



Strategii ale (de)construcției identitare în proza românească interbelică

Autor: Ștefan D. FIRICĂ

Lucrare realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Titlurile și drepturile de proprietate intelectuală și industrială asupra rezultatelor obținute în cadrul stagiului de cercetare postdoctorală aparțin Academiei Române.

* * *

*Punctele de vedere exprimate în lucrare aparțin autorului și nu angajează
Comisia Europeană și Academia Română, beneficiara proiectului.*

DTP, complexul editorial/redacțional, traducerea și corectura aparțin autorului.

Descărcare gratuită pentru uz personal, în scopuri didactice sau științifice.

Reproducerea publică, fie și parțială și pe orice suport,
este posibilă numai cu acordul prealabil al Academiei Române.



ISBN 978-973-167-311-0

CUPRINS

INTRODUCERE. „AUTENTICITATE” ȘI IDENTITATE ÎN CULTURA ROMÂNĂ INTERBELICĂ 5

I. „JARGONUL AUTENTICITĂȚII”: VERSIUNEA ROMÂNEASCĂ DIN ANII '30 14

<i>Sensul psihologic / etic</i>	16
<i>Sensul literar</i>	18
<i>Sensul ontologic / religios</i>	20
<i>Sensul cultural</i>	21
<i>Sensul etnologic</i>	22
<i>Sensul național(ist) / politic</i>	25
<i>Negarea „autenticității”</i>	26
<i>Câteva concluzii</i>	29

II. ROMAN URBAN, ROMAN AL IDENTITĂȚII (N. STEINHARDT, *CĂLĂTORIA UNUI FIU RISIPITOR*)

.....	31
<i>Un alter-ego steinhardtian: tânărul Blumberg</i>	32
<i>O plimbare și o epifanie</i>	33
<i>Blumberg, Bloom și doamna Dalloway. „Realism experiențial”</i>	35
<i>Orașul privit, orașul fantasmă</i>	38
<i>Cercuri sociale și identități</i>	40
<i>Parcuri, grădini, saluturi. (Supra)codificări sociale</i>	41
<i>„Fiul risipitor” steinhardtian printre „fiii risipitori” ai „tinerei generații”</i>	43

III. MARGINI (CONSTANTIN FÂNTÂNERU, *INTERIOR*) 47

<i>Călin Adam, „vagabond” al orașului modern</i>	53
<i>O mistică a „vagabondării”</i>	55
<i>Întâlniri</i>	57
<i>Natură. „Act gratuit”</i>	57
<i>Margini de oraș</i>	62
<i>Case la curte</i>	66
<i>Perturbări identitare</i>	69

IV. IDENTITĂȚI INTERBELICE ȘI CONTEMPORANE..... 72

AUTOFICȚIUNEA: UN GEN LITERAR „FEMININ”?	72
<i>O „preistorie” interbelică</i>	72
<i>Dezbateri, în anii 2000</i>	73
<i>„Feminitatea” autoficțiunii</i>	75
DE LA „TÂNĂRA GENERAȚIE” LA „GENERAȚIA 2000”	78
<i>Identități în „criză”. Două teorii</i>	78
<i>Identități la persoana I / a III-a</i>	79
<i>Interludiu interbelic</i>	81
<i>Autoficțiuni</i>	83
<i>Câteva concluzii</i>	89
CONCLUZII	91
SUMMARY	97
CONTENTS	100
BIBLIOGRAFIE	102

CONTENTS

PREFACE. "AUTHENTICITY" AND IDENTITY IN THE INTERWAR ROMANIAN CULTURE5

I. "THE JARGON OF AUTHENTICITY": A ROMANIAN DUBBING OF THE 1930S 14

The Psychological / Ethical Meaning..... 16

The Literary Meaning..... 18

The Ontological / Religious Meaning..... 20

The Cultural Meaning 21

The Ethnological Meaning 22

The National(ist) / Political Meaning..... 25

The Denial of "Authenticity" 26

A Few Conclusions..... 29

II. A CITY / IDENTITY NOVEL (N. STEINHARDT, *CĂLĂTORIA UNUI FIU RISIPITOR*) 31

Steinhardt's Alter Ego: The Young Blumberg..... 32

A Walk and an Epiphany 33

Blumberg, Bloom and Mrs. Dalloway. "Experiential Realism" 35

Watching / Imagining the City..... 38

Social Circles and Identities..... 40

Parks, Gardens, Greetings. Social Coding 41

Steinhardt's "Prodigal Son" among the "Prodigal Sons" of the "Young Generation" 43

III. MARGINS (CONSTANTIN FÂNTÂNERU, *INTERIOR*) 47

Călin Adam, a "Drifter" of the Modern City 53

A "Mystique" of Drifting..... 55

Encounters..... 57

Nature. Acte gratuit..... 57

City Margins..... 62

Yard Houses..... 66

Identity Disturbances..... 69

IV. INTERWAR AND CONTEMPORARY IDENTITIES	72
AUTOFICTION: A "FEMININE" LITERARY GENRE?	72
<i>An Interwar "Pre-History"</i>	72
<i>Debates, in the 2000s</i>	73
<i>Autofiction's "Femininity"</i>	75
FROM THE "YOUNG GENERATION" TO THE "GENERATION 2000"	78
<i>Identities in Crisis. Two Theories</i>	78
<i>Identities in the 1st / 3rd Person</i>	79
<i>An Interwar Interlude</i>	81
<i>Autofiction</i>	83
<i>Some Conclusions</i>	89
CONCLUSIONS	91
SUMMARY	97
CONTENTS	100
WORKS CITED.....	102

REZUMAT

Printre cei care au promovat „autenticitatea” în cultura noastră interbelică, istoricul literar trebuie să îi prenumere, în primele rânduri, pe Camil Petrescu, Anton Holban, Nae Ionescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Eugen Ionescu sau Octav Șuluțiu. Între toți aceștia, consensul a fost arareori deplin, motiv pentru care unii au optat pentru noțiuni înrudite, dar vag diferite, precum „sinceritatea” sau „substanțialitatea”. Cert este că, începând cu anii 1930, „autenticitatea”, cu variantele ei conceptuale mai sus amintite, devine marca definitorie a unui grup de autori care fac un anumit tip de literatură: scrisă de obicei la persoana întâi, de analiză psihologică, folosind material autobiografic. Modelele europene invocate în epocă sunt Marcel Proust, André Gide, Giovanni Papini, Aldous Huxley și James Joyce, la care Mircea Eliade îl mai adaugă și pe americanul John Dos Passos. Lista romanelor care se încadrează în subspecie variază în funcție de comentatori, dar de obicei cuprinde *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) și *Patul lui Procust* (1933) de Camil Petrescu, *O moarte care nu dovedește nimic* (1931), *Ioana* (1934) și *Jocurile Daniei* de Anton Holban, *Romanul adolescentului miop*, *Isabel și apele diavolului* (1930), *Maitreyi* (1933) sau *Întoarcerea din rai* (1934) de Mircea Eliade, *Interior* (1932) de Constantin Fântâneru, *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932) și *De două mii de ani* (1935) de Mihail Sebastian, *Ambigen* (1935) de Octav Șuluțiu, *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936), *Inimi cicatrizate* (1937) și *Vizuina luminată* de M. Blecher. Critica estetică a comentat toate aceste texte – de ficțiune și non-ficțiune – dintr-o perspectivă preponderent literară, punând în relief strategiile retorice privitoare la elaborarea subiectului, delimitarea unghiurilor narative, decupajele temporale, construcția personajelor. În ultimele decenii, reperele cel mai des invocate au fost contribuțiile teoretice ale lui Émile Benveniste, Wayne C. Booth, Norman Friedman, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Jean Pouillon.

Or, cercetarea de față își propune o abordare oarecum diferită a literaturii „autenticității”, combinând instrumentele de analiză ale studiilor literare cu cele ale studiilor culturale. Punctul de pornire l-a constituit observația simplă că „autenticitatea” apare întotdeauna, în studiile de etică, filosofie politică sau istoria ideilor pe care le-am consultat, ca atribut al altui concept, difuz și multidisciplinar: identitatea. Într-adevăr, Lionel Trilling, Charles Taylor, Jacob Golomb, Alessandro Ferrara, Charles Guignon, Charles Larmore – atunci când urmăresc evoluția conceptuală a „autenticității”, de la rousseauistul *sentiment de l'existence*, kierkegaardianul *religiøse stadie* și nietzscheanul *Wahrhaftigkeit* până la heideggerianul *Eigentlichkeit* și sartrianul *authenticité* – o tratează ca pe un ideal, moral, ontologic sau politic, tangibil sau iluzoriu, de autoîmplinire a unei identități. Lucrurile nu se schimbă nici atunci când „autenticitatea” intră în discursurile contemporane, de pildă în psihologia pop, acolo unde ea apare ca finalitate-miraj a cursurilor de dezvoltare personală (în *best-seller*-urile despre „cum să devii tu însuși”, după ce ai urmat programe de autoperfecționare „în x pași”), în studiile postcoloniale, unde este echivalată cu recuperarea unor moșteniri etno-culturale oprite (cum ar fi cele

indiene, amerindiene, africane etc.), sau în marketing, unde, în ultima vreme, a devenit criteriu de eligibilitate a unui *branding* de succes. Oriunde ar fi utilizată, în economie, politică sau etică, în psihologie, psihiatrie sau psihanaliză, „autenticitatea” e mereu legată de un proces, complex și anevoios, de regândire, de reproiectare a identității.

Să stea lucrurile altfel în literatură? Oare Camil Petrescu sau Mircea Eliade, teoretizând conceptul, aveau în vedere o abordare strict literară, limitându-se la elaborarea unui model narativ mai viabil, după expirarea, așa cum credeau ei, a tipului de roman realist-naturalist scris dintr-o perspectivă obiectivă omniscientă? Comentariile lor eclecticice, mixând domenii varii precum psihanaliza și bergsonismul, relativismul și teoria incertitudinii, fenomenologia husserliană și mistica, endocrinologia, homeopatia și filosofia politică sugerează, din contra, o viziune holistă, traversând granițele dintre domenii cu o mobilitate pe care astăzi am numi-o transdisciplinară. Separările au aparținut, mai degrabă, criticii moderniste, adepte a criteriului supraordonator al „autonomiei esteticului”. Oricine a răsfoit eseurile din *Teze și antiteze* (1936) sau *Fragmentarium* (1938) știe că „noua structură” nu înseamnă numai modalitatea literară proustiană, ci o întreagă paradigmă de gândire, inclusiv politică (nu e întâmplător că sintagma o folosea cu un înțeles întru totul asemănător și Nae Ionescu, în aceeași vreme), după cum „autenticitatea” poate fi o categorie nu numai psihologică, ci și etnografică (atunci când se referă la manifestările de cultură populară apte să exprime felul în care o comunitate trăiește transcendentul, la Eliade).

Studiile identității furnizând cadrul teoretic de ansamblu al cercetării de față, fiecare capitol a reclamat un aparat conceptual propriu, ales pentru a se plia pe specificul textului sau textelor comentate. Discuția despre „jargonul autenticității” (din primul capitol) se revendică de la un studiu de Theodor W. Adorno, prima critică serioasă adusă discursurilor „autenticității” din spațiul german interbelic, care își găsește în filosofia existențială heideggeriană numai cel mai proeminent punct de inserție în cultura înaltă. Studiul de față, fără să urmeze linia polemică a lui Adorno, folosește câteva observații preliminare ale acestuia, pe care le găsește relevante și pentru spațiul românesc. Capitolele următoare, dedicate unor romane de N. Steinhardt și Constantin Fântâneru, propun fuziunea a două orizonturi teoretice: studiile identitare și studiile urbane. Deja suprarealiștii și membrii Internaționalei Situaționiste comentau paralelismul dintre explorarea orașului și sondarea sinelui, construind un fel de doctrină onirică, zveltă și absurdă ca o pictură a lui Dali, în jurul unor termeni imponderabili precum *flâner*, *dérive*, *détournement*. Or, *Călătoria unui fiu risipitor* și *Interior* sunt romane ale flanării, legate prin fire invizibile de experimentele de avangardă ale vremii, chiar și fără voia autorilor lor. Imaginea mentală a orașului devine o imagine a sinelui, transfer fantasmatic pe care îl vom remarca și la scriitorii români, făcând apel la o bibliografie bogată, de la eseu din 1903 al lui Georg Simmel despre viața în metropolă până la geografia literară a lui Franco Moretti și psihogeografia lui Merlin Coverley. Liniile teoretice vor fi clarificate chiar în cursul studiilor pe text. În plus, discuția despre *Interior* va implica și un excurs privitor la marginalitatea lui Fântâneru în canonul literar, precum și o propunere de re poziționare a lui, prin raportare la conceptul de *art brut* al lui Jean Dubuffet.

