apărut un articol ditirambic*, 23). Și Autorul, și Ladima scriu cronici (având și alte asemănări). Dar Autorul nu-și scrie „direct“ romanul, i-l scriu personajele pe care el le găsește, le „intuiește“, le scoate din mulțime, le individualizează. Dar ele sunt niște excepții care *au ceva de spus*. Ladima (creatorul) *găsește*

și el pe cineva, dar e o chemare unilaterală, fără răspuns, fără reciprocitate. Emilia nu poate „crea“ (sau nu răspunde spiritual chemărilor disperate ale lui Ladima), pentru că ea nu este Creatorul, ea este Femeia (adică o femeie). D. este atât de absorbit de iubita lui (T.), încât nu-i dă în cap s-o pună să scrie, n-o intuiește în acest rol, n-o vrea pe T. ca scriitoare, el o vrea ca femeie și greșește. O primă deosebire între acești trei „scriitori“ este că Autorul menține o distanță afectivă față de „personajele“ sale. E amic cu Fred, dar nu întrece măsura, cu doamna T. e chiar distant, vrea de la ea doar scrisorile, „sufletul“ femeii și atât. E rece.

La sfârșitul romanului, Camil Petrescu renunță la (prețioasa!) „autenticitate“. *Patul lui Procust are victime (ale scriiturii)* prima e Fred Vasilescu. El nu știe că nu poate citi / scrie nepedepsit „Cartea“, că nu se poate „fără mânuși“ (ca-n *Numele trandafirului* de Umberto Eco), că nu trebuie să-și asume prea mult rolul de Creator. Dacă Fred este un scriitor „adevărat“, Autorul nu poate publica niște texte străine (se știe cum Eugen Lovinescu a lăudat în doamna T. o scriitoare de talent). Or, prin moartea lui Fred, Autorul a intrat în drepturile sale de romancier–creator absolut. Prin moartea lui Ladima, Camil Petrescu „înscează“ propria sa moarte, propria disperare. „*Notele zilnice* par străbătute în primul rând de gândurile sinuciderii, care își găsise expresia literară în personaje ca Gelu Ruscanu sau Ladima. M. Zăciu observă că scriitorul „se întoarce la jurnal numai în fazele de criză [...]. Al doilea „moment sufletesc“ corespunde crizei „integrării sociale“, cu o estompere a „mizeriilor“ intime și o exacerbare a meditației condiției creatorului într-un spațiu colectiv tot mai dereglat. Momentul ultim al jurnalului marchează criza unei „integrări“ în istorie (...). Jurnalul devine așadar expresia unei dezagregări, a unei distrucții“ (Lăzărescu 1983: 87). Pe umerii personajelor trec problemele autorului lor, ele devin jertfele în numele cărora va trăi însă *Romanul*.

D. nu are nici un rost să moară. El nu este un autor genial, nu scrie în roman, nu are vreo valoare (literară) pentru Autor. Emilia, am văzut deja, joacă rolul „negativ“, moartea înțeleasă ca ceva profund și măreț, ar înnobila-o, iar ea nu are dreptul la profunzime.

Și, în sfârșit, d-na T. Față de toți scriitorii, acest personaj devine Cititorul Ideal al romanului. Autorul a neutralizat-o ca scriitoare (în cele din urmă). Romanul se termină cu scena în care T. citește romanul. *M-am ridicat și în prag mi-a strâns recunoscătoare mâna în mâna ei fierbinte. Cred că nici n-a închis bine ușa și s-a năpusit asupra textului.* (283) Noi însă nu simțim ochii ei asupra caietelor lui Fred (așa sum simțeam ochii lui Fred asupra caietelor lui Ladima), punctul ei de vedere nu-l interesează decât vag (și politicos) pe Autor: *Pe potecile lunecoase ale amănunțelor și ale interpretării lor va găsi reazăm și o mai adâncă dezlegare? Va afla ceva mai multă împăcare decât acea sete, care nu se poate potoli, în vis?* Nu cumva e prea crud Autorul? De ce-o chinuie, de ce face din ea o Cititoare? De ce-i pune în mâini o poveste fără speranță? ... Iată unde ajungi dacă pornești de la scrisorile Emiliei...

3.1.4. Caietele lui Fred Vasilescu

Primul lucru pe care-l pun la îndoială referitor la cele scrise de Fred este *credibilitatea*. Fred uită uneori ce-a spus, se contrazice și e chiar puțin mincinos. La pagina 60 aflăm că Ladima murise numai acum trei luni, iar la pag. 76: *În anul acesta, 1926, în luna aceasta, l-am cunoscut, ca să zic așa pe Ladima, într-o seară, către miezul nopții, la hotelul Popovici de la Movilă...* Mă rog, nu prea are importanță... se mai uită. În altă parte, Ladima discută cu Fred despre modă (despre costumele lui Fred).

Garderoba mea e compusă, în totalul ei, domnule Ladima, din următoarele rânduri de haine: un frac, un smoking, o haină neagră cu pantaloni cu dungi, cenușii. Un costum maron pe care-l pun de dimineață... Îl schimb în fugă spre seară, cu unul bleumarin, pentru că nu voi să atrag luarea-aminte în localurile în care intru, printr-o culoare bățăoare la ochi. Și nu-i drept că maron-ul se vede de la distanță ?

– Zi-i „castaniul“, sună mai românește.

– *Dacă aş fi scriitor, poate că aş zice şi eu „castaniu” în loc de maron, dar când vorbesc nu vreau să mă deosebesc de cei din jurul meu.*

(176 – 177)

Totuşi, Fred nu mai utilizează acest maron (corect, am consultat dicţionarul, maro, din fr. marron), dimpotrivă, preferă castaniul (de parcă ar fi un scriitor): *Simţeam parcă prin stofa paltonului mângâierea mantoului ei castaniu-verzui* (189); *Pălăria părea o glumă, iar marginea ei, ca o mică streşină, de fetru castaniu...* (192)

Uneori diferă şi durata relaţiei cu doamna T.:

– *O iubesc de patru ani.*

De când vreau să ajung odată aici, la această spovedanie, de aproape doi ani... [...] Aş fi vrut să-i spun că de un an şi jumătate viaţa mea e o viaţă de spion şi condamnat... (98);

– *Nu m-a iubit... Mă părăsise de doi ani ... Mă evita... Mă umilea...* (280).

Fred greşeşte şi atunci când se referă la D., având prea multă încredere în propriile sale păreri şi concluzii (să ne amuzăm un pic):

D. acesta era un fel de tânăr îmbătrânit, care-ţi dădea impresie de murdar (152, Fred).

L-am luat în braţe şi, plângând mereu, s-a lipit de mine ca un înecat de cel care vrea să-l salveze. Pe braţul gol simţeam acum şi gura lui, şi lacrimile fierbinţi. L-am sărutat pe ochi, i-am spus vorbe de mângâiere, mă înlănţuia tot mai strâns şi, cum eram amândoi pe divan, el mi-a răspuns lipindu-şi gura de gâtul meu, de obrajii mei (13, d-na T.).

Evident că era destul să mă gândesc serios, ca să mă liniştesc (deşi chiar simplă apropierea lui şi tot jignea). Era peste putinţă ca să fie ceva între ei, oricât de mare ar fi fost așa de invocata perversitate femeiască... Întâi era un motiv de incompatibilitate. Femeia asta nu putea suporta fizic nici o urâţenie (152, Fred).

M-am dezmeticit târziu. Eram pe jumătate goală, dar puţin îmi păsa de asta (13, d-na T.).

Cum era să-mi închipui că femeia aceasta curată ca un câţel de rasă [...] ar fi putut îndura apropierea parcă mirositoare, murdară a

organelor și secrețiilor lui D.? Asta depășea tot ce-mi puteam închipui (153, Fred).

Simțeam o mulțumire potolită că am făcut o faptă bună. Mi-a fost milă de el și i-am luat obrajii în palme: „O să rămânem împreună toată noaptea.“ S-a lipit de mine, înlănțuitor, recunoscător (14, d-na T.).

Bărbații uneori se înșală (Fred, adică), nu prea tare însă, pentru că multă apă va curge pe Dunăre până doamna T. își va repeta *experiența* (dar nu se știe niciodată). Ne vom opri aici cu credibilitatea, așa putea să vin și cu alte observații, dar *cui prodest?*

De aceea, alta va fi preocuparea noastră de acum înainte. „Disensiuni“ (parțiale) cu critica literară. Anumite accente semnificative ar putea schimba importante concluzii—clișee ca, de pildă, **perechea ideală – Fred și doamna T.** Afirm că nu sunt de-acord cu această banalitate uzată.

Mai întâi, ne va interesa vârsta a cestora. Doamna T. a vem impresia că e puțin mai în vârstă și asta contează (pentru ea, pentru el sau pentru noi).

Acum cincisprezece ani, eram, mi se spune și astăzi, cea mai frumoasă fată din orașelul nostru (7). Mai târziu a venit în orașelul nostru, întors din Germania, un tânăr inginer cu care după câteva luni m-am măritat. Aveam optsprezece ani și D. nouăsprezece (8).

Tânărul Fred Vasilescu, fiul unui mare industriaș de mai bine de o sută de ori milionar [...], el care la douăzeci și doi de ani era atașat la legația din Londra (probabil își închipuia că pe baza meritelor proprii), ca să fie apoi mutat la Geneva (139); Dar și așa cum fusese câțiva ani atașat de legație... (180).

Se pare că Fred ar fi mai tânăr decât doamna T.

O femeie de 30-33 de ani „arde“ atunci când iubește, se dăruiește cu toată ființa, ceea ce nu putem spune despre un bărbat de vreo 28. Fred nu e pregătit să primească atâta cantitate de iubire câtă-i oferă doamna T. Prea multă iubire îl strivește și el are dreptate să fugă. Trebuie să oferi atât cât primești. Alt amănunt care ne-a atras atenția ține de „snobismul“ lui Fred. Suntem de-acord cu Nicolae Manolescu când afirmă că „Fred Vasilescu e un snob perfect“ (1998: 382).

SNOB, SNOABĂ, *snobi, snoabe*, s. n. și f., adj. (Persoană) care admiră și adoptă fără discernământ și cu orice preț tot ce este la modă. – Din fr. **snob**.

Să menționăm că era aviator, frumos, elegant, sportiv; *Nu jignea niciodată, nici măcar pe cel căruia îi lua nevasta [...], are trei cai de curse dintre care unul a luat premiul „Solon” (28), campion regional de tenis (28) etc..* Despre inteligența lui Fred ce să mai spunem, oricum nu mai contează dacă „...era într-adevăr inteligent cum îl crede d. Camil Petrescu sau mediocru cum îl vedem noi?” (Ionescu 1991: 83). Iată întrebarea căreia mi-ar fi plăcut să-i dau un răspuns...

Despre doamna T. aflăm câteva amănunte chiar de la iubitul ei (Fred):

Pe vremea aceea a încercat să intre dactilografă la birourile din capitală ale fabricii noastre (am aflat mai târziu), dar după trei luni Gheorghidiu a dat-o afară... probabil înșelat în așteptări. Mi-a spus cineva că era urâtă pe vremea aceea și prost îmbrăcată (219).

Ore întregi ea studia retrasă în nișa care semăna cu un birou, a magazinului, și pe urmă, fie că indica direct modelul, fie că făcea schițe proprii, căci învățase admirabil desenul, dădea în fiecare zi timp de o oră sau două indicații șefului de atelier (220).

Am fost întâmpinat de o vânzătoare simpatică. Purta o rochie neagră serge, cu o floare de piele, neagră de asemeni, la piept, în stânga. Figura era prea pronunțată în trăsături, ca de băiat, cu ochii destul de mari, dar cam aproiați... (220).

Era întotdeauna de la 9–1 acolo și de la 3–7... Se ocupa foarte serios, își sfătuia clienții în alegere... [...] Nici sâmbătă măcar, nu făcea week-end (195); dacă n-am nimic de făcut, citesc toată ziua și tot e un câștig. În fiecare seară merg la cinematograful... O lună pe an călătoresc, dar e cinstit să adaug că nu uit interesul magazinului, vreau să văd ce mai aduce nou modernismul în mobilier (196).

Poate sunt prea multe exemple pentru a demonstra un lucru atât de simplu: Fred e snob, iar doamna T. nu, el obține totul cu ușurință, d-na T. – cu greu. Modul lor de viață e diferit. T. e o doamnă „bine” care a reușit ceva în viață, dar Fred se află mult mai sus în ierarhia

socială. Altele sunt femeile cu care el iese în lume. Emilia, de pildă, se plimbă cu el în mașină și Fred nu consideră asta rușinos, Emilia e o femeie la modă (deși știm cât o disprețuiește). Despre doamna T. aflăm că *niciodată nu primise să meargă în mașina mea... În cei doi ani, iubirea noastră rămăsese oarecum secretă... Din când în când ne refugiam în câte un orașel de munte, de cele mai multe ori plecând cu trenul: Deva, Sighișoara, Bran, Nehoiș sau, când nu era sezon, pe coasta mării. Chiar la teatru, aveam aerul că ne-am întâlnit acolo, la masă eram împreună numai la ea, sau numai la mine în garsonieră, unde ne închideam uneori de sâmbătă până luni dimineața, ca niște condamnați ai voluptății* (191–192).

Prietenii lui Fred pe care-i cunoaștem la Movilă fac mai degrabă glume pe seama ei sau o privesc foarte distant. Nu ne-o închipuim pe doamna T. alături de Mouthy, zglobie și milionară sau actrița Lena Coremati.

– *Știu că toată lumea o găsește ridicolă pe doamna aceea care caută mereu să fie lângă dumneata. [...] E așa de singură și tăcută... E numai între cucoane bătrâne* (Lena Coremati, 81).

– *E logodnica lui fără speranță... A visat la cinci ani de Bobotează, un cap de vițel distins, iar acum are impresia că și-a descoperit destinul* (Ghenovicescu, 81).

Mouthy și-a țuguat buzele, privind spre ea, și pe urmă s-a întors concludent și disprețuitor:

– *Are surâs de regină care vrea să se facă populară... [...] Să-l refuze, scumpo ? dar ea moare după el... De asta a venit să-l caute la Movilă... Ar fi o fericire pentru ea s-o lanseze* (88).

Doamna T. este inteligentă, sensibilă și are multe alte calități. Dar e puțin pentru Fred, care are la dispoziție cele mai frumoase femei din București. Altfel cum se explică faptul că iubești de patru ani (sau doi, trei, nu contează) o femeie, așa cum pretinde Fred în caietele sale, și ții relația ascunsă, te temi s-o lansezi sau s-o prezinți prietenilor tăi superficiali. Iar doamna T. s-a mulțumit cu puținul ce i s-a oferit. Poate Fred nu este partenerul ideal al acestei femei oneste, independente și accesibile.

Post scriptum

Propunându-și să realizeze o analiză postmodernă la romanul *Patul lui Procust*, Sorin Alexandrescu (*Reflecții despre noi înșine*, în *Vineri*, anul II, nr. 9, p. 11) încearcă să privească textul ca pe un ansamblu de componente, ca pe o „instalație” postmodernă (pe care n-o privești doar din față ca pe o pictură sau din afară *multiplu*, ca pe o sculptură, ci intri în ea având și o viziune *dinăuntru*). Emilia e văzută de aproape, din pat, ca Fred sau de departe, ca Ladima și avem atunci două femei diferite. O privire mărește cutele grăsimii și anulează dorința, altă privire idealizează. Dar nici una din aceste perspective nu este singura adevărată, conchide autorul. Deziluzionant, nu pentru că perspectiva nu-i „singura adevărată”, ci pentru că nici una nu-i originală, nu-i nouă. Criticii au semnalat de mult toate ipostazele Emiliei și fără ajutorul teoriilor cu „instalații”. Atunci *wozu* o analiză literară postmodernă? ne întrebăm împreună cu autorul. *Postmodernă n-ar fi o lectură nouă care o anulează pe alta veche, zisă modernă, ci conștiința faptului că o lectură nouă nu este nici mai adevărată, nici mai profundă, ci se des-face din cea veche, precum Eva din coasta lui Adam, diferită, dar contaminată de el.*

Citatele pe care le-am utilizat și eu (din abundență) nu sunt originale. Ați observat, unele sunt importante, dar plicticoase, altele surprinzătoare sau amuzante, sau poetice, sau prea lungi, sau pretențioase. Poate o nouă „asamblare” ar prezenta interes, poate un alt fel de context? N-am putut să uit niciodată cui mă adresez și-mi simt crisparea sau... De multe ori, doar am propus contextul, nu și concluzia. Poate pentru că nu găsesc argument la *wozu* și mă întorc la articolul lui S. Alexandrescu care se întreabă ce este totuși un pat al lui Procust: *O alegorie a castrării? Sau a faptului că nu există niciodată un pat pe măsură, o dragoste pe măsură și, mai ales, o interpretare pe măsură?*

3.2. Romancierul și jocurile Muzei

În „Jurnalul” lui Mihail Sebastian numele lui Anton Holban apare numai de două ori:

Azi dimineață, la Ateneu, concert Lola Bobescu (Simfonia spaniolă de Lalo).

În primele rânduri, Anton Holban aplaudă cu un fel de entuziasm lubric. E delicios băiatul ăsta, care pare o fată bătrână.

„M-ai prins în flagrant delict de emoție, mi-a spus.

(Duminică, 19 aprilie 1936);

Ieri, incinerarea lui Holban. Imposibilitatea de a realiza gândul că într-adevăr a murit, că nu-l voi mai întâlni pe stradă, că nu-l voi mai vedea în sălile de concert.

(Luni, 18 ianuarie 1937)

(Sebastian 1996: 55 și 108)

Holban este un personaj în jurnalul lui Sebastian. Probabil ceea ce spunea Proust despre Balzac i se potrivește: „Dacă s-a vorbit mult că personajele lui erau pentru el fapte reale [...], se poate spune că viața lui era un roman pe care-l construia absolut la fel. Nu există graniță între viața reală (cea care după părerea noastră, nu este reală) și viața romanelor sale (singura adevărată pentru scriitor)” (Proust 1976: 141). Nu înțeleg unde începe viața adevărată a unui scriitor și unde se termină viața lui fictivă. Dar nici Holban nu prea face o asemenea diferență:

Călinescu burghez. Urează pentru Sandu... căsătorie cu Ioana. În genere, oamenii nu mă pricep, ca și în viață. [...] Dar știi o întâmplare? Ioana și Călinescu locuiesc în aceeași casă cu două etaje, Ioana îl găsește uneori nebun, cântând la nesfârșit dintr-o armonică! (Ce zici?)

Pop a fost odinioară cu mine și Irina în excursie, cu alți studenți, în Transilvania... (Holban, Pseudojurnal 1978: 104).

Am citit: „Deux ou trois Grâces” de Huxley. Carte formidabilă. Eroina seamănă cu Irina mea. Eroul e mai calm decât mine (idem 1978: 51).

„Cu ce emoție i-am trimis Deux ou trois Grâces, capodopera lui Huxley. Am căutat în toate librăriile până ce am găsit-o. Grațioasa Grăce, explicabilă ca o temă muzicală care se repetă, și atât de influențabilă, încât îi recunoști fiecare amant după cuvintele pe care le întrebuițează. Dania, nu ți-ai recunoscut portretul tău și nu

ai avut ocazia să privești în cartea aceea ca într-o oglindă?" (Jocurile.. 1997: 348).

Scriitorul ne amintește undeva că nu trebuie să confundăm autorul cu personajele sale etc., ne vom strădui să n-o facem, dar modalitatea de a-și „popula“ universul (real) cu oameni și personaje în același timp impresionează. Despre eroul lui Anton Holban, Mariana Vartic spune că „nu joacă un simplu „rol“ ci își „joacă“ propriile „dezastre“, nu însuflețește o partitură străină ci cea mai personală dintre partituri, nu interpretează ceea ce pare a simți, ci ceea ce simte cu adevărat“ (1983: 184). De cele mai multe ori însă personajul holbanian are conștiința (!) că trăiește într-un roman, că lui acel roman i se întâmplă. Aici se produce identificarea între Sandu-scriitorul și Holban-scriitorul, aceștia formând un singur personaj care-și atribuie drepturile „creatorului“ lor. Și atunci „nu mai pare important doar faptul că Autorul joacă rolul unui Personaj (deși este adevărat: Holban intră în pielea lui Sandu), ci și acela că Personajul se complăce tot mai mult în roluri de Autor“ (Manolescu 1998: 448).

Trilogia *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana și Jocurile Daniei* are același protagonist, dar numai în ultimul roman Sandu este un scriitor „adevărat“. Vom face pentru moment abstracție de acest amănunt, pentru a observa că în primele romane Sandu își domină în totalitate partenererele (Irina și Ioana). Înainte de a fi un „personaj îndrăgostit“, Sandu încearcă să-și „educe“ iubita:

Reîmpăcați, constat același lucru: că dacă continui să nu am mai multă energie și să tac toate nemulțumirile, să nu încerc să o clarific pe Ioana și să o conduc ca pe un copil, dânsa va pleca din nou, fantezia ei va imagina noi posibilități de răzbunare și încercarea unei noi existențe în afară de mine (Holban 1997: 128).

Spre deosebire de primele două iubite, Dania, puștoaica, nu se lasă deloc „educată“, spre stupoarea și disperarea partenerului mai cu experiență, dimpotrivă: în *Jocurile Daniei* personajul descoperă că el e cel condus: *Într-adevăr, mă socoți un copil pe care îl conduci* (281).

Metodele sale de cucerire, atât de eficiente până acum, aplicate Daniei nu au nici un rezultat. Lecturi, muzică, expoziții, nimic nu mai coincide la acești îndrăgostiți. Uneori insistența lui Sandu ne apare de-a dreptul caraghioasă:

În fiecare zi câte o deziluzie. Și lupta mea naivă de a voi să schimb ceva.

– *E minunat, Dania, programul la radio București peste două zile. Muzică veche italienească. Și ce minunate sunt miniaturile italienești din secolul al XVII-lea. Și ce necunoscute! Mereu ai surpriza să ascuți o bucată extraordinară pe care n-o știai. Vei asculta și tu!* (267). Poate muzica nu-i atât de „extraordinară“, poate nu-i place pur și simplu, căci Dania are mereu alte ocupații sau interese. *Rugămintea mea rămâne neascultată, cu toate că fusese primită cu emoție, va constata, contrariat, Sandu. Nu-i rămâne decât să accepte situația: N-am schimbat deloc temperamentul ei [...] și, dacă îi spun vreun adevăr neplăcut, văzând că nu-i produc decât supărare, o împac. Truda mea ar fi inutilă* (259).

Câte concesii neașteptate din partea lui Sandu! Se datorează doar faptului că Sandu ar fi un personaj „îndrăgostit“ ? Și de ce cu Ioana n-a fost fericit? Mirarea noastră este întemeiată, dacă ne amintim că ea (Ioana) a fost într-un sens partenera „ideală“ pentru iubitul ei. Întrebarea și-o pune și Silvia Urdea (într-o monografie cam prăfuită): „Dat fiind că exigențele spirituale caracterizează viziunea lui Sandu despre iubire, ne-am aștepta ca, împreună cu Ioana, intelectuală rasată, eroul să realizeze cuplul perfect. Dimpotrivă, dezastrele sufletești se țin lanț“ (Urdea 1983: 72). Și, poate, un răspuns: „Ioana există doar prin raportare la Sandu. Ea trăiește numai ca un *alter ego* al personajului principal, este proiecția feminină a psihologiei lui încărcate și contorsionate.[...] De aceea, a vedea în Ioana, ca personaj, marea realizare a literaturii lui Holban – așa cum procedează grăbit Al. Călinescu – înseamnă, credem, a exagera“ (Nicolae Florescu 1983: 150). Despre Dania nimeni nu spune că-i vreun *alter ego* (nici noi), dar există și între ei anumite similitudini.

În general, Sandu este despot, crud, egoist (se știe), își cucerește „prada“ și pe urmă iubirea lor se transformă într-un chin continuu, personajul se complăce în suferință (*dureros de dulce*), dar cel mai mult îi place să-și domine iubitele. De aceea, se teme la fiecare pas (pagină) să nu fie umilit, „cuvânt fundamental al vocabularului eroilor lui Holban“ (Mangiulea 1989: 165), iar o ființă capricioasă și

independentă (ca Dania) îl umilește cel mai mult și efortul depus în privința ei e depistabil până și la nivel „stilistic”: Sandu își schimbă metoda de a scrie. Cine și-ar fi închipuit, de pildă, un Sandu – poet care cântă „serenade” iubitei „inexpugnabile”?

Privirea ta, Dania, lunecând spre mine, încadrată de sprâncenele subțiri... Ce subtil fumul care se răspândește de la vapor, transparent, capricios, bătut încet de vânt, răspândindu-se pe cer. Părul tău, Dania, care se rostogolește și alunecă la mângâieri. Și apa dedesubt, cu reflexe misterioase de un verde ciudat, pe care le surprind în întinderea albastrului limpede: jocuri tulburi în sufletul tău, nins și pur, Dania... (331).

Sandu nu mai este atât de analitic, fapt remarcat de Nicolae Manolescu: „Sandu din *Jocurile Daniei* este și cel mai tolerant dintre eroii masculini ai prozatorului: poate fiindcă este și cel mai îndrăgostit. E mai sensibil la farmecele iubitei decât la propriul spirit de analiză” (1998: 441-442). Această schimbare a stilului autorului este pusă în evidență și de către Mihai Măngăileanu: „Scriitura din care Dania se întrupează este ea însăși îmbătătită de prezența ei: este scriitura „îndrăgostită” și totodată scriitura plăcerii de a fi îndrăgostit, de a simți sentimentul” (1989: 170).

Opinia critică îl susține, de obicei, pe narator când acesta se referă la diferențele care ar sta în calea iubirii lor: *Dania este evreică și eu sunt creștin, iată o problemă între noi; Un alt prilej de a descoperi diferențe între noi este vârsta. Nimeni nu poate să mă socotească bătrân, dar Dania are numai 19 ani; Dania este o fată bogată. Prilej ca să mă consider în inferioritate... La o lectură mai atentă vom vedea că nici o cauză nu are suport real, însuși Sandu ne-o mărturisește. Declarându-și incapacitatea de a face diferențe între evrei și creștini, Sandu „argumentează”: Mi-au displicut evreii murdari, fricoși, tulburi. Dar mi-au displicut la fel românii superficiali, șmecheri; ca apoi să constate: Pe Dania am simțit-o rareori evreică. O dată, a vorbit de niște cunoștințe cu Mady și a pronunțat numai nume evreiești. Sau felul în care pronunță câteva cuvinte (foarte puține), sau în cei câțiva pistrui pe nas. Aș fi vrut s-o descopăr pe Dania rugându-se cu fervoare într-o sinagogă. Aș fi crezut că iubirea ei pentru mine e temeinică (253).*

În privința vârstei, Sandu se consolează: Acum suntem egali, Daniei nu-i trece prin minte să mă creadă prea mare, dar așteaptă să fie liniștit și de iubita lui: Mă plâng Daniei, ca s-o fac să protesteze și să mă calmeze. Și ea a găsit o vorbă minunată de consolare, care conține în ea toată dragostea pe care o are pentru mine:

– Tu n-ai să îmbătrânești niciodată! (253).

Bogăția Daniei într-adevăr îl umilește, dar și-l atrage totodată, îi sporește orgoliul și mândria de a avea în preajmă o asemenea fată: *Nu-mi mai găsesc nici o valoare, mă doboară bogăția ei, față de care mă simt atât de neînsemnat. Căci nu pot admite ca ea să fie fata de împărat amoretată de un om de rând, eu... Cu toate că m-a amuzat odinioară o istorie de felul acesta. O ceruse pe Dania, în străinătate, cu prilejul ultimei călătorii, un prinț adevărat (are mulți amatori). A refuzat și a cântat toată ziua cu gândul la mine, „Iubitul meu nu este prinț...”*

Așadar, nu există nici un obstacol real în calea lor. Sandu a fost poate, cum afirma cineva (cine?), unul din „jocurile” Daniei, iar Dania fiind pentru el ca un vis care *aur prins în palme/ ca nisipurile-n ape, / ca nisipurile-n ape/ trebuie să-l las să-mi scape* (Lucian Blaga, *Cântec sub stele*). Într-o carte despre Holban, Nicolae Florescu consideră că „Dania întruchipează, în amurgul prelung al lui Sandu metafora simbolică a «fructului oprit» însă atracția nu se mai rezumă acum la dobândirea posesiei în plan fizic pe care *carnea și sângele* ei le pretind până la ațâțarea covârșitoare a simțurilor.” (*Divagațiuni cu Anton Holban* 2001: 168).

În calitate de personaj narator, Sandu a fost comentat în mod privilegiat de critica literară. S-a făcut abstracție însă de Sandu scriitorul (deși Nicolae Manolescu ne atrage atenția că „narratorul este aici un om care scrie romane”; *Arca lui Noe* 1998: 447). *Romanul Jocurile Daniei* este, înainte de toate, „povestea” unui scriitor și a cititoarei lui (întâmplător inteligentă și frumoasă) de care acesta se îndrăgostește. Narratorul Sandu neglijează și el acest aspect, definind această relație: *Doi oameni care cred că se iubesc, și totuși nu-și pun nici o întrebare esențială* (288). Vom mai menționa că Mihai Zamfir, referindu-se la influența lui Proust asupra scriitorului român, spune că „începem să

credem că Holban nu s-a destăinuit în „Jocurile Daniei“ pentru a-și menaja suferința erotică (ar fi o lectură naivă a scrisorilor autorului!), ci a provocat cu bună știință „jocurile Daniei“ în varianta lor concretă, pentru a utiliza realitatea în sprijinul unei sugestii literare. Holban a trăit, de la un capăt la celălalt proustianismul în lumea înconjurătoare“ (1998: 89). Și nu e vorba doar de *proustianism*, ci de o experiență literară în general. Sandu nu este doar „personajul problematic“ (Liviu Petrescu 1969), el e și scriitorul problematic, nu este „Don-Juan-ul dogmatic“ (Al. Protopopescu), ci mai mult un „Don Quihote“ pragmatic. Iar afirmația lui Al. Călinescu: „Personajul lui Holban experimentează o lentă și chinuitoare sinucidere morală; ori luciditatea este, în cazul său, o armă ajunsă în mâinile unui sinucugaș“ (1972: 73) nu ni se mai pare actuală. E vorba de o „chinuitoare“ experiență literară pe care personajul și-o produce (dorește) (in)conștient în romane. Luciditatea este o armă în mâinile unui personaj scriitor (modernist), dar devine suficient de inutilă atunci când Sandu se îndrăgostește cu adevărat de Dania. Virtual, Dania este o scriitoare (preluăm formula lui Al. Protopopescu: *virtual, Sandu e un Don-Juan*), nu doar o simplă cititoare. Sandu a uitat că-i scriitor, în zadar vom căuta un romancier în *Jocurile Daniei*, vom găsi doar un biet și nefericit îndrăgostit.

Lumea în care trăiește Dania e *abstractă, inaccesibilă și realitatea o deziluzionează* (243); *Dania are o viață imaginară, și-și poate permite toate îndrăznelile numai cu imaginea mea, nu cu realitatea existenței mele. Încerc s-o schimb, să-i explic că uneori mă doare capul și că ar fi minunat să mă vindece ea*“ (322).

Deși Mihai Măgăliea e pe alocuri abstract, suntem de-acord cu el când afirmă că „Dania iubește personajul pe care imaginarul ei îl concretizează, iar dragostea ei izvorăște din plăcerea textului lui Sandu“ (1989: 170).

Într-un fel, Dania își construiește un „roman“ numai al ei, „răpind“ Autorului suprema lui funcție demiurgică, astfel încât drama lui Sandu vine din neputința lui de abstactizare (Incredibil! Sandu, căruia într-un roman precedent partenera îi declară „am iubit o mașină“, vrea aici o „femeie“, nu un „personaj“ literar (= ceva ideal și inaccesibil), ajungând chiar la concluzii gen: *Dania are nevoie de bărbat*), scriitorul este și el Om, pare a fi mesajul naratorului uneori. *Viața ei e fantastică*,

ea e cea care *construiește pentru noi doi*. Dar, la urma urmei, Dania e la fel de „abstractă“ cu iubitul ei, cum și acesta a fost cu Irina și Ioana în romanele precedente.

Gândisem: singurul mijloc de a-mi ține prestigiul în ochii Daniei e de a nu apare de loc.

Puteam să mă mulțumesc cu atât de puțin? Și cât timp ar fi durat starea ei de așteptare a mea? Pricepeam că-i produseseam o deziluzie. Nu din cauza mea, oricât de puțină încredere aș fi avut în mine, din cauza structurii ei, care nu suportă realitatea. Eram rușinat de ce neînsemnat îi apărusem (244).

Ispita de a vedea ce va fi mai departe e atât de mare, încât scriitorul nu renunță, cu toate șansele lui reduse.

Prietenia noastră nu poate dura multă vreme, știam asta de la început. Socot că sunt între noi motive mai puternice decât că unul este evreu și altul creștin. Firea ei mă umilește, nu voi suporta asta mult. Gândul de fugă nu mă părăsește. Sunt obișnuit să mi se dea, în inferioritate nu voi accepta să trăiesc. Dar nu știu felul în care o să se termine aventura mea (282).

Unul din „motivele“ despărțirii lor este, după părerea personajului scriitor, imaginația Daniei. Sandu nu suportă (oare de ce?) să fie „imaginat“.

Existam pentru ea ca o fantomă. O impresionase cele ce scrisesem, cu toate că porneam de la o experiență pe care n-o avea. De câte ori era liberă, rar, mă imagina (243).

Dar când trăiam în obsesia cărnii ei, a tresăririlor pe care le-aș putea găsi în ea, puteam să fiu fericit că mi se dă un rol de fantomă? (O dată eram în grădina casei ei. Mi-a arătat o fereastră:

– Aici e fereastra camerei mele! De câte ori te-am așteptat să vii...) (257).

S-ar putea ca experiența lui Sandu să fi fost insuficientă, dacă el nu-și înțelege totuși rolul. Personajul are, la prima vedere, toate șansele pentru a cuceri inima iubitei, dar nu știe să profite de ele (scriitor tipic!). De pildă, un Sandu-Zburător (*cu plete negre*) nu ne este prezentat întru delectare. Convenția impusă de către cititoare îl depășește. Nu vrea sau

nu mai poate să-și joace rolul (*Nu mai au rost jocurile, Dania*), greșeală capitală: jocul era unica lui șansă de a prelungi relația.

Să revenim la un enunț de-al naratorului: „Doi oameni care *cred* că se iubesc (subl. mea) și totuși nu-și pun nici o întrebare esențială“. Sandu își dă foarte bine seama că ei amândoi se „imaginează“ reciproc. *Ireal ai trăit cu imaginea mea. Îmi ștai fizicul? Vârsta? Un nume propriu care te obseda și unele cărți de-ale mele* (256). Lui i se pare că știe totul despre ea: *Eu știu ce vei face tu mai târziu, când te vei mărita; Eu știu cum o să fie Dania în ziua nunții; Eu știu cum o să fie Dania în noaptea nunții*; știe (cu lux de amănunte) ce face în baie; *Dania va avea o înmormântare scumpă...* La ce bun atunci „întrebările esențiale“? Dania a avut naivitatea de a îmbrăca un „Pigmalion“ cu o haină incomodă și nepotrivită(?) de „Galatee“, dar nu vom putea afirma că rezultatul, acest roman, ar fi un eșec. Nu s-au înțeles: Sandu, uman și bărbat, a căutat în Dania *Femeia*; Dania, fulguitoare, voia o poveste.

Realitatea Daniei și în același timp existența ei fluidă formează cel mai mare chin al meu. Cu toate că cunosc sărutarea Daniei, tocmai când sunt mai fericit de existența ei mă scutur cu o imensă tristețe de a fi fericit numai în imaginație. La fel, după ce ai iubit pe eroina vreunei cărți, ți-aduci aminte că totul nu este decât literatură și că trebuie să știi că nici o minune nu se poate întâmpla cu tine (280).

Experiență interesantă în literatura interbelică, *Jocurile Daniei* este romanul „suferinței“ creatoare. Este experiența scriitorului care trăiește *întru* opera sa: „Ultimul roman este povestea aceea care m-a zdruncinat adânc; o știi [!] Cred încă, după ce m-am calmat, că a fost cea mai fermecătoare fată posibilă, iar întâmplarea mea a fost excepțională“ (*Pseudojurnal* 1978: 137).

Dania a jucat rolul Muzei, femeia care inspiră, femeia care contribuie la crearea unei Opere... Și Emilia a fost, într-un fel, o muză, dar una negativă, nepotrivită, Daniei însă i s-a oferit rolul ideal. În altă ipostază s-ar fi banalizat, n-ar fi rămas atât de memorabilă, de excitantă. Și acum paranteza cu citatul care strică totul:

„Lydia Manolovics (Dania) avea nesfârșite convorbiri telefonice amoroase cu Anton Holban. Octav Șuluțiu îi trimitea flori și scrisori

înfocate de dragoste. Ea îl lăsa să o sărute, dar nu pe gură, dacă e să ne luăm după jurnalul scriitorului. I-ar fi declarat plângând într-un moment de mare efuziune sentimentală: „Tu ești totul pentru mine, Octavian. Nici nu știi cât de mult însemni în viața mea!“ Cu Stancu însă se culca fără fașoane în tot timpul acestei rivalități amoroase platonice, pe care Eugen Ionescu se distra să o anime între Șuluțiu și Holban prin intrigi abile“ (Crohmălniceanu 1994: 109).

3.3. Un pseudo-*Șantier*

Personajul romanului „indirect“ *Șantier* nu este în primul rând un scriitor, dar ne interesează această ipostază a lui. În „Cuvânt înainte“ de Mircea Handoca suntem informați că „*Șantier* „comunică“ istoricului literar date concrete privitoare la zămislirea unor opere beletristice sau eseistice: geneza primului său roman *Isabel și apele Diavolului*, începutul redactării *Întoarcerii din rai* – numită inițial *Victorii* precum și definitivarea *Tratatului despre asceză*, ce va fi introdus – fără titlu – în prima sa carte: *Solilocvii*“ (Eliade 1991: 7).

Vom urmări așadar procesul creator al scriitorului și psihologia lui, în parte. Nu se merită să vorbim despre identificarea autorului cu personajele sale (chiar dacă acesta, personajul, se numește Mircea Eliade); în acest caz ne ajută chiar autorul în „Prezentarea unui roman indirect“: *Nu mă recunosc aproape nicăieri în paginile sale (1991: 11); Cu acest domn care mi-a purtat atâta vreme numele, și care răspundea la semnalmentele mele, autorul a dus o lungă și penibilă luptă... (11).*

Personajul nu e, repet, în primul rând un scriitor, dar se pare că nici nu-și dorește prea mult acest lucru. E un „pasionat filolog“ de limbă sanscrită, doctorand probabil: „îmi permit să fac planul unei teze de doctorat revoluționare“ (76), „Vreau să scriu cândva o carte definitivă asupra sufletului Indiei moderne“ (74), visează să ajungă cel mai bun indianist (30) și un savant perfect (153).

Lucrez nebunește la Imperial Library; mătrăguna în botanica și fantastica asiatică, iată un lucru care îmi va dezvălui multe. Johan

Van Manen mă întâlnește la stația de tramvai, mă vede slăbit și mă ceartă că îmi pierd timpul cu fleacuri.

– Dar studiul mătrăgunii nu e un lucru de nimic, Sir, îi spun eu cu o politețe rece. Planta asta, în închipuirea asiaticilor, prețuiește cât o bibliotecă taoistă. Simbolul, Sir, simbolul, fantastica mătrăguni mă interesează (149–150).

Este „fericit“ când un amic îi dăruiește „două memorii entomologice“, „tratând despre anatomia a nu știu cărei larve“ (168):

Memoriile mă făcuseră fericit; este ceva lucrat în ele, ceva de efort precis, de rigurozitate științifică (deși minimă) care mă încântă. Îmi dă o poftă nebună să fac și eu un asemenea lucru (168).

Am început astă-seară un roman, în care voi folosi o seamă de experiențe personale. Romanul se va numi „Typhon“. (După câteva capitole, romanul s-a numit „Isabel și apele diavolului“, compus în reprize scurte și terminat patru luni în urmă.) Îl scriu ca să mă pot întoarce iarăși la studiile mele. E prea cald, e prea multă sexualitate în jurul meu ca să-mi pot face lecțiile ca lumea (46).

Scriu cu furie la roman. Au început căldurile cele mari (47).

Ah, cum o să mă răzbun într-o zi, scriind romanul relațiilor între profesor și elev, între un profesor iubitor, iubitor și plin de calități, și un elev năuc, nerecunoscător, care nu poate uita că e tânăr și că mâine-poimâine ar putea muri într-o bibliotecă... (57).

Dacă aș avea acum mai mult timp liber, iar serile nu mi-ar fi atât de ridicol pierdute (Jeny care s-a întors, ipocrizii, jocuri, tâmpenii) – aș mai scrie un roman, autobiografic și succint. Pentru că a ajuns să mă obsedeze dualismul meu, acest binom ipotetic care se desface și reface când la stânga, când la dreapta soluțiilor mele (131).

De la „Victorii“ la acest caiet intim, ce stranie distanță. De ce mai scriu eu un roman, pe care nu știu dacă am să-l transcriu vreodată – dar să-l public? Nu pot face nimic altceva; și de ciudă scriu câte douăzeci-treizeci de pagini pe zi; să scap mai repede de obsesia aceasta, să scap și să mă întorc la munca mea. Mi-e rușine să-mi privesc cărțile (145).

Despre cineva care-l lăuda că europenii pot lucra atât de mult:

Aveam senzația că mă suspectează, că știe prea bine de rătăcirea mea, știe că nu mi-e gândul la manuscrisele din Nepa – ci

la romanul meu; și că mă laudă și mă cercetează din batjocură; noi, albi, care venim în India ca să-i dezlegăm tainele, și sfârșim prin a scrie romane (146).

Conflictul pe care îl cream și îl alimentam zadarnic mă consuma și deprima; conflictul între austeritatea muncii pe care mi-am impus-o de atâția ani – și vinovata tentație a unui nou roman. Un nou roman înseamnă alt timp pierdut, alt lapsus în colaționarea textelor Suhasbitei. Și tot ce e moral și amant perfect în mine – rezistă acestei acuplări pasagere. Cu adevărat dantescă e dragostea mea pentru munca zadarnică și oarbă (146).

Toate socotelile făcute, „Victorii” m-a înspăimântat degeaba. Am pierdut numai trei zile scriind, așa cum aș fi putut pierde într-o plimbare pe Gange [...] (146).

Dacă nu voi ajunge un savant perfect, de ce atâta sete de muncă și atâtea gânduri care se cer verificate? Să fi rămas mai bine un oarecare, un om (153).

Am crezut că scriind aici, are să treacă. Nu e întâia dată când mă păcălesc. Numai dacă aș putea dormi (153).

Nu-mi place de acest (tip de) personaj-scriitor. Consider că am făcut prea mult copiind atât din el. Și-n general, nu mă încântă scriitorii care studiază mătrăguna și memoriile „entomologice” despre anatomia „a nu știu cărei larve”, care scriu un roman (cu pretenții!) în trei zile, timp în care ar fi putut face o plimbare plăcută și relaxantă pe Gange...

3.4 Cântecele ratat al lui Lorelei

O carte neizbutită poate fi o capodoperă interioară.

Paul Valéry

„Citim în *Tel Quel*: «Literatura este plină de oameni care, de fapt, nu știu ce să spună, dar resimt cu putere nevoia de a scrie.» Frază de un adevăr destul de dur, dar nu în exclusiv negativă, căci *nevoia de a scrie fără să știi ce este înțeleasă* aici ca fiind ceea ce este: o forță. O

forță vidă, dar care, paradoxal, contribuie și poate este suficientă pentru a *umple* literatura“ (Genette 1978: 118). „Orice educație artistică trebuie să înceapă dacă nu cu arta mediocră, cel puțin cu arta echivocă: care are alte puteri decât cele ale artei“ (Picon 1973: 79). „A trăi în cunoașterea și în dragostea artei înseamnă a nu îmbătrâni, a nu pierde, a nu uita. Aici, noi posedăm lucrurile într-un timp care nu mai înseamnă uzură, ci descoperire, care nu înseamnă separare, ci posesiune“ (Picon idem: 262). „Firește, literatura nu este un har, ci suma proiectelor și hotărârilor care poartă un om spre împlinire (adică, într-un fel, spre esențializare) doar prin cuvânt: e scriitor cine vrea să fie“ (Barthes 1987: 128).

Ce trebuie să urmeze după asemenea divagații? M-a impresionat la David Lodge (în *Limbajul romanului*), *Argumentul scrisului prost* (1998: 35-37): „Nu surprinde pe nimeni dacă, din când în când, se poticnesc până și cei mai mari romancieri, iar lacunele lor nu vor influența aprecierea noastră de ansamblu asupra operei lor. [...] Presupun că nu a existat vreun critic care să revendice statutul de operă fundamentală al unui roman despre care admite că este prost scris de la un capăt la altul“ (1998: 36).

„Desigur, putem oricând respinge literatura „filistină“ și criteriile comerciale; dar în măsura în care un astfel de refuz generează arbitrarul și îngustimea de vederi, nu ar fi aceasta o formă de autoînfrângere?“ (Toma Pavel 1992: 224–225).

* * *

Viața și intimitatea unui scriitor, admiratorii și problemele de „creație“, „laboratorul“ lui etc..., toate le găsim în romanul *Lorelei* al lui Ionel Teodoreanu. Personajul principal, Catul Bogdan, scriitor (cu renume) și profesor universitar, are parte de două experiențe amoroase, în jurul cărora se construiește intriga romanului. E vorba de două femei care-l părăsesc amândouă: Luli (Lucia, Lorelei) moare și Gabriela pleacă la alt bărbat. Cum se comportă un scriitor interbelic „propriu-zis“, vom afla pornind de la femeile lui.

Iubirea fulgerătoare și romantică dintre Catul și Luli nu ne interesează prea mult. O cunoaște de patru zile și-n ziua a cincea o cere

în căsătorie. Foarte lacrimogen. Diferența de vârstă îi dă de gândit, dar (spre deosebire de alte personaje interbelice) depășește cu rapiditate „complexul“:

Se temea că nu mai e tânăr, că nu mai e de ajuns de tânăr. Putea să dea altora impresia tinereții, dându-și pînteni, provocând în el galopul vital, – dar Luli era tânără fără comandă, fără efort, permanent, involuntar. Era pur și simplu, dincolo de interpretare. [...] Cu nouăsprezece ani în urmă avea vârsta lui Luli. Ea poate că nici nu se născuse. Putea să-i fie tată.

Dar vârsta lui iubea vârsta ei. Numele tinereții era Luli. Și Luli era în el departe, ca și ceea ce-i în amintire, rămas în urmă fără viitor, într-un îngheț al timpului (Teodoreanu 1991: 68).

Prea superficial, Teodoreanu se apropie totuși de Holban (din *Jocurile Daniei*) și de Ibrăileanu cu care are în comun și „reînvierea“ chipului mamei moarte în chipul iubitei.

În logica literară a vieții (ce oximoron! n.m. L.C.) întâmplarea își păstra intact absurdul și neverosimilul profan, devenind mister. N-ar fi acceptat niciodată într-un roman iscălit de el, viteza dementă a unei astfel de îndrăgostiri, decât dacă i-ar fi divulgat prin analiză caracterul de violent apetit sexual apărut prin surpriză într-un organism inflammat de abstenență. Alminteri, în logica aplicată vieții într-atâtea romane, nu concepea fenomenul îndrăgostirii decât lent (77).

Astfel înțelege Catul scriitorul iubirea lui pentru fetița din tren. Spontaneitate, frumusețe, tinerețe din partea ei, abstenența, singurătatea și maturitatea lui. Până aici totul e simplu, clar și, de ce nu, credibil. Teodoreanu complică lucrurile atunci când face din Luli, puștoaica băiețoasă și năzbătioasă, o scriitoare, atunci când adolescența e transformată, nici mai mult nici mai puțin, într-o Lorelei foarte talentată, după părerea cititorilor ei, Gabriela (prietenă mai mare) la început și Catul, viitorul soț, pe urmă.

Catul Bogdan e căsătorit cu o scriitoare, dar și-a dat seama abia după moartea ei. În general, cu tot începutul ideal al iubirii lor, relația nu mai merge de la un timp. Tinerii căsătoriți se îndepărtează treptat,

se înstrăinează. Catul stă doar în biroul lui și scrie, iar tânăra soție la gura sobei se ofilește așteptând...

Dragă Tani, doamna Luli nu e o biserică, e o femeie vie. Voi trăiți paralel, nu alături. Tu scrii în biuro, ea stă în salonaș, vecini ca Elveția cu Italia. Tu o adori, dar te ocupi de manuscris; ea te adoră, dar te așteaptă singură la gura sobei. Vă întâlniți la dejun și la masă, și Nathan e patefonul care umple tăcerea. Nici măcar nu i-ai făcut cinstea de-a-i spune ce scrii. Știe că scrii un roman. Asta putea să o afle și din ziare. Dacă obține pe deasupra și fotografia ilustrului romancier, cu un autograf admirativ, putea să renunțe la tine, căci știa despre tine exact ce știe acum (190) a spus Nathan.

Singura soluție ca să-ți pricepi nevasta ar fi să devină alături de tine eroina unui roman scris de tine (191, tot Nathan).

Apare un nou personaj, Nathan, prietenul familiei, *glasul propriilor lui* (ale lui Catul Bogdan, n.n.) *gânduri interzise* (196), care dispare din roman odată cu moartea „doamnei Luli“, acest fidel prieten e un personaj schematic și îndrăgostit un pic de soția „scriitorului“, dar aceasta n-avea ochi decât pentru soțul ei, Teodoreanu n-ar fi conceput o asemenea „trădare“...

Catul o ținea departe de „literatură“. Luli nu știa ce scrie. O singură dată, când i-a citit un fragment, a simțit-o și mai îndepărtată. Scriitorul concepe o parteneră tandră, iubitoare, dar în nici un caz (scriitoare) inteligentă, lucidă, cu spirit critic.

O scenă foarte relevantă:

Catul Bogdan isprăvise partea întâia a romanului. Ultimul capitol îl scrisese în friguri, cu o viteză de gândire creatoare – gest, dialog, mișcare – care depășea puțința mâinii cu creionul de-a transcrie (196) [...] *Acest tumult îl încălzise dându-i certitudinea unei mari creațiuni* (197).

Înaripat, hotărăște să-i citească soției capitolul. În timpul lecturii, a început să se îndoiască de „genialitatea“ celor scrise. Apoi Luli zâmbindu-i „cu o duioșie maternă“ îi spune „mi se pare că nu e verosimil“. El „o privi dintr-o depărtare astronomică“.

Tonul lui Luli devenise cam sec. Pentru întâia oară, Catul Bogdan o privi cu un alt fel de mirare. Nu-i văzuse decât grația și frumusețea, devenite proprietatea lui de suveran. Și iată că deodată simțea sub fruntea ei un gând al ei, parcă rebel, care-l judeca dincolo de dragoste. O adora fiindcă era un copil prin frăgezime și prin vârstă. Și dintr-o dată se temu că nu e atât de copil cât o crezuse până atunci. Parcă-l domina. Fiindcă-l judeca. Fiindcă deprecia un fragment de-a cărui valoare nu se îndoise până atunci (197–198).

Poate că o stima mai mult pe Luli, descoperind-o lucidă, dar această luciditate, care nu-i mai venea de la Nathan, ci de la Luli, îi dădea iarăși un ușor recul, o alarmă, o dorință de-a fi singur, de-a fugi, de-a se închide (200).

Scriitorul nu mai este, de fapt, fericit. Dar nu conștientizează, nu recunoaște. Tot femeia e cea care propune o soluție. În copilărie, Gabriela își surprinsese tânăra prietenă scriind ceva complicat și tulburător. Înregistrează fenomenul cu emoție și o „botează“ pe Luli „Lorelei“. Scrisul e o „activitate“ extraordinară în viața personajului, ceva între chin și ispită. Luli evoluează în domeniu, încântându-și prietena... Dar pe urmă se îndrăgostește brusc (de Catul) și renunță la scris.

Când și-a dat seama că-i îndrăgostită:

– *Gabico, cred că n-am să mai scriu...*

– *Cum, Lorelei? Și ce-ai să faci?*

– *Am să mă bucur de viață (95).*

De dragul bărbatului, Luli uită că e o scriitoare (ce cruzime din partea autorului!), o „Lorelei“, dar își aduce aminte exact la momentul potrivit. Dotată „ideal“cu tot ce e mai bun pe lume, femeia fidelă și gingașă se transformă într-un creator „excepțional“ pentru a-și apropia soțul, pentru a îmbospăta relația de dragoste. Scriindu-i, ea a așteptat recunoașterea și aprecierea, în sfârșit, din partea iubitului scriitor. Inițial, ea n-a avut de gând să se „jocă“cu el. Curios. Soția îi scrie soțului sub pseudonim.

Ce cântă Lorelei în prima scrisoare?

„Sunt ceea ce-i dincolo de fereastra odăii tale: depărtarea. [...]

Sunt între cele patru zări: răspântia lor.

Cu zece ani în urmă ți-aș fi spus „cu-cu“. Dar sufletul meu și-a pierdut glasul copilăriei. [...] Privești uneori pe fereastră fără să vezi nimic? Sunt pe acolo și într-acolo, fără ființă, o apropiere și o îndepărtare în preajma ta. “

L.

Enigmatică, jucăușă, „îmbătrânita“ (să nu uităm că n-are nici 20 de ani) Luli „regretă“ poetic pierderea inocenței și nu numai; mândră de opera ei, așteaptă să fie ghicită, așteaptă revenirea iubitului risipitor (doar pentru asta i-a scris, că-l simțea departe).

Se repezi la ea cu scrisoarea deschisă.

– *Tu ai scris asta.*

Luli râdea copilărește. Luă scrisoarea, aruncă o privire.

– *Da, eu sunt.*

– *Tuu?!*

Era o dezamăgire izbitoare în tonul și expresia lui.

– *Tu nu vezi că glumesc? încep Luli, după o secundă de șovăire, cu fața gravă, fără de zâmbet (206).*

Un scriitor-soț atât de orb ar jigni și o inimă de piatră în asemenea situație, dar sensibilitatea soției adoarme oportun și Luli începe jocul dublu și imposibil, urmărind (cu tristețe) cum soțul ei se îndrăgostește de „cealaltă“, mulțumindu-se și cu acest puțin, pentru că e tot ea (dar putea fi o alta), apreciată de „marele“ scriitor. „Lorelei“ ar fi fost un roman bun (adică apreciat și de critici, nu doar de numeroasa populație sentimentală), dacă soluțiile propuse situațiilor acceptabile, n-ar fi atât de inadecvate, de duioase și de kitsch.

Fără să-și fi pierdut prețul pentru inima și mintea lui, Luli parcă-și pierduse unicitatea. [...] Pe Luli o vedea și o avea; pe Lorelei o căuta fără de speranța și poate nici voința de-a o găsi. Lorelei era un semn al necunoscutului.

Dar se întâmpla ceva curios. Până atunci o socotise pe Luli ca o primejdie – involuntară, desigur – pentru libertatea sufletească pe care i-o cerea scrisul. Din acest punct de vedere se apăra oarecum de fericirea de-a fi lângă Luli, închizându-se în biurou, și uneori și în migrenele reale sau simulate, ca într-un refugiu sigur.

Dar tocmai în biurou era acum mai alături de Lorelei. Și ea îl împiedică să scrie, limitându-i cu o emoție libertatea minții, neatârtnarea ei. Totuși, de această prezență nu se ferea, nici nu se apăra (219).