În fine, capitolul final pune în oglindă literatura autenticistă interbelică și cea douămiistă. Se vor observa continuități și discontinuități între poetica romanului autobiografic „de analiză” și autoficțiune în ceea ce privește, întâi, teoria și, apoi, proza. După survolarea câtorva autoficțiuni contemporane, vom putea compara mecanismele prin care sunt (de)construite identitățile, de către tinerii din anii ‘30 și de către cei din anii 2000. Aici, un adjuvant util va fi teoria crizelor, propusă recent de sociologul Claude Dubar, aplicabilă pentru ambele decupaje temporale. Clasificarea lui Alessandro Ferrara ne va furniza vocabularul pentru a nota diferențele dintre cele două tipuri de identități, sintetizând, de fapt, două *formae mentis*, două reprezentări socio-culturale aparținând unor vârste diferite ale gândirii europene.

Am trecut în revistă compoziția lucrării de față numai pentru a releva eterogenitatea metodologică la care un studiu asupra identităților, fie ele privite și prin filtrul unei arte frumoase ca literatura, predis pune.

SUMMARY

Among the intellectuals who promoted "authenticity" in our interwar culture, a literary historian should cite Camil Petrescu, Anton Holban, Nae Ionescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Eugen Ionescu, or Octav Șuluțiu. As they generally ascribed different meanings to the notion, some of them opted for other, though related, denominations, such as "sincerity" or "substantiality". Disregarding the variations from one author to the other, "authenticity" becomes, in the 1930s, the watermark of a certain type of narrative: written usually in the first person, using autobiography as inspiration, rebuffing *le beau style*, focusing on presenting the unapparent phenomena of consciousness. The European models referred to by the critics are Marcel Proust, André Gide, Giovanni Papini, Aldous Huxley, and James Joyce, to whom one may add, in the case of Mircea Eliade, the American John Dos Passos. The list of novels illustrating more or less accurately the sub-genre generally includes *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) and *Patul lui Procust* (1933) by Camil Petrescu, *O moarte care nu dovedește nimic* (1931), *Ioana* (1934), and *Jocurile Daniei* by Anton Holban, *Romanul adolescentului miop, Isabel și apele diavolului* (1930), *Maitreyi* (1933), or *Întoarcerea din rai* (1934) by Mircea Eliade, *Interior* (1932) by Constantin Fântâneru, *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932) and *De două mii de ani* (1935) by Mihail Sebastian, *Ambigen* (1935) by Octav Șuluțiu, *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936), *Inimi cicatrizate* (1937), and *Vizuina luminată* by M. Blecher. Whether working on longer or shorter lists, the literary critics analysed the fictional or non-fictional texts related to the doctrine of "authenticity" from a dominantly aesthetic perspective, laying stress on the narrative point of view, rhetorical devices to render consciousness, construction of time and characters. The theoretical framework used in the latest decades of commentaries was generally built on the contributions of such authors as Émile Benveniste, Wayne C. Booth, Norman Friedman, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Jean Pouillon.

However, the present research aims at a different approach, combining tools from the literary and cultural studies, when tackling the literature of "authenticity". The starting point is the mere observation that, in the fields of ethics, political philosophy, history of ideas, "authenticity" has always been linked to the versatile, multifaceted, cross-disciplinary concept of identity. Such researchers as Lionel Trilling, Charles Taylor, Jacob Golomb, Alessandro Ferrara, Charles Guignon, Charles Larmore, when tracing the evolution of the concept, from Rousseau's *sentiment de l'existence*, Kierkegaard's *religiøse stadie*, or Nietzsche's *Wahrhaftigkeit* to Heidegger's *Eigentlichkeit* and Sartre's *authenticité*, treat "authenticity" as a moral, ontological, or political ideal – tangible or ethereal – of self-fulfilment. The same orientation holds for more recent discourses, pertaining to "high" or "low" culture, where "authenticity" plays a major part: in pop psychology (where it represents the finishing line of the process of "becoming oneself", in such books as motivational best-sellers); in postcolonial

studies (where it is equated with giving voice to the formerly oppressed ethno-cultural heritages, such as Indian, Native American, African etc.); or in marketing (where it, lately, came to be invoked as the key to a successful branding strategy). Wherever used, "authenticity" is connected to a complex, and sometimes painstaking, process of rethinking, redesigning an identity.

Are things different in literature? Did Camil Petrescu or Mircea Eliade, when theorizing the concept, have in mind an exclusively literary approach, limiting themselves to elaborating an up-to-date narrative, after the demise, as they thought, of the Realist-Naturalist model, with its old-school reliance on the omniscient, objective narration? Their eclectic essays, mixing various fields such as psychoanalysis, Bergsonism, relativity or uncertainty theory, phenomenology, mystique, endocrinology, homeopathy, political philosophy, suggest, on the contrary, a holistic sort of vision, transgressing boundaries in a manner that we would call, today, cross-disciplinary. Separations were operated rather by the modernist literary critics, committed to the general principle of "aesthetic autonomy". Whoever has looked through the essays gathered together in *Teze și antiteze* (1936) by Petrescu or in *Fragmentarium* (1938) by Eliade knows that the "new structure" represented not only a literary model (related to Proust or Gide), but also a whole paradigm of thinking (and of political thinking, too), while "authenticity" was used in contexts pertaining not only to psychology, but also to ethnology (referring to the traditional folklore able to express the way a community "lives" the transcendence, for Eliade).

While some theories from the field of identity studies provided the general framework of this research, each chapter called for a different set of concepts, appropriate for a certain type of reading. The analysis of "the jargon of authenticity" (in the first chapter) was inspired by Adorno's famous book of the same name, the first theoretically informed critique of the discourses of "authenticity" used in the German interwar space, out of which Heidegger's existential philosophy was only the most prominent insertion in high culture. Leaving aside Adorno's polemic intentions (from a Marxist standpoint), we used some of his preliminary observations that we found relevant for the Romanian interwar space as well.

The following chapters, dedicated to N. Steinhardt and Constantin Fântâneru's novels, are based on the fusion between two theoretical "horizons": identity studies and urban studies. The Surrealists and the Situationists already claimed, back in the 1930s and 1950s, the homology between the activities of wandering the city and exploring the inner self, putting forward a sort of poetic doctrine, as volatile and absurd as some of Dali's paintings, based on ineffable terms like *flâner*, *dérive*, *détournement*. *Călătoria unui fiu risipitor* by Steinhardt and *Interior* by Fântâneru are typical novels of urban wandering, close to the avant-garde experiments of the period, even against their authors' aesthetic orientations. The image of the city becomes a representation of the self – a mental transfer that will be looked into by using a rich frame of reference, from Georg Simmel's famous 1903 essay *The Metropolis and Mental Life* to the contemporary researches by Franco Moretti and Merlin Coverley. The theoretical points will be made clear during the respective text analyses. On top of that, the chapter dedicated to *Interior* includes a commentary on Fântâneru's marginality in the literary canon, by connecting it to the author's fascination for geographical marginality. Our proposition is that

Fântâneru's position in the literary system could be renegotiated by making use of Jean Dubuffet's concept of *art brut* ("outsider art").

The final chapter sets face to face the interwar literature of "authenticity" and the contemporary autofiction. Continuities and discontinuities will be noticed, in turns, in what concerns the theories and their respective literary practices. After skimming and scanning some novels written by authors from the "generation 2000", we will be able to throw a glance into the mechanisms of (de)constructing identities utilised by the writers of the 1930s and of the 2000s. Here, a useful tool will be the theory of crises, developed by the French sociologist Claude Dubar, while the basis for contrasting the two ways of imagining the self will be provided by Alessandro Ferrara's theory of authenticity. The bottom line, predictably, is that we have to deal not only with two types of identity, but also with two different mental horizons, corresponding to different ages of the European society and culture.

We have reviewed the structure of this paper only to testify the methodological heterogeneity that a research focused on identity, be it filtered through the looking glass of *beaux arts* such as literature, unavoidably calls for.

This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077.

CUPRINS

INTRODUCERE. „AUTENTICITATE” ȘI IDENTITATE ÎN CULTURA ROMÂNĂ INTERBELICĂ	5
I. „JARGONUL AUTENTICITĂȚII”: VERSIUNEA ROMÂNEASCĂ DIN ANII '30	14
<i>Sensul psihologic / etic</i>	16
<i>Sensul literar</i>	19
<i>Sensul ontologic / religios</i>	20
<i>Sensul cultural</i>	21
<i>Sensul etnologic</i>	22
<i>Sensul național(ist) / politic</i>	25
<i>Negarea „autenticității”</i>	26
<i>Câteva concluzii</i>	29
II. ROMAN URBAN, ROMAN AL IDENTITĂȚII (N. STEINHARDT, <i>CĂLĂTORIA UNUI FIU RISIPITOR</i>)	31
<i>Un alter-ego steinhardtian: tânărul Blumberg</i>	32
<i>O plimbare și o epifanie</i>	33
<i>Blumberg, Bloom și doamna Dalloway. „Realism experiențial”</i>	35
<i>Orașul privit, orașul fantasmă</i>	38
<i>Cercuri sociale și identități</i>	40
<i>Parcuri, grădini, saluturi. (Supra)codificări sociale</i>	41
<i>„Fiul risipitor” steinhardtian printre „fiii risipitori” ai „tinerei generații”</i>	43
III. MARGINI (CONSTANTIN FÂNTÂNERU, <i>INTERIOR</i>)	48
<i>Călin Adam, „vagabond” al orașului modern</i>	54
<i>O mistică a „vagabondării”</i>	57
<i>Întâlniri</i>	58
<i>Natură. „Act gratuit”</i>	59
<i>Margini de oraș</i>	63
<i>Case la curte</i>	68
<i>Perturbări identitare</i>	70

IV. IDENTITĂȚI INTERBELICE ȘI CONTEMPORANE.....	73
AUTOFICTIUNEA: UN GEN LITERAR „FEMININ”?	73
<i>O „preistorie” interbelică</i>	73
<i>Dezbateri, în anii 2000</i>	74
<i>„Feminitatea” autoficțiunii</i>	76
DE LA „TÂNĂRA GENERAȚIE” LA „GENERAȚIA 2000”	79
<i>Identități în „criză”. Două teorii</i>	79
<i>Identități la persoana I / a III-a</i>	80
<i>Interludiu interbelic</i>	82
<i>Autoficțiuni</i>	85
<i>Câteva concluzii</i>	90
CONCLUZII.....	92
SUMMARY.....	98
CONTENTS	101
BIBLIOGRAFIE	103