Ce scriitor chinuit! Totodată, Teodoreanu intuiește un adevăr și-l explică cum știe el mai bine: un creator are mereu nevoie de „himere“, de muze. Și el dă dovadă de un mare curaj și originalitate (nemaifântâlnit în literatură?) de a acorda această onorabilă funcție tocmai soției. Se înobilează rolul de soție, foarte compromis de Ela Gheorghidiu, de pildă.

Stilistic, scrisorile soției sunt apropiate de stilul naratorului (și de gustul literar al lui Catul Bogdan). Nu mă impresionează. Dar am încercat să găsesc mesajul lor ascuns pe care cred că-l conțin (în intenția autorului) și pe care Catul nu l-a intuit.

A doua scrisoare e despre un vis cu o piatră mare sub care, dând-o la o parte, mișună gândaci și viermi.

Mi-e inima sură ca o minge de sare lucrată în ocne. Cine nu cunoaște truda și setea închise într-un bulgăre de sare să stea la o parte.

A treia scrisoare e o veritabilă declarație de dragoste.

Dac-ar fi fost să trec printr-o pădure cu lupi ca să ajung până la tine, aș fi ajuns cu zdrențele tinereții mele sfâșiate, dându-ți ultima ei picătură. [...]

Dar la poarta casei tale veghează dragostea – și mi-am tras pașii înapoi. [...] Cânt cu mâna întinsă subt cer, ca odinioară cei neîmpăcați la răspântii de drum: Ascultați, voi toți, bucuria și durerea mea (217).

Bucuria de a se simți iubită și durerea de a se simți trădată de cuvinte, de propriul ei text ce nu-i mai aparține, probabil.

Ultima scrisoare:

Rămas bun.

Mă numesc numai Lorelei. Legenda spune că am ucis.

Anii mei tineri au sunat a cântec, dar am trecut pe lângă ei cu dragostea în mână și am rămas cu mâna întinsă ca a regelui Lear (222).

E iarăși enigmatică. Eu, cel puțin, nu-i înțeleg mesajul. Foarte abstractă și ducând o viață dublă. Probabil întreaga corespondență a lui Lorelei este o poetizare prea complicată pentru două personaje deloc simple în intenție. Nefericirea lui Luli vine din ignoranța scriitorului de a-i acorda atenție, de a o citi. Luli se vrea și ea citită. Cert e că scriitorul Bogdan a fost încântat de aceste epistole și s-a îndrăgostit de această talentată „L“, împărțindu-și afecțiunea între soție și scriitoarea necunoscută.

Lucrurile iau cu adevărat o tragică amploare când Autorul Teodoreanu hotărăște că a sosit momentul adevărului. Care adevăr e fals, bineînțeles. Catul află că Lorelei e Gabriela!!! O cumplită luptă se dă în sufletul lui.

Și inima lui nu mai știa. Aceași milă pentru amândouă, pentru o suferință veche și pentru una care poate abia avea să înceapă. Pe amândouă ar fi vrut să le cuprindă în brațe și parcă de nici una nu se mai putea despărți. Inima lui nu întâlnește mai tragică răspântie (227).

Dar cel mai nefericit s-a simțit Ionel Teodoreanu. Ce să facă el, săracul? Situațiunea l-a depășit totalmente! Ca să-și ajute cumva personajul ajuns la mare ananghie, autorul organizează pentru nefericita Luli *un acces de apendicită acută* (la pagina 231) tocmai de Paști (când Gabriela vine la ei în vizită) și scapă astfel de complicații inutile.

Gabriela, personaj simpatic (la început) și de treabă, doctorandă în filologie și profesoară (de literatură franceză, dacă nu mă-nșel, la Brașov), devine, previzibil, personajul negativ necesar într-un context romantic. Din cauza ei, Lorelei a trebuit să fie eliminată, de aceea pseudo-Loreleia trebuie pedepsită.

Problema cu Gabriela-Lorelei se rezolvă repede, întrebându-și soțul când se apucă de scris, acela răspunde cu o întrebare:

– *Dar tu când scrii, Lorelei?*

Gabriela avu o tresărire ca în fața unei fantome.

– *Eu nu mai scriu.*

– *De ce?*

– *Trăiesc.*

– *Și eu trăiesc, Lorelei. Tu ești datoră mea de-a trăi. Scrisul e doar un capriciu (246).*

Observăm și un lucru „interesant“. Până aici, perspectiva îi aparținuse în exclusivitate lui Catul Bogdan (n-am știut niciodată ce gândește Luli), cu venirea Gabrielei însă, avem acces și la gândurile și opiniile ei, pe care autorul, în naivitatea lui, crede că le vom judeca cu asprime. Amintim că Gabriela văzută de Catul se transformă într-o ființă proastă, vulgară, superficială, ușuratică etc. Dar și el „suferă“ schimbări în viziunea ei. La început, ea se comportă la fel ca Luli. „Catul scrie un roman“, spunea „cu o mândrie plurală“, era formula prin care își exprima „un respect atât de adânc pentru misterul creațiunii literare.“ Curând însă se plictisește.

N-avea nici radio. Catul Bogdan ura acest instrument de tortură. Patefonul nu mai putea cânta din cauza romanului, care avea nevoie de ambianța unei tăceri omogene. Așa că viața de acasă se rezuma la lectură, conversații cu haziaca, tic-tacul pendulelor și zbârnăitul caloriferului (256).

Mare răbdare avusese Luli, Lorelei. Gabrielei „i se permite“ în cele din urmă să plece să se distreze. „Eu cu distracțiile mele, tu cu ale vârstei tale“ (256); „tinerețea unei femei își păstrează drepturile chiar și alături de un scriitor, oricât ai admira „misterul creațiunii literare“ (256).

Și iată că prestigiul lui scădea. Văzut de aproape, în viața de toate zilele și nopțile, scriitorul redevenea simplu om în rândurile celorlalți. Prin nimic, Gabriela nu i se simțea inferioară. Rămânea harul talentului, această sonoritate suplimentară a scriitorului față de viață. Dar pe de o parte, Catul Bogdan părea ieșit din timp, rămas în urmă. Romanele lui aveau horarul fragil al desuetului turn de fildes, într-o vreme când scriitorii galopau în fruntea mulțimilor, făcând din individualitatea lor bici, goarnă, torță sau paloș. Individualitatea lui Catul Bogdan apărea statică și deprimant elegantă.[...] Îi lipsea vigoarea, dinamismul, amploarea socială. Trăise unilateral, închis în el, în casa lui și în mediul lui, și scrisul răspândea această izolare îngustă. Se demoda. Sau chiar se demodase. Aceasta era impresia intimă a Gabrielei. Fără să-l deprecieze, nu-l mai admira ca până ieri.[...]

Un învins: aceasta era concluzia Gabrielei, care în aceeași măsură se simțea învingătoare, fără să exagereze proporțiile victoriei ei. Își dădea bine seama că înfrângerea lui era mai semnificativă și mai prețioasă decât victoria ei (259).

* * *

„Succesul romanului va fi răsunător și fără precedent în literatura noastră. Tirajele sunt impresionante pentru acei ani, edițiile se succed cu repeziciune, se creează – mai ales în rândul publicului feminin, de toate vârstele, – un adevărat cult al lui Teodoreanu“ (Silvia Tomuș 1980: 56) și despre *Lorelei* și *Secretul Anei Florentin*: „Un anume caracter melodramatic le subminează însă valoarea“ (Tomuș idem: 99). „Într-adevăr, *Lorelei* este poate cel mai bun roman sentimental românesc, în care, cu mijloacele prozei poetice, se demonstrează ideea, atât de eminesciană, a imposibilității de a se împlini, în planul vieții reale, aspirația spre o iubire ideală“ (N. Ciobanu 1970: 206). „Oricum însă personajele din *Lorelei* eminescianizează iubirea cu o deplină dăruire, fiind candidă, în această privință, până la inconștiență. Aici se află sursa anacronismului lor încântător, dar și cauzele care le vor pierde“ (Ciobanu idem: 207).

Relațiile scriitorilor interbelici cu iubitele lor sunt, în general, complicate. Personajele, nefericite și neînțelese, își permit să rămână romantice.

4.0. ALTE IPOSTAZE

În acest capitol ne vom ocupa de anumite „abateri”. Pornind de la ideea că, în romanul interbelic, noțiunea clasică de „tip” se diluează (vom aduce un singur exemplu, dar minuțios analizat, Lică Trubadurul: arivist sau „crai” demodat?), ajungem într-o zonă a psihologiei în care vom studia „extremele”. Și seducția este, deși pare ciudat, o abatere; însă nu avem seducători interbelici, în sensul obișnuit al cuvântului. Există doar „jocul” complex și fascinant al seducției pe care am încercat să-l urmăresc. În sfârșit, abaterea propriu-zisă de la „normal” este anormalul. „Anormalitatea” personajului interbelic ne-a atras atenția întâmplător, când am interpretat sinuciderea lui Fred Vasilescu și am căutat să-l compar cu alte personaje din epocă (am descoperit atunci că „fenomenul” e general și am căutat explicații).

4.1. Ambiguitatea tipului literar (Lică Trubadurul)

Ce înțelegem prin *tip*? „Reprezentarea convențională a unei categorii umane (sociale sau psihologice) întrupată într-un personaj literar, care concentrează anumite caracteristici stabile, permanente, definitorii ale categoriei respective” (Angheliescu, *Dicționar de termeni literari*: 237).

Referindu-se la personajul din roman, critica interbelică găsea de cuviință să folosească acest termen destul de frecvent ca să-l

aducă, în cele din urmă, la situația neplăcută de clișeu. Despre orice personaj se putea spune la tot pasul „tip“. De pildă: „Olguța este cu siguranță un tip“ (Mihai Ralea 1977: 173) sau „Emil Codrescu este un tip sintetizând chiar o mentalitate literară“ (Pompiliu Constantinescu 1989: 159) sau „Ladima este un tip atât de apropiat de noi, o schemă morală, în care pot încăpea mai multe apariții ale cafenelei literare“ (idem 1989: 134); în romanul *Ion* „trebuie căutat țăranul nostru, cel ardelean în particular, dar prin extindere, țăranul român mai în genere. Apoi, fără să se piardă nimic din valabilitatea sa, tipul universal al țăranului de pretutindeni“ (Șerban Cioculescu 1972: 322). Am exemplificat îndeajuns (adică suficient pentru a vă convinge ce supărător îmi pare acest „tip“ interbelic!), dar nu ne vom opri totuși, mai plictisind cu câteva amănunte desuete.

Primul care menționează *ceva* în această direcție este, *a ber natürlich!* Titu Maiorescu care în 1882 notează: „De aceea, susținem noi acum, subiectul propriu al romanului este viața specific națională și persoanele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țăranului și a claselor de jos“ (*Poetica romanului românesc* 1987: 300). În anul 1933 (*Romanul românesc față cu Proust*) și-n 1939 (*Individ și erou*), George Călinescu se „preface“ a-și susține predecesorul, noi personal nu-l credem dacă-i urmărim creația (artistică). Declarăm acestea pentru a trezi anumite obiecții.

Pompiliu Constantinescu, în articolele sale (*Problema romanului românesc* din 1926, *Considerații asupra romanului românesc* din 1928 ș.a.), evidențiază cele două tipuri de personaje exploatate cu insistență de romancierii noștri: parvenitul și dezadaptatul, „eroul romanului nostru a degenerat în schema unui erou – concept, în cuprinsul unei psihologii date...“ (1989: 63). Autorul critică simplismul, previzibilitatea personajelor, dar nu ajunge până la observațiile mai subtile ale lui Mihail Sebastian care consemnează că „lectorul de romane românești rămâne într-o lume de eroi, caractere și atitudini monotone, cunoscute, simple, evoluând între pensionarul tacticos și țăranul idilic, intelectualul dezamăgit și politicianul exploatator, între fecioara sacrificată și curtezana perversă“ (Sebastian 1972: 334). Sau bine cunoscuta opinie a lui

Camil Petrescu din *Teze și antiteze* în celebra (vă mai amintiți?) *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (p. 24–25)...

În *Fragmentarium* (1936), Mircea Eliade consideră că „tipul“ trebuie să fie un personaj ieșit din comun, personalitate remarcabilă, excepțională, „oameni care pot deveni mituri (așa cum a devenit un Grandet sau un Raskolnikov)“, iar un roman trebuie să fie „nu simplă reproducere de „personaje“ (tatăl bun, tatăl pervers, femeia vinovată, fiul risipitor, fecioara înșelată etc.) – ci creație de oameni care ar participa la eforturile de cunoaștere ale contemporaneității“ (Eliade 1994: 99 și 100). În 1939 doar atât despre romanul interbelic? Prin Indii călătorind, pe Eliade nu l-a interesat, probabil, romanul contemporanilor săi; oare la ce opere face referință în paranteza lui?

De critica postbelică „tipul“ se prinde mai greu. Clișeul pierde din vigoare și nu mai are aceeași valoare. Să ne amintim de unul din cele două tipuri fundamentale ale romanului interbelic: arivistul. Orice școlar îți cântă: Stănică Rațiu, Lică Trubadurul, Gore Pirgu. Și eu aș face la fel, dar nu e atât de simplu. De exemplu, „Stănică e un veleitar și a fost pus în șirul ariviștilor care, de la Dinu Păturică la Gore Pirgu, populează literatura noastră. Dar eroul lui G. Călinescu are particularitatea că urmărește să se ridice exclusiv prin relațiile de familie, făcând în interiorul lor politică revendicativă“ (Crohălniceanu 1967: 596). Ați văzut? Iar despre Lică Trubadurul ce să mai vorbim! Despre el, de fapt, vreau (și am) să scriu în continuare. Ce fel de arivist e fratele Lenorei, acest bărbat *estetic*!

Plină de prejudecăți (*literare*), am crezut întotdeauna că Pirgu este „tipul“ arivistului absolut. Și, Doamne, cât am greșit! Căci:

„Gore Pirgu un parvenit? Iată ce ne propunem a lămuri“ (Al. George 1971: 65). „Întreprinderea“ lui Alexandru George e atât de surprinzătoare și curajoasă, încât îmi dispare tot spiritul meu critic...

Punct cu punct, pas cu pas, se demonstrează, clar și convingător, că bietul Pirgu nu-i deloc și nici n-a fost niciodată un arivist / parvenit.

„În «oarba-i înverșunare», Matei Caragiale uită că și-a construit eroul pe niște date ce îndreptățeau cu totul altă concluzie și că nu un tip de genul lui Pirgu se putea ridica pe ruinele unei societăți de care tocmai acesta încerca să se agațe.

Dar în *Craii de Curtea – Veche* există un parvenit, care până la un punct se suprapune pe toate liniile clasice ale tipului, și acesta e, oricât ar părea de surprinzător cititorului, Pașadia“ (George idem: 68).

Cititorul meu nu se supără dacă nu comentez, dacă nu prezint mai pe larg argumentarea criticului. Îl vom mai cita de câteva ori, pentru că ne-am pus aceeași întrebare, dar în legătură cu Lică Trubadurul (Lică Trubadurul *un parvenit?*). Și pentru că Al. George dă câteva definiții, caracteristici, ale „parvenitului“, îl vom crede pe cuvânt și vom selecta vreo două.

1. *Dar un parvenit este un tip uman care personifică o trecere bruscă, sau oricum foarte vizibilă, de la o condiție socială inferioară la una mai înaltă, la care nu se poate adapta desăvârșit, oricâte eforturi ar face* (George : 65).

2. *Un parvenit este, apoi, un individ care-și urmărește gândul depășirii sociale cu perseverență și abilitate. Pentru el, etapele vieții trebuie să se adăuneze în vederea acestui scop pe care nu-l scapă nici o clipă din vedere* (66).

3. *Apoi, un parvenit e un ins care trebuie neapărat să aibă conștiința că lumea în care „ajunge“ e superioară celei din care a pornit, căci doar către ea năzuiește. De aici parvenitul e în mod fatal un snob, sau oricum un ins stăpânit de ideea de a se controla și a se desăvârși. El trebuie să observe cu atenție mediul în care intră, să încerce să-i priceapă mecanismul, să i se supună* (66).

Conform acestor „precepte“, Lică al Hortensiei Papadat-Bengescu e și nu e un parvenit. Dar eu nu voi fi atât de radicală ca Al. George și voi demonstra că Lică nu e doar (un altfel de) parvenit, ci și altceva (ilustrează și alte „tipuri“). Acest personaj fluctuant și nu prea încadrabil a permis chiar unor critici să afirme că autoarea n-a știut ce să facă cu el: „Prozatoarea a făcut din el cel mai inefabil personaj de sex bărbătesc, întrucât ea însăși pare nelămurită în privința lui“ (Mincu 1971: 160). Nu suntem de acord din mai multe considerente (comentăm pe parcurs). Ca idee, concept, „tip“, Lică ilustrează cel mai bine opinia mea despre evoluția anumitor personaje din romanul interbelic.

Ceea ce trebuie să mai subliniez o dată e că în critica literară Lică e pus alături de toți ariviștii (literari): aceasta e prima imagine pe care cititorul (criticul) experimentat vrea să mi-o impună.

„Lică își pierde ineficiența în planul relațiilor sociale, devenind un Mitică degradat spre Dinu Păturică. Personajul are un destin în seria tipologică a ariviștilor din literatura română, iar ambiția lui, în creștere, îl situează alături de Rastigniac (Balzac) sau Julien Sorel (Stendhal)“ (Rădulescu 1996: 91).

Dar nu mă convingeți cu una cu două. Îi înțeleg pe acei a căror principală preocupare n-a fost Lică Trubadurul și, simțindu-se obligați să spună și despre el două-trei cuvinte, au spus două-trei cuvinte banale, uzate, superficiale. La ultima mea lectură am urmărit în mod special traiectoria acestui personaj. Nu-i chiar atât de greu:

În *Fecioarele despletite* pe la jumătatea romanului, venind în vizită la Rimi, Mini îl găsește acolo și pe Lică, fapt ce-i permite să-și aducă aminte câte ceva despre el.

Glasul lui Lică nu-l auzise Mini niciodată. Era afon, ceea ce corespundea cu silueta lui discretă și fugară, dar nici nu-l zărise altfel decât fluierând. Avea deci viers!

„Da! Fluieră ca un mierloi a pungă goală și a muiere, glumea Nory, liber – cuvântătoare ca și liber – cugetătoare.

Mini, nefiind tare în ornitologie, nu o putea informa (Papadat-Bengescu 1986: 76).

Se mai spune despre el (tot de la Mini aflăm) că e un „papugiu“. Numai că nu e bun mușteriu. Nu ne aduce pui la cuibar. Fluieră și sare din cracă în cracă, cuvinte ce o fac pe biata Lina să se coloreze la față de la roșu spre vânăt (știm noi de ce). Tot Mini consideră că nu-i nici o asemănare între Lică și sora lui, Doamna Hallipa. Ceea ce nu-l împiedică pe fratele risipitor să se simtă ca la el acasă cu Rimii, Eliza, Mini și Nory, „înalta“ societate care se afla și-n preajma surorii favorizată de soartă (și de soț).

Lică Trubadurul șoptea din când în când ceva Elizei, ținând ceașca de ceai pe genunchi, și vorbele îi șuierau îndemânatic și dosnice pe buze. Era felul lui de a vorbi. Eliza râdea delicat, ducând la gură, dar fără să o apropie prea mult, o batistă brodată fin (78).

Mini, interesată de figura lui, continuă să reflecteze:

Probabil frate mult mai mic al Lenorei, acest Lică! Părea foarte tânăr.[...] Părea mai firesc să-l întâlnești în scenele de mahala decât în viața modernă sau în intimitatea familială a profesorului Rim. Foarte puțin universitar, Lică! Desigur, patru clase primare la Tecuci (78).

Știe să se poarte în societate, ba chiar, în anumite situații fusese elementul de legătură, care făcuse din ei un „trio – allegretto“ (79, din Mini, Eliza și Lică).

Discutau mereu afaceri, probabil de familie, pe când Lică Trubadurul, căruia Rim nu-i adresa nici un cuvânt, arunca lui Nory, de departe, ochiri repezi și surâsuri de bună înțelegere. La Tecuci, în mahala, sau în mahala la București, ca și în biroul lui Rim, Lică își păstra apucăturile. Nu avea nici o îndoială asupra persoanei lui, era sigur că e băiat frumos și că asta e o monedă curgătoare pretutindeni (80).

Ceea ce trezește indignarea lui Mini e faptul că *acel trubadur de mahala, care, în mijlocul unui birou de intelectual, făcea cu ochiul unei directoare a feminismului, ca la horă (82)*. De altfel, această întâlnire între Mini și Lică e unica în roman. Trubadurul este un personaj secundar, dar bine caracterizat; imaginea lui e a unui Don-Juan învechit și fără ambiții:

Lică Trubadurul era un eșantion prin care nu se pierdea modelul de mai alaltăieri. Flexibil de mijloc, cu ocheade repezi pe sub gene negre, nepăsător, hotărât și grăbit, cânta și juca după romane demodate (81). Vocația adevărată a lui Lică e cea de seducător, nu de arivist. „Cariera“ lui va fi întâmplătoare, va veni de la sine, datorită ambiției prințesei Ada, nu și a lui, după cum vom vedea.

Considerându-l interesant, romanciera îi acordă mai multă atenție în romanul al doilea, *Concert din muzică de Bach* și, dintr-un personaj secundar, Lică se transformă într-unul principal. E o „tehnică“ explicată de autoare într-un interviu: „orice personaj episodic poate deveni erou principal al unei drame sau roman, de aici și faptul că în *Concert din muzică de Bach* apar pe primul plan personajii care în precedentul fuseseră pur episodice (*Romanul românesc în interviuri* 1986: 624).

E inevitabilă „evoluția“ lui Lică într-o asemenea situație. Prima surpriză este cea a unui Lică *pater*. Iarăși Mini, iarăși la Rimi, unde Sia, tânărul personaj, la auzul familiarului fluierat, iese afară. La fel ca vecina de peste drum, Mini ar fi crezut că e vorba de o poveste între „un tânăr cu pălărie de paie“ și o fată greoaie. Rim însă, extrem de serios și amabil, îi prezintă lui Mini personajul necunoscut, „mângâind cuvintele“ (ca mai apoi să mângâie și ceva mai mult):

– *Domnișoara Sia Petrescu – zise mângâind cuvintele – nepoata noastră! ... fiica unică a simpaticului văr Lică!* (136).

Dar Lică e departe de a fi un tată ideal, la capitolul „sentimente paterne“ stă cam prost: *Lică și-ar fi bătut joc, pe drept, de cine i-ar fi spus că e un tată bun* (dar în afară de vreo doi critici literari nu i-a spus nimeni). „Prezență inofensivă“, Sia „îi servea de pretext ca să scape de o întâlnire ce nu-i convenea“, trezea tot felul de sentimente pozitive femeilor cu care are ceva de rezolvat, iar de la Rimi, Sia era încântată să-l aprovizioneze cu ceva mai bun de mâncat sau cu bani de buzunar.

Să revenim la acele caracteristici care ar nega arivismul lui Lică și anume: indiferența lui față de bogăție, disprețul pentru rudele mai pricopsite:

Cu câștigul Lică era cam nepăsător când avea țigări [...] Afacerile lui erau mai adesea farse vesele, jucate furnizorilor în beneficiul armatei și din care îi pica și lui ceva bani în buzunar [...] Era și îndrăzneț și fricos (151).

Așa cum zbura el peste tot, era totuși singuratec. Deși apropiat, nu era prietenos (152). *Afacerile, Lică le făcea de preferință cu bărbații femeilor drăguțe, care interveneau în favoarea Trubadurului* (154).

De obicei însă femeile se purtau cu el așa cum îi plăcea lui. Dacă îi trebuia un mic împrumut, îl găsea, și totdeauna găsea un ospăț fin, fără de care amorul nu ar fi fost complet. Lică nu avea numai tacâmul pus, ci și patul așternut pretutindeni, fie ca oaspe, fie ca amant (154).

Lică are parte numai de femeiuște blânde și iubitoare, de obicei căsătorite și cam *second hand*. Ce să facă romanciera cu el? Un Lică îndrăgostit lulea de vreo femeie? Poate, dar e prea simplu, sentimental și ieftin (sau „telenovellic“, adică nu în stilul autoarei noastre). Lică

nu se îndrăgostește niciodată, dar ceva trebuie totuși să i se întâmple. Cele mai „sexy“ pagini din ciclul Hallipilor (și cred că din toată opera prozatoarei) sunt acelea despre Lică *domolind* calul (când o întâlnește pe Ada). Ada e un alt tip de femeie decât fostele lui iubite, superioară lui („mierloiuului“) și intelectual, și social. Lică intuiește și, după ce-o vede, „fluieră“ mai deosebit: *Un alt fel de fluierat. Exprima astfel o gamă întreagă de sentimente. Nu degeaba feminista Nory îl botezase „mierloiu“* (16).

Și Ada, după ce-l întâlnește, nu-l poate uita: *Cum de-o fi avut acel tânăr zvelt atâta forță! Ce ciudat botișor avea subț urma aceea de mustață neagră* (164). *Cu ce pumn domolise tânărul acela pe murg! Ada era destul de cunoscătoare la cai ca să înțeleagă că Lică avea multă pricepere* (165).

Dacă până-n acest moment modalitățile de caracterizare ale lui Lică erau oarecum directe (Lică-i așa, Lică-i pe dincolo), de-acum încolo predomină caracterizarea indirectă, adică tragem noi concluziile. Ada, *senzuală și capricioasă*, îl caută, îl găsește și-l cumpără. Lică săracul, când înțelege (și înțelege de la bun început) și acceptă, rămâne același fluturaș, ceva mai umilit și mai ocupat. Dar același: când Adei i se pare c-a pus mâna pe el, Lică riscă un „Nu pot primi postul“, ațâțându-i Adei *ambițiile și mai mult*. Pe Lică *toată parada aceea de vorbe late: organizare, grajduri... îl plictisea. Îi plăceau lucrurile de-a gata. Nu calculase nimic, dar avusese intuiția unor piedici. Cum însă era bine făcut pentru slujba vieții și avea mișcările spontane bine adaptate, gestul îi slujise. [...]* Nu-i plăceau încă palatele (17).

Următorul pas al Adei (primul a fost angajarea în postul de „șambelan al grajdurilor princiare“) a fost să-i dea *altă situație decât aceea de haimana, cum îl numea Maxențiu* (192); *Soluția era clară: să silească lumea să accepte pe Lică* (192), pentru că *Odată ce Lică este într-adevăr unchiul oficial al doamnei Hallipa, la ce să se mai bârfească că prințesa Ada trăiește cu un dresor* (201). Probabil Ada o are în vedere pe Elena Hallipa-Drăgănescu, cea mai mondenă și mai *chic* femeie din București. Lică nu e așadar un prăpădit care vrea să agonisească, ci unchiul acestei onorabile femei. De această perioadă e legată transformarea lui Lică în domnul Basile Petresco. Și iarăși, nu

Lică e de vină, ci Femeia care-și urmărește insistent și perseverent atingerea scopului. După cum remarcase și Nicolae Manolescu, „Lică reprezenta pentru ea un capriț, dar și un instrument de a se apropia de Hallipi; îl dorește, dar nu oricum; a-i crea o situație convenabilă e aproape la fel de important cu a-l avea de amant“ (*Arca lui Noe*, 1998: 324). Arivismul lui Lică e mai mult comic – ironic, decât adevărat, propriu-zis, dar și un rol în care se complăce, o mască inedită pe care și-o pune și nu i se portivește (descoperă singur). Adevărata lui vocație, repet, sunt femeile. Dar Lică, dintr-un grăjdar (sau, mă rog, șambelan) ajunge deputat. Nu-i arivist nici acum? Nu, desigur. El habar n-avea de asta și nici nu visa le asemenea ascensiune socială. Vardale (un fel de fost sau actual ministru) „discută“ cu Ada. *De mult studia pe domnul Basile Petresco și decisese că era omul de care avea nevoie. Vardale cerea concursul prințesei pentru a-l converti, cum și pentru a le da ea însăși sfaturi politice, de care o credea foarte capabilă* (282). *De fapt, le trebuia un candidat cu parale și fără trecut. De mult pusese ochii pe Lică. Bani avea prințesa destui, slavă Domnului. Lică, slavă Domnului, nici un trecut* (283). Această propunere o intrigă mult pe Ada. *Ar putea ajunge ministru! Gândi și nu știa de se bucură sau îi pare rău. Nu credea că ipoteza era o nebunie, credea pe Lică omul în stare de orice și se gândea serios la noul plan de luptă deschis. Ambițiile ei pentru Lică erau acum depășite* (283). Ada începe să se întrebe cu un pic de neliniște dacă Lică o va lua în căsătorie. O va lua, se pare. Aici se încheie povestea lui Lică din romanul al doilea.

Dacă în *Fecioarele despletite* Lică era un fante demodat, în *Concert...* e ceva mai complex, ironizat la nesfârșit pe de-o parte și simpatizat pe de-alta. Asistăm la transformarea lui dintr-un Don-Juan simpatc și ușuratic într-un domn manierat, elegant și atrăgător, subjugat însă de o femeie puternică, posesivă, în stare să-l facă și ministru. Totodată, Lică e o mostră de masculinitate crudă și forță „sălbatică“. „Dacă nu ar fi atât de vulgar și de obsedat de planurile de parvenire, Lică ar putea trece drept o caricatură simpatcică a acelei forțe virile căreia câteodată simt nevoia să i se prosterneze eroinele bengesciene“ (Rădulescu 1996: 93).

În *Drumul ascuns* Lică nu mai interesează decât iarăși episodic. Apare de câteva ori, la început indirect, din relatările altor personaje. Coca află că are un unchi care candidează și „cade“, pentru că „n-are încă experiență politică“ (319); fata se interesează de la maică-sa asupra persoanei lui Lică: *Luase Lenorei interogatoriu asupra lui. Lenora vorbea fără plăcere de fratele ei; îl maltratase toată viața și acum, când apele îl ridicase deasupra, se simțea stânjenită. De altfel, nici nu se vedeau* (320). Altă dată, Drăgănescu îl întâlnește (la Camera deputaților): *se lovise de un domn cu veston strâmt și cu monoclu [...] fusese Lică sau Basile Petresco, bărbatul nou – nouț căsătorit al prințesei Ada, unchiul Elenei...*(376). În cele din urmă, îl cunoaște și Coca- Aimée la un bal pe care-l organizează și rămâne intrigată.

Conversația cu Lică luase un ton amuzant, pe care nu-l mai întâlnise la nimeni. Ea, așa de protocolară, suportase familiaritatea, ba chiar o căutase repețit în cursul serii. O impresiona contrastul dintre profilul cizelat, silueta corectă și vorba aceea nejenată. La stabilimentele balneare, după salutul reverențios al personalului, mâinile nesfuite ale masseur-ului îi dau o impresie la fel. [...] Lică, cu limbajul lui inedit, picase la timp. Ca sunet, glasul unchiului era cam vulgar, dar așezat într-o octavă de falset simpatic, vorbele erau spontane și le puteai desprinde una de alta sau înșira după voie, nu simțeați că s-au legat ca o funie care ți se va împleți în auz în toată lungimea ei, dar nici nu te lăsau atârnat, ca unele stacate, în așteptarea a ce va urma (384).

Fragment interesant, Lică vorbește și cucerește. Dar nu se simte prea bine în saloane: *Lică era cam strâmtorât în saloane, numai prezența Adei slujea de parașută încercărilor periculoase ale zborului lui monden. Mulțimea totuși, în oricare fel, era elementul lui, îl excita, îi da un fel de beție colectivă, ușoară ca un fum mic de vin de sifon, care îl prindea. [...]*

De femei era cu neputință ca Lică să se sperie, fie în orice saloane și sub orice model de rochii. Le dezbrăca numaidecât. Nu era nici lubric, nici imaginativ; femeia nu însemna pentru el amănunte plastice, ci numai instinctul elementar, trimis sau primit din treacăt,

printr-o privire, un cuvânt, un semn. În lumea aceea incomodă, tot cu femeile se acomoda mai bine (385).

Urmează ceva mai complicat, Lică o atrage pe *păpușa* Aimée, dar nu „profită”; există un început de relație ciudată între ei, la care se renunță ulterior. Unchiul rămâne total indiferent la „farmecele” nepoatei, nu-și pune mintea cu ea. Aceasta însă se simte atrasă inexplicabil de ruda neconvențională. „Lică reprezintă pentru Coca-Aimée fascinația impurului”, consideră A. Pamfil (1993: 68).

Numai pentru el, urechile ei nu mai erau de porțelan și vechiul fante, cu glumele lui calpe dar îndrăznețe, săvârșise un fel de viol al timpanului. Când balul luase sfârșit Aimée purta, în decoltagiul larg al rochiei de stil, amintirea unchiului ca pe un fir de busuioc ascuns, care zgârie puțin pielea și miroase iute (386).

Pentru că ne interesează Lică, și nu Coca, nu ne vom face de răs cu analize elementare sau infantile. Lică mai apare de câteva ori în roman. *Capriciul* lui Aimée pentru unchiul Lică evoluează foarte puțin în vizitele acesteia (pe ascuns) la hipodrom, *de altfel inofensive*, căci *Lică n-o plăcea. O impresie ca a unui cărbunar care umblă cu o păpușă de ceară: dacă n-ar atinge-o, ar fi umilit, dacă o atinge și o murdărește, mai umilit încă (426).*

Mai aflăm și că se ceartă cu soția lui, reproșurile căreia, „usturătoare”, *porneau de la gelozie și ajungeau la insulte asupra insuficiențelor lui sociale. Lică, care nu era suferitor, nu se da în lături de la argumentul ultim al unei palme sau unui picior (423).* Ada a „stricat” personajul: fiind prea dominantă și posesivă (bogată), dintr-un Don Juan tipic, fante și „mierloi” etc. a făcut o jalnică struțocâmilă nici seducător în adevăratul sens, nici senator. Ceva intermediar și mediocru. Femeia i-a distrus personalitatea. Lică mai apare și-n *Rădăcini*, unde divorțează de Ada și se căsătorește cu Mica-Lé (încearcă să se emancipeze, adică). Rămâne totuși pentru critici un personaj aproape simpatic. „Lică Trubadurul e singurul dintre ariviștii Hortensiei Papadat-Bengescu, care ajunge fără persistență, ba chiar cu unele șovăieli, la treapta cea mai înaltă a ierarhiei burgheze. Poate numai pentru acest motiv, cu toate marile lui neajunsuri, este cel mai puțin

odios dintre parveniții romancierei. Mai plebeian decât ceilalți, păstrează o oarecare spontaneitate și sinceritate involuntară. Cu toate scăderile lui, are un fond uman mai mare decât ceilalți“, menționează Valeriu Ciobanu (1965: 177). Pentru mine, Lică e ceea ce a vrut autoarea să facă din el, de aceea am studiat evoluția lui: fante – tată – arvist – soț jalnic – divorțat și recăsătorit, sunt câteva tipuri combinate aici, al arivistului și al Don Juanului, în primul rând, dar pentru că prozatoarea a fost prea ambițioasă și a vrut prea mult pentru un singur personaj (*tantus ab uno splendor*: „atâta splendoare pentru unul singur“), Lică nu convinge întotdeauna, uneori exagerează în rolul de Don Juan; alteori, arivismul lui Lică, interesant și credibil, o plictisește repede pe autoare, care renunță să facă din Lică un bun politician, dacă nu un ministru. Ne atrage, ne incită și apoi (ne) deziluzionează: fapt resimțit în toate comentariile critice naive. De fapt, autorul (autoarea) ne sfidează. Își ratează personajul din plăcerea de a surprinde și a nedumeri cititorul care se pretinde deștept și, învingându-și tristețea (?), distruge aparent nemotivat un personaj atât de promițător ca acest Lică (Hortensia Papadat-Bengescu trebuie să fie o lectură obligatorie pentru orice critic literar: ea maturizează).

Un critic căruia nu-i plac femeile „scriitoare“ vine cu o idee absolut unică despre Lică: „Un fel de preot amoret care oficia laic pe altarul erotic“, „Trubadurul cunoaște bine femeia și o folosește, având aproape o viziune estetică asupra actului erotic. Ca toate personajele Hortensiei Papadat-Bengescu, Lică suferă și el de estetism. El poate deveni filtrul (pâlnia! n.m. L.C.) prin care materialitatea să tindă spre o ascensiune ideală“ (Marin Mincu 1971: 160). Criticul cade în cealaltă extremă, dar de ce să nu le acceptăm pe amândouă.

Post scriptum.

Trebuia să pornesc de la nume: Lică nu-i Păturică, Scândurică, Buzunar sau Chilipir (Lică Chilipirescu!). Deși Petrescu (Petresco), lui Lică i se spune Trubadurul. Iar numele unui personaj de roman contează și e semnificativ.

4.2 Seducătorii interbelici

Două sunt romanele la care ne vom referi în continuare: *Adela* și *Drumul ascuns*. Au apărut în același an: 1933, „anul de aur al romanului românesc“ (Cornea 1990: 375). Vom discuta mai întâi despre romanul lui Garabet Ibrăileanu.

„*Adela* primește premiul de proză în anul în care Camil Petrescu își publică *Patul lui Procust...*“ (Protopopescu 2000: 224). Totodată, romanul „era terminat, într-o primă versiune, în 1925“ (Drăgan 1971: 188).

„Constrâns de o continuă jenă financiară (își plătea casa din Fundacul Buzdugan, 10), criticul mână, tot acum, spre tipar, după multe și firești ezitări, romanul *Adela* care apăru în 1933, întrunind sufragiul unanim al criticii. I se decernă premiul național de proză din partea Fundației pentru literatură și artă“ (Drăgan 1971: 77).

Observații interesante face Al. Dobrescu: „Ideologul și îndrumătorul de opinie Ibrăileanu a căutat publicitatea pe care prozatorul a ocolit-o cu sistem. Articolele unuia erau degrabă trimise la tipografie, oricât de neglijentă le-ar fi fost redactarea. Însă literatura propriu-zisă era ținută cu anii în sertar, iar când, în fine, era scoasă de acolo, circula sub nume de împrumut. Însăși editarea romanului s-a făcut, ne încredințează memorialiștii, după lungi ezitări și nenumărate îndemnuri ale amicilor, manuscrisul fiind, în cele din urmă, „furat“ de aceștia și încredințat editorului.

S-ar zice că Ibrăileanu nu dorea să fie cunoscut ca autor de literatură. Oare de ce? Un prim răspuns, cel mai la îndemână, ar fi neîncrederea în posibilitățile sale de creație“ (Dobrescu 1989: 39).

„Pricinile rezervelor și precauțiilor trebuie căutate într-altă parte. În, de pildă, faptul că literatura lui Ibrăileanu contrazice flagrant principalele susțineri ale ideologului și criticului. *Adela* îi subminează toate programele îmbrățișate de-a lungul vieții, dezvelindu-le șubrezenia și ineficiența“ (idem 1989: 40).

„Chiar transferate asupra personajelor, mișcările sufletești își divulgă adevărata sursă. În ultimă analiză, pe „taraba“ romanului e expus curiozității publice sufletul întreg al artistului. Mai ales această

indiscreție obligatorie a literaturii, imposibil de ocolit, îl sperie pe Ibrăileanu. Trădătoarea literatură divulgă lumii ceea ce romancierul ar vrea să țină ascuns de ea, intimitatea strictă. Luând cunoștință de zbuciumul eroului, oricare cititor va înțelege că, îndărătul lui, se află zbuciumul omului care scrie“ (Dobrescu 1989: 56).

Adela este o „reacție“ necesară și credibilă la reflecțiile (mult prea abundente) și meditațiile unui personaj masculin, aici Emil Codrescu, cel mai analist dintre personajele interbelice. Emil are multe de spus, dar n-are motivație. Să nu anticipăm.

„Despre *Adela* critica a fost de acord că e cel mai bun roman românesc de analiză.“ (Piru, *Scriptori români* 1978: 270); „Prin consensul criticii, *Adela* se declară, îndeobște, cel dintâi roman românesc de analiză“ (Balotă 1997: 99). Aici suntem cu toții de acord.

Prin toate monografiile școlărești simpliste și demodate, Emil Codrescu, „suflet eminescian“, o iubește pe Adela, dar din cauza vârstei *înaintate* (40! de ani; un critic ironizând această vârstă, menționează că, dacă tot se afla în centrul preocupărilor, putea să aibă 50 de ani, câți avea Autorul când și-a scris romanul) nu-și permite această fericire, care probabil... drama intelectualului... îndoiala că tânăra ființă iubită... analiză și luciditate și alte invenții critice...

Din aceste morman de opinii, distingem și unele demonstrații convingătoare. Prima care-mi vine în minte este a aceluiași Al. Dobrescu, care-și permite să explice, la un moment dat, grava problemă a romanului: „Pe mine mă interesează însă altceva. Anume că imaculata aventură a doctorului poate fi citită ca o „încercare a puterilor“. Retractivul Codrescu vrea, la urma urmelor, să știe dacă, la patruzeci de ani, este încă apt să trezească iubirea femeii și, deopotrivă, dacă e suficient de puternic ca să-i reziste. Nu femeia ca atare îl interesează, nu ea în primul rând, ci posibilitățile proprii de atracție și abținere“ (Dobrescu 1989: 63).

Reținem, printre altele, că despre Adela se spune că este și o „nimfetă“ (Pârvulescu 1999: 9); M. Drăgan (ne interesează!) își pune serios problema dacă această femeie vîoaie, inteligentă l-a iubit cu adevărat pe Emil Codrescu. După multe demonstrații aflăm că, „în fond, ea îl sfidează cu frumusețea ei, acceptând un *flirt* (era

văduvă, dar nu se știe în ce circumstanțe), un *sport sentimental*, cum subtil intuiește eroul, pe care-l curmă elegant prin plecare, atunci când părea a deveni grav și iremediabil pentru bărbatul cvadragenar“ (Drăgan 1971: 192).

„Amintindu-ne că Emil Codrescu este el însuși un cititor a cărui lectură va avea treptat un singur subiect , pe Adela, «opera» care este în acest sens propria lui creație...” (Gheorghiu 1981: 143).

• Iubirea „în salturi“/în etape (*in crescendo*) a lui Codrescu îmi amintește, nu știu de ce de romanele-foileton. Un pas, o situație, o replică și iarăși un pas, încă o situație... stop și de la capăt... Se amână mereu, totul se reduce la o nespusă, nemărturisită declarație de dragoste pe care, chipurile, o vrea Adela, „forțându-l“ pe Emil să-i spună. Dar Adela știe de la început și el știe că ea știe.

Adela mi-a spus că o iubesc: „Știam că ai să vii dimineața asta la mine“, nu poate avea alt înțeles. Tot ce s-a petrecut azi e clar: Adela mă încurajează – în nici un caz nu se apără... (Ibrăileanu 1974: 72).

De când nu mai pot avea nici o îndoială că știe – și știe că eu știu că „știe“ – mi-am pierdut toată libertatea de spirit, pe care ea o are mai complectă decât mine (idem: 77).

Și dacă-i atât de clar și sigur că toți „știu“, ce nevoie are ea de-o mărturisire stupidă (banală)? Din anumite puncte de vedere personajul este puțin credibil.

În primul rând, o femeie, chiar cea mai divorțată din lume, nu face atâta abstracție de social (de lumea care-o înconjoară). Critica o susține, spunând că-i lipsită de prejudecăți (Manolescu 1998: 425). Dacă-i așa, de ce nu-i face Adela o declarație de dragoste, de ce nu-i spune ea *prima* că-l iubește, de ce nu-l sărută niciodată (pe obraz, bineînțeles, că-i vorba de sfârșitul secolului totuși), de ce nu face aproape nimic, doar îi răspunde, doar întreține focul ce trebuie să ardă până la sfârșitul romanului?

Adela este o „reacție“ complexă, o schemă hiperdotată cu senzații, imagini, răspunsuri care trebuie să-l excite pe medicul-criticul-personajul Codrescu. „Prezență obsedantă în aproape fiecare pagină a romanului, Adela e, în fond, o strălucită absență“ (Dobrescu 1989: 63).

De unde atunci „roman tragic“, de unde nefericitul Codrescu sau biata Adela? Totul provine din infinita noastră capacitate de a intra și a ne implica în jocul altora, de a cădea mereu în capcane, naivi și încântați c-am înțeles. Adela nu e emancipata modernistă (și nici nu vrea să fie), ea răspunde doar (situațiilor) întodeauna reușit, demn și necesar întru continuarea scrierii, spre marea fericire a lui Codrescu și a Autorului lor. „Adela și Emil sunt niște marionete însuflețite de mâna destinului. Ele «trăiesc» numai pe durata piesei, nici o clipă după aceea. Iar tragismul lor vine din imposibilitatea de a fi altfel decât au fost proiectați“ (Dobrescu: 101). Cuvinte cam pompoase și abstracte, dar pe care suntem nevoiți să le acceptăm.

Iată un comentariu mai nobil: „Dezinteresul feminin s-a obișnuit demult să îmbrace, în public, civilizatele, elegantele și măgulitoarele haine ale neputinței. Dinaintea ei, bărbatul a învățat să se mărturisească depășit de extraordinara complicație a obiectului. Gândirea sa nu poate urma îndeaproape meandrele gândirii acesteia, nici nu reușește să-i explice purtarea. Preocupat de scrutarea propriilor abisuri, ori de câte ori o descoperă în preajmă, ceea ce se întâmplă aproape continuu, preferă să se spele pe mâini. Problema feminității e sistematic expedită, calificată drept enigmă. Misterul feminin, această etichetă în circulație și azi, cântat de atâtea generații de poeți, este în bună măsură scuza bărbatului concentrat exclusiv asupra lui însuși“ (Dobrescu 1989: 62) Parcă ar scrie o femeie.

Deși se autoanalizează mult, Codrescu e încă analizabil. Am mai spus, personajul seducător masculin se bucură de o parteneră docilă. Comentăm și precizăm: docilă nu în sensul că-l ascultă și-l urmează etc. „Docilă“ ca personaj, pentru Autor, nu și pentru Naratorul personaj care nici nu observă ce potrivită și complementară e Adela. S-o urmărim puțin... Întreg romanul îmi pare un poem de dragoste.

Când m-am întors, am găsit-o cu o mătă albă în brațe. Erau în tandrețe. Adela îi făcea declarații de amor, numind-o „mișulică, hoață mică și prostuță“. Măta o ținea fin cu o labă de pânza rochiei și i se uita în ochi. Una avea ochii albaștri, cealaltă verzi. „Ia uite ce nas blănit are!“ În adevăr, măta avea un nas mititel, păros și comic. Și-a

lipit apoi obrazul de capul mâței în semn de adio, a pus-o pe pat, ne-am luat rămas bun de la gazdă și-am plecat (64).

Adela m-a însoțit până acasă. Întețindu-se ploaia, a intrat la mine. Am stat, firește, în cerdac. A fost serioasă și simplă. A fost fata de altă dată. Cu fața ei copilărească și cu talia bine ascunsă în pelerină iluzia era totală. Eu m-am conformat instinctiv. Am fost „maestrul”. N-am îndrăznit s-o întreb din nou despre misterele de dimineață (Ar fi însemnat să abuzez de împrejurare.) Dealtfel, era și inutil, cu talentul ei de a aluneca printre nuanțe până la marginea obiectului în discuție și de a sări apoi alături în chipul cel mai natural (73).

(Știu c-ați citit romanul și n-are rost să-l copieze acum. Am început să demonstrez ceva, dar n-am terminat; oricum e clar și mai bine renunț.)

Dacă -i acordăm atenție doar lui Emil Codrescu, dezinteresându-ne, într-un fel de Adela, cum face N. Manolescu („Și, trebuie să recunosc, nici nu mă preocupă de fapt în romanul lui G. Ibrăileanu personajul feminin: cel masculin mi se pare cu mult mai interesant. Lui îi este în fond consacrat studiul meu“ în *Arca lui Noe*, 1998: 414), atunci „seducătorul“ e convingător. Apare în acest caz întrebarea la care tot critica încearcă să răspundă, mai puțin plauzibil însă și anume, Codrescu, dacă-i un adevărat seducător, ar trebui să „cucerească“ (iubească) mai multe femei. Soluția criticii literare este: Seducătorul Codrescu iubește mai multe Adele: „Adela nu este romanul unei singure femei.[...] Este romanul mai multor personaje feminine diferite cu același nume, Adela. De altfel numai așa statutul de seducător al lui Emil Codrescu se justifică, întrucât seducătorul monogam e greu de conceput. El iubește, pe rând, mai multe Adele“ (Pârvulescu 1999: 48). Așa ceva nu putem accepta, cu toată frumusețea stilului și a demonstrației. Codrescu iubește femeia din Adela și femeia în general, probabil. Dar pentru că o cunoștea de mulți ani, el îndrăgește *retrospectiv* ipostazele Adelei. Cititorul care intră în atmosfera (scriitura) erotizată, acceptă perspectiva lui Codrescu. Acesta n-a iubit însă fetița Adela **atunci** decât ca un tată (recitiți „la rece“ pasajele corespunzătoare și o să vă convingeți) și nici adolescenta (decât ca un frate, o spune chiar el), cu care a avut o afectuoasă relație de prietenie. Dar seducător pentru că-și amintește cu drag și emoție de o fetiță sau o adolescentă, e

prea mult... Adela este *acum* parfumul care pătrunde până și-n trecutul eroului, erotizându-l. Manolescu are, credem, în vedere altceva prin seducător: „tehnica“, calitatea, nu cantitatea. Urmărindu-i comportamentul față de o singură femeie descoperim că e a unui seducător etc. Codrescu n-a profitat (abuziv sau neabuziv) nici de fetiță, nici de adolescentă (el le urmărește, le educă, le „căsătorește“). „Totdeauna seducătorul e un experimentator pe suflete candido“ (1998: 430). Inocenta Adelă nu l-a interesat pe „experimentatul“ Emil. Femeia căsătorită și divorțată, femeia femeie îl atrage cu adevărat. El o pune în diverse situații, dar și ea pe el. „Încăpățânarea doctorului de a delimita clar umbra divizată a lumii de umbra indestructibilă a Cuplului demonstrează că seducția a izbândit deplin: orizonturile spirituale ale îndrăgostiților s-au contopit, s-au pătruns unul de celălalt până la a nu mai putea fi deosebite. Seducătorul (Adela) a reușit să invadeze și să modeleze universul imaginar al „victimei“, plasându-se pe sine în punctul cel mai puternic investit cu dorință“ (Corina Ciocârlie 1992: 36–37). Totuși, cine pe cine seduce?

Să ne amintim de Coca și Walter. Marea deosebire – nici urmă de dragoste, pasiune sau ceva sinonim cu acestea în *Drumul ascuns*. Rece, calculată, Coca perseverează spre a-și atinge scopul, îl atinge și se banalizează, la sfârșitul romanului, devenind jalnică. De ce? Să invităm în scenă personajele: Prima dată protagoniștii romanului se întâlnesc la pagina 303 (în cartea, ediția mea), când Walter își aduce fiica vitregă de la o pensiune din Predeal.

Fata vitregă părea tot atât de descurcată cât era mama ei de încâlcită, tot așa de calmă pe cât de intemperată era Lenora. Walter s-ar fi bucurat de calitățile musafirii dacă nu le-ar fi însoțit o încredere de sine și o îngâmfare care ar fi fost insolente de nu erau glaciale. [...]

Walter conchise că Lenora era mult mai simpatică și chiar mai frumoasă prin pateticul expresiei și că, slavă Domnului, nu era înfumurată. (Papadat-Bengescu 1986: 303).

Pentru început avem la dispoziție doar părerile lui, nimic nu prezice vreo apropiere, dimpotrivă, aerele superioare ale tinerei îl

surprind neplăcut pe Walter. E și acesta un semn. Nu știm ce crede Aimée. Dar aflăm imediat:

A fi fata unei văduve, mai ales divorțate, nu i-ar fi fost pe plac. Pentru ea Walter era deci „domnul” care se însurase cu mama ei. Mama ei era un personaj însemnat, deoarece a dora pe Aimée, bărbatul datora mamei ei cea mai mare atenție, iar lui Coca-Aimée, firește, o atenție necondiționată (idem 304).

Apropiindu-se de casă, Walter își zicea că fata vitregă se prezintă destul de satisfăcător și că tutela ca și căsătoria se arătau inofensive (305).

Iată cum stau lucrurile la început. Nimic nu anunță „războiul rece” și complicat dintre ei. Indiferență, răceală e tot ce-și arată personajele. Walter nu vrea să iasă din hibernarea lui sentimentală, Coca e o tânără proaspăt ieșită dintr-un select pension vienez, adică fără „experiență” și nu știe încă ce vrea (și ce poate). Deși suntem avertizați că „în ce privește inteligența, Aimée avea mediocritatea cerută de un fizic care nu trebuia alterat de prea multe gânduri” (305), ideea fiind preluată și asimilată prea repede de critici, aș vrea să amintesc doar faptul că întreg comportamentul ulterior al fetei demonstrează un tip de inteligență ieșit din comun pentru vârsta ei. Și naratorul s-a grăbit cu afirmația, contrazicându-se puțin de nenumărate ori când ne comunică despre personaj că gândea întruna, făcea mereu planuri pe care le realiza cu succes, căuta soluții, vorbea fluent franceză și germană (nu orice proastă reușește). De fapt, ce este inteligența? Proust spunea (în *Timpul regăsit, II*) că „acolo unde viața te înconjoară cu ziduri, inteligența străpunge o ieșire [...]. Inteligența nu cunoaște aceste situații închise ale vieții, fără ieșire.” Personajul Coca este pus întruna în situații „dificile” și meritul ei (lui) e că întodeauna găsește o ieșire.

Cum a ajuns acasă, Coca a observat „defecte” peste tot și le-a declarat mamei (speriată de curajul fetei) de față cu Walter care a rămas „jignit că serviciul părușe imperfect „domnișoarei” [...] siguranța calmă a pretențiilor Aiméei îl impresionase” (306).

Din acest moment:

Acele nimicuri erau ca niște mingi, care însă se așezau în cercuri mai mari decât ar fi fost nevoie, ale preocupărilor lui Walter (306).

În general, Aimée nu-și dă seama la început de „puterea“ ei, ea acționează în primul rând pentru că observase inferioritatea Lenorei *în noul menaj* „și, din afecțiune, din ambiție mai ales, cât și din interesul lor comun, dorea să-i ridice prestigiul“ (307). Să reținem această explicație. Așadar, fata *capricioasă* nu-i de-acord să mănânce cu medicii la o masă, să fie servită de-o infirmieră, să aibă un grădinar „bețiv și bolnav“ etc. și „luptă“ pentru a schimba situația. Atât. Dar: îl pune pe Walter căruia totul „îi părea un fel de teatru ce-l făcea curios“ în situații nu întotdeauna *agreabile* („era enervat că [...] fusese pus în rolul de tiran“). Foarte repede Aimée devine, mai în glumă, mai în serios, „ministrul palatului“ (ministru, *nec plus ultra*). Walter nu vrea să-și recunoască supărarea și iritarea, căutând argumente (circumstanțe atenuante) de împăcare cu situația.

Era satisfăcut de raționament și, în cute ascunse ale conștiinței lui, chiar neplăcerile întâmpinate dau naștere la o satisfacție specială (306).

Evoluție:

Ciocniri fără gest, fără sunet, netraduse nici în cuvinte, nici în atitudini, un fel de șah la rege plin de diplomație, întreprins de Aimée, care găsea că domnul consorte e prea autoritar, un mic război de precădere, protocolar și precaut, în care fata se substituia Lenorei, ceea ce-i constituia o distracție și un exercițiu (307).