INTRODUCERE. „AUTENTICITATE” ȘI IDENTITATE ÎN CULTURA ROMÂNĂ INTERBELICĂ

Printre cei care s-au străduit să promoveze „autenticitatea” în cultura noastră interbelică, istoricul literar trebuie să îi prenumere, în primele rânduri, pe Camil Petrescu, Anton Holban, Nae Ionescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Eugen Ionescu sau Octav Șuluțiu. Între toți aceștia, consensul a fost arareori deplin, motiv pentru care unii au optat pentru noțiuni înrudite, dar vag diferite, precum „sinceritatea” sau „substanțialitatea”. Cert este că, începând cu anii 1930, „autenticitatea”, cu variantele ei conceptuale mai sus amintite, devine marca definitorie a unui grup de autori care fac un anumit tip de literatură: scrisă de obicei la persoana întâi, de analiză psihologică, folosind material autobiografic. Modelele europene invocate în epocă sunt Marcel Proust, André Gide, Giovanni Papini, Aldous Huxley și James Joyce, la care Mircea Eliade îl mai adaugă și pe americanul John Dos Passos. Lista romanelor care se încadrează în subspecie variază în funcție de comentatori, dar de obicei cuprinde *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) și *Patul lui Procust* (1933) de Camil Petrescu, *O moarte care nu dovedește nimic* (1931), *Ioana* (1934) și *Jocurile Daniei* de Anton Holban, *Romanul adolescentului miop*, *Isabel și apele diavolului* (1930), *Maitreyi* (1933) sau *Întoarcerea din rai* (1934) de Mircea Eliade, *Interior* (1932) de Constantin Fântâneru, *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932) și *De două mii de ani* (1935) de Mihail Sebastian, *Ambigen* (1935) de Octav Șuluțiu, *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936), *Inimi cicatrizate* (1937) și *Vizuina luminată* de M. Blecher. Unii o consideră pe Hortensia Papadat-Bengescu, cea din *Fetița*, *Ape adânci* (1919), *Femeia în fața oglinzii* (1921) și chiar *Balaurul* (1923) o precursoră, alții îl introduc printre reprezentanții de frunte pe Garabet Ibrăileanu, cu *Adela*; în fine, alții îi contestă pe Ibrăileanu și pe Blecher, pe motivul că grija stilistică și estetică a amândurora nu are a face cu orientarea programatic anticalofilă, antiliterară, formulată memorabil de un personaj camilpetrescian („fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie” – Petrescu 1981 III: 16). Grupul prozatorilor a creat, așadar, controverse, cu atât mai mult cu cât el ar putea fi lărgit prin adăugarea unor autori minori și a unui desant de autoare – dintre care Anișoara Odeanu, Lucia Demetrius, Henriette Yvonne-Stahl – care cochetează cu rețeta. Tuturor romanelor care respectă în spirit sau în formă, mai mult sau mai puțin, crezul „autenticității” li se adaugă multitudinea de jurnale, mărturii, eseuri scrise în perioada interbelică de aceeași „tânără generație” care credea într-un fel de mistică a confesiunii,

a scrierii despre sine, ca într-un punct original de maximă densitate din care țâșnesc, ulterior, toate genurile și speciile literaturii. Aici trebuie menționate *Nu* (1934) de Eugen Ionescu, *Pe culmile disperării* (1934) de Emil Cioran, *Cum am devenit huligan* (1935) de Mihail Sebastian, *Șantier* (1935) de Mircea Eliade și jurnalele lui Mihail Sebastian, Jeni Acterian, Arșavir Acterian, Petru Comarnescu sau Octav Șuluțiu. Critica estetică le-a comentat pe toate acestea – ficțiune și non-ficțiune – dintr-o perspectivă preponderent literară, punând în relief strategiile retorice privitoare la elaborarea subiectului, delimitarea unghiurilor narrative, decupajele temporale, construcția personajelor.

Or, cercetarea de față își propune o abordare oarecum diferită a literaturii „autenticității”, combinând instrumentele de analiză ale studiilor literare cu cele ale studiilor culturale. Punctul de pornire l-a constituit observația simplă că „autenticitatea” apare întotdeauna, în studiile de etică, filosofie politică sau istoria ideilor pe care le-am consultat, ca atribut al altui concept, difuz și multidisciplinar: identitatea. Într-adevăr, Lionel Trilling, Charles Taylor, Jacob Golomb, Alessandro Ferrara, Charles Guignon, Charles Larmore – atunci când urmăresc evoluția conceptuală a „autenticității”, de la rousseauistul *sentiment de l'existence*, kierkegaardianul *religiøse stadie* și nietzscheanul *Wahrhaftigkeit* până la heideggerianul *Eigentlichkeit* și sartrianul *authenticité* – o tratează ca pe un ideal, moral, ontologic sau politic, tangibil sau iluzoriu, de autoîmplinire a unei identități. Lucrurile nu se schimbă nici atunci când „autenticitatea” pătrunde în discursurile contemporane, de pildă în psihologia pop, acolo unde ea apare ca finalitate-miraj a cursurilor de dezvoltare personală (în *best-seller*-urile despre „cum să devii tu însuși”, după ce ai urmat programe de autoperfecționare „în x pași”), în studiile postcoloniale, unde este echivalată cu recuperarea unor moșteniri etno-culturale oprimate (cum ar fi cele indiene, amerindiene, africane etc.), sau în marketing, unde, în ultima vreme, a devenit criteriu de eligibilitate a unui *branding* de succes. Oriunde ar fi utilizată, în economie, politică sau etică, în psihologie, psihiatrie sau psihanaliză, „autenticitatea” e mereu legată de un proces, complex și anevoios, de regândire, de reproiectare a identității.

Să stea lucrurile altfel în literatură? Oare Camil Petrescu sau Mircea Eliade, teoretizând conceptul, aveau în vedere o abordare strict literară, limitându-se la elaborarea unui model narativ mai viabil, după expirarea, așa cum credeau ei, a tipului de roman realist-naturalist scris dintr-o perspectivă obiectivă omniscientă? Comentariile lor eclectice, mixând domenii varii precum psihanaliza și bergsonismul, relativismul și teoria incertitudinii, fenomenologia husserliană și mistica, endocrinologia, homeopatia și filosofia politică sugerează, din contra, o viziune holistă, traversând granițele dintre domenii cu o mobilitate pe care astăzi am numi-o transdisciplinară. Separările au aparținut, mai degrabă, criticii moderniste, adepte a criteriului supraordonator al „autonomiei esteticului”. Oricine a răsfoit eseurile din *Teze și antiteze* (1936) sau *Fragmentarium* (1938) știe că „noua structură” nu înseamnă numai modalitatea literară

proustiană, ci o întreagă paradigmă de gândire, inclusiv politică (nu e întâmplător că sintagma o folosea cu un înțeles întru totul asemănător și Nae Ionescu, în aceeași vreme¹), după cum „autenticitatea” poate fi o categorie nu numai psihologică, ci și etnografică (atunci când se referă la manifestările de cultură populară apte să exprime felul în care o comunitate trăiește transcendentul, la Eliade). Uneori, salturile de pe un palier semantic pe altul se efectuează nu doar în același eseu, dar și pe aceeași pagină, mai multe deodată, spre confuzia deplină a cititorului. Situația se repetă și în publicistica interbelică, acolo unde se vehiculează atâtea sensuri ale „autenticității”, încât uneori ai senzația că e vorba despre concepte diferite.

În realitate, locul geometric al acestor sensuri dispersate nu e altul decât identitatea, în multiplele ei accepțiuni. „Autenticitatea” românească e varianta locală a „autenticităților” discutate abundant de tineretul studios german, francez, italian, spaniol, iar din mozaicul surselor de inspirație provine complexitatea deconcertantă a conceptului, care poate lua coloratură filosofică, psihologică, religioasă, sociologică, etnologică, politică sau pur literară, în funcție de orientarea intelectuală sau afinitatea ideologică a autorului. Obsesia identității, materializată în urgența întrebării „Cine sunt eu?”, devine un loc comun al culturilor europene în perioada din preajma primului război mondial, resimțită ca o epocă de criză profundă, în care imaginea lumii și imaginea de sine trebuie să treacă prin reparații capitale; am spune astăzi, să se deconstruiască și reconstruiască. Momentul, de un acut dramatism mai ales pentru tinerii care se întorc de pe front șocați și nu se mai pot încadra în rolurile sociale burgheze furnizate de „lumea veche” antebelică, e surprins de Hannah Arendt². Literatura reflectă, în toate registrele și în toate genurile ei, starea de derută. „Qui suis-je ?”, se întreabă personajul narator din *Nadja* (1928) de

¹ Încă din 1931, Nae Ionescu considera că „noua structură unitară și coerentă” manifestată în arta și gândirea din Europa post-impressionistă și post-simbolistă s-ar caracteriza prin: „renașterea metafizicei, [...] critica științei ei [...], criza raționalismului cartezian [...], criza idealismului gnoseologic [...], prăbușirea mecanicismului materialist [...]; noua mișcare religioasă, caracterizată printr-o recrudescență a religiilor dogmatice, autentice creștine și criza acută a protestantismului [...]; frământările dinlăuntrul artei până la cubism și expresionism [...]; și [...] în ordinea politică criza democrației și a parlamentarismului, pe care nu o poate contesta nimeni.” (Ionescu 1931, în 1990: 257-258). După cum se vede, mai puțin în accentul apăsător pe „noua mișcare religioasă”, viziunea de ansamblu e frapant de asemănătoare cu aceea a Camil Petrescu din „Noua structură și opera lui Marcel Proust” (Petrescu 1936: 21-63).

² Arendt vorbește despre „activism”, adică despre implicarea activă a acestor tineri în proiecte, simbolice sau efective, de schimbare spectaculoasă a propriei identități: „Activismul, în plus, părea să dea noi răspunsuri la vechea și tulburătoare întrebare: ‘Cine sunt eu?’, care apare totdeauna cu o intensitate dublă în momentele de criză. [...] Pertinența acestor răspunsuri stă mai puțin în validitatea lor ca redefiniri ale identității personale, cât în utilitatea lor pentru o eventuală evadare din identificarea socială, din multiplicitatea rolurilor și funcțiilor interșanjabile pe care le impusese societatea” (Arendt 2006: 413). Visul transformării de sine atrage, prin acest mecanism, proiectul unei reforme radicale a societății, de unde și sentimentul „sfârșitului lumii”, mult exploatat pe piața a de carte a vremii.

André Breton, chiar la începutul romanului, „Cine sunt eu?”, repetă și eroul lui Ion Vinea din *Paradisul suspinelor* (1930) care, dezolat, constată irealitatea propriei construcții identitare: „Cine sunt eu, eu Darie, eu... și mă crispai cu deznădejde de silabele numelui deșert și care nu mai corespundea niciunei realități intime” (Vinea 1995 II: 75)¹. Manifestul post-dadaist al lui Marcel Arland postula un interes mai presus de literatură („Avant toute littérature il est un objet qui m'intéresse: moi-même” – Arland 1924: 156), iar în „tânăra generație” română se vorbește despre căutarea de sine ca despre o datorie de conștiință a fiecăruia, piatră de hotar a unei vieți „autentice”. De aici pornesc polemicile, unii crezând că există un sâmbure ireductibil al ființei, care trebuie atins, alții că nu există, în fine, alții acuzând sterilitatea unor astfel de preocupări hamletice, căci omul nu trebuie să se afunde înăuntrul său, ci să se implice în lume, să pună umărul la propășirea comunității din care face parte. Acestea sunt, simplificând, pozițiile lui Mircea Eliade, Eugen Ionescu și Mircea Vulcănescu. Dezbaterile, implicând un contingent mult mai numeros din „tânăra generație”, activ și uneori hiperactiv în viața publicistică, pot fi pasionante, când nu sunt redundante. În orice caz, ele reprezintă un argument în favoarea criticilor care au discutat despre un existențialism românesc interbelic² (cu rezerva că cele mai multe dintre discursurile de la noi sunt rude mai apropiate cu existențialismul creștin, personalismul mounierist sau heideggerianismul din anii '30, și mai îndepărtate cu existențialismul sartrian din anii '40).

Studiul ce urmează își propune, așadar, să traseze legăturile dintre „autenticitate” și identitate în proza interbelică românească, depășind limitele studiilor literare propriu-zise și pășind pe teritoriile, diverse ca relief, ale studiilor culturale. Între un capitol inițial, teoretic, și unul final, în care vor fi sugerate (dis)continuitățile dintre identitățile interbelice și cele contemporane, se desfășoară două studii de caz, aplicate pe romanele *Călătoria unui fiu risipitor* de N. Steinhardt și *Interior* de Constantin Fântâneru. În ceea ce privește metodologia, a fost necesar să recurgem la mai multe tipologizări ale conceptului central în jurul căruia gravitează cercetarea de față (identitatea).