Fragmentul e foarte important. Substituția ei e aici inofensivă. Nu e destul de matură ca să ajungă la ideea incestului (dar ajunge mai târziu) sau măcar la ideea că acest *joc* al ei place amândurora, dar mai ales lui Walter. Substituția parțială se transformă treptat într-o substituție „totală“ și jocul „altruist“ (pentru interesele mamei), într-o veritabilă tehnică a seducției *in propria causa*. Coca își dă seama (cu timpul) că e o seducătoare.

Aimée „avea din instinct priceperea de a specula o situație“ (310).

Surprinsă de către Walter într-un *chimonu japonez, verde, brodat cu papagali de fir*, fata își cere iertare, pentru că se consideră îmbrăcată *indecent*:

– Mă scuzi! Zisese, strângându-și în jur chimonoul.

Walter se simțise încurcat; scuza lui Aimée îi atrăsese atenția asupra ținutei ei. Era un cerebral care lua impresii din sugestia cuvintelor, nu din senzații. Nu mai crezuse de cuviință să rămână acolo, nici să discute ceva. Aimée avusese sentimentul unei victorii prea lesnicioase (310).

Îmi permit să observ însă că dacă până aici se sugera mai mult, se hotărăște a se spune, în sfârșit, lucrurilor pe nume. Perspectiva e numai a lui Aimée. Ea a descoperit:

Unul din obiectele ambiției ei era negreșit supunerea doctorului Walter. Grație acelor mici exerciții de cochetărie, pe care le făcea mai mult pentru a-și cântări puterea seducției, rezultatele începeau a se simți mulțumitoare. Faptul că întâmpina unele obstacole era și el satisfăcător – nu i-ar fi plăcut un adversar prea lesne de supus. De reușită, orgoliul ei nu-i permitea să se îndoiască: Ea! Aimée ... nu putea să nu reușească (314).

Naratorul uită că Aimée „exersează“ și luptă pentru a spori prestigiul mamei. Se anunță, așadar, „războiul“ pentru cucerirea partenerului. Apare perspectiva lui Walter care, iritat de *nulitatea nevastei*, e totodată mulțumit că Aimée pune lucrurile la punct și mirat de *spiritul practic al acestui „inger“*. În opinia lui, Aimée sta pe un talger care oscila mereu între cer și pământ (315).

Dacă la început Walter se arăta încântat de „virtuțile“ soției în defavoarea fiicei, acum lucrurile s-au inversat. Tatăl vitreg e tot mai intrigat de „figurile“ Cocăi, ba chiar dependent de „palpitațiile“ pe care aceasta i le putea da prin neprevăzutul și noutatea ciocnirilor lor.

Walter se roșise puțin. Era o deprindere nouă în circulația sângelui, pe care Aimée știa să i-o provoace prin micile lecții ce-i da. Nedepins a roși, simțea o jenă senzuală, iar sentimentul de afront dispărea, risipit de înfățișarea fragilă a inamicului; rămânea numai voluptatea efortului sanguin.

Fata nu pricepea mecanismul, dar trăgea concluzii precise:

„... Mă întrebi ce mai face Patronul? Te interesează cam mult, Hilda mea cuminte și romantică. Patronul se poartă bine. S-a domesticit. Nu mai e nici insolent, nici pedant, nici flegmatic. Îi dau emoții“... (318).

Intenția autorului este aceea de a o maturiza peste puterile ei și peste convențiile literare credibile. Asemenea contradicții se întâlnesc la tot pasul. Coca se crede la un moment dat o seducătoare și vrea să-l supună pe Walter, iar acesta o consideră până la un punct un înger.

Apoi evoluează, schimbându-și tactica. Perspectiva lui Walter. Cap. IV. Nu știm nimic. Walter este intrigat și neliniștit că n-o mai întâlnește, ca de obicei, pe Aimée în camera Lenorei. În cele din urmă aflăm explicația... Prin lipsa ei, pe care o motivează că n-a vrut să fie indiscretă și să-i „strâmtoreze fericirea“ mamei, îi trezește lui Walter următoarele gânduri:

„Auzi! Auzi! ... Ce idei avea înapoia frunții virginoase domnișoara Aimée! ... La ce se gândea madona, subțireta ei de catifea! ... Ce griji purta! ... Așadar, de aceea lipsea! ... Ce copilărie! ... Ce copilărie îndrăzneță! ... Se credea indiscretă! ... (324).

Se credea, dar nu era. Acum Aimée acționează *pro domo*. Îl face pe Walter să-i simtă absența și să-i recunoască importanța... Bărbatul trebuie întruna surprins. Câtă imaginație...

Întotdeauna însă reușea să surprindă pe Walter cu procedările ei: la început cu îngâmfarea, pe urmă cu ostilitățile și acum cu o grațiozitate pe care Walter o atribuia prezenței Hildei. Într-un fel sau altul, prezența lui Aimée îi da o comoție, un fel de bătaie de aripă interioară, o emoție artificială, care împodobește firea lui aridă. Deși își explica schimbarea fetei prin prezența Hildei, Walter era totuși descumpănit de transformarea ei. Complicație care rezultă din socoteli foarte simple ale lui Aimée: „Voi fi grațioasă pentru că Hilda mă admiră și nu vreau s-o decepționez. Totul va folosi scopurilor mele.“ (339).

Așadar, o Aimée profitoare, trăsătură care o trivitalizează, pentru că ea nu mai joacă din plăcere (ca o veritabilă seducătoare), ci pentru a se plimba cu Rollsul, de pildă.

Lucrurile se complică și mai mult.

Acum era împărțită între plăcerea de a fi pus ceva usturime în raporturile ei cu Walter – prea banale de un timp – și între ceva grijă. Spera totuși că lucrul va trece fără consecințe, Walter nevroid, în genere, a se arăta răzbunător. Începuse a-l cunoaște foarte bine. [...]

Walter, după astfel de agresiuni, rămânea în pulsația dezordonată, îi părea că a suferit o violență fizică nu lipsită de un element de plăcere. Raționamentul îi arată că a fost atacat de un infirm, deci de un iresponsabil. Sfârșea printr-o indulgență disprețuitoare pentru păpușa insolentă cu care îl gratificase căsătoria și se întorcea asupra Lenorei cu o trecătoare înrăire (343–344).

Uneori mi se pare că Walter o iubește cu adevărat pe Coca, dar pe urmă nu știu ce să mai cred. De fiecare dată, alții (de obicei, Lenora) sunt învinovați când se supără pe Coca: ea e copil, iresponsabilă. Relațiile lor complicate devin și mai complicate. „Pe lângă Aimée și Walter, personajele centrale din *Concert* ne par, retrospectiv, aproape primitive“ (Manolescu 1998: 334).

Coca, rareori:

Decepționată, avusese un moment de slăbiciune. O trecuse lacrimile, se simțea nefericită: nimic nu-i reușea! (345).

Mai nesigură, mai singură, deși singurătatea nu preocupă aproape deloc personajul care, în alte romane interbelice, ar fi zdrobit de singurătate. La Hortensia Papadat-Bengescu singurătatea e aproape un avantaj, toate cuplurile sunt convenționale, reci, menținând kilometrice distanțe afective (chiar și Marcian și Elena). Coca se mai plânge și ea de formă că-i „singură“, că-i „orfană“, cerând parcă îndurare că-i și atât de „monstruoasă“ pe deasupra. N-am întâlnit în nici o interpretare critică măcar două cuvinte despre o Coca-Aimée care a crescut departe de casă, de mamă, de afecțiunea familiei, „constrânsă“ să accepte un tată vitreg, extraordinar de rece, care nu i-a zâmbit duios sau prietenos niciodată, care nu i-a dăruit niciodată nimic, nu i-a dat bani de buzunar, când ea avea atâta nevoie... Despre tatăl adevărat, moșierul Hallipa, nici un cuvânt, el nu există. Aimée, fata singură, ambițioasă, se hotărăște să cucerească înalta societate, vrea să fie cu Walter ca să nu rămână pe drumuri când îi moare mama, vrea să fie stăpâna palatului Barodin, pentru că-n naivitatea ei copilărească crede că nimic mai frumos nu poate exista.....

„Coca-Aimée e cel mai josnic personaj feminin din galeria odioșilor parveniți ai Hortensiei Papadat-Bengescu. Și pe acest plan se întâlnește, iarăși, cu doctorul Walter. Față de purtările și falsitatea

acestui personaj (Coca-Aimée), al cărui mecanism psihologic unilateral este printre cele mai simple dintre eroinele din trilogia parvenițior, dar și cel mai odios, romanciera are o obiectivitate reținută, aproape de sarcasm“ (Ciobanu 1965: 191).

„Pendulările și impasurile acestui cuplu aproape perfect, Walter – Coca-Aimée, indică acea ambiguitate interioară, acea „fisură“ sufletească a diletanților – artiști, a creatorilor – damnați (în viziunea romantică) care opun criteriilor etice rigorile estetice, care refac coordonatele, imaginea integrală a existenței prin echivoca întrepătrundere, prin aliajul între „cotidian“ și „rafinat“, între „viață și artă“ (Vancea 1980: 391).

Nu putem accepta opinia Violei Vancea despre Walter că-i „caz neobișnuit, dar nu ne semnificativ, de dezumanizare ireversibilă“ (376); tocmai aceasta se urmărește pe întreg parcursul romanului: cum Coca îl „umanizează“, cum Walter devine „normal“.

Încet-încet, Aimée obține admirația și respectul snobilor, ca și susținerea deplină a doctorului.

În ce privea pe Walter, de când întrebuițase metoda rugăminții grațioase, Aimée îl conducea după voia ei, totuși cu mari precauțiuni. Avea ideea că Walter are un caracter despotic și bizar, de care se temea cu oarecare admirație. Fiecare din ei doi prețuia în celălalt un dușman rebel pe care-l putuse înfrânge (368).

Cineva afirma că „Asemănarea personajelor este perfectă: Walter și Aimée au în comun datele unui temperament sterilizat de orice emoție, fermitatea caracterului, scopul final (ajungerea pe primul plan al vieții mondene) și mai ales mijloacele de atingere al lui căci, nu-i așa: Nimic nu se poate face fără compromisuri. Sunt două animale de pradă nevoite să trăiască în aceeași cușcă“ (Rădulescu 1996: 119). Dar câte asemănări, atâtea deosebiri, iar în privința „animalelor“, desigur, nu întotdeauna poți face abstracție de terminologia zoologică care caracterizează mai repede decât cea a teoriei literare (gen: personaj de hârtie)...

Am ajuns la etapa când cei doi s-au „recunoscut“. Coca ajunge să-și învețe partenerul să fie social, să nu se mai ferească de oameni, să-și depășească complexe și anxietățile, invitând și acceptând invitații, dând recepții la care, vă puteți imagina? el (Walter!) se simte bine.

Când nu mai poate să-l surprindă sau să-l intimideze prin îngâmfare sau grație, încă o metodă:

Aimée nu știa o *chestie* de medicină (îmi pare rău, dar nu pot să fiu mai explicită) și în fața ignoranței, simțise iarăși acea izbitură interioară, acel moment de surprindere și emoție, pe care Aimée reușea a i-l da. Se socotise stângaci și grosolan și îl cuprinsese laolaltă un sentiment de pudoare la ideea că a fost impudic. [...] Dimpotrivă, acum contactul cu virtutea îi da o neorânduială în simțiri, un amestec de plăcere și remușcare (370–371).

O întrebare: cum interpretați următoarea scenă?

Lenora consimte să fie operată. Aimée, indignată c-au ascuns boala de ea (că nu i s-a spus ei nimic), striga la toți...

Excesele nu prindeau bine pe Aimée. Glasul suna s trident, plictisind pe doctorul Pejan. Deși linia suavă era alterată, Walter nu obsevase; intervenise numai în surdina pentru liniște. Aimée încetase ca prin farmec.

Fuse o suspensie așa de subită, că doctorul Walter simțise iarăși acea emoție prin surprindere, al cărei traumatism i-l da Aimée (393).

Dacă urmărim „obiectiv“ și cu atenție toate cazurile și situațiile în care Walter este surprins și emoționat de către Aimée și numai de Aimée, vom vedea că, de fapt, ele sunt extrem de banale. Un cuvânt (*Donatoarea*, de pildă) capătă semnificații extraordinare, iar Aimée e genială, critica a preluat și comentat scena supersemnificativă. Nu vi se pare că tatăl e cam des emoționat de fiică, niciodată de soție? Walter nu are ochi decât pentru Coca, urechi pentru Coca, gânduri și scuze numai pentru ea. Știm că o urmărește și o studiază mereu. O singură dată în roman lui Walter îi aparține inițiativa: înainte de operarea Lenorei.

– *O pierdem! urmase, ca și cum nu vrea să scape firul așa de greu prins. Făcuse apoi o pauză în care înnodea ochiul de plasă în care trebuia să apuce pe Aimée.*

– *O pierdem!... Dar nu vei fi singură!... Vei rămâne aici pentru totdeauna dacă vei vroi... Așa cum vei vroi!...*

– A! repetase Aimée, ca și cum ar fi stat pe un ac. Înțelegea că Walter profita de boala Lenorei și era plictisită fiindcă nu-și găsea atitudinea. Walter nu băga de seamă; vedea ca prin ceață; în creier i se făptuia cu violență cutezanța aceluia proiect. Față de lupta lui cu sine – victorioasă – capitularea lui Aimée era secundară (395).

Și o Aimée mai matură și mai „demonică“:

Ideea că boala slujea bine pe Walter îi adusese un surâs echivoc. Trecuse brusc la gândul că poate Walter dorise acea boală, apoi mai departe la cel paradoxal că a provocat-o (397).

Când își vede prada la picioare, adică pe Walter, făcând compromisuri și „dorind-o“, fata îl disprețuiește, merge până la a-l considera criminal, vocea și privirea îi sunt pline de necaz sau reproș, dar amândoi, la căpătâiul muribundeii par a se apropia definitiv.

N-ai nici o grijă! repetase Walter. Dialog absurd și consecvent totodată. Walter vrea să păstreze pe Aimée neatinsă, iar egoismul ei căuta în el un ajutor zelos. Era felul lor de a se împerechea (398).

Aici ar trebui să se pună punct aventurii. Sunt un cuplu și ce ar mai putea să-i despartă? Mai bine zis, cine? Hilda. Ciudat, dar adevărat. După operație, Lenora se simte mai bine, Coca, după ce i plânge lui Walter în poală că va rămâne orfană, singură, primește un ocrotitor „Mă ai pe mine“ și se liniștește.

Pe Walter aproape că-l lăsa deoparte, pe el îl avea cel mai bine asigurat, era succesul ei cel mai lămurit (424).

Fără „luptă“ fata se plictisește. Îl găsește pe Lică, dar relația lor nu reușește (acela nu ia „păpușa“ în serios), e în căutare de noi aventuri cu prietene și prieteni dubioși, se comportă neserios, chefuiește, iar acasă mama bolnavă îi duce dorul. Numai Hilda, o prietenă vieneză de-a lui Aimée, „rezistă“ lângă bolnava incurabilă cu care se împrietenește, trezind simpatia personalului medical, a doctorului Pejan și, în cele din urmă, a lui Walter.

Timpu din urmă, prin dezordinea programului, prin dezechilibrul atitudinilor, Aimée începuse a se clătina pe pedestalul ei în opinia lui Walter. Aceleași lucruri poate altădată le-ar fi acoperit pentru a nu le vedea; acum era însă foarte lucid. [...] La Aimée se gândea cu severitate. Devotamentul Hildei ce-l avea în ochi, făcea

contrast cu purtarea lui Aimée. Era un contrast care agasa pe Walter, fără să știe bine împotriva căreia din două. Se ferea totuși să atragă atenția lui Aimée, ca și cum dinadins ar fi voit să prelungească greșeala ei, dacă nu chiar s-o încurajeze. Nu lăuda niciodată pe Hilda în fața lui Aimée, ba chiar împiedica și pe Lenora, nu știa însă deslușit dacă o face din dorința de a nu micșora pe Aimée în fața Hildei sau din aceea de a o lăsa în inferioritate mai departe. De altfel, față de Aimée avea aceeași atenție ca mai înainte.

Aceeași curiozitate și aceeași enervare îl stăpânea și pentru devotamentul Hildei, dar nici ei nu-i da semnal, așteptând parcă s-o vadă pierzându-și răbdarea și egalitatea de caracter, supunând-o la un examen pentru a dovedi până unde poate duce perfecția conduitei. Se arăta cu ea prietenos totodată. Împrejurările suprimau distanțele și Walter era mult mai cordial ca înainte cu Hilda și cu Pejan, cei doi auxiliari (437).

Walter începe să vadă și pe alții (altele) din jurul lui Aimée. Pagini întregi sunt dedicate acestor doi „auxiliari“ (Hilda și Pejan) care îngrijesc de bolnavă, iar soțul învârtindu-se și el prin preajmă. Walter pune aici-colo o întrebare; [...] *întârzia bucuros cu ei, fiindu-i urât de când viața apartamentului de familie fusese întreruptă* (439).

Întrebare:

Ce înseamnă „viața apartamentului de familie“? Walter avea dormitor separat, aveau (el și soția sa) dormitoare separate, iar între ele un salonaș. Vai de viața casnică a Lenorei, săraca! Cu toată ironia naratorilor, Walter a evoluat mult și i-a scăpat (puțin) lui Aimée care (de ce-o fi încurcând ițele atât de mult romanciera?), când mama sa e foarte bolnavă, ea hoinărește nu se știe pe unde; pe Hilda n-o mai suportă, pentru că, era de așteptat, vede în ea, în fine, o rivală. O jignește și-o alungă rapid, cât nu-i prea târziu (Hilda înainte de plecare se gândește de la cine să-și ia rămas bun):

Fără a se interesa de Lenora, [...] Să plece oare fără un rămas bun de la Walter? Sta la îndoială. De ceilalți toți nici nu era vorba, dar pe Walter îl puneă încă deoparte, ca pe o ființă de excepție. Legenda necurată a averii și carierii lui, spusă de mult de Aimée, nu

prinsese în memoria ei. În opinia ei, Walter era înzestrat după merit cu tot ce viața poate da mai bun și mai mult unui om (446, subl. mea).

Și Walter mai târziu vrea s-o cheme, de parcă o fi fost ceva între ei ce noi nu știm. Între timp, Coca are parte de-o aventură nefericită, se îmbolnăvește, iar Lenora moare... „Starea de sănătate a lui Aimée cerea încă menajamente; de Hilda, Walter nu-i vorbise...” (457). Ce trebuia să-i vorbescă? Nu aflăm nici mai târziu.

La un bal (când Coca se mai întremase), Walter, care a stat tot timpul mut și înțepat, a dispărut brusc, lăsând-o pe biata Aimée (încă destul de suferindă) să se descurce singură.

Își zicea în batjocură că poate a fugit la Viena și gândul ridicol isca în ea o răutate care strivea pe Hilda ca pe o muscă (473).

Totuși fata nu este departe de adevăr. Walter se chinuie între timp să-i scrie Hildei o scrisoare: *Cuvintele ardeau acolo hârtia, mari, roșii ca un incendiu. Uimit de pasiune, Walter sta în fața hârtiei aprinse. I se părea că acele cuvinte vor fi citite în flăcări, așa cum le vedea el acum* (474). Avem și scrisoarea la dispoziție, foarte decentă, despre sănătatea zdruncinată a Cocăi, despre buna amintire din casa noastră, îți trimitem salutul nostru cel mai scump, nimic înflăcărat, o banală epistolă... Dar e, într-un fel, punctul culminant (terminus) al relațiilor lor: un Walter pasionat, „înfocat“, o Aimée învinsă, slabă, bolnavă, vulnerabilă, care-l urăște pe Walter, pentru că depinde de el, că va fi a lui...

O preocupa autoritatea ei, de pe acum zdruncinată. Hilda fusese – credea – un capriciu, dar capriciile puteau veni de-aci nainte și chiar în intervalul primejdios al lipsei ei. Fără legătură sufletească cu el, n-avea nici o conivență... Și după ce își va fi asigurat numele și stăpânirea dorite, va fi lupta pentru a le păstra, o luptă permanentă cu omul ciudat lângă care avea a-și trece viața. Îl ura din pricina acestei perspective umilitoare, dar nici un moment nu întrevădea altă posibilitate de viață (490).

Sfârșitul romanului ne prezintă o Cocă subjugată unui bărbat care o ia de soție „pentru a o pune în serviciul cauzei, zidită ca și celelalte două în mânăstirea ambiției lui“ (490). Nici o rază de lumină.

Coca, având un autentic talent de seducătoare, sfârșește foarte trist, jalnic și banal. Și-a atins scopul, dar a decăzut ca „personaj“...

4.3. Tendințe periculoase

„În orice definiție complexă a culturii, pare să existe un câmp destinat «bolii» și acest câmp este umplut cu diverse afecțiuni, în funcție de caracterul fiecărei culturi în parte – dar boala contribuie la stabilitatea sistemului“ (1997: 109). E o concluzie a lui Virgil Nemoianu (din cartea *O teorie a secundarului*) la capitolul *Boală și stil: Cazul de ipohondrie al lui Bramble*. Mai aflăm că „Secolul XIX a fost obsedat de bolile de piept“ (idem: 99); „În Evul Mediu, ciurma și lepra reprezentau primejdiile cele mai de temut“ (100); sec. XVII a fost dominat de afecțiuni nervoase: „Legăturile dintre nebunie și credința în superstiții, dintre nebunie și disidență, dintre magie și cercetarea științifică pot fi oricând percepute ca făcând parte dintr-un tot coerent în perioada polarizărilor baroce și a confuziei patetice, care a început sub domnia lui Iacob I și a mers până la procesul vrăjitoarelor din Salem“ (100), iar sifilisul, „boala cuceririlor, a dragostei și vitalității dramatice, a caracterizat Renașterea“ (100).

„Aceste maladii sunt legate de anumite trăsături importante ale epocilor respective; ele exprimă, într-o măsură dată, orientările stilistice sau psihologice dintr-o anumită perioadă“ (99). Și ultimul citat: „Departate de a o ignora, de a o izola, departe de a exacerba puternicul antagonism dintre ea și eșafodajul existenței, cultura atrage boala în și către umanitate, o împletește strâns într-o țesătură intimă, cu numeroase fibre de înțeles și valoare, și astfel – în oarecare măsură – îi neutralizează puterile oarbe, nimicitoare“ (96-97).

Propunându-și să impună, „cu argumente stilistice, un mare prozator“ (Max Blecher), Mihai Zamfir delimitează «principalele nuclee semiotice în romanul lui Blecher» și le analizează din perspectiva întregului roman interbelic. Unul din asemenea nuclee este și «boala ciudată»: „...Boală substanțială, ea se suprapune vieții, sfârșind prin

a deveni simbolul ei. La Blecher și al alți congeneri boala își pierde regimul excepțional pentru a reprezenta substitutul stării normale“ (Zamfir 1988: 149).

Vom face mai târziu precizările și comentariile necesare, vrem să remarcăm mai întâi că modelul principal al scriitorilor interbelici români a fost literatura franceză (și rusă, tot prin filieră franceză). Cu o anumită ocazie, Gilles Deleuze nota: „La littérature française est souvent l'éloge le plus éhonté de la nevrose.[...] Le nationalisme français dans le lettre: une terrible manie de juger et d'être jugé traverse cette littérature: il y a trop d'hystérique parmi ces écrivains et leurs personnages“ (1977: 61). Alt francez vine cu explicația: „Au contraire, des romanciers du XX^e siècle, comme Julien Green ont attribué à leurs personnages une vie psychologique intense et mouvementée, et, chez ces névrosés souvent frénétiques, l'expression des émotions est souvent paroxystique. Certes Dostoïevski est passé par là et la psychologie des profondeurs incitait les romanciers modernes à mettre en scène des psychopathes“ (Raimond 1989: 178).

Câteva „particularități“ ieșite din comun ale personajului interbelic românesc pot fi depistate, dacă parcurgem (chiar superficial) câteva romane interbelice:

Allan (personaj de-al lui Mircea Eliade): *Ca să mă liniștesc, mă gândeam la moarte. Să mă înec în Gange și să aflu Sen cât de curat o iubeam pe Maitreyi* (157). *Maitreyi țipa întruna: „De ce nu mă dați la câini? De ce nu mă aruncați în stradă?!“ Eu cred c-a înnebunit* (189) și Chabù, sora mai mică a Maitreyei înnebunise și se aruncase pe geam.

Sandu al lui Anton Holban: *Înclinat de pe atunci la neurastenii, găseam un motiv bun de chin* (5). *Desigur că mi-aș fi făcut capătul văzând acestea, dacă n-ar fi fost în mine un sentiment mai important decât mila: curiozitatea de a cunoaște pe om* (113). *M-a întrebat îngrijit: „Dar ce-i cu tine?“ și am răspuns cu toată disperarea: „Sunt un temperament așa de nenorocit, încât mă gândesc cu toată seriozitatea să mă sinucid!“* (172). *Boala mea e mai insuportabilă ca totdeauna. Nu fac nici o sforțare să mă scutur din nefericirea mea. Spun: sunt bolnav* (376).

Personajul lui Blecher din *Întâmplări...: Știam acum ce trebuie să fac: de vreme ce nimic nu mai putea continua, nu-mi rămânea decât*

să isprăvesc cu toate. Ce lăsam în urmă? O lume umedă, urâtă, în care ploua încet... (97) (a înghițit peste 30 de pastile, dar a supraviețuit).

În *Vizuina luminată*:

Câteodată ea m-a făcut să trec drept un erou al suferinței și altă dată drept puțin ieșit din minți. Era injust pentru mine și într-un caz și în altul, poate mai puțin în cea de-a doua supoziție pentru că socotesc demența ca o foarte tentantă și supremă încercare de a vedea realitatea în lumina unei înțelegeri diferite de cea de toate zilele, iar expresia „ieșit din minți“ o socotesc foarte justă pentru acest fel de a asista la întâmplările lumii în situația unei mici distanțe în afară de rațiune (270).

Printre altele, critica literară a remarcat aproape întotdeauna *anormalitatea* personajelor studiate: S. Damian, comentând romanele lui George Călinescu, acordă un întreg capitol *maniacilor*: „Încă din *Cartea nunții*, autorul prezintă sminteala ca pe o formă a neputinței. În contact cu realul, insul dezarmat se lasă în voia halucinațiilor. În celelalte romane, traseul nebuniei este divers zugrăvit. Cu *Enigma Otiliei* coborâm mai multe trepte a le decrepitudinii“ (Damian: 47). Sunt „studiați“ atât Simion și Titi (vizibil și neîndoios nebuni), cât și Aurica, Marina bucătăreasa, Costache. „Anomalia instigă interesul autorului“ (Damian: 54). „Se înclină vizibil panta de la normal la anormal. În familia Tulea abundă simptomele de demență și idiotizare“ (idem: 187).

Dar nici un autor interbelic n-a fost mai „criticat“ (și mai comentat) din această perspectivă decât Hortensia Papadat-Bengescu. Nu există nici un critic care, măcar în treacăt, să nu spună câteva cuvinte despre „monstruozitatea“, anomalia, patologia personajelor ei. Înainte de a o trimite „la psihanalist“, Ov. S. Crohmălniceanu face o trecere în revistă a opiniilor critice ce țin, de pildă, de „freudismul“ personajului scriitoarei, făcând apoi un exhaustiv comentariu al operei, urmărind cu răbdare fiecare personaj... „Pentru ce opera Hortensiei Papadat-Bengescu trezește această idee e lesne de văzut: Autoarea a arătat – precum se știe – un interes stăruitor patologiei și, fatal, printre personajele ei întâlnim numeroși bolnavi psihici, examinați cu o sfredelitoare curiozitate analitică“ (1984: 98). Cu regret, Al. Protopopescu observa că „nu există în opera Hortensiei Papadat-Bengescu nici un personaj mai însemnat care să fie perfect

sănătos. Poate „*plain-air*“-istul Lică Trubadurul să pară o vreme mai zdravăn. Dar și el dă timpurii semne de sadism, biciuindu-și expert „prințesa“ în grajd, pentru ca în *Rădăcini* să fie demascat ca vechi alcoolic“ (2000: 121).

Boala personajului n-a fost interpretată la timp ca un „truc“, ca un stil, ca o „modă“, în sensul celor citate de noi din Virgil Nemoianu, nici nu s-a generalizat „preferința“ scriitorului interbelic pentru anomalie (pentru a scoate niște concluzii utile și literare). Aceasta a permis „medicilor“ să acționeze, spre stupefacția criticilor literari (pe bună dreptate!). Karl Leonhard, prof. dr., directorul clinicii de psihiatrie și neurologie a Universității Humboldt din Berlin, scrie în 1968 studiul (vast) „Akzentuierte Persönlichkeiten“ (*Personalități accentuate*), tradusă în românește în 1972.

În prefața acad. Arthur Kreindler se menționează „contribuția originală a unui psihiatru la interpretarea literaturii“. Deși pe alocuri naivă și suav perimată, „monografia“ se citește cu interes.

„Dar personajele sale nu ne sunt prezentate ca personalități unitare, ci sunt supuse unor frecvente schimbări în felul lor de a reacționa. Ele apar așa cum are nevoie autorul pentru a putea crea situații și înlănțuiri pline de fantezie, indiferent de modul în care se comportaseră în situațiile precedente“ (Leonhard 1972: 179, despre Balzac). „Un asemenea personaj ideal cum ni-l descrie Dostoievski nu există în viața reală. Într-un fel Mășkin este o figură de Hristos, cu predispoziția sa lăuntrică de a-și iubi dușmanii și de a le întinde obrazul celălalt când este pălmuit“ (idem: 220). „Feodor nu era numai o *personalitate demonstrativă*, dar și un *psihopat isteric*. El joacă roluri care îl avantajează sau cel puțin fac dintr-însul centrul atenției“ (262). „Dacă nu am ști că Thomas Mann s-a ocupat mult de studiul problemelor medicale, ar trebui să ne mire foarte mult cât de exact descrie el aspectul general al unui escroc isteric“ (265). „Pe cât de bogată este literatura beletristică în personalități demonstrative, pe atât de săracă este în privința celor hiperexacte. În asemenea măsură, încât nici nu sunt în stare să citez o personalitate la care toate trăsăturile să poată fi considerate ca hiperexacte sau anancaste. Acest lucru este surprinzător. Oamenii aceștia care se întâlnesc atât de des în viață să

fie oare nepotriviți pentru a fi incluși într-o operă beletristică? Nu-mi vine a crede“ (1972: 268).

Și literatura română a fost onorată de athare tratamentul: dr. Justin Neumann, „Studiu psihanalitic al romanului *Adela* de G. Ibrăileanu“ care nu a prea plăcut lui Al. Protopopescu (*Inutilitatea psihanalizei*, laconic și clar își denumeste criticul capitolul în care se referă la lucrarea medicului) și N. Manolescu menționează, fără cantitatea minimă de entuziasm, efortul medicului întru susținerea și optima înțelegere a literaturii (în *Arca lui Noe* 1998: 427). Același dr. Justin Neumann a mai scris „Revelația literaturii lui M. Blecher. Note psihanalitice pe marginea romanului *Întâmplări în irealitatea imediată*.“ M-am gândit la câteva „mostre“:

„Identificându-se cu Paul, care își serbează ceremonialul grav al nunții, reacțiile eroului sunt revelatoare: îi descoperă sufletul devastat de tulburări psiho-sociale“ sau „Personajul unei opere de artă nu este o himeră. Personajul plămădit de fantezia creatoare materializează epic obsesiile, tensiunile anxioase din sufletul inconștient, reprimat al autorului“ sau „Moartea bunicului nu este decât o deplasare asupra unei generații ascendente, a *instinctului patricid* din sufletul eroului“ și „În sufletul afectiv al eroului sălășluiește închipuirea crimei incestioase“ (Neumann în *M. Blecher, mai puțin cunoscut* 2000: 270, 280, 304 și 313).

Interesul medicilor nu e, probabil, chiar atât de lipsit de sens, personajul este însă întotdeauna mai mult decât un „caz“. Cel mai nedrept e atunci când și autorul de romane e suspectat. Consider că orice boală (adevărată) a unui romancier n-ar trebui să influențeze opinia unui critic despre opera lui și m-a surprins neplăcut când în ancheta despre *Romanul românesc în secolul XX* din *Observator cultural* un critic literar afirmă: „L-aș fi reținut în lista mea și pe Blecher, dar am unele dubii: nu știu cât e boală și cât e talent în scrisul lui.“ (Ruxandra Cesereanu în anchetă din „*Observator cultural*“, nr. 45–46: 7). Abținându-ne de la alte comentarii, vom aminti doar că romanul lui Blecher e printre primele zece dintre romanele românești din secolul XX.

Nu acordăm atenție naivităților și nedreptăților mărunte și ne gândim cu neliniște la unele concluzii. În *Suferințele tânărului Blecher*, R. G. Țeposu notează:

„Devenită modă literară, tema suferinței a ispitit pe mulți autori și nu e de mirare că aceasta a produs în epocă o adevărată industrie literară, o veritabilă modă, catalogată de Călinescu, în *Istoria sa*, ca literatură a „experiențelor“. Mihail Celarianu, Constantin Fântâneru, Anișoara Odeanu, Dan Petrașincu, Mihail Șerban, Ion Biberu, Petru Manoliu, Octav Șuluțiu, Lucia Demetrius, Petru Șerbănescu, H. Bonciu, Ury Benador, Ticu Arhip, Sorana Gurian, Mircea Damian, G. M. Vlădescu, T. C. Stan, iată numai câțiva din prozatorii români care au deprins degrabă rețeta, invadând librăriile epocii cu romanele lor frivole“ (Țeposu 1996: 11).

Există o asemănare pe care nu am îndrăznit s-o explic (dar nici la alții n-am găsit explicații) între Blecher și Hortensia. Dar, textul înainte de toate.

În întuneric curge el ca o hartă cu mii de râulețe prin mii și mii de țevi, și dacă îmi închipui că sunt destul de minuscul pentru a circula cu o plută pe una din aceste artere, vuietul lichidului care mă duce repede... (Blecher 1999: 267).

Erau, în adevăr, acolo caverne și abisuri, și precipitări de ape roșii și scocuri și vaduri, pe care Maxențiu, ca un turist tragic, le vizita cu de-amănuntul, în fiecare zi pe alte climate. Pe acalmii înșelătoare sau pe tempeste înăbușite, le străbătea cu precauțiune, pășind ușor, vâslind cu rame noi... (Papadat-Bengescu 1986: 171).

Asemănările nu se limitează doar la atât. Michel Foucault, în *Boala mentală și psihologia*, afirmă:

„În concluzie, o psihologie a nebuniei nu poate fi decât derizorie, și, cu toate acestea, ea atinge esențialul. Derizorie, pentru că, dorind să practicăm psihologia nebuniei, îi impunem psihologiei să-și stabilească propriile fundamente, să revină la ceea ce a făcut-o posibilă și să evite ceea ce este pentru ea, și, prin definiție, este de nedepășit. Psihologia nu va putea să exprime niciodată adevărul despre nebunie, pentru că nebunia deține adevărul psihologiei. [...] Extinsă până la rădăcinile sale, psihologia nebuniei ar fi nu stăpânirea maladiei mentale și, prin aceasta, posibilitatea dispariției sale, ci distrugerea psihologiei însăși

și readucerea la lumină a acestui raport esențial, nepsihologic, întrucât nu e moralizabil, care este raportul între rațional și irațional“ (Foucault 2000: 83–84).

„Nebunia, în cea mai largă accepțiune, se situează la acel nivel de sedimentare a fenomenelor de cultură unde începe valorificarea negativă a ceea ce fusese perceput la origine ca Diferitul, Absurdul, Iraționalul“ (idem: 87).

„Dar aceasta nu e încă decât măsura tuturor distanțelor impuse de o societate față de experiența majoră a Absurdului care, progresiv, și datorită unei defalcări progresive, devine *nebulie, boală și maladie mentală*“ (idem: 89).

Drumul Hortensiei se intersectează cu al lui Blecher acolo unde, depășind Psihologia, romanciera atinge imperiul Nebuniei, de la care, Blecher pornind, ajunge în Absurd.

4.4. „Laus stultitiae“

Mi s-a întâmplat odată, ca scriind despre Dania lui Anton Holban, să descopăr la cineva (la Mihai Măngiulea) exact ce voiam eu să spun. Pe ultima sută de metri trebuia să schimb totul sau să completez, să scriu altceva. Din cauza acestei dureroase experiențe, îl (re)citesc acum pe Camil Petrescu (și despre el). Citesc să văd dacă nu cumva ceea ce-am descoperit eu a mai spus cineva. Cu teamă. Cu speranță (că nu s-a spus). Cu entuziasm. Să urmărim niște fragmente din romanul *Patul lui Procust*:

Frumusețea ei era foarte sensibilă la viața interioară, și cred că niciodată n-a fost mai frumoasă ca la vreo câteva luni după începutul iubirii noastre, când părea exasperată de iubire. [...] E adevărat, însă, pentru că depășisem parcă limitele, într-o vreme toate aceste amănunte se exagerează ca într-o exasperare... [...] Era în vremea celei mai mari exasperări senzuale dintre noi, când ne închideam ca niște demenți în vreo cameră de hotel ardelean (150); totul până-n pragul nebuniei, când dezlănțuirile brusce, după atâtea rețineri, nu mai știam de ne vor lăsa în toate mințile (151); Când starea ei vizibil anormală s-a agravat, când fixitatea privirii a început

să devină oarecum îngrijorătoare, dublată de o stare de neliniște și teamă permanentă, [...] a trebuit să consulte câțiva specialiști. Eu însumi aveam dureri mari în ceafă și-mi simțeam parcă ochii de carton. Ruptura, provocată apoi subit și brutal de mine, chiar în vremea acestei exasperări, i-a agravat net patologicul tulburării, până când nemaiputând umbla pe stradă, de neliniște nedefinită, a intrat într-un sanatoriu la Viena (151); Ca un sinucigaș care dă totul pe o clipă, îmi vine să zic... da (192); Eu eram într-o aiureală de fericire continuă... (193).

Să ne oprim puțin. Erasmus Roterdamus (cel de la care am împrumutat titlul acestui mic text) consideră că „cine iubește pătimaș pe un altul, acela nu mai trăiește în sine, ci în cel pe care-l iubește și, pe măsură ce se îndepărtează de sine pentru a se lipi mai strâns cu sufletul de cel pe care-l iubește, cu atât e mai mare bucuria lui. Când însă sufletul ca și cum părăsește trupul și nu mai este în stare să cârmuiască mădularele trupului, atunci cum ați binevoi să numesc o asemenea stare dacă nu ieșire din minți? Fapt pe care-l confirmă și zicalele larg răspândite: „Nu-i în sinea lui“, Și-a ieșit din fire , Și-a venit în fire“ (1989: 205) (*Alioqui quid sibi vult, quod vulgo etiam dicunt. Non est apud se, et ad te redi, et sibi redditus est?* (Erasmus Roterdamus 1989: 208).

Dacă reiese cumva de aici că orice mare iubire e o nebunie (sau iubind, te afli în pragul nebuniei), nu asta am vrut să spun. Nu asta mă preocupă, ci enigma lui Fred Vasilescu care „a excitat mintea multor critici, fie și ca simplă șaradă“ (Manolescu 1998: 394). Înainte de a veni cu propria noastră părere, două opinii contradictorii ne-au reținut atenția:

1. „Am fost mirat să constat că nici una din explicațiile propuse – de la cele mai vulgare la cele mai nobile – nu a avut în vedere posibilitatea ca Fred însuși să nu fie pe de-a-ntregul conștient de rațiunile comportării sale.“ (1998: 394–395) [...] „ultimul lucru pe care Fred l-ar recunoaște este acela că nu știe de ce s-a despărțit de femeia iubită. Și este aproape sigur că nu știe!“ (idem: 396).

N. Manolescu

2. „Este adevărat că romancierul a construit un bun nod dramatic din care a tors apoi destul de firesc și convingător epilogul:

refuzul lui Fred de a o mai vedea și chiar recunoaște pe doamna T., ca refuz al împlinirii despre care știa sigur că aduce nefericirea finală.“ (1999: 380).

M. Tomuș

Știa, nu știa, știa, nu știa...

*Și mi-i spune-atunci povești
Și minciuni cu-a ta guriță,
Eu pe-un fir de romaniță
Voi cerca de mă iubești.*

Pentru că orice romaniță are un sfârșit, am rămas cu ultima petală la „nu știa“. *Quod erit demonstrandum*. Ceea ce va trebui să demonstrăm. Să introducem în *piesa* noastră un personaj nou (dar foarte important!) și să-l lăsăm să discute cu romanul.

Emil Durkheim, **DESPRE SINUCIDERE**, (LE SUICIDE, étude de sociologie, Paris, 1897), în românește de Mihaela Calcan, Institutul European, Iași, 1993.

„Temperamentul psihico-organic ce predispune în cea mai mare măsură omul la sinucidere este neurastenia, cu toate formele sale. Ori astăzi, neurastenia trece mai degrabă drept un semn de distincție decât drept o tară. În societățile noastre rafinate, amorezate de problemele cerebrale, nervoșii aproape că au grade de noblețe“ (131). Neurastenia e specifică nu doar lui Ladima (foarte evidentă din scrisori), d-ei T. sau lui Fred, ea se întinde și-n alte opere camilpetresciene. Ne amintim doar reacțiile exagerate ale lui Ștefan Gheorghidiu față de soție sau camarazii de luptă. „În terminologia tradițională a patologiei mintale aceste delire restrânse sunt numite monomanii. Monomanul este un bolnav a cărui conștiință este perfect sănătoasă, cu o singură excepție; el are o singură tară localizată net. De exemplu are uneori o dorință irațională și absurdă de a bea, de a fura, de a insulta. Dar toate actele și gândurile sale, în afara acestei unice excepții, sunt de o corectitudine riguroasă. Dacă există deci o nebunie-sinucidere, ea nu poate fi decât o monomanie și de fapt așa a și fost calificată cel mai adesea“ (24). V-a venit în cap scena în care Fred o insultă pe doamna T.? Știam eu. Scena aceasta a fost interpretată *tolerant* în critica literară, ca un act de bravură

sau de mare iubire pentru o femeie (Sunt și excepții, firește: „Reacțiile sufletești ale eroului lui Camil Petrescu sunt labile, contradictorii și exagerate. Politicos și manierat cu toată lumea, inclusiv cu oameni inferiori, ca Emilia și Valeria, Fred care spune că-i iritant de indiscret și inelegant să-ți auzi numele strigat într-un restaurant, e capabil într-o clipă de gelozie să insulte la modul cel mai grosolan, în public, o femeie distinsă.“ Elena Zaharia Filipaș 1992: 339). Nu vreau să spun că duelul relatat mi s-a părut împrumutat mai degrabă de la Al. Dumas, decât credibil pentru o societate interbelică serioasă și onorabilă.

Mai am ceva de spus. În romanul acesta (*Patul lui Procust*) am găsit o scenă aproape impresionantă... Vreau s-o citiți și dumneavoastră.

Eram cu „rabla“ într-un șant, în dreptul unui loc viran dinspre capătul parcului Filipescu, spre calea Dorobanților, târziu de tot după miezul nopții... Fusese o zi călduroasă de toamnă, ca de vară... Pe la unele cafenele mai erau mese afară... Mâncasem la un restaurant de la șosea, unde stătusem până pe la patru, cu prietenii. Plângeam – cu cotul pe volan – cu capul întors pe spătarul fotoliului. Cineva s-a apropiat de mine și atunci m-am oprit din plâns, fără să ridic însă capul.

– Domnule, ce naiba ți s-a întâmplat? ... Ești rănit? ...Sergent, ei sergent!... Vino încoace.

Sergentul i-a strigat de departe:

– Lasă-l, domnule, că e beat...

Străinul, a cărui voce îmi era totuși cunoscută, dar n-o puteam identifica, a stărui:

– Beat, beat, dar s-o fi rănit.

Sergentul a strigat din nou:

– Lasă-l, domnule... Țsta e obiceiul lui... Nu e întâia oară...

Lasă-l în pace... [...]

Acum luna apusese și era răcoare... Fereastra, foarte mare, mai mult decât dublă, era mereu luminată. Vila, modernă de tot, se distingea albă, umbroasă, cu linii geometrice și balcoane dreptunghiulare. Fereastra era ca un far în noapte, spre câmpul dinspre Floreasca înspăimântător de plin de viață, la etajul al doilea, ultimul, căci nu erau decât două.

– Crezi că e cineva înăuntru?

– Nu știu, dar câtă vreme e lumina aprinsă nu-mi vine să plec...

Poate că e un bărbat, poate că, singură, citește...

– Poate să fi uitat lampa aprinsă?

– Poate și asta...

– De când ești aici?

– De vreo două ceasuri.

– Și ai văzut mișcare în cameră? Cred că s-ar vedea umbre mișcându-se pe perdea.

– Nu... n-am văzut nimic.

– Atunci nu e nici un bărbat... Dacă ar fi un bărbat înăuntru ar fi oarecare mișcare în cameră...

– Așa mi-am zis și eu... De dormit, chiar în doi – și mai ales – se doarme mai bine cu lumina stinsă...

Mărturisesc că și eu, singur, raționasem așa... dar nu-i spuseseam lui Ladima, îmi era teamă că, dacă totuși ar fi fost altfel, dacă totuși ar fi fost un bărbat înăuntru, aș fi fost ridicol, aș în fața nimănui, a golului, dar aș fi fost.

– Are obiceiul să citească seara în pat... Așteptând aici îmi pare că sunt cu ea... Nu vorbim, „din cauză că ea citește“... Vrei să mai stai cu mine?...

– Mai ai țigări?

În clipa aceea, s-a mișcat o umbră la fereastră... S-au ridicat storurile, și a apărut ea... S-a rezemat în coate pe chenar, și-a aprins o țigară... Am tremurat de coincidența țigărilor, căci parcă ar fi știut ce vorbim noi, parcă ar fi continuat dintre culise, scena noastră... Era îmbrăcată într-un chimon alb, de mătase care lucea în lumină și care-i înfășa bustul oblic. Apusese luna... era înspre zori un întuneric pufos acum, cețos... Era cu neputință ca ea să ne vadă în șanț... Îmi venea totuși să urlu, exasperat, de acolo de jos: „te iubesc“ și să fug apoi în noapte... După ce a sfârșit țigara, a plecat de la fereastră și fără să lase storurile, a stins lampa (1994: 96-97, 99-100).

Lui Fred, printre altele, i se întâmplă nu doar să insulte și să mai bea din când în când, el mai și fură, atunci când înțelege intens ca un șurub răsucit în gât (ul meu) că scrisorile lui Ladima nu trebuie să mai servească drept afrodisiac.

„Căci această penetrabilitate excesivă a unui sistem nervos îl face accesibil pentru excitații care nu ar reuși să impresioneze un organism normal. Evenimente ne semnificative pot astfel să devină, pentru un asemenea subiect, ocazia unor plăceri nemăsurate. [...] Pentru nevropat deci, viața riscă să nu fie prea echilibrată“ (32–33).

„Se pare că sinuciderea este în general plasată sub influența unei pasiuni anormale, care își epuizează brusc toată energia, ori și-o dezvoltă în timp. Putem crede pe bună dreptate că este nevoie întotdeauna de o forță de acest gen pentru a neutraliza instinctul – atât de fundamental – de conservare. Pe de altă parte, mulți sinucigași, în afară de actul prin care își iau viața, nu se singularizează prin nimic altceva de ceilalți oameni; nu există deci vreun motiv datorită căruia să li se impute un delir general. Iată cum, la adăpostul monomaniei, sinuciderea a fost adusă la rang de tulburare mintală“ (25).

„În viață, nimic nu este bun fără măsură. Un caracter biologic nu-și poate îndeplini misiunea decât cu condiția să nu depășească anumite limite. Observația este valabilă și pentru fenomenele sociale. Dacă o individualizare excesivă duce la sinucidere, așa cum am văzut, și o individualizare insuficientă produce aceleași efecte. Când omul se detașează de societate, își ia viața cu ușurință, dar o face și când este prea integrat acesteia“ (171).

Fred ar fi cel integrat, iar Ladima nu avea acces nici măcar la localurile unde mergea Emilia și suferea din cauza asta.

„Vom vedea, într-adevăr, într-un capitol viitor, că sinuciderea este molipsitoare. Procesul este mai frecvent la indivizii a căror constituție îi face accesibili sugestiilor de orice fel și ideii de sinucidere în special“ (62).

Iar trebuie să întrerup. Mă trag gândurile ca o apă. E ceva care răspunde în mine. Propria mea viață, și toate întâmplările pe care le știu trecute, se desfac din nou ca un strigoi care ar ridica o lespede pusă deasupra lui. O lacrimă adevărată provoacă totdeauna alta, în alți ochi, pe deasupra rațiunii instinctele se cheamă și înțeleg acum că și amintirile altora și ale tale își răspund din inconștient, cum își răspund paznicii sau câinii de noapte (73).

„Acest factor este imitația“ (89).

„Odată trezite în conștiință, reprezentările variate se combină între ele cu propria stare de spirit, cu propriul sentiment. Se formează astfel o stare nouă, care nu mai este proprie subiectului în aceeași măsură ca precedenta...” (90).

Mi s-au umezit ochii... Sunt tot cutremurat. Dar, ca în cazurile din război, când doi conaționali din misiune se întâlnesc, neașteptat, în teritoriu străin, însă ca să nu se trădeze, trebuie să păstreze tăcere și anonim, ignorându-se, caut să surâd indiferent, ca să nu trezesc bănuiala Emiliei (102).

Din cauza fratelui mi s-au umezit ochii, dar trebuie să mărturisesc, oricât ar fi de monstruos, că nu din cauza lui Sorin, ci din pricina acesui biet frate, frate adevărat, din același altoi de suferință.. (115).

Octav Șuluțiu observa: „Chinul lui Fred care descoperă între rândurile pasiunii lui Ladima propria lui pasiune pentru d-na T. este mărit de curiozitatea și sentimentul de prietenie față de Ladima. Și până la urmă Fred vrea să afle dacă, într-adevăr, Ladima s-a sinucis din cauza Emiliei. Însă sinuciderea lui Ladima este și va rămâne un mister“ (*Camil Petrescu interpretat de...* 1984: 122). Da, tot romanul e plin de mistere...

„Printre factorii cosmici amintiți există doar doi cărora li s-a atribuit o influență în privința sinuciderii: clima și temperatura sezonieră“ (69).

„Există două momente de intensificare a sinuciderii: dimineața și după-amiază, când ritmul afacerilor este cel mai rapid. Rezultă că, începând de vineri, numărul de sinucideri se diminuează spre sfârșitul săptămânii“ (82, 83).

Acest citat se referă la sinuciderea lui Ladima. El avea probleme cu clima și temperatura sezonieră (dar și lui Fred îi era foarte cald *într-o după-amiază de august*), știm, ne-a informat Camil Petrescu într-o postfață menționată deja la pagina 102, că Ladima s-a sinucis luni (a știut el când *se recomandă!*).

O voce nu prea luată în seamă (Al. Robot) a intuit anormalitatea personajelor: „Sunt însă câteva cuvinte de spus în primul rând, despre personajele acestei mari drame pasionale, reduse la meschinăria unei

boli, unui defect psihic. [...] Ladima e tipul unui nevropat, al unui bizar și torturat gânditor. Scrisorile sale palpită de marea nebunie care își arată colții în preajma cugetării sale“ (*Camil Petrescu interpretat de...* 1984: 114, 115).

Nu mai am mult. Sper că am fost convingătoare. Sau Emil Durkheim convingător. Pe la începutul cărții se vorbește despre patru tipuri de sinucigași. După părerea mea, personajele noastre s-au încadrat perfect în două din categoriile expuse. Să ne convingem.

„1. Sinuciderea maniacă. Se datorează fie halucinațiilor, fie concepțiilor delirante. Bolnavul se omoară pentru a scăpa de un pericol sau de o rușine imaginară, ori pentru a asculta un ordin misterios primit de sus. [...] Un bolnav de acest tip dorind să-și ia viața, se aruncă într-un râu puțin adânc. [...] El iese din apă și uită de sinucidere.

2. Sinuciderea melancolică. Este legată de o stare generală de extremă depresie, de tristețe exagerată care-l determină pe bolnav să nu mai aprecieze corect relațiile sale cu oamenii și lucrurile din jur. [...]

3. Sinuciderea obsesivă. În acest caz, sinuciderea nu are un motiv real sau imaginar, ci este cauzată doar de ideea fixă a morții care, fără vreun motiv palpabil, domină spiritul bolnavului. [...]

4. Sinuciderea impulsivă sau automată. Nu este motivată mai mult decât precedentă; nu este justificată nici în realitate, nici în imaginația bolnavului. Numai că, în loc să provină dintr-o idee fixă care obsedează spiritul o perioadă mai scurtă sau lungă de timp și care influențează progresiv voința, ea rezultă acum, dintr-un impuls brusc și imediat, irezistibil. Apare într-o clipită, profundă deja, și determină actul sau, cel puțin, debutul execuției. [...] Aici, din contra, înclinația spre sinucidere izbucnește și-și produce efectele cu un veritabil automatism, fără să fi fost precedat de vreun antecedent intelectual“ (30).

Nu știi dacă am dreptate când îl socot pe Ladima sinucigaș melancolic, iar pe Fred, impulsiv. Dar e sigur că Fred nu știe ce i se întâmplă...

ÎNCHEIERE

„La catégorie du personnage est, paradoxalement, restée l'une des plus obscures de la poétique“ (Ducrot O., Todorov Tz. 1972: 286) sau „Natura însăși a unei cercetări asupra „personajului“, prin intermediul experienței literare, presupune ceva provizoriu și de neîmplinit, pe care nici un tablou, chiar conceput într-o perspectivă articulată și complexă, nu-l poate epuiza“ (Battaglia 1976: 5); „L'étude du personnage pose des problèmes multiples qui sont encore loin d'être résolus“ (Todorov 1967: 58) etc...

Pentru toate aceste opinii pesimiste se pot găsi explicații și soluții, ne miră doar insistența cu care teoreticienii sau criticii accentuează dificultățile de abordare (dar, de fapt, e un început *pro domo*) a personajului. După părerea lui Vasile Popovici, problemele legate de personaj „încep încă de la definiție“ (1997: 11). Dar înainte de a „defini“ personajul, vom remarca, printre altele, că acest termen nu e „încetățenit“ în unele limbi (și literaturi) ca germana, de pildă, care folosește pentru „personaj“ latinescul „persona“ (*die Person*), alături de *die Gestalt* (care mai înseamnă și statură, înfățișare, configurație) sau *die Figur* (1. Figură, 2. Statură, 3. Personaj), englezii preferă *character*, iar rușii *zepoï* (erou), deși limbile în cauză (engleza și rusa) au și cuvântul „personaj“. În *Experiență estetică și hermeneutică literară* H. R. Jauss (1983: 244) vorbește, la un moment dat, de „Modele de interacțiune cu eroul literar“ (*Ästhetische Identifikation – Versuch über den literarischen Helden*), în *Lumi ficționale* Toma Pavel „dedică“ un capitol *ființelor ficționale* (Pavel 1992: 17–69), alți cercetători, urmărind diverse aspecte i-au spus: *individ epic* (Lukács 1977: 71), *être*

de papier (Barthes, Goldenstein, M. Raimond ș.a.), *les hommes-récits* (Todorov 1971: 78-91), *oameni* (Forster 1967: „Pentru că într-o povestire actorii sunt de obicei oameni, mi se pare potrivit să intitulăm astfel acest aspect“, pagina 49), *funcție* (Propp), *actant* (Greimas), *actor* (Lintvelt etc.), *erou* (Bahtin, Lintvelt) etc. Am putea continua, dar ne oprim aici.