În primul rând, trebuie păstrată distincția clasică dintre identitatea individuală și colectivă. În literatura interbelică, sinele individual este explorat prin „introspecțiile” caracteristice „romanului de analiză”. Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Mircea Eliade sau Octav Șuluțiu au discutat despre contextul cultural care a încurajat alunecarea literaturii moderne pe

¹ Fragmentul a apărut mai întâi în revistă, în 1924 (Vinea 1924: 13, vezi explicațiile editoarei în Vinea 1995 II: 401, 408).

² Dintre cei care au promovat relativ sistematic ideea unui existențialism românesc, îi amintim pe Eugen Simion (Simion 1999, 2000, 2001, 2002, 2011, toate pornind de pe platforma teoretică a volumului din 1981 *Întoarcerea autorului* – Simion 1993), Ion Negoițescu (Negoițescu 2002, cap. „Naționalismul. Existențialismul”) și Paul Cernat (Cernat 2013). Dar o listă mai cuprinzătoare e schițată de cel din urmă (idem: 7-14).

panta „investigației psihologice”: Henri Bergson descoperă „durata” și „memoria involuntară”, ceea ce revoluționează concepția despre conștiință, imaginată acum ca o fluiditate insesizabilă de către rațiune, guvernată de o spațialitate și o temporalitate de o natură aparte; cercetările lui Sigmund Freud și ale școlii psihanalitice explorează inconștientul, scot la lumină complexe și mecanisme de autocenzură prin care ele sunt refulate, deplasate, sublimite. După aceste contribuții, argumentează autenticiștii români, imaginea de sine iese fundamental schimbată, ea evadând din paradigma explicativ-rațională și pătrunzând în cea intuitiv-irațională, fapt plin de consecințe pentru noile curente artistice, de la proustianism și gidism până la expresionism și suprarealism. Uneori, dedesubtul straturilor psihologice ale individului se postulează existența unui miez obscur, nepsihologic, disponibil prin revelație mistică sau de altă natură. Dintre romanele românești care ilustrează metamorfozele interiorității personale merită amintite cele scrise de Camil Petrescu, Holban, Eliade, Șuluțiu, Blecher, Fântâneru sau Steinhardt, modelul fiind extrem de productiv în epocă.

Și identitatea colectivă preocupă, pasionează, intrigă în perioada interbelică, indiferent dacă este vorba despre una națională, etnică, religioasă sau culturală. Întrebarea pivot pe care am mai invocat-o („Cine sunt eu?”) este transpusă la plural („Cine suntem noi?”) și aprinde cel puțin la fel de multe scânteii polemice, văzându-se de cele mai multe ori proiectată pe un fundal politic (care, în anii ‘30, nu era dintre cele mai senine). Modelele trebuie căutate în *Psihologia mulțimilor* (1895) de Gustave Le Bon, în *Spania nevertebrată* (1922) sau *Revolta maselor* (1929) de Ortega y Gasset, dar să nu oitem nici numeroșii ideologi care definesc pe tot întinsul Europei conceptul de „generație” (inventariați, cu mic cu mare, într-un studiu scris de specialistul american în studii europene Robert Wohl, în 1979). Revistele interbelice sunt înțesate de controverse pe marginea tuturor acestor „comunități imaginare”, din ce în ce mai virulente pe măsură ce crește cota extremismelor. Un maxim al sinuoaselor dezbateri este atins în 1935, anul romanului despre evreitate al lui Mihail Sebastian, însoțit de scandaloasa prefață antisemită a lui Nae Ionescu, în jurul cărora se improvizează un adevărat proces de presă, cu „avocați” ai acuzării și cu apărători „din oficiu”, cu învinuiri și dezvinovățiri, rechizitorii, pledoarii și celelalte. O discuție de anduranță, în care se antrenează numeroase voci pro și contra, se iscă în jurul „tinerei generații”, grup cultural elitist care își lansează primele programe manifest în anii 1927-‘28 („Itinerariu spiritual”, foileton de douăsprezece episoade publicat de Mircea Eliade în *Cuvântul* și „Manifestul Crinului Alb”, semnat de Sorin Pavel, Ion Nistor și Petre Marcu-Balș – alias Petre Pandrea – în *Gândirea*) și accede în poziții de tot mai mare vizibilitate în câmpul social, de-a lungul deceniului următor. Autodefinirea insistentă, prin zeci de articole de doctrină, ca bloc colectiv relativ compact, coagulat oarecum abuziv în virtutea criteriului biologic al vârstei (căci nu toți membrii grupului erau numaidecât tineri și nu toți tinerii simpatizau grupul), face parte dintr-o strategie de promovare care a dat roade și în alte țări. Într-un mod similar au procedat și

celelalte „tinere generații” europene din anii 1910-‘40, iar o explicație sociologică a acestui comportament o oferă Antonio Gramsci (Wohl 1979: 191-198) sau, în zilele noastre, Walter L. Adamson (1993: 4-7), pentru cazul italian, generalizabil însă. Iată și o listă incompletă a cărților, de ficțiune sau de non-ficțiune, pe care „tinerii” scriitori români interbelici le dedică unor proiecte de construcție sau deconstrucție a unor identități colective, fie că e vorba despre „tânăra generație”, românită, evreitate, creștin-ortodoxism sau iudaism: *Întoarcerea din rai*, *Huliganii* și *Viața nouă* de Mircea Eliade, *Schimbarea la față a României* (1934) de Emil Cioran, *De două mii de ani* (1935) și *Cum am devenit huligan* (1935) de Mihail Sebastian, *Essai sur une conception catholique du judaïsme* (1935) sau *Illusions et réalités juives* (1937) de N. Steinhardt și Em. Neuman. Lor li se adaugă sutele de articole din presă, relevante inclusiv literar, fie și din simplul motiv că ele constituie hinterland-ul ideologic din care se alimentează scrierile mai închegate de ficțiune sau non-ficțiune.

În al doilea rând, este nevoie de o altă clasificare a identităților, personale sau colective, în funcție de modul în care ele sunt imaginate. De pildă, într-un fel privește Mircea Vulcănescu identitatea națională (ca pe o entitate plină, tare, dotată cu attribute etnice sau religioase cvasi-perene, transmisibile genetic în istorie, pe care autorul le numește „ispite”) și în cu totul alt fel o vede Eugen Ionescu (un loc gol sau populat exclusiv de iluzii și anxietăți). Discrepanța dintre „schița fenomenologică” *Dimensiunea românească a existenței* (1943) de Vulcănescu și volumul *Nu* (1934) de Ionescu, altfel scrise în exact aceeași epocă, dovedește necesitatea unei teorii care să circumscrie toate modalitățile ipotetice de a gândi identitatea, într-un spațiu guvernat de mai multe *Weltanschauung*-uri concurente, așa cum este cel al modernității. Un asemenea model atotcuprinzător a oferit Alessandro Ferrara, în studiul *Reflective Authenticity. Rethinking The Project Of Modernity* (1998) și în mai multe articole științifice conexe. Filosoful italian stabilește patru opoziții, în funcție de care parcelează întreg spațiul posibilităților: identitate *substanțială* vs. *intersubiectivă*, *centrată* vs. *descentrată*, *antagonică* vs. *integratoare*, *imediată* vs. *reflexivă*. Iată-le, într-o foarte sumară prezentare. Identitatea substanțială pariază pe „un fel de ADN psihologic” (Ferrara 1993: 53) preexistent tuturor interacțiunilor sociale și, în principiu, inalterabil în urma lor; cea intersubiectivă e strict o funcție de relație, instituită prin limbaj: devenim ceea ce suntem numai ca rezultat al dialogului cu Celălalt, ceea ce amintește de paradigma comunicațională a lui Habermas. Identitatea centrată presupune o structură ierarhică alcătuită dintr-un „centru”, care să polarizeze caracteristicile esențiale, profunde, *sine qua non* și o „periferie”, unde se dispersează trăsăturile superficiale, contingente și, prin urmare, dispensabile; cea descentrată este, dimpotrivă, anarhică, imposibil de configurat într-o narațiune coerentă, este înșelătoare, liberă, dacă nu haotică, fiindcă nesupusă niciunui proiect unitar. Identitatea antagonică se construiește mereu în opoziție cu rolurile sau instituțiile autorității, pe care în schimb cea integratoare le folosește ca pe o șansă de a se adapta în mod fericit la mediul

în care se dezvoltă. În fine, identitatea imediată valorifică spontaneitatea, la limită instinctivitatea, plecând de la premisa că orice act reflexiv este o adulterare a pornirilor genuine, câtă vreme cea reflexivă presupune un travaliu intelectual, de limpezire a unui proiect propriu, care să armonizeze vocea sau vocile interioare cu anumite valori normative (adică, în sens larg, morale, comunitare, universale)¹. Acestea fiind distincțiile pe care le operează autorul, mai trebuie adăugată insistența lui să nu considerăm, cu suficiență postmodernă, că unele dintre tipurile enumerate sunt iremediabil depășite. De pildă, contrastul dintre identitatea centrată și cea descentrată poate fi interpretat cu lejeritate, într-o societate postfreudiană și postcolonială ca cea occidentală de astăzi, în detrimentul primului termen și în favoarea celui de al doilea. Și totuși, avertizează Ferrara, renunțăm prea ușor la avantajele pe care ni le oferă o identitate de tip centrat, care să păstreze ceva din garanția liniștitoare a unei structuri ierarhice. Poziția lui concordă cu argumentele aduse de o teoreticiană feministă ca Jane Flax, care sugera cu alt prilej că imaginarea unui sine descentrat, fragmentat e un lux pe care și-l permite doar un subiect integru, adică „sănătos”, și în plus, neavertizat de pericolul alunecării în psihoză:

”Those who celebrate or call for a ‘decentered’ self seem self-deceptively naïve and unaware of the basic cohesion within themselves that makes the fragmentation of experiences something other than a terrifying slide into psychosis” (Flax 1990: 218-219).

În orice caz, în perioada interbelică, lumea occidentală nu se afla încă atât de departe pe drumul dezintegrării „marilor narațiuni” identitare, ca în anii în care Flax își scrie studiul. În eseurile europene din 1920-’30 se constată dispariția unui sentiment al coeziunii interioare și tristețea acestei dispariții. Pe de o parte, criticii francezi vorbesc despre neliniște („inquiétude”) ca despre un semn al vremii lor și îi caută cauzele în „dispersarea eului” (Daniel-Rops 1927: 97-113) sau în „falimentul eului” (Crémieux 1931: 71-95), fenomene puse în legătură cu turnura de după cercetările demitizante ale lui Bergson și Freud. Benjamin Crémieux deplânge căderea „în pulbere” a personalității umane și disiparea ei în atomi care nu mai pot alcătui un întreg, în literatura proustiană și pirandelliană: ”La personnalité humaine gît en poussière; le ‘moi’ fractionné en autant de ‘moi’ successifs qu’il vit de minutes, incommunicable à autrui, insaisissable à soi-même, tente en vain de recoller, d’unifier ses atomes épars. Loin de réussir à centrer l’homme, le subjectivisme relativiste qui a été l’aboutissement de cette littérature sincère et introspective, n’a fait que l’éparpiller de plus en plus” (Crémieux 1931: 76). Tot un autor de „literatură sinceră și introspectivă” care demască „irealitatea obiectivă a sentimentelor” (idem: 74) este, neîndoiește, M. Blecher. Imaginarul metaforic întrebuințat de Crémieux pentru a descrie psihismul pe care îl consideră emblematic pentru epocă se traduce, prozaic, în ceea ce

¹ Sinopsisul teoretic e alcătuit după Ferrara 1993: 13, 53-60 și Ferrara, în Vannini – Williams 2009: 23-27.