„Une autre raison de cet état des choses est la présence, dans la notion de personnage, de plusieurs catégories différentes. Le personnage ne se réduit à aucune d'entre elles, mais participe de chacune“ (Ducrot, Todorov 1972: 286). Fiecare se apropie într-un anumit mod de acest concept mai ales în funcție de „curentul“ (structuralism, naratologie, psihanaliză, sociologie, filozofie etc.) la care aderă. Să-i prezint și să-i comentez pe toți n-am de gând (mi se pare imposibil), dar aș încerca să urmăresc câteva aspecte teoretice.

Nu sunt de acord, în primul rând, cu Vasile Popovici care afirmă că „incomodați de personaj, formalisții și structuraliștii îl resping cu totul“ (1997: 12). Nu-l resping, ci studiază anumite ipostaze ale acestuia mai puțin (sau deloc) cunoscute până la ei. Se schimbă „accentul“. Propp se interesează de o categorie de basme populare rusești, analizând și clasificând conform „funcțiilor“ personajului: „Funcțiile personajelor reprezintă, așadar, elementele fundamentale ale basmului, din care pricină trebuie să le delimităm de la bun început“ (1970: 26). Pornind de la *moștenirea lui Propp*, Claude Bremond își propune să aplice *această formalizare* „și la alte genuri narative sau, și mai bine, la orice fel de povestire“ (Bremond 1981: 23). Dar și el pornește în exhaustiva sa demonstrație tot de la personaj (când definește principalele roluri narative în *agenți* și *pacienți*): „În discuția ce urmează vom reduce studiul personajului la considerarea atributelor prin care el suferă sau provoacă o evoluție; cu alte cuvinte, vom reduce noțiunea de personaj la aceea de persoană care intervine în desfășurarea evenimentelor povestite pentru a juca fie un rol de *pacient* fie un rol de *agent*“ (idem 1981: 173).

Într-o „încercare de abordare generativă“, referindu-se la *Structura actanților povestirii*, A. J. Greimas notează: „Pentru a spori cunoștințele noastre despre modelele de construire și îmbinare a

personajelor în discursul narativ, ne propunem să vedem dacă, pornind de la o structură de bază unică, se poate explica atât generarea actanților unei povestiri cât și numărul de povestiri posibile în funcție de distribuirea diferită a acestor actanți“ (Greimas 1975: 262).

„Dacă așa stau lucrurile, jocul narativ se joacă nu la două, ci la *trei nivele* distincte: *rolurile*, unități actanțiale elementare ce corespund câmpurilor funcționale concrete, intră în compunerea a două feluri de unități mai largi: *actorii*, unități ale discursului, și *actanții*, unități ale povestirii.

Rămâne de văzut dacă această nouă distincție este rentabilă pe planul analizei concrete“ (idem: 269).

În „Le roman“, Michel Raimond observă că „le formalisme contemporain, depuis les années 1960, a formé, autant que faire se peut, l'essence sociale et psychologique du personnage pour le ramener à un rôle d'agent“ (1989: 176). O „atitudine anti-psihologică“ a formaliştilor și structuraliştilor e scoasă în evidență și comentată de către J.-M. Schaeffer în *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului* (1996: 484). Cred însă că e cel mai pertinent să afirm că metoda structuraliştilor e aplicabilă numai anumitor teritorii epice (care țin mai degrabă de mit sau folclor), căci „nimeni nu a dorit să încerce valoarea explicativă a funcțiilor și actanților în cazul romanelor lui Tolstoi, Joyce sau Thomas Mann, de pildă“ (Popovici 1997: 13). Iar cei care încearcă, de obicei eșuează (ne vom convinge mai jos).

Nimic mai puțin convingător însă decât o analiză (pe *viu*) a unui text modern(ist) conform metodei structuraliste. L-am ales într-o exemplificare pe Sorin Alexandrescu care a „încercat“ o *Analyse structurelle des personnage et conflits dans le roman „Patul lui Procust“* de Camil Petrescu. Pornind de la ideea lui Greimas că „în planul discursului, personajul poate fi analizat în planul profund al structurii textului (récit), ca o combinație de seme“ (Alexandrescu 1969: 209), autorul ne propune un *arbre sémique* al romanului, apoi nenumărate tabele și chiar niște construcții geometrice originale din care ar reieși raporturile complexe dintre personaje. Unele concluzii apar însă neînchipuit de simple, având în vedere atâta trudă semantică. Îmi permit să-l citez pe Bourdieu care se referea la un tip de critică:

„Cu riscul de a părea nedrept, aş putea invoca de asemenea disproporţia dintre uriaşa muncă de erudiţie şi subţirimea rezultatelor obţinute“ (*Regulile artei* 1998: 274). Iată una din concluzii: „Ces dernières relations de commutabilité démontrent que Ladima et Fred, en tant que personnages sociaux, sont complètement différents. En politique, ainsi que dans leurs vies privées, les deux personnages se comportent d’après deux codes totalement différents“ (Alexandrescu 1969: 222).

Nu cred că-i nevoie de explicaţii. O mică pre-concluzie ar fi că structuralismul (în forma lui *pură*) nu-i metodă potrivită de aplicat personajului nostru interbelic.

Nici naratologia nu ne ajută prea mult. „Naratologia este un fel de „poetică restrânsă“, limitată la faptul românesc. Astfel, sistemele de focalizare (cine vede? cine vorbeşte?), tipologia monologurilor interioare privesc naratologia; noţiunea de personaj, dimpotrivă, ar putea fi exclusă, în măsura în care producţia de sens, în acest caz, nu depinde exclusiv de limbajul românesc“ (Valette 1997: 104). Totuşi, mai ales în cadrul „instanţelor“ narrative, a „tipului naratorial actorial“ şi a naraţiunii homodiegetice nu se poate evita personajul care vorbeşte (povesteşte acţiunea) sau care „vede“ (în anumite romane).

La Booth, de pildă, până şi noţiuni ca „autor implicat“ şi „obiectivitate auctorială“ sunt raportate la personaj:

„Percepem prezenţa autorului implicat nu numai din semnificaţiile decantabile, ci şi din conţinutul moral şi emoţional al fiecărui crâmpei din acţiunea şi suferinţa tuturor personajelor“ (*Retorica romanului* 1976: 108) sau „Obiectivitatea auctorială a însemnat uneori de asemenea o atitudine de imparţialitate faţă de personaje“ (idem 1976: 112).

Lintvelt descoperă că „textul narativ literar se caracterizează printr-o interacţiune dinamică între instanţe diferite, situate pe patru planuri“ (1994: 25), ultimul fiind cel al *actorilor*. De ce „actor“ şi nu „personaj“, ni se explică:

„Noţiunea de personaj îmi pare inapropiată într-un model funcţional, căci personajul aici îndeplineşte numai şi numai *funcţia de acţiune* (moş Goriot), aici, din contra, exercită o dublă funcţie (Des Grieux, Şeherezada): *funcţia de acţiune* ca personaj-actor obiect al actului narativ; eu-narat) şi *funcţia de reprezentare* ca personaj-narator

(subiect al actului narativ; eu-narant). Spre a evita această ambiguitate eu prefer să calific personajul acționând, drept *erou* sau *actor*“ (Lintvelt 1994: 39). Așadar, personajul „primește“ un calificativ mai adecvat în anumite circumstanțe.

În *Arca lui Noe*, Nicolae Manolescu care „țintește spațiul aplicat al teoriei și, mai ales, istoriei narativității moderne“ (Tomuș II, 2000: 155) propune o clasificare a romanului conform perspectivei narative și distincției dintre autor și narator. Apropierea de personaj se face cel mai mult în romanul *ionic*, când „Naratorul este, de data aceasta, fie un personaj în carne și oase, cu biografie și psihologie proprie, cu un punct de vedere clar definit asupra lucrurilor (persoana întâi ca narator); fie o voce neutră, asemănătoare cu aceea impersonală, dar care își însușește până la identificare punctul de vedere al câte unui personaj (persoana a treia ca protagonist). Acesta este un personaj privilegiat, căci este singurul privit din interior“ (Manolescu 1998: 42-43). Anume acestui personaj (*ionic*) i s-au aplicat diverse „metafore“ deplasate, precum patetica, mult uzată „emancipare“.

„Acceptată multă vreme ca o necesitate firească, instanța auctorială a fost resimțită treptat ca o formă de constrângere. Tirania autorului a început să fie privită cu ochi răi. Libertatea sa arogantă, omnisciența, făceau impresia unei dictaturi simbolice. După răzvrătirea metafizică și socială, trebuia să urmeze neapărat una artistică. Autorul își permitea prea multe libertăți cu personajele, pentru ca acestea să nu se simtă umilate. În definitiv, de unde știa el ce se petrecea, cu adevărat, în sufletul lor?“ (Țeposu 1983: 185). Înduioșătoare întrebare. În general, majoritatea criticilor care se referă la romanul psihologic (în special), unde personajul e de multe ori și narator, acceptă această atitudine metaforică exagerată uitând că romancierii (autorii) „pentru a face să trăiască personajele sale, recurg la diverse trucuri: monologul interior care ne introduce în intimitatea conștiinței lor, la fel ca discursul indirect liber; analiza psihologică; indicația unui gest sau a comportamentului și toate notațiile behaviorismului...“ (Raimond 1989: 173). Autorii contemporani pot chiar să ne consulte (*pro forma*, firește), să ne întrebe ce-i de făcut mai departe cu personajul. De aceea, o definiție a personajului care nu ia în seamă rolul autorului, mi se pare incompletă: (personaj:) „persoană, prezentată după realitate, sau rod al ficțiunii,

care apare într-o operă epică sau dramatică, fiind integrată prin intermediul limbajului în sistemul de interacțiuni al acesteia“ (Anghelescu, *Dicționar de termeni literari*: 179). Sau altă definiție, mai complexă: „PERSONNAGE 1. – Traditionnellement, rôle défini par un certain nombre d’attitudes propres (nom, fonction sociale, aspect physique, caractère, etc.) qui tendent à en faire une personne, c.-à-d. un être de chair et d’os à qui l’on prête un contenu psychologique: le personnage *balzacien*. 2. – Sensibles à cette assimilation illusoire *personne/personnage*, les *formalistes* ont tenté d’approcher le *personnage* par son influence sur le déroulement de l’intrigue et en fait une *fonction* dans la *syntaxe narrative* [...]. 3.– Pour les théoriciens du *nouveau roman*, le personnage ne doit pas être défini une fois pour toutes, mais saisi comme une *personne*, il sera présenté dans toute sa complexité avec ses interrogations, ses doutes, ses états de conscience de chaque instant.“ (*Vocabulaire des études littéraires* 1993: 177).

Referindu-se la „experiența“ lui Proust, Julia Kristeva face următoarele observații: „Dès que le personnage déroge à son territoire, par la multiplicité des langues qu’il tient ou par les retournements diversifiés que lui inflige le tourniquet rhétorique du narrateur, il perd sa consistance sculpturale et réaliste: il n’est plus perçu comme vrai, mais comme une création verbale, abstraite, intellectuelle“ (Kristeva, 1994: 176).

Schimbarea perspectivei asupra personajului îi aparține, pe drept cuvânt, autorului și nu apare din aer lipindu-se de personajul nevinovat, „emancipat“ dintr-o dată. Observația din *Noul dicționar enciclopedic...* precum că „un personaj fictiv se reduce la ceea ce autorul ne prezintă în legătură cu el“ (1996: 486) se cere completată cu afirmația lui M. Zérafra din *Personne et personnage. Le roman des années 1920 aux années 1950*: „Tout roman exprime une conception de la personne qui dicte à l’écrivain de choisir certaines formes et confère à l’œuvre son sens le plus large et le plus profond; si cette conception se modifie, l’art du roman se transforme“ (1971: 9). Despre relația autor – personaj s-a scris mult (?), ideea care ne interesează și pe care o urmărim cu maximă simpatie e că personajul este un „porte-parole“ (Mauriac 1932: 126), „mediator“ (Rastier 1973: 199), „ambasador“ (Dumitriu 1976: 6). Într-un celebru (și hipercitat) studiu, *Le romancier*

et ses personnages, Fr. Mauriac consemnează: „Je me souviens de ce titre d'un livre: *L'homme qui a perdu son Moi*. Eh bien, c'est la personnalité même du romancier, c'est son «moi» qui, à chaque instant, est en jeu. De même que le radiologue est menacé dans sa chair, le romancier l'est dans l'unité même de sa personne. Il joue tous les personnages; il se transforme en démon ou en ange. Il va loin, en imagination, dans la sainteté et dans l'infâmie. Mais que reste-t-il de lui, après ses multiples et contradictoires incarnations? Le dieu Protée, qui à volonté, change de forme, n'est, en réalité, personne, puisqu'il peut être tout le monde“ (Mauriac 1932: 158-159). Rolul autorului e scos în evidență și de către E.M.Forster în *Aspecte ale romanului* și A. Thibaudet în *Fiziologia criticii*: „Romancierul, spre deosebire de mulți colegi ai lui, creează niște mase de cuvinte prin care se descrie în mare pe sine (deocamdată în mare – subtilitățile vin mai târziu), dă acestor mase nume și sex, le înzestrează cu gesturi plauzibile, le face să vorbească între semnele citării și să se comporte credibil. Aceste mase de cuvinte sunt personajele“ (Forster 1968: 50). „Luând ca dat geniul romancierului, personajele ca și mediile sale trăgându-și viața din propria lui viață care vor fi calitățile esențiale secundare ale romanului“ (Thibaudet 1966: 142). Rolul autorului nu trebuie minimalizat; constatarea lui M. Butor mi se pare în acest sens esențială: „Dans la lecture de l'épisode le plus simple d'un roman il y a toujours trois personnes impliquées: l'auteur, le lecteur, le héros“ (*Essais sur le roman* 1972: 121). Completăm cele citate mai sus cu altă idee (a lui Rastier): „Or, par sa structure complexe, le personnage peut avoir la fonction d'un médiateur; et même si les concepts de lecteur et d'auteur ont une structure de forme analogue, même s'ils ont aussi des fonctions de transformation, le personnage est le médiateur principal, car il est le seul à participer à chacune des trois séquences“ (1973: 199–200). Deși Dana Dumitriu se referă la proza psihologică, caracteristica personajului drept *ambasador* al autorului, „reprezentant al său în paginile cărții“ (1976: 6) e valabilă și pentru personaj în general.

Să mai discutăm în treacăt un aspect. Termenul de „erou“ în accepția lui Boris Tomașevski nu mi se mai pare actual și aplicabil (mai bine-zis, nimeni nu mai ține seama de el): „Personajul căruia îi revine un colorit mai pregnant și mai emoțional se numește erou. Eroul

este personajul urmărit cu maximă tensiune și atenție de cititor. Eroul provoacă simpatia, bucuria și durerea cititorului“ (1973: 279). Ph. Hamon (1984: 85), punând accent nu pe raportul emoțional al personajului cu lectorul, ci pe „ierarhia“ dintre personaje complicând acest concept (de erou) despre care doar dicționarele spun că ar fi sinonim cu „personajul principal“, cu „protagonistul“. Dar în orice studiu critic sau teoretic nu se ține seama de o asemenea distincție, eroul fiind un sinonim al personajului. Am menționat deja că în limba rusă, deși figurează cuvântul *personaj*, se preferă (aproape în exclusivitate) *eroul*. Un mic exemplu: *Problemele poeticii lui Dostoievski* de M. Bahtin, capitolul II, *Eroul și poziția autorului față de erou în opera lui Dostoievski*: „Eroul nu stârnește interesul lui Dostoievski ca fenomen din realitate cu însușiri social-tipice și individual-caracterologice bine definite și ferme, nici ca o anume figură, compusă din trăsături obiective și univoce, care în totalitatea lor răspund la întrebarea «cine este el?» Nu, eroul îl interesează pe Dostoievski ca *punct de vedere distinct asupra lumii și asupra lui însuși...*“ (Bahtin 1970: 65). Am vrut să fie clar că prin erou nu se are, de obicei, în vedere, personaj pozitiv.

Că personajul trebuie să convingă și să impresioneze, constata încă Aristotel:

„În legătură cu caracterele, patru sunt lucrurile ce trebuie ținute în seamă. Unul, – cel mai important – e că trebuie să fie alese.[...] Această calitate se întâlnește la personaje de orice categorie: aleasă poate fi și o femeie, și chiar un rob, măcar că femeia e mai curând o ființă inferioară, iar robul, pe de-a-ntregul netrebnic.

A doua categorie de avut în vedere e potrivirea. Există o fire bărbătească: nici bărbăția însă, nici cruzimea nu se potrivesc cu firea femeii. A treia e asemănarea, care e altceva decât faptul de a atribui unui caracter cele două trăsături arătate înainte. A patra e statornicia...“ (1998: 84).

Personajul romanesc ne-a imitat întotdeauna (chiar și acum): „En effet, l'identification < personne = personnage > est quasi générale. Le personnage du roman nous ressemble, à nous auteurs et à nous lecteurs. Il agit et il parle, dans un roman, exactement comme un individu réel agit et parle dans la vie réelle“ (Alexandrescu 1974: 9).

Nu suntem de acord cu expresia barthiană (și preluată imediat de mulți cercetători), personajul – „être de papier“. Încercați să vă convingeți cât de inadecvată este luând hârtia de cea mai bună calitate și... oricum(cât) nu vă veți strădui, n-o să faceți din ea un personaj. Hârtia e ceva mut, alb, nemișcat, iar personajul vorbește, citește, iubește etc. Mult mai reușită mi se pare expresia „être de la fiction“ (întâlnită la Mauriac, Miraux, Pavel). „Ils peuplent notre imagination, vivent, se déplacent, portent des noms, possèdent parfois des visages, finissent par représenter des types. Toutefois, sortes de chimères têtues, muettes et superbes, ils nous refusent tout dialogue et ne nous font signe que dans l'éloignement. Ils sont les être du détour, les être de la fiction“ (Miraux 1997: 9).

Un întreg capitol din *Lumi ficționale* de Toma Pavel e dedicat *ființelor ficționale*. Pornind de la un text (din Dickens), autorul subliniază cele două intuiții fundamentale ale cititorului referitor la personaj: „pe de o parte el știe foarte bine că [...] cele mai multe dintre ființele și stările descrise în roman nu există și nu au existat în afara paginilor acestei cărți. Pe de altă parte, [...] întâmplărilor romanului li se atribuie un gen de realitate proprie, iar cititorul poate fi profund mișcat de aventurile și reflecțiile personajelor“ (1992: 17). Filosofii ficțiunii dau mai multe răspunsuri, promovează mai multe puncte de vedere: segregacioniștii caracterizează „conținutul textelor ficționale ca pură imaginație fără valoare de adevăr; adversarii lor adoptă o concepție tolerantă, susținând că nu se poate consemna nici o diferență ontologică reală între descrierile ficționale și cele nonficționale ale lumii reale“ (18). „Răspunsul lui Russel la problema metafizică constă în a nega indivizilor nonexistenți orice statut ontologic și în a demonstra că afirmațiile despre asemenea indivizi sunt false din punct de vedere logic“ (22). „În *Război și pace* este Natașa Rostova mai puțin reală decât Napoleon? Textele ficționale se bucură de o anumită unitate discursivă, pentru cititorii lor lumile pe care le descriu nu sunt în mod necesar scindate de o limită între fictiv și real“ (26).

Altă problemă pusă în discuție e cea legată de „Ființele ficționale și teoria cauzală a numelui“. Astfel, un cititor de rând, dar și un critic se referă la personaje sau obiecte din roman (Hamlet, Anna Karenina, pișcotul lui Proust) de parcă acestea „ar fi pe deplin individualizate și,

într-un mod neclar, de parcă ar exista empiric. În același timp, nume ca Anna Karenina și descrieri precise ca aceea a pișcotului lui Proust nu desemnează ceva aparținând lumii noastre“ (51). Se scoate concluzia: „Definiția calității de a fi un obiect în termenii seturilor de predicate conduce la o metafizică în care obiectele nu posedă decât o individualitate numerică, deoarece seturile de proprietăți pot fi deținute în comun de numeroase obiecte, reale sau fictive.“ (51)

Demersul lui Toma Pavel mi se pare mult mai filosofic și mai abstract decât cel al lui G. Deleuze și F. Guattari care în cartea *Ce este filosofia* (în capitolul *Personaje conceptuale*) se apropie foarte evident de personajul literar interpretat ca „ambasador“ și „mediator“ de către criticii și teoreticienii literari.

„Filosofia comportă trei elemente; fiecare răspunde celorlalte două, însă ea trebuie privită separat: Planul prefilosofic pe care trebuie să-l traseze (imanența), personajul sau personajele pro-filosofice pe care trebuie să le inventeze și cărora trebuie să le dea viață (insistență), conceptele filosofice pe care trebuie să le creeze. A trasa, a inventa, a crea – aceasta este treimea filosofică. Trăsături diagramatice, personalistice și intensive“ (Deleuze Guattari 1999: 75–76).

Importanța personajului în filosofie fiind atât de mare, să pucedem la „treabă“: „Conceptele, așa cum vom vedea, au nevoie de personaje conceptuale care să contribuie la definirea lor“ (1999: 6). „Este posibil ca personajul conceptual să apară destul de rar sau în mod aluziv. Și cu toate acestea, el există; chiar nenumit, ascuns, el trebuie întotdeauna reconstituit de către cititor. Uneori, când apare, poartă un nume propriu: Socrate este principalul personaj al platonismului“ (1999: 62).

„Personajul conceptual nu este reprezentantul filosofului, ci este tocmai invers: filosoful este doar veșmântul principalului său personaj conceptual și al tuturor celorlalte personaje conceptuale, care sunt mijlocitorii și subiecții autentici ai filosofiei sale. [...] Personajul conceptual nu are nici o legătură cu personificarea abstractă – simbol sau alegorie – pentru că el trăiește. Insistă. Filosoful este idiosincrazia personajelor sale conceptuale. Destinul filosofului este acela de a deveni personajul sau personajele sale conceptuale, în timp ce aceste personaje devin și ele altceva decât ceea ce sunt din punct de vedere istoric, mitologic sau în mod curent (Socrate al lui Platon, Dionisos al lui

Nietzsche, Idiotul lui Cusanus). Personajul conceptual reprezintă devenirea însăși sau subiectul unei filosofii, care este importantă pentru filosof, astfel încât Cusanus sau chiar Descartes ar fi trebuit să semneze «Idiotul», ca și Nietzsche «Anticristul» sau «Dionisos crucificat» (63). Deleuze e atât de original când spune așa ceva în *filosofie*; eu, de pildă, dacă aș spune Sandu în loc de Holban sau Ladima în loc de Camil Petrescu, n-aș face nimic nou. În literatură, a confunda, a identifica personajul cu autorul, e un fapt perimat și condamnat. Și Deleuze, ne permitem să observăm, e cam poetic, dar e frumos (și îl acceptăm).

Dat fiind complexitatea și diversitatea personajelor în filosofie, Deleuze simte necesitatea introducerii unei alte noțiuni, și anume „personajul dialogului“:

„Mulți filosofi au scris dialoguri, dar este periculos să confundăm personajul dialogului și personajele conceptuale: nu coincid decât nominal și nu au același rol. Personajul dialogului expune concepte: în cazul cel mai simplu, unul dintre personaje, mai simpatic, reprezintă autorul, în timp ce altele, mai mult sau mai puțin antipatice, fac trimitere la alte filosofii, expunându-le conceptele de așa măsură încât să le pregătească pentru critici sau pentru anumite modificări pe care autorul li le va aduce. În schimb, personajele conceptuale operează mișcări care descriu planul de imanență al autorului și intervin chiar în crearea conceptelor acestuia“ (62).

În primul rând, „personajul dialogului“ nu mi s-a părut prea convingător (din anumite puncte de vedere), iar „rolul“ prea mare acordat personajului care intervine în „crearea“ conceptelor autorului, îmi amintește de „emanciparea“ personajului literar care, după cum știți, nu mai vrea să fie dominat de autor (și atitudinea mea retractilă). Bineînțeles, asociația e (cam) inadecvată, dar și Deleuze e (prea) „literar“.

Pe lângă „personajul dialogului“ apare și „figura estetică“: „Diferența dintre personajele conceptuale și figurile estetice constă mai întâi de toate în următoarele: unele sunt puteri ale conceptului, altele, puteri ale afectului și ale perceptului. [...] Marile figuri estetice ale gândirii sau romanului, dar și ale picturii, sculpturii sau muzicii, produc afecte care depășesc afecțiile și percepțiile“ (64). Diferența evidențiată mi se pare insuficientă: nu poate o figură estetică să ne transpună pe

teritoriul (filosofic) al unui concept sau invers? Cât de departe de literatură e Socrate al lui Platon?

„Personajele conceptuale, la Nietzsche sau la alți autori, nu sunt însă personificări mitice, nici personaje istorice, nici eroi literari sau de roman. Nici la Nietzsche, Dionisos nu este cel din mituri, nici la Platon – Socrate nu este cel din Istorie. A deveni nu înseamnă a fi, iar Dionisos devine filosof, în timp ce Nietzsche devine Dionisos. Și aici tot Platon a fost cel dintâi: a devenit el însuși Socrate, făcându-l în același timp pe Socrate să devină filosof“ (64). Vai, dacă aș fi Toma Pavel, ce argument zdrobitor aș aduce (în favoarea ficțiunii), dar așa... nu pot decât să-mi exprim tristețea că filosofia *asta* care nu mai știe ce să mai facă și ce să mai descopere și se „refugiază“ în literatură, utilizează cu impertinență concepte, modalități și chiar trucuri literare fără a recunoaște însă sursa. Cât despre Platon care „devine“ Socrate, nu spunea Aristotel (mereu Aristotel) că „darul de a mișca în cel mai înalt grad nu-l au decât cei ce, împărțășind dispoziția firească a creaturilor lor, se lasă stăpâniți de patima fiecăruia: singur cel tulburat izbutește să tulbure cu adevărat pe alții, și singur cel mânios să-i mânîe“ (1998: 88).

De fapt, când neagă asemănarea personajului conceptual cu acela românesc, Deleuze se contrazice: în afară de faptul că menționează scriitori (și personaje acestora) la tot pasul, afirmă, la un moment dat: „Un mare personaj românesc trebuie să fie un Individ original, unic, spunea Melville; la fel și un personaj conceptual. Chiar antipatic, el trebuie să fie remarcabil, chiar repulsiv, un concept trebuie să fie interesant“ (1999: 82).

De la *personajul dialogului și figura estetică*, următoarea relație a personajului conceptual e cu „tipul psiho-social“: „Marx nu vorbește doar de capital și de muncă, ci simte nevoia de a stabili adevărate tipuri psiho-sociale, antipatice sau simpatice: CAPITALISTUL, PROLETARUL (67). Atenție, a nu se confunda cumva cu personajul conceptual, căci „personajele conceptuale (precum și figurile estetice) sunt ireductibile la *tipuri psiho-sociale*, cu toate că și din acest punct de vedere se produc neîncetate interpenetrări“ (66). La fel ca-n literatură, unde evoluția personajului e legată de cea a criticii și a teoriei literare, chiar a societății în general, și personajele conceptuale sunt greu de

încadrat în anumite tipare: „Nici o listă a trăsăturilor personajelor conceptuale nu poate fi exhaustivă, deoarece în mod constant iau naștere alte și alte trăsături și deoarece ele variază în funcție de planul de imanentă“ (69). După ce a scris despre Proust (*Marcel Proust et les signes*, Paris P.U.F., 1964), despre Kafka (*Kafka – Pour une littérature mineure*, (cu Felix Guattari), Paris, Minuit, 1975) etc., lui Deleuze nu i-a fost, probabil, prea greu să-i găsească un statut potrivit „personajului“ său filosofic.