Ferrara numește o identitate nesubstanțială și descentrată. Pe de altă parte, în perioada interbelică se manifestă cu egală putere și o nostalgie a centrului, perceptibilă la mulți intelectuali din „tânăra generație” și cu precădere la Eliade (care o va resimți până la vârsta marilor cărți de istoria religiilor). Dar la fel ca el gândeau și Berdiaev sau Șestov, esești carismatici care au produs multă emulație în răsăritul și în apusul Europei. Berdiaev propovăduia, la 1916, o interiorizare extremă prin mistică, în adâncul omului găsindu-se universul: „Experiența mistică dezvăluie în interiorul omului cosmosul, întreaga imensitate a universului” (Berdiaev 1992: 270).

Aplicând taxonomia lui Ferrara, obținem opt tipuri de „autenticitate”, opozabile în perechi binare, în funcție de care putem cartografia cu destulă precizie spațiul identităților interbelice, așa cum sunt ele imaginate în discursurile românești și, firește, europene. E învederat, acum, că Mircea Vulcănescu elaborează o identitate substanțială și centrată, în vreme ce Eugen Ionescu pariază pe una intersubiectivă și fără centru; ambii sunt mai apropiați de polul antagonic decât de cel integrator (ținând cont de atitudinile lor de frondă antiburgheză, consonante la un moment dat), iar primul pune preț pe reflexivitate, în timp ce ultimul nu se dezice de o anumită spontaneitate jucăușă. Trebuie adăugat că există grade diverse de rigiditate în cadrul aceleiași poziții (Nae Ionescu e mai puțin suplu decât emulii săi mai tineri, Vulcănescu și Eliade) și că nuanțele intermediare sunt frecvente în discursurile moderne, inclusiv românești. Uneori, numeroasele reveniri și retractări fac din unul și același autor candidatul mai multor categorii. În pofida tuturor reticențelor pe care orice încercare de sistematizare le întâmpină, modelul lui Ferrara ne poate ajuta să măsurăm distanțele dintre viziunile articulate la diferiți autori – să zicem, în romanele lui Mircea Eliade, N. Steinhardt și Constantin Fântâneru: dacă Pavel Anicet reprezintă subiectul în căutarea propriului centru și a propriei substanțe, după un model mistic oriental, tânărul Blumberg e, dimpotrivă, omul vidat de substanță și integrat, salvator, în societate, în vreme ce Călin Adam semnifică sinele descentrat și antagonizat iremediabil față de o „lume bună” care nu îl poate accepta așa cum este. Dacă nu dă socoteală pentru diferențele de artă narativă dintre scriitori (și nici nu ar putea să o facă), clasificarea lui Ferrara ne permite să formulăm succint (și schematic) diferențele de ideologie, de „filosofie” încastrate în literatură. Modelul teoretic pe care îl propunem aici ne poate explica de ce există în perioada interbelică accepțiuni atât de divergente ale „autenticității”, încât uneori ele intră în coliziune una cu cealaltă. Ceea ce Eugen Ionescu proclama cu gidiană exuberanță („‘Ardeți cărțile’. Adică: ‘Trăiți cu autenticitate viața’” – Ionescu 1932, în Ionescu 1992 I: 27) este aproape atom cu atom altceva decât introvertirea inițiatică a lui Mircea Eliade (pentru care „autenticitatea” însemna să te regăsești „sub umbra lui Dumnezeu” – Eliade 1936, în Eliade 1990 II: 189). Sunt „autenticități” diferite, subîntinse de *Weltanschauung*-uri diferite; ceea ce le unește e numai fervoarea căutării de sine, care plutea în aerul vremii, de unde și frazeologia comună.

Acestea fiind spuse în favoarea uneia dintre cele mai profitabile, din punctul de vedere al literaturii, teorii de *identity studies*, vom părăsi, de-acum, terminologia lui Alessandro Ferrara. Ea va putea fi citită printre rândurile capitolelor despre jargonul „autenticității”, despre Steinhardt și Fântâneru, fără a fi o prezență explicită. Motivul este, pur și simplu, teama de a nu standardiza excesiv discursul critic, de a nu îl aplatiza prin repetarea la infinit a acelorași câteva denumiri categoriale, inevitabil, scientizante. Dar „căsuțele” tabelului întocmit de Ferrara vor fi reperele implicite, rar deconspirate, ale analizelor ce urmează.

Studiile identității furnizând cadrul teoretic de ansamblu al cercetării de față, fiecare capitol a necesitat un aparat conceptual propriu, ales pentru a se plia pe specificul textului sau textelor comentate. Discuția despre „jargonul autenticității” (din primul capitol) se revendică de la un studiu de Theodor W. Adorno, prima critică serioasă adusă discursurilor „autenticității” din spațiul german interbelic, care își găsește în filosofia existențială heideggeriană numai cel mai înalt punct de inserție în cultura europeană. Studiul de față, fără să adere la pulsiunea polemică a lui Adorno, folosește câteva observații preliminare ale acestuia, pe care le găsește relevante și pentru spațiul românesc. Capitolele următoare, dedicate unor romane de N. Steinhardt și Constantin Fântâneru, propun fuziunea a două orizonturi teoretice: studiile identitare și studiile urbane. Deja suprarealiștii și membrii Internaționalei Situaționiste comentau paralelismul dintre explorarea orașului și sondarea sinelui, construind un fel de doctrină onirică, zveltă și absurdă ca o pictură a lui Dali, în jurul unor termeni imponderabili precum *flâner*, *dérive*, *détournement*. Or, *Călătoria unui fiu risipitor* și *Interior* sunt romane ale flanării, legate prin fire invizibile de experimentele de avangardă ale vremii, chiar și fără voia autorilor lor. Imaginea mentală a orașului devine o imagine a sinelui, transfer fantasmatic pe care îl vom remarca și la scriitorii români, făcând apel la o bibliografie bogată, de la eseul din 1903 al lui Georg Simmel despre viața în metropolă până la geografia literară a lui Franco Moretti și psihogeografia lui Merlin Coverley. Liniile teoretice vor fi clarificate chiar în cursul studiilor pe text. În plus, discuția despre *Interior* va implica și un excurs privitor la marginalitatea lui Fântâneru în canonul literar, precum și o propunere de re poziționare a lui, prin raportare la conceptul de *art brut* al lui Jean Dubuffet. În fine, capitolul final pune în oglindă literatura autenticistă interbelică și cea douămiistă. Se vor observa continuități și discontinuități între poetica romanului autobiografic „de analiză” și autoficțiune în ceea ce privește, întâi, teoria și, apoi, proza. După survolarea câtorva autoficțiuni contemporane, vom putea compara mecanismele prin care sunt (de)construite identitățile, de către tinerii din anii ‘30 și de către cei din anii 2000. Aici, un adjuvant util va fi teoria crizelor, propusă recent de sociologul Claude Dubar, aplicabilă pentru ambele decupaje temporale. Clasificarea lui Alessandro Ferrara ne va furniza, pentru ultima oară, vocabularul pentru a nota diferențele dintre cele două tipuri de identități, sintetizând, de fapt, două *formae mentis* și două vârste ale gândirii europene.

Am trecut în revistă compoziția lucrării de față numai pentru a releva eterogenitatea metodologică la care un studiu asupra identităților, fie ele privite și prin filtrul unei arte frumoase ca literatura, predispune.

I. „JARGONUL AUTENTICITĂȚII”: VERSIUNEA ROMÂNEASCĂ DIN ANII '30

Într-o lucrare faimoasă din 1964 care marca, pentru întâia oară, distanța față de filosofia existențială germană dintr-o perspectivă ideologică, Theodor W. Adorno schițează o listă a cuvintelor-fetiș rulate de anumite cercuri intelectuale din perioada interbelică. *Jargon der Eigentlichkeit: Zur deutschen Ideologie* notează felul cum elemente lexicale dintre cele uzitate în împrejurări relativ curente sunt deodată înzestrate, în spațiul publicistic, cu un strat semantic suprapus, care le adaugă o aură de noblețe. Acest efect de aură se propagă în mod misterios de la un element al „jargonului” la altul, în focarul rețelei aflându-se heideggeriana, dar și pre-heideggeriana, „autenticitate” (*Eigentlichkeit*). E de remarcat, încă de la început, că printre „nobilele substantive” care apar în trena lui se numără și unul dintre termenii invocați cu fervoare de Camil Petrescu, în eseuri ca și în romane, „concretul” (Adorno 1973: 4-6). Critica lui Adorno urmărește modul în care, pe măsură ce se încarcă de aura semnificațiilor abscons-metafizice, cuvintele înseși se descarcă de înțelesurile din vorbirea curentă până când se apropie de vidul semantic. Circuitul lor în spațiul public nu se încheie însă aici, fiindcă, imediat ce se eliberează de sensul tangibil și pedestru din limbajul cotidian, volatilizându-se, ele vor putea deveni vehicule ideale pentru ideologia demagogică fascistă.

Familia de cuvinte a „autenticității” pătrunde și în spațiul publicistic românesc prin anii '20. O dată care merită marcată este cea a articolului program, de ecou în epocă, semnat de Mihai Ralea în *Viața românească*, „Europeism și tradiționalism”, în care „autenticitatea” e tratată ca atribut al specificității etnografic-naționale¹ și e invocată pentru clarificarea poziției ideologice poporaniste de după războiul mondial. Până la 1934, „autenticitatea” și cuvintele din sfera ei au avut timpul să suprasatureze piața ideilor culturale, dacă dăm crezare vocilor critice tot mai

¹ „Avem și noi, în fine, o ‘querelle des anciens et des modernes’. Mai multe publicații tradiționaliste cer din nou artă clară, clasică. Altele vor artă românească, autentică, vreau să zic inspirată de veștile și posibilitățile naționale.” (Ralea 1924: 445).

numeroase, în epocă. N. Steinhardt (*alias* Antisthius) remarcă în introducerea lucid-ludicului său volum de debut, *În genul... tinerilor*, în stil maiorescian, pocirea limbii prin abuzul de neologisme care forțează regulile nu numai ale logicii, dar și ale gramaticii:

„Dar ce sunt toate acestea pe lângă sarabanda nesfârșită de cuvinte în *tate* și *ism* și *ic*, care nu mai sunt traduceri, ca în cazul lui Maiorescu, ci se dau cu trufie (în tratate, în volume, iar nu în partea informativă a ziarelor) drept *adevărata* limbă românească modernă!” (Steinhardt 2008: 65-66)

Printre clișeele citate, Steinhardt înșiră conceptele pe care criterioniștii (printre care Mircea Vulcănescu sau Petru Comarnescu) le fișează cu hărnicie în revista lor, număr de număr, sub forma unor lungi intrări de dicționar:

„[...] setea de experiență, aventura, autenticitatea, tensiunea dramatică, tragismul, negativismul, disperarea, pesimismul eroic și altele de un efect comic irezistibil, de nu am ști că sunt semnificative pentru o stare de spirit pe cât de tristă, pe atât de îndrăzneală.” (idem: 34)

Lista lui Steinhardt ar putea fi completată și cu alte cuvinte terminate, vorba lui, „în *tate* și *ism* și *ic*”: „trăirismul”, „originalitatea”, „disponibilitatea”, „realismul”, „spiritualitatea”, „substanțialismul” etc. Meritul autorului este că sesizează desemantizarea acestor termeni, tocmai în momentul în care ei sunt utilizați mai des, în eseistica prea fecundilor săi colegi de generație. Autorul știe să se distanțeze de fervoarea lor, cu ironie caragialiană, și să urmărească rece procesul prin care un limbaj patetic se golește treptat de noimă până când devine vorbărie pur și simplu. „Jargonul autenticității” în versiune românească este, astfel, pentru prima oară surprins în toată amploarea lui în volumul lui N. Steinhardt din 1934. El face sarea și piperul parodiilor dedicate reprezentanților „tinerei generații” (Mircea Eliade, Petru Comarnescu, Ion I. Cantacuzino sau Eugen Ionescu), iar în textul pastişat după Mihail Ilovici va fi inventată chiar și o revistă-platformă a iubitorilor de cuvinte calpe și înzorzonate, *Autenticițialismul* (idem: 268). Așadar, conceptul ar fi capul de serie al neologismelor prețioase și ridicole, siluind spiritul și litera limbii române, importate cu sârg și cu elan adolescentin de noii veleitari.

Într-adevăr, în publicistica „tinerei generații” de la începutul anilor '30, vocabularul „autenticității” ocupă locul central, prin care utilizatorii lui încearcă să se plaseze în opoziție față de „bătrâni”, asimilați cu *establishment*-ul, și să se legitimeze ca purtători ai unor „noi” valori culturale, sincrone cu cele vehiculate în spațiul european. În cercul criterionist, dar și în alte puncte ale spectrului cultural (de exemplu, prin contaminare, în grupul tradiționalist de la „Gândirea”, unde unii dintre ei mai publică), „autenticitatea” funcționează ca un certificat de

viabilitate ideologică, în pofida vagului ei semantic. Momentul în care ea atinge un maxim de vizibilitate este 1933, anul în care Eliade își publică articolele „Originalitate și autenticitate” și „A nu mai fi român”, ambele generând salve de replici și contrareplici, din partea amicilor și inamicilor, dar și din partea spectatorilor „neutri”, care vor identifica, de acum înainte, grupul prin această etichetă. Lui Eliade îi răspund Mircea Vulcănescu, Eugen Ionescu, Petru Comarnescu, Mihail Ilovici, Petru Manoliu, Camil Baltazar, Eugen Jebeleanu, Ioan Victor Vojen, M. Polihroniade și apoi mulți alții, de la Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu și G. Călinescu până la Octav Șuluțiu, Horia Groza și Arșavir Acterian. Discursurile se multiplică printr-o reacție în lanț, astfel încât se creează, cu o vorbă a lui Streinu, un „mic iureș” în jurul „autenticității” (Streinu 1968: 210), din care sensurile conceptului țâșnesc necontrolat în toate direcțiile. În anii '30 (mai exact, între 1927 și 1940), când sunt articulate cele mai importante programe autenticiste românești, se pot departaja mai multe zone semantice ale conceptului, după survolarea articolelor mai însemnate sau mai neînsemnate din publicistica vremii. Atrăși de versatilitatea noțiunii în cauză, unii autori vor migra uneori pe parcursul aceluiași eseu între mai multe paliere de sens, prin adevărate acrobații speculative pe care, în mare parte, cititorul de azi nu le poate privi decât cu surâsul sceptic al lui N. Steinhardt. Și totuși, inventarierea zonelor semantice de mai jos nu face decât să confirme prezența, în spațiul cultural românesc, a diferitelor valențe ale „autenticității” vehiculate în lumea europeană, începând cu 1900. Această pluristratificare a conceptului e o probă în plus că jargonul românesc al „autenticității” nu e decât „versiunea subtitrată” a vocabularului pus în circulație de existențialismul german și, aproximativ simultan, de „tinerele generații” franceze, italiene, spaniole sau ruse. Teza, devenită clișeu în critica literară, că „autenticitatea” ar fi un import de la André Gide, venit pe filieră strict literară, se va dovedi un mit. În realitate, avem de a face cu o noțiune multidisciplinară, pe care critica literară nu o poate aborda decât prin colaborare cu studiile culturale.

Sensul psihologic / etic

Cea mai simplă definiție a „autenticității”, Mircea Eliade i-o atribuie lui Nae Ionescu: „a fi tu însuși”¹; deși, evident, originea faimosului pleonasm se pierde în negura timpurilor. Sensul utilizat de Nae Ionescu este apropiat de paradoxul modern nietzschean (*Du sollst der werden, der*

¹ „Pe Nae Ionescu nu-l interesa decât un singur lucru: să fii tu însuși i.” (Ionescu 1990: 432) Sau: „Ca să poți i ajunge undeva, oriunde, trebuie înainte de toate să fii tu însuși i, să fii autentic. În această dramatică și necesară luptă pentru autenticitate – fără de care nimic nu se poate crea – profesorul Nae Ionescu a jucat un rol de frunte.” (idem: 431-432)

du bist – „Devino ceea ce ești”) sau, mai târziu, gidian (*Ose devenir qui tu es* – „Îndrăznește să devii ceea ce ești”), luând în considerare o anumită mobilitate a psihei, pusă în acțiune de profesorul de metafizică la studenții săi prin ceea ce Eliade numește „tehnica neliniștirii” (Ionescu 1990: 430). „Neliniștirea” naeionesciană e din aceeași familie cu *l'inquiétude*, deplânsă de Daniel-Rops și Crémieux. Din acest trunchi comun, discursurile „autenticității” pornesc în direcții divergente.

Pe de o parte, unii înțeleg „autenticitatea” prin prisma teoriei lui Henri Bergson din *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței și Evoluția creatoare*, despre intuiție, memorie involuntară și, mai ales, fluiditatea sinelui. Este cazul nu doar al lui Camil Petrescu (din cunoscutul său studiu din 1936, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”), dar și al lui Octav Șuluțiu (din articolul „Autentic și estetic”, publicat în revistă în 1934). Definiția oferită nu aduce nimic nou față de cea lansată la cursurile lui Nae Ionescu¹, dar „câmpul realității sufletești” este construit cu ajutorul imaginarului mai degrabă acvatic bergsonian, ca „o continuă mișcare”, „un fluid inconsistent”, un element „curgător, instabil” (Șuluțiu 1938: 36-37). Ideea că straturile profunde psihologice ale individului se află într-o continuă metamorfoză este, aici, modernă. Nu trebuie uitată, în acest sens, nici seria de foiletoane programatice publicate de Mihail Sebastian în 1927, în care autorul aproape adolescent, fără să se hazardeze în glose în jurul conceptului, uzita recurent adjectivul „autentic” în relație cu inconștientul, discontinuitatea personalității, logica visului, făcând referire la studiile lui Bergson și Freud (Curticeanu 2005: 266-267 et passim).

Dacă „autentică” este zona „adâncă”, „intimă”, „personală” a psihicului, atunci o tensiune care se naște neapărat este cea față de „modelele” din exterior, care ar putea exercita o presiune prin care să „falsifice” individul. Una dintre anxietățile constante ale autenticiștilor interbelici este relația dialectică maestru – discipol, actualizată la mulți dintre criterioniști prin raporturile concrete cu Nae Ionescu (de exemplu, la Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu sau Mihail Sebastian). În mod ideal, primul ar trebui nu să sufocă, ci să potențeze adevărul sufletesc al celui de al doilea, dar întotdeauna apare teama devierii de la „propriul” drum în viață. În jurnalul din anul 1932, Petru Comarnescu vorbește despre un alt model, amicul Eric (Jackson), caracterizat prin tărie, putere, dogmatism, în contrast cu „flexibilitatea și mlădierea mea” (Comarnescu 1994: 63). Sub naivele și contradictoriile codificări matematice se ghicește cu ușurință angoasa determinată de ceea ce s-ar putea numi sindromul discipolului:

„Totuși, câteodată, unul din prieteni este mai sigur pe sine decât celălalt, iar cel care e mai puțin sigur de sine ar vrea ca celălalt să-l ia model, vrând să-l imite până la confundare. X nu vrea să fie ca X, ci așa cum l-ar vrea Y, adică întocmai ca Y. Și sunt Y care se modelează după X, dacă

¹ „A te cunoaște pe tine și a te duce spre perfecționare ca *tu* personal, fără să te falsifici cu nimic, asta e a fi autentic” (Șuluțiu 1938: 39).

X este mai tare și mai sigur pe sine, iar Y mai mlădios ca fire și gândire, mai disponibil.” (idem: 65)

Pe de altă parte, pentru alții, „autenticitatea” se definește ca spontaneitate sau cinestezie biologică, scăpată de sub controlul straturilor reglatoare ale intelectului. Față de prima viziune, psihologist-bergsoniană, aceasta este mai curând vitalist-freudiană și mută accentul pe emancipare, libertate, sexualitate, anarhie etc. Despre descătușarea elementarității din chingile socialității vorbește mult tânărul Cioran, ceea ce îi atrage reprobarea ironică a lui Șerban Cioculescu, într-o cronică nemiloasă la *Schimbarea la față a României* (1934):

„’Praful să se aleagă de întreaga istorie’, pentru ca d. Emil Cioran, de ani 24, să se despoaie în nuditatea sa adonisiană de orice haină: etică, estetică, religioasă, socială, transcendentă, culturală. Asta se cheamă: autenticitate.” (Cioculescu 1934: 652)

Unii dintre autenticiști pornesc de la o viziune ierarhizată a identității. Pentru Mircea Vulcănescu, „autenticitatea” ar corespunde etajului inferior al ființei („voința de a fi așa cum ești, de a înlătura orice constrângere din afară, orice conformism nerecunoscut din lăuntru”), în vreme ce „spiritualitatea” ar reprezenta etajul superior, eliberat de ingerințele biologicului, suficient de ușor pentru a pluti în zonele eterate ale cunoașterii („voința de a te depăși, nevoia de absolut, pe care tânărul autentic o găsește în sufletul său, cerința de veșnicie” – Vulcănescu 1996: 23). E vorba despre tensiunea dintre „ceea ce ești” și „ceea ce trebuie să fii”, dintre sinele real și sinele ideal, dilema *sein – sollen*, una dintre constantele discursurilor „tinerelor generații” europene de la începutul secolului (vezi, de exemplu, Kołakowski 1977: 229). Vulcănescu simte nevoia unei îngrădiri a „autenticității” instinctuale prin coerciția „spiritualității”. Viziunea eticistă este implicită. Pe aceeași linie pornește și Horia Groza, „autenticitatea” fiind echivalată, de-a lungul unui amplu articol, cu seria semantică *sinceritate-sexualitate-primitivism-psihologism-lirism* („ceea ce e totuna cu un primat al biologicului”), în vreme ce „spiritualitatea” aduce necesara doză de „disciplină, catehism, strictețe” pentru a ne transcende condiția animală (Eliade 2000: 62, 64). Mult mai aspră, în sensul unui eticism militaros, este întâmpinarea „autenticității” de către Constantin Micu, de pe pozițiile ideologice mult mai rigide ale anului 1940:

„A cere omului să fie autentic înseamnă a-l obliga să renunțe la omenia lui, la specificul lui uman, a-l sili să regreseze într-o regiune sub-umană, căci *autentic*, în înțelesul profund al cuvântului, este numai animalul.” (Micu 1940: 36)

Conținutul psihologic al „autenticității”, în sensul fluidității bergsoniene sau al pulsionalității freudiene, își întâlnește limitele în aceste discursuri intransigente, ținute de pe poziții înalt-etice, aparținând de asemenea unor reprezentanți ai „tinerei generații”.

Sensul literar

În imediata vecinătate a sensului psihologic, și uneori împletit cu acesta, se găsește sensul literar al „autenticității”, de transcriere fidelă a fluxului interior, sfidând orice constrângere venită din partea retoricilor tradiționale. „Autenticitatea” psihologică avea de luptat cu cenzura raționalității, cea literară are de furcă cu sistemul de reguli ale artei. Critica a comentat copios eseul camilpetrescian *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (1935), unde aflăm confesiunea de credință a romanului de analiză psihologică, menit să urmărească secundă cu secundă mișcările insesizabile ale conștiinței („Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc eu” etc. – Petrescu 1936: 50-51).

În acest sens, sunt forțate limitele literarității până la includerea unor specii nonficționale în sfera literaturii. În centrul preocupărilor autenticiștilor intră genul biografic. Camil Petrescu salută, elogios, prozaicele însemnări notate de colonelul Grigore Lăcusteanu la 1874, dar publicate abia în 1935 („unicul document scris, autentic, pentru psihologia individuală românească” – Petrescu 1936: 69). La 1933, Mircea Eliade îl preferă net romanului-frescă („Un jurnal intim are, pentru mine, o mai universală valoare omenească decât un roman cu masse, cu zeci de mii de oameni” – Eliade 1934: 176), iar Eugen Ionescu îi afirmă cel mai răspicat înțâietatea, în *Nu*:

„Jurnalul (jurnalul intim sau reportajul) nu este numai preferabil romanului, tragediei, poemei și celorlalte genuri literare, pentru că e mai complet (în sensul că nu e voie să alegi) și mai adevărat (în sensul că nu elimină realitățile care luminează, de fapt, sensurile), dar jurnalul este genul originar literar, genul tip, iar romanul, tragedia, poema etc. sunt perversități ale jurnalului pur. Jurnalul este adevăratul gen literar.” (Ionescu 1991: 191)

„Autenticitate” în literatură nu înseamnă numai autoanaliză și jurnal, ci și anticalofilism – reducerea podoabelor stilistice până la o ideală redare „de grad zero” a evenimentelor interioare. Anton Holban exemplifică acest, iarăși, mult discutat aspect al „autenticității”, în *Testament literar*:

„Am frică de imagini, căci cred că o imagine escamotează adevărul, aplică false ornamente.” (Holban 1972: 17)

Și în privința sensurilor literare ale „autenticității” s-au exprimat numeroase rezerve. Una dintre cele mai fine disociații îi aparține lui Octav Șuluțiu care, în același eseu „Autentic și estetic”, contrapune mobilitatea vieții psihice și fixitatea structurii scriptice pentru a conchide că „autenticul” trăit nu poate fi transpus în „esteticul” literar decât cu prețul fatal al unei falsificări:

„Iată conflictul pe care se reazimă literatura: a exprima în mod imobil, fix, ceea ce e curgător, instabil. Deci a transforma; a transfigura. Numai din această expunere și se vede că autenticitatea e imposibilă, deoarece literatura e o transformare, o răsturnare a realității și o recreare a ei. [...] Autenticitatea e imposibilă, dar e posibilă iluzia ei.” (Șuluțiu 1938: 36)

Concluzia lui Octav Șuluțiu este că „autenticitatea” există în viață, însă nu și în literatură. Paradoxal, fiindcă un an mai târziu, în 1935, va publica și el un roman autenticist, *Ambigen*.

Sensul ontologic / religios

Pornind încă de la eseul lui Eliade „Originalitate și autenticitate”, identitatea este imaginată ca o entitate alcătuită dintr-un „înveliș” psihologic și un „sâmbure” ireductibil, meta-psihologic. Iată cum „apele adânci” pe care le sonda romanul de analiză de la Hortensia Papadat-Bengescu încoace se dovedesc numai niște straturi de mijloc, sub care se ascunde nivelul cu adevărat profund. Dincolo de aparenta diversitate psihologică a indivizilor (numită în articol „originalitate”), ar exista o unitate de structură adâncă a omului universal:

„În fața originalității eu propun autenticitatea. [...] A trăi tu însuți, a cunoaște prin tine, a te exprima pe tine. Nu există nici un «individualism» în aceasta, pentru că o floare care se exprimă pe sine în existența ei deplină, nealterată, neoriginală – nu poate fi acuzată de individualism. [...] Cu cât ești mai autentic, mai tu însuți, cu atât ești mai puțin personal, cu atât exprimi o experiență universală sau o cunoaștere universală.” (Eliade 1934: 177)

Ecourile din existențialismul creștin al lui Berdiaev se vor percepe mai limpede într-un text scris în 1936, de unde se vede că în miezul subiectivității, bine camuflat, se află nivelul ontologic sau sacru al ființei:

„Drumul către *ființă* începe printr-o mare căutare de sine, dar sfârșește dincolo de sine [...]. Autenticitatea, fără de care nimic nu e valabil, îți cere să fii *tu însuți* – dar, realizând-o, te

recunoști *dincolo de tine* (dragostea, mistica, istoria). Caută-te pe tine însuși – cu sinceritate, cu îndrăzneală, și vei vedea că *tu* ești în altă parte decât în tine; te vei găsi sub umbra lui Dumnezeu, sau adânc îngropat alături de morții tăi.” (Eliade 1990: 189)

Ultima parte a frazei sugerează coloratura naționalistă pe care nucleul ontologic / sacru al ființei începe să o capete, la Eliade. Pentru Petru Manoliu, transcenderea psihologicului nu se poate face decât în direcție ascensională, urmând exemplul cristic:

„Căci *problema autenticității este problema definiției omului*. Iar pentru mine, această definiție nu este posibilă decât în cadrul Învierii lui Iisus.” (Manoliu 1933: 8)

În fine, tot un înțeles meta-psihologic are „autenticitatea” (sau, în alte scrieri, „substanțialitatea” – Petrescu 1937: 15-16) și la Camil Petrescu, eseist care, de asemenea, postulează o cezură între nivelul psihologic (sau sentimental) și cel mai profund, pe care autorul îl numește „noosic” (Petrescu 1988: 122-123), cu o taxonomie șlefuită după fenomenologia husserliană. Dincolo de dificultățile de limbaj (autorul are ambiția de a inventa un vocabular „fenomenologic” pe măsură ce înaintează în lucrare, ceea ce îl face pe alocuri obscur, ba chiar ilizibil), este clară și la Camil Petrescu imaginarea identității ca entitate alcătuită dintr-un „centru” și o „periferie”, la fel ca la reprezentanții „tinerei generații” pe care, pe nedrept, îi desconsidera.

Sensul cultural

Într-o pagină din jurnal, Petru Comarnescu nota într-o furibundă enumerație tot ceea ce considera el a fi „inautentic”: „ce e nerealizat, mediocru, academic, furat, repetat, imitat, nesimțit” (Comarnescu 1994: 63). Cu alte cuvinte, formele artistice improprii, împrumutate de la alții. Extinzând acest gen de judecată la scara unei culturi întregi, Eugen Ionescu ajunge încă înainte de publicarea lui *Nu* la convingerea scandalosă că o bună parte din literatura română, și anume ramura care pornește de la pașoptiști și ajunge până la „mallarméanul” Ion Barbu și „baudelaireanul” Arghezi, ar fi doar o copie de mâna a doua a literaturii franceze. Alecsandri ar fi epitomul „inautenticității” (Ionescu 1933: 7). În același număr al revistei *Floarea de foc*, dedicat unei critici cât se poate de nedrepte a mișcării pașoptiste, Paul Costin-Deleanu își începe articolul prezumțios:

„Într-o înțelegere ontologică a lumii, *a fi autentic este a fi*. Iar semnul neîndoielnic al «pașoptismului» este *inautenticitatea* lui.”(Costin-Deleanu 1933: 3)

În continuare, autorul etalează cu adolescență emfază vocabularul fenomenologic (care, iată, îl apropie de Camil Petrescu) și își îndeamnă congenerii, cu un entuziasm caracteristic, către „autentificarea” culturii noastre. Despre schematismul unor astfel de considerații „la vrac”, datorate și teribilismului vârstei, dar și unor lacune de istorie literară, nu încapă vorbă. Ceea ce interesează, din punctul nostru de vedere, este ralierea vocabularului „autenticității” la o teorie culturală mai veche pe teren autohton, adevărat brand românesc: teoria „formelor fără fond”¹. Reprezentanții „tinerei generații”, altfel, mulți, antimaiorescieni convinși, își folosesc conceptul-fanion pentru a despărți apele între o formă „străină” și un fond „autohton”. Și, tot ca la Maiorescu, forma „falsă” tinde să creeze și un fond „fals”, care să îl substituie pe cel propriu.

Legătura dintre „autenticitate” și „În contra direcției de astăzi în cultura română” e și mai transparentă în ambițiosul, dar modestul, volum al lui Mihail Ilovici, *Negativismul tinerei generații* (1934):

„[U]nul dintre capetele de acuzare pe care le aduce «negativismul» vechei spiritualități este lipsa de autenticitate și prea marea ei convenționalitate: la un fond nud, o formă nudă.” (Ilovici 1934: 16)

În viziunea anarhist-bakuniniană al lui Ilovici, „autenticitatea” are valența „negativă” de a demola edificiul falselor valori vechi; numai după aceea va sosi, mântuitor, momentul „constructivist” al (re)clădirii unei culturi noi și „adevărate”.

Sensul etnologic

Dacă „inautentic” înseamnă împrumutat din alte culturi, atunci un alt sens al „autenticității” va fi cel de cultură neaoș românească. Atâta vreme cât textele antipașoptiste ale lui Eugen Ionescu, Paul Costin-Deleanu sau Mihail Ilovici priveau cultura înaltă și orășenească, eseurile lui Mircea Vulcănescu, Lucian Blaga sau Mircea Eliade, pe care le vom trece în revistă, se întorc la folclorul rural, sub toate manifestările lui.

Vulcănescu vede în cultivarea fondului autohton unul dintre angajamentele de care intelectualul nu trebuie să se dezică nici în modernitate. Numai actualizându-și mental originile

¹ Pentru o analiză detaliată a avatarilor „formelor fără fond” în cultura românească, vezi Schifirneț 2007.

etnice îndepărtate (autorul le numește „ispite”), un popor ar reuși să își găsească propria cale în istorie. În cazul românesc de secol XX, bunăoară, ar trebui reactivată „ispita tracică”, încă detectabilă în anumite forme de civilizație țărănească (în „conciul femeilor din Inidoara”, în „cușmele țăranilor din Țara Oașului” – Vulcănescu 1996: 136). Abia acum, înarmat cu o bună cunoaștere a zestrei etnice recesive ancestrale, va reuși tineretul studios să dăltuiască formele civilizaționale – politice, economice, teologice, culturale – specific românești:

„[S]ă găsească formele autentice de viață cele mai potrivite acestui popor, de la politică și până la teologie, în filosofie, în literatură, în știință și în artă, și să le strălucească în ochii lumii întregi ca exemplare ale unei specificități neasemănate.” (idem: 25)

Lucian Blaga, la fel de grăbit cum era și Camil Petrescu, respinge în *Geneza metaforei și sensul culturii* (1937), iritat, „autenticitatea” lansată de „tânăra generație” în anii anteriori, identificând-o restrictiv cu sensul ei psihologic, al prelucrării „datelor imediate” în conștiința bergsoniană („autenticul” e numit „gogorița imediatului”), pentru ca, pe aceeași pagină, să îl introducă în vocabularul fundamental al propriei „trilogii culturale” („Destinul creator, în toată amploarea și complexitatea aspectelor sale, se manifestă însă *autentic* numai când are la bază impulsurile subterane ale unei *matrici stilistice*” – Blaga 1944: 497-498, s.a.). Întâmplător sau nu, structurile inconștientului colectiv subiacente noțiunii de spațiu cultural primesc același epitet pe care îl folosise și Mircea Vulcănescu în teoria sa despre „dimensiunea românească a ființei”, într-o încercare fenomenologic-ontologică nu într-atât de îndepărtată de cercetările blagiene. Sensul curat etnologic apare la filosoful ardelean în discursul de recepție la Academia Română, din același an 1937:

„Nu voi repeta aici ce am spus în acele studii despre ’matca stilistică’ a culturii noastre. Voi întregi doar punctele de vedere puse în evidență cu câteva noi observații. Satul românesc, în ciuda sărăciei și a tuturor neajunsurilor cuibărite în el prin vitrega colaborare a secolelor, se învrednicește în excepțională măsură de epitetul autenticității.” (Blaga 1937: 10)

În ce măsură sunt semnificative cele câteva ocurențe ale „autenticității” în opera vastă a lui Blaga? Prezențe rare, ele nu sunt totuși nesemnificative. Contaminările strecurate în textele marilor intelectuali conferă un plus de prestigiu aulic conceptului, imposibil de atins prin practica zilnică publicistică; în aceeași măsură, în schimbul acestui serviciu, personalitățile consacrate își au și ele partea lor de câștig: ele lasă impresia că își întineresc limbajul doctelor cercetări, că îl racordează la „actualitate”, la „chestiunea zilei”. „Autenticitatea” ajunge să răspândească o aură de prospețime și de profunzime, prin rapelul concomitent la „tinerele generații” de frondeuri și la

„marii filosofi” care o folosesc (de la Heidegger și Ortega y Gasset, până la Camil Petrescu și, în mai mică măsură, Blaga, C. Rădulescu-Motru sau D. D. Roșca).

Sensul etnografic al „autenticității” alunecă pe o pantă ideologică periculoasă la Mircea Eliade. Am văzut deja cum era ea asociată cu un centru al ființei unde ar răsună glasul Divinității sau al „morților”, al strămoșilor. Nu e lipsit de interes să reamintim circumstanțele în care are loc tranziția lui Eliade de la sensul psihologic și literar al „autenticității” (din pledoariile pentru jurnalul intim) la cel ontologic și etnologic (începând cu 1933). În anul când publică „Originalitate și autenticitate”, el primește replici din partea mai multor intelectuali, dintre care Mircea Vulcănescu¹ îi reproșează interesul exagerat pentru problemele conștiinței proprii și dezinteresul pentru treburile obștești, ardente, după cum consideră el. Tot atunci, Ioan Victor Vojen, legionar din 1932, arată cu degetul tineretul intelectual pentru „eroarea” individualismului, recurgând la mult uzitata, în epocă, acuza a închiderii în „turnul de fildeș” („Iată eroarea lor. Și lipsa lor de autenticitate” – Vojen 1933: 5). Aluzia la titlul lui Eliade e transparentă:

„'Autenticul' și 'autenticitatea', 'originalitatea' chiar exagerată sunt noțiunile și epitetele cele mai prețuite în această lume [a tinerilor literați]. Evadarea cu orice preț din cotidian, din viața din jur, e unica lor preocupare.” (idem)

Poate ascultând și amicalele apostrofe ale celor doi, Eliade publică în scurtă vreme „A nu mai fi român”, una dintre primele sale luări de poziție naționaliste, care îl face pe M. Polihroniade, deja înrolat în Mișcarea Legionară, să aplaude reorientarea sa spre „realitățile românești” (Polihroniade 1933: 3). Urmează un rapid duel gazetăresc, în *Axa* și în *Cuvântul*, în cursul căruia Eliade clarifică pentru prima oară că interesul pentru „autenticitate” nu e incompatibil cu tema națională, ba dimpotrivă:

„[A]m crezut întotdeauna că numai experiențele, autenticitatea, cultura – pot limpezi substanța etnică a unui ins, îl pot conduce la deplina înțelegere de sine, la deplina stăpânire a tuturor forțelor etnice.” (Eliade 1933: 1)

„Substanța etnică” aflându-se în centrul ireductibil al ființei, ea se manifestă cu precădere la pătura țărănească și la elite, dovadă continuitatea de spirit („românesc”) între folclor și Eminescu sau Blaga, între arta primitivă și Brâncuși sau Enescu, între apocrifele sau basmele

¹ „Istorismul prin resemnare în spiritualitatea tinerei generații”, în *Dreapta*, an II, nr.8, 26 martie 1933 (Vulcănescu 1996: 46-52). Articolul, la origine textul unei conferințe de succes, a avut la rândul său rol în propagarea jargonului „autenticității”, declanșând răspunsuri ale lui Emil Cioran, Constantin Noica, Petru Manoliu sau Horia Groza.

populare și Ion Creangă sau Liviu Rebreanu. Pornind de la aceste exemple înzestrate cu valoare metonimică, Eliade trage concluzia că elitele „au singure drept la succesiunea clasei rurale”, celelalte clase – burghezia, proletariatul – fiind produse mai recente și mai puțin „autentice”, deci la rigoare dispensabile:

„De orice alt element s-ar putea dispensa România, în afară de țărănime și de elitele creatoare. Istoria adevărată a ‘românității’ ar fi putut exista fără niciuna din clasele crescute în ultima sută de ani” (Eliade 1999: 99).

Demonstrația aceasta, anticipând unele sonuri stridente din articolele eliadiene pro-legionare scrise în 1937-1938, e dezvoltată într-un articol din 1935 în care argumentul suprem îl oferă, desigur, „autenticitatea”:

„[A]tât țărănimea cât și elitele spirituale au păstrat continuitatea tradiției și a stilului ‘românesc’ și din alt punct de vedere. [...] Și unii și alții sunt realiști, adică înclinați către experiență, către detaliul concret, către autenticitate și dramă.” (idem: 100)

Nu era, totuși, o noutate ca jargonul „autenticității” să fie remorcat la discursul demagogic al propagandei de extremă dreaptă.

Sensul național(ist) / politic

Încă de la 1933, Vasile Marin va folosi în articolele sale din *Axa* și de aiurea epitetul „autentic” pentru a caracteriza inovațiile instituționale pe care politica legionară ar fi urmat să le aducă („realizarea Statului autentic, deparazitat de formele democrației putrefiate” – Marin 1997: 164). Autorul fiind eroizat după decesul în războiul civil din Spania, în 1937, articolul său programatic „Crez de generație” capătă o valoare cultică în rândurile simpatizanților legionari și dă titlul unui volum omagial postum, publicat în același an.

Raliată la „naționalismul integral” de Vasile Marin, „autenticitatea” devine la tânărul Cioran un mijloc de legitimare a regimului hitlerist, a gregarității politice numite eufemistic „elementaritate” sau „iraționalitate”. Autorul se afla într-o bursă de studii la Berlin, în 1933, când scrie aceste rânduri exaltate în care strânge la un loc o sumă de clișee ale „tinerei generații”:

„Dacă îmi place ceva la hitleriști, este *cultul iraționalului* [...]. Totul contează numai prin elementele originare; numai forțele iraționale ale vieții pot justifica o acțiune și îi pot garanta autenticitatea. Un adevărat extaz al datelor primare, al elementelor primordiale și nefalsificate este acest iraționalism [...].” (Cioran 1933: 7)

Curat legionar, cu accente naționaliste și pro-totalitariste, este un articol al lui Constantin Noica din 1940:

„[Î]n măsura în care mișcarea legionară va rămâne autentică [...], ea nu se va încorseta în legi, ci va căuta doar să pună în valoare și pe albie bună impulsurile ei de viață. [...] Când ai trăit în letargie, cum s-a trăit în România; când ai legiferat prin împrumut și ai trăit după forme de împrumut – această primă întâlnire cu autenticitatea, cu puterea creatoare, într-un cuvânt cu viața, reprezintă, poate, prilejul cel mare al istoriei noastre.” (Noica 1940: 1)

Și sensul politic al „autenticității” migrează din perimetrul „tinerei generații” către alte câmpuri culturale. Iată-l pe Nichifor Crainic, *spiritus rector* al tradiționalismului, făcând, la 1940, distincția dintre influența germană, manifestată ca impuls către căutarea sinelui „în ce are el mai specific și mai autentic”, și cea franceză, care ar „înstrăina” de sine (Crainic 1940: 640). Împărțirea este cea blagiană, între culturile catalitice și modelatoare, dar la Crainic preferința pentru modelul german capătă o dimensiune politică evidentă, cu atât mai mult cu cât *Gândirea* tocmai închinase un număr „revoluției legionare”, cu două luni în urmă. Interesant e că vocabularul psihologic-etic-ontologic (al „căutării sinelui”) este și aici deturnat înspre extrema dreaptă.

Negarea „autenticității”

Adepti ai principiului suveran al „autonomiei esteticului”, criticii sburătoriști refuză să discute dimensiunile eteronome ale „autenticității” și se reduc, de aceea, la primele două laturi inventariate aici, psihologică și literară. Ei atacă noțiunea pe două linii de front distincte. Prima ar putea fi rezumată astfel: *orice operă literară adevărată este, implicit, „autentică”*. Mai pe larg: întrucât orice operă de artă valoroasă exprimă un complex psihic latent al autorului, toate genurile literare, de la tragedia antică până la poezia pură, și nu numai romanul analitic sau jurnalul, pot primi cununa de lauri a „autenticității”. La rigoare, orice lucrare izbutită e document psihologic. Așa gândesc Pompiliu Constantinescu („Chiar în curentele de excesiv esteticism nu se poate tăgădui autenticitatea. Nu este oare autentică opera lui Oscar Wilde, fiindcă autentic a fost

și snobismul lui, ca și gustul pentru artificial?” – Eliade 1999: 238) sau Camil Baltazar („Pentru că fiecare scriitor, dacă are talent, nu se poate să nu aibă și autenticitate.” – Eliade 2000: 159). A doua ajunge la concluzia contrară: *nicio operă literară adevărată nu e „autentică”*. G. Călinescu, adept al romanului-frescă, balzacian și polifonic, care să cuprindă un univers întreg de relații umane dintr-o perspectivă înaltă și impersonală, prețuiește mai puțin textele monologice și autoanalitice, pe care le exilează la periferia literarului:

„Un autor este acela care descoperă fapte și relații, un om de ‘trăire’ și autenticitate, de obicei profesor, medic, militar, proletar, cunoscător adânc al unei singure stări umane pe care n-o poate inventa, al stării sale” (Călinescu 1933: 9).

Aici, opoziția dintre „autor” și „omul de ‘trăire’ și autenticitate” este, în fond, distanța dintre literar și non-literar. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* din 1941, verdictul va fi mai blând decât în articolul din 1933, dar între Liviu Rebreanu și Camil Petrescu sau, mai precis, între Balzac – Tolstoi și Gide – Proust, va rămâne întotdeauna o denivelare valorică insurmontabilă. „Autenticitatea” ar fi deci sinonimă cu artisticul, la Streinu și Baltazar, sau cu non-artisticul, la Călinescu, totul sau nimic, două noțiuni la fel de evanescente și, deci, inutilizabile, nefrecventabile în ordinea criticii literare. Ambele linii de front sburătoriste ajung la una și aceeași încheiere: neutralizarea „autenticității”, ca principiu autocontradictoriu sau tautologic. Criticii din jurul lui E. Lovinescu înțeleg de la început că jargonul „autenticității” este folosit de „tânăra generație” ca instrument de autopromovare, ca armă de luptă pentru a își forța intrarea în *mainstream*-ul cultural, momentan ocupat de cercul lovinescian. Așa se explică tonul tăios cu care Vladimir Streinu afirmă, într-o recenzie la *Teze și antiteze*, că originea conceptelor trăiriste se află tot în ograda *Sburătorului*, la Camil Petrescu:

„Foile noastre literare lărmuiau la un moment dat, ca de o gălăgie de școlari nesupravegheați, din care se puteau distinge vorbele: «trăire», «experiențialism», «valoare existențială», «asceză», «mântuire» etc. [...] În numele unor asemenea lozinci de viață proprie, s-a înjghebat repede o formațiune de luptă, un fel de unitate de șoc, numită «generație». [...] [L]a originea micului iureș «trăirist» găsim activitatea unui scriitor poate rău înțeles câteodată de «generație», dar scriitor puternic, personal și generos. Principiul noii formulări de viață este «autenticitatea», care la Camil Petrescu servește de nucleu unei concepții.” (Streinu 1968: 210-211)

La fel crede și tânărul, dar anti-criterionistul, Eugen Jebeleanu, că de la contribuțiile mai vechi ale aceluiași Petrescu s-ar trage teoriile recente ale lui Mircea Eliade, Petru Comarnescu sau Eugen Ionescu:

„De fapt, toți trei pornesc, pentru stabilirea valabilității unei opere de artă, de la condiția prezenței în pagini a autenticității. În orice caz, dacă s-ar încerca o conexare a celor trei formule, poate s-ar ajunge la «substanțialismul» susținut de d. Camil Petrescu, care a anticipat global inspirațiile celor trei tineri ideologi încă de la apariția *Cetății literare*.” (Jebeleanu 1933: 3)

Streinu și Jebeleanu greșesc, la originea acestui