Personajele, normal, se află în anumite relații unele cu altele: de prietenie, de rivalitate și, firește, de dragoste, „căci iubirea este o violență care ne forțează să gândim“ (1999: 70). „Și cum am putea oare împiedica o «Logodnică» să își îmbrățișeze, la rândul său, rolul de personaj conceptual, măcar că aceasta o duce la pierzare, dar nu fără ca filosoful să devină el însuși femeie? După cum spune Kierkegaard (sau Kleist, sau Proust), o femeie nu valorează ea oare mai mult decât prietenul competent? Și ce se întâmplă dacă femeia însăși devine filosof? [...] Personajele proliferază și se bifurcă, se ciocnesc, iau locul unele altora...“ (70).

În afară de trăsături „relaționale“, se analizează și trăsăturile juridice ale personajelor conceptuale, „tocmai întrucât gândirea de după presocratici nu încetează să pretindă ceea ce-i revine pe drept și nici să înfrunte Dreptatea“ (71). „Atunci când Leibniz face din filosof Avocatul unui Dumnezeu amenințat pretutindeni nu este oare acesta un nou personaj conceptual? Dar empiriștii și ciudatul personaj pe care-l lansează, Anchetatorul?“ (71).

Personajul conceptual, la fel ca cel literar, populează universul creatorului său și-l transformă: „Chipul și corpul filosofului adăpostesc aceste personaje care le conferă adesea un aer straniu, mai ales în privire, ca și cum un altul ar vedea prin ochii lor. Anecdotele vitale prezintă raportul personajului conceptual cu animale, plante sau stânci, raport prin care însuși filosoful devine ceva neașteptat și ia o amploare tragică sau comică pe care nu ar avea-o singur. Noi, filosofii, devenim mereu altceva și renaștem grădina publică sau zoologică tocmai prin personajele noastre conceptuale“ (1999: 72).

Iar noi, criticii, avem noi oare un personaj al nostru „critic“ (cu care să „renaștem grădina publică sau zoologică“)? Un personaj care

nu ar aparține romanului interbelic (ca în cazul meu), ci ar fi mai mult decât atât, un personaj al interpretării/un personaj critic. Oare nu există în spatele nostru, solemn și disciplinat, un cineva care să ne confere uneori un aer straniu în privire, „ca și cum un altul ar vedea prin ochii noștri“? Oare nu cumva mă folosesc de zeci de autori și de sute de citate pentru a ascunde personajul acela plâpând și nevinovat care se naște (involuntar) atunci când scrii, atunci când joci rolul de doctorand în literatură, de pildă?

Deleuze mai are un citat de spus care pe mine m-a pus pe gânduri într-un mod întristător: „Nu facem nimic pozitiv, dar nici nu aducem nimic în domeniul criticii sau al istoriei, atunci când ne mulțumim să agităm vechi concepte gata făcute, ca niște schelete menite să intimideze orice creație, fără să vedem că vechii filosofi de la care împrumutăm aceste concepte făceau deja ceea ce am vrea să-i împiedicăm pe acei moderni să facă: își creau propriile lor concepte, nelimitându-se doar să lingă, să roadă oase, precum criticul sau istoricul epocii noastre“ (Deleuze, Guattari 1999: 83). Spuneți-mi, vă rog, domnilor profesori, eu până acuma n-am făcut decât să ling și să rod oase, nu-i așa? Credeți că nu-mi place friptura, că admit roaderea oaselor ca pe o ocupație obligatorie, deși nici osul n-are cine știe ce gust, ros și acela de nenumărate generații? E drept, uneori rozi, dar cu folos, ajungi *in medias res*, alteori, rozi, rozi, rămâi fără dinți, fără nimic și mori prost, probabil, habar n-am, încă nu mi s-a întâmplat. Și apoi, din toată cartea aceasta (*Ce este filosofia?*) nu reiese că autorii ei n-au „ros“, din când în când (măcar la „desert“) câte un osișor delicat. Săracul critic al epocii noastre, dacă n-a avut norocul să se nască înainte de Aristotel...

Un aspect al personajului literar a fost preluat, de data aceasta recunoscându-i-se sursele literare, de către psihologie. Încă n-am descoperit dicționarele de filosofie care să conțină termenul de „personaj“, dar dicționare de psihologie care să-l conțină, am găsit:

„**personnage**“

Un individu représente un personnage dans la mesure où il joue un rôle déterminé. Un même individu peut constituer plusieurs personnages, tout en n'étant qu'une *personne*“ (Piéron 1957: 266).

„Personaj: 1. un individ reprezintă un p. în măsura în care el joacă un rol determinat. Același individ poate reprezenta mai multe p.

el nefiind decât o persoană; 2. atitudini și conduite corespunzătoare rolurilor asumate de către subiect. Se face distincție între (a) p. social, care trebuie să joace rolul pe care societatea îl așteaptă de la el, având în vedere poziția sa. Această exigență constituie principiul permanenței și al stabilității. Acesta este p. „trebuie să fie“; (b) p. „a voi să fie“ este cel care se modelează în raport cu un Eu ideal (conștient sau inconștient) la care aspiră; (c) p. ca mască, sub care individul vrea să apară în fața celorlalți, sau să caute un refugiu în raport cu sine însuși.“ (*Dicționar enciclopedic de psihologie (p-z)*, III. 1979: 52-53).

Pornind de la aceste definiții, dar și de la multe alte studii (care nu ne interesează), în cartea *Persoană, personalitate, personaj*, Ion Alexandrescu ne prezintă un vast capitol al tuturor ipostazelor personajului și al sensurilor pe care acesta îl poate avea în psihologie.

„Eroul operei literare (piesă de teatru, nuvelă, roman) anticipează personajul din psihologie.

În contextul teoriei persoanei, conceptul de personaj nici nu poate să nu fie debitor operelor literare. Ca și în alte sectoare ale manifestării psihicului uman, literatura, mai ales cea dramatică și cea epică, – iar în cadrul acesteia din urmă nuvela și romanul, exprimând mai aproape de realitate viața umană, unele dintre nuvele și romane fiind chiar copii fidele ale realității sociale – au devansat cu mult constatările moderne ale psihologiei“ (1988: 213).

Concluzii: Partea teoretică nu m-a interesat foarte mult, dar nici n-am putut face abstracție de ea, dată fiind originea doctorală a lucrării. Am prezentat diverse aspecte teoretice, fără a lua, de multe ori, o atitudine (critică), *mea culpa*. Câteva ipostaze ale personajului, cercetate aici, au putut fi, sper, un argument că, despre romanul interbelic, deși s-a scris mult, încă se mai poate scrie. Mi-am pus întrebarea „cum să scriu despre acest personaj?“ și răspunsul, foarte sincer: prin intermediul unui discurs sfidător, nonconformist, capricios și, desigur, ironic.

BIBLIOGRAFIE

1. TEXTE

- Blecher, Max:** *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Viziuna luminată*, Ed. Aius, Craiova, Ed. Vinea, București, 1999.
- Caragiale, Mateiu I.:** *Craii de Curtea-Veche*, Ed. Litera, Chișinău, 1997.
- Călinescu, George:** *Enigma Otiliei*, Ed. Național, București, 1997.
- Eliade, Mircea:** *Maitreyi*, Ed. Minerva, Chișinău, 1993.
Isabel și apele diavolului, Ed. Minerva, București, 1993.
Șantier, Ed. Rum-Irina, București, 1991.
- Holban, Anton:** *Opere, (vol. I)*, Ed. Minerva, București, 1997.
- Ibrăileanu, Garabet:** *Adela*, Ed. Eminescu, București, 1974.
- Istrati, Panait:** *Chira Chiralina*, Ed. Minerva, București, 1982.
- Mihăescu, Gib. I.:** *Rusoaica*, Ed. 100+1 Gramar, București, 1995.
- Papadat-Bengescu, Hortensia:** *Fecioarele despletite. Concert din muzică de Bach. Drumul ascuns*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1986.
- Petrescu, Camil:** *Patul lui Procust*, Ed. Porto-Franco, Galați, 1994.
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război, Ed. Hyperion, Chișinău, 1991.
Opere, I, (Versuri), EPL, București, 1968.
- Stere, Constantin:** *În preajma revoluției* (vol. 1–2), Ed. Hyperion, Chișinău, 1990.
- Teodoreanu, Ionel:** *Lorelei*, Ed. Minerva, București, 1991.

2. LUCRĂRILE CITATE

- Alexandrescu, Ion:** *Persoană, personalitate, personaj*, Ed. Junimea, Iași, 1988.
- Alexandrescu, Sorin:** *Analyse structurelle des personnages et conflits dans le roman Patul lui Procust de Camil Petrescu*, C.L.T.A., VI (1969).
- Alexandrescu, Sorin:** *Logique du personnage*, Ed. Mame, Paris, 1974.
- Angheliescu, Mircea, Ionescu, Cristina, Lăzărescu, Gheorghe:** *Dicționar de termeni literari*, Ed. Garamond, București, 1987.
- Aristotel:** *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Ed. Iri, București, 1998.
- Bahtin, M.:** *Probleme de literatură și estetică*, trad. de Nicolae Iliescu, Univers, București, 1982.
- Bahtin, M.:** *Problemele poeziei lui Dostoievski*, trad. de S. Recevschi, Univers, București, 1970.
- Balotă, Nicolae:** *Romanul românesc în secolul XX*, Ed. Viitorul românesc, București, 1997.
- Barthes, Roland:** *Plăcerea textului*, trad. de Marian Papahagi, postfață de Ion Pop, Ed. Echinoc, Cluj, 1994.
- Barthes, Roland:** *Romanul scriiturii*, antologie, selecție și traducere de Adriana Babeți și Delia Sepețean-Vasilii, Univers, București, 1987.
- Bataille, Georges:** *Literatura și răul*, trad. de Vasile Zincenco, Univers, București, 2000.
- Battaglia, Salvatore:** *Mitografia personajului*, traducere de Al. George, Univers, București, 1976.
- Blanchot, Maurice:** *Le livre à venir*, Ed. Gallimard, Paris, 1959.
- Blanchot, Maurice:** *Spațiul literar*, trad. și prefață de Irina Mavrodin, Univers, București, 1980.
- Blecher, Max:** *M. Blecher. Mai puțin cunoscut. Corespondență și receptare critică*, ediție întocmită de Mădălina Lascu, prefață de Ion Pop, Ed. Hasefer, București, 2000.
- Booth, Wayne C.:** *Retorica romanului*, trad. de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Univers, București, 1976.
- Bourdieu, Pierre:** *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar*, trad. de Bogdan Ghiu și Toader Saulea, Univers, București, 1998.
- Bremond, Claude:** *Logica povestirii*, trad. de Micaela Slăvescu, prefață de Ioan Pânzaru, Humanitas, București, 1991.
- Butor, Michel:** *Essais sur le roman*, Ed. Gallimard, Paris, 1972.

- Călin**, Liviu: *Camil Petrescu în oglinzi paralele*, Ed. Eminescu, București, 1976.
- Călinescu**, Al.: *Anton Holban – complexul lucidității*, Ed. Albatros, București, 1972.
- Călinescu**, Al.: *Biblioteci deschise*, Cartea Românească, București, 1986.
- Călinescu**, George: *Istoria literaturii de la origini până în prezent*, Minerva, București, 1982.
- Călinescu**, George: *Ulisse*, EPL, București, 1967.
- Călinescu**, Matei: *Cinci fețe ale modernității*, Univers, București, 1996.
- Călinescu**, Matei: *Eseuri despre literatura modernă*, Ed. Eminescu, București, 1970.
- Căpușan**, Maria Vodă: *Camil Petrescu – Realia*, Cartea Românească, București, 1988.
- Ciobanu**, Nicolae: *Ionel Teodoreanu: Viața și opera*, Minerva, București, 1970.
- Ciobanu**, Valeriu: *Hortensia Papadat-Bengescu*, EPL, București, 1965.
- Ciocârlie**, Corina: *Femei în fața oglinzii*, Ed. Echinoc, Cluj-Napoca, 1988.
- Ciocârlie**, Corina: *Pragmatica personajului*, Ed. Minerva, București, 1992.
- Cioculescu**, Șerban: *Aspecte literare contemporane (1932–1947)*, Ed. Minerva, București, 1972.
- Ciopraga**, Constantin: *Personalitatea literaturii române*, Ed. Junimea, Iași, 1973.
- Constantinescu**, Pompiliu: *Figuri literare*, Minerva, București, 1989.
- Cornea**, Paul: *Aproapele și departele*, Cartea Românească, București, 1990.
- Cosmovici**, Andrei: *Psihologie generală*, Polirom, Iași, 1996.
- Cotruș**, Ovidiu: *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Ed. Minerva, București, 1983.
- Craia**, Sultana: *Îngeri, demoni și muieri*, Ed. Univers enciclopedic, București, 1999.
- Cristescu**, Maria-Luiza: *Hortensia Papadat-Bengescu. Portret de romancier*, Ed. Albatros, București, 1976.
- Crohmălniceanu**, O v. S.: *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1967.
- Crohmălniceanu**, O v. S.: *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Cartea Românească, București, 1989.
- Crohmălniceanu**, Ovid S.: *Amintiri deghizate*, Ed. Nemira, București, 1994.
- Deleuze**, Gilles, Parnet, Claire: *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1977.
- Deleuze**, Gilles, Guattari, Felix: *Ce este filosofia?* traducere de Magdalena Mărculescu Cojocă, Ed. Pandora, Târgoviște, 1999.
- Derșidan**, Ioan: *Mateiu I. Caragiale. Carnavalescul și liturgicul operei*, Ed. Minerva, București, 1997.

- Dicționar enciclopedic de psihologie (p-z), vol. III**, coordonator principal prof. dr. Ursula Șchiopu, Universitatea din București, Facultatea de istorie-filozofie, catedra de psihologie, București, 1979.
- Dobrescu, Alexandru**: *Ibrăileanu — nostalgia certitudinii*, Cartea Românească, București, 1989.
- Drăgan, Mihai**: *G. Ibrăileanu*, Ed. Albatros, București, 1971.
- Ducrot, Oswald, Schaeffer, Marie**: *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan, Marina Păunescu, Ed. Babel, București, 1996.
- Ducrot, Oswald, Todorov Tzvetan**: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seul, Paris, 1972.
- Dumitriu, Dana**: *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Ed. Cartea Românească, București, 1976.
- Durkheim, Emil**: *Despre siucidere*, în românește de Mihaela Calcan, Institutul European, Iași, 1993.
- Eliade, Mircea**: *Fragmentarium*, Humanitas, București, 1994.
- Florescu, Nicolae**: *Profitabila condiție*, Cartea Românească, București, 1983.
- Florescu, Nicolae**: *Divagațiuni cu Anton Holban*, Ed. Jurnalul literar, București, 2001.
- Forster, E. M.**: *Aspecte ale romanului*, traducere și prefață de Petru Popescu, EPLU, București, 1968.
- Foucault, Michel**: *Boala mentală și psihologia*, trad. de Dana Gheorghiu, Ed. Amarcord, Timișoara, 2000.
- Frye, Northrop**: *Anatomia criticii*, trad. de Domnica Sterian și M. Spăriosu, Univers, București, 1972.
- Gaultier, Jules (de)**: *Bovarismul*, trad. de Ani Bobocea, Institutul European, Iași, 1993.
- Genette, Gérard**: *Figuri*, selecție, traducere și prefață de Angela Ion și Irina Mavrodin, Univers, București, 1978.
- George, Al.**: *Semne și repere*, Cartea Românească, București, 1971.
- Georgescu, Paul**: *Polivalența necesară*, EPL, București, 1967.
- Gheorghiu, Mihai Dinu**: *Ibrăileanu. Romanul criticului*, Ed. Albatros, București, 1981.
- Ghidirmic, Ovidiu**: *Camil Petrescu sau patosul lucidității*, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1975.
- Goldenstein, Jean-Pierre**: *Pour lire le roman*, Duculot, Paris, 1989.
- Greimas, Algirdas Julien**: *Despre sens. Eseuri semiotice*, trad. și pref. de Maria Carпов, Univers, București, 1975.

- Hamon, Philippe:** *Texte et idéologie (Valeuri, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire)*, Paris, 1984.
- Holban, Anton:** *Pseudojurnal (corespondență, acte, confesiuni)*, Minerva, București, 1978.
- Horodincă, Georgeta:** *Structuri libere*, Ed. Eminescu, București, 1970.
- Ionescu, Constant:** *Camil Petrescu*, EPL, București, 1968.
- Ionescu, Eugen:** *Nu*, Humanitas, București, 1991.
- Iorgulescu, Mircea:** *Lorelei în România literară*, nr.37, 1970, p.14.
- Iorgulescu, Mircea:** *Spre alt Istrati (partea I)*, Minerva, București, 1986.
- Istrati, Panait:** *Caietele "Panait Istrati" în Nistru*, nr. 6, 1990, Chișinău, pp. 111-127.
- Jaub, Hans Robert :** *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1982 (în românește traducere și prefață de Andrei Corbea, Univers, București, 1983).
- Kristeva, Julia:** *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Gallimard, Paris, 1994.
- Lăzărescu, George:** *Romanul de analiză psihologică în literatura românească interbelică*, Minerva, București, 1983.
- Leonhard, Karl:** *Personalități accentuate în viață și în literatură*, traducere de dr. Virgil Sorin și Mariana Zoltan, Editura enciclopedică română, București, 1972.
- Lintvelt, Jaap:** *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă. Teorie și analiză*, trad. de Angela Martin, Univers, București, 1991.
- Literatura Diasporei**, ediție îngrijită de Firan, Florea și Popa, C. M., Ed. Macedonschi, Craiova, 1994.
- Lodge, David :** *Limbajul romanului. Eseuri de critică și analiză verbală în câmpul romanului englez*, trad. și note de Radu Paraschivescu, Univers, București, 1998.
- Lovinescu, Eugen :** *Panait Istrati*, în *Rampa*, an VII, nr. 2082 din 4 octombrie 1924 (în Al. Oprea, *5 prozatori iluștri, 5 procese literare*, Ed. Albatros, București, 1971).
- Lucács, Georg:** *Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice*, trad. de Viorica Nișcov, Univers, București, 1977.
- Mancaș, Mihaela:** *Limbajul artistic românesc în secolul XX (1900–1950)*, Editura Științifică, București, 1991.
- Mangiulea, Mihai:** *Introducere în opera lui Anton Holban*, Minerva, București, 1989.
- Manolescu, Nicolae:** *Lecturi infidele*, EPL, București, 1966.

- Manolescu, Nicolae:** *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Ed. 100+1 Gramar, București, 1998.
- Manolescu, Nicolae:** *Metamorfozele poeziei. Metamorfozele romanului*, Polirom, Iași, 1999.
- Mauriac, François:** *Le romancier et ses personnages*, Ed. R.-A. Corrêa, Paris, 1932.
- Mihăilescu, Florin:** *Introducere în opera Hortensiei Papadat-Bengescu*, Minerva, București, 1975.
- Micu, Dumitru:** *În căutarea autenticității*, vol. II, Ed. Minerva, București, 1992.
- Micu, Dumitru:** *Scurtă istorie a literaturii române, II*, Ed. Iriana, București, 1995.
- Mincu, Marin:** *Critice, II*, Ed. Cartea Românească, 1971.
- Miriaux, Jean-Philippe:** *Le personnage de roman*, Ed. Nathan, Paris, 1997.
- Negoîțescu, Ion:** *Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1991.
- Negoîțescu, Ion:** *Scriitori moderni (vol. II)*, Ed. Eminescu, 1997.
- Nemoianu, Virgil:** *O teorie a secundarului*, trad. de Livia Szász Câmpeanu, Univers, București, 1997.
- Oprea, Alexandru:** *Panait Istrati*, EPL, București, 1969.
- Ortega y Gasset, José:** *Studii despre iubire*, trad. de Sorin Mărculescu, Humanitas, București, 1995.
- Paleologu, Alexandru:** *Bunul simț ca paradox*, Ed. Vitruviu, București, 1997.
- Paleologu, Alexandru:** *În apărarea lui Pirgu în Viața Românească*, an LXX (1985), nr. 3, martie, pp. 7-8.
- Paler, Ioan:** *Romanul românesc interbelic*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998.
- Pamfil, Alina:** *Spațialitate și temporalitate. Eseuri despre romanul românesc interbelic*, Ed. Dacopress, Cluj-Napoca, 1993.
- Panaitescu-Perpessicius, Dimitrie S.:** *12 prozatori interbelici*, Ed. Eminescu, București, 1980.
- Papadima, Liviu:** *Literatură și comunicare. Relația autor – cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Polirom, Iași, 1999.
- Papahagi, Marian:** *Fragmente despre critică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1994.
- Pavel, Toma:** *Lumi ficționale*, trad. de Maria Mociornița, Ed. Minerva, București, 1992.
- Pârvulescu, Ioana:** *Alfabetul doamnelor*, Ed. Crater, București, 1999.
- Petraș, Irina:** *Proza lui Camil Petrescu*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982.
- Petrescu, Aurel:** *Opera lui Camil Petrescu*, Editura didactică și pedagogică, București, 1972.
- Petrescu, Camil:** *Teze și antiteze*, Ed. Cultura Națională, București, 1936.

- Camil Petrescu interpretat de...**: Ediție îngrijită de Paul Dugneanu, Ed. Eminescu, 1984.
- Petrescu, Liviu**: *Realitate și romanesc*, Editura Tineretului, București, 1969.
- Picon, Gaëtan**: *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul și umbra lui*, trad. de Viorel Grecu, pref. de Mircea Martin, Univers, București, 1973.
- Piéron, Henri**: *Vocabulaire de la psychologie*, PUF, 1957.
- Pillat, Dinu**: *Mozaic istorico-literar (secolul XX)*, Ed. Eminescu, București, 1971.
- Pintea, Gabriela-Maria**: *Panaît Istrati*, Cartea Românească, București, 1975.
- Poetica romanului românesc**, antologie, note și repere bibliografice de Mircea Regneală, prefață de Ragu G. Țeposu, Ed. Eminescu, București, 1987.
- Pop, Ion**: *Avangarda în literatura română*, Minerva, București, 1990.
- Popa, Marian**: *Camil Petrescu*, Ed. Albatros, București, 1972.
- Popovici, Vasile**: *Lumea personajului*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997.
- Poulet, Georges**: *Conștiința critică*, trad. de Ion Pop, Univers, București, 1979.
- Poulet, Georges**: *Metamorfozele cercului*, trad. de Irina Bădescu și Angela Martin, studiu introductiv de Mircea Martin, Univers, București, 1987.
- Propp, V. I.**: *Morfologia basmului*, traducere, studiu introductiv și note de Radu Nicolescu, Univers, București, 1970.
- Protopopescu, Al.**: *Romanul psihologic românesc*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000.
- Proust, Marcel**: *Contra lui Sainte-Beuve*, trad. de Valentin și Liana Atanasiu, prefață de Marian Popa, Univers, București, 1976.
- Rădulescu, Carmen Ligia**: *Hortensia Papadat-Bengescu*, Ed. Recif, București, 1996.
- Raimond, Michel**, *Le roman*, Ed. Armand Colin, Paris, 1989.
- Ralea, Mihai**: *Scrieri (vol. 2)*, Ed. Minerva, București, 1977.
- Rastier, François**: *Essais de sémiotique discursive*, Mame, Paris, 1973.
- Romanul românesc al secolului XX** (anchetă) în *Observator cultural*, nr. 45–46, 03.01.– 15.01. 2001.
- Romanul românesc interbelic**, antologie, prefață, analize critice, note, dicționar, cronologie și bibliografie de Carmen Matei Mușat, Humanitas, București, 1998.
- Romanul românesc în interviuri, o istorie autobiografică** (Antologie, text îngrijit, sinteze, bibliografie și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic), Ed. Minerva, București, 1986.
- Rotterdamus, Erasmus**: *Stultitiae laus (Laudă prostiei)*, ediție bilingvă, traducere din limba latină de Vladimir Beșleagă, Ed. Literatura Artistică, Chișinău, 1989.

- Scriitori români**, Coordonare și revizie științifică: Mircea Zăciu în colaborare cu M. Papahagi și A. Sasu, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
- Sebastian, Mihail**: *Eseuri, cronici, memorial*, Minerva, București, 1972.
- Sebastian, Mihail**: *Jurnal (1935-1944)*, Humanitas, București, 1996.
- Spiridon, Monica**: *Melancolia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice*, Polirom, Iași, 2000.
- Ștefănescu, Cornelia**: *G. Călinescu sau „seriozitatea glumei estetice”*, Ed. Jurnalul literar, 1996.
- Streinu, Vladimir**: *Pagini de critică literară*, EPL, București, 1966.
- Șuluțiu, Octav**: *Scriitori și cărți*, Ed. Minerva, București, 1971.
- Thibaudet, Albert**: *Fiziologia criticii. Pagini de critică și de istorie literară*, studiu introductiv, selecție și note de Savin Bratu, EPLU, București, 1966.
- Todorov, Tzvetan**: *Littérature et signification*, Librairie Larousse, Paris, 1967.
- Todorov, Tzvetan**: *Poétique de la prose*, Edition du Seuil, 1971.
- Tomașevski, Boris**: *Teoria literaturii. Poetica*, traducere, prefață și comentarii de Leonida Teodorescu, Univers, București, 1973.
- Tomuș, Mircea**: *Romanul romanului românesc (În căutarea personajului, vol. 1; Despre identitatea unui gen fără identitate: romanul ca personaj al propriului său roman, vol. 2)*, Ed. 100+1 Gramar, București, 1999, 2000.
- Tomuș, Silvia**: *Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei*, Dacia, Cluj-Napoca, 1980.
- Țeposu, Radu G.**: *Suferințele tânărului Blecher*, Ed. Minerva, București, 1996.
- Țeposu, Radu G.**: *Viața și opiniile personajelor*, Ed. Cartea Românească, București, 1983.
- Urdea, Silvia**: *Anton Holban sau interogația ca destin*, Ed. Minerva, București, 1983.
- Valéry, Paul**: *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, trad. de Marius Ghica, Univers, București, 1989.
- Valette, Bernard**: *Romanul. Introducere în metodele și tehnicile moderne de analiză literară*, trad. de Gabriela Abăluță, Ed. Cartea Românească, București, 1997.
- Vancea, Viola**: *Hortensia Papadat-Bengescu. Universul citadin, repere și interpretări*, Ed. Eminescu, București, 1980.
- Vârgolici, Teodor**: *Mateiu I. Caragiale*, Ed. Albatros, București, 1970.
- Vartic, Mariana**: *Anton Holban sau personajul ca actor*, Ed. Eminescu, București, 1983.
- Vianu, Tudor**: *Arta prozatorilor români*, Ed. Hyperion, Chișinău, 1991.

- Vianu, Tudor: *Scritori români, vol. III*, Minerva, București, 1971.
- Vocabulaire des études littéraires*, édition entièrement refondue par Henri Bénac, Brigitte Réauté, Ed. Hachette, 1993.
- Wittgenstein, Ludwig: *Însemnări postume (1914–1951)*, trad. de Mircea Flonta și Adrian-Paul Iliescu, Humanitas, București, 1995.
- Zaharia Filipaș, Elena: *Postfață în Camil Petrescu, Patul lui Procust*, postfață și bibliografie de Elena Zaharia Filipaș, Ed. Minerva, București, 1992.
- Zamfir, Mihai: *Cealaltă față a prozei*, Ed. Eminescu, București, 1988.
- Zéraffa, Michel: *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Klincksiek, Paris, 1971.

VERIFICAT
2017

VERIFICAT
2007

Tiparul s-a executat sub c-da nr. 1057/2003 la
Tipografia Editurii Universității din București

DATA RESTITUIRII

23. APR. 2012	25 MAR. 2017	03 NOV 2023
08. MAI. 2012	 	
	01 SEP. 2017	
08. MAI. 2012	23 NOV. 2017	
 	05 IAN. 2018	
14 NOV. 2014	11 IAN. 2018	
04 FEB. 2015	26 APR. 2018	
10 FEB. 2015	01 FEB. 2019	
16 APR. 2015	21 IUN. 2019	
13 FEB. 2016	09 IUL. 2019	
 	 	
12 MAI 2017		

DE SPIRITU ET ANIMA

ISBN 973-575-786-9

Lei 88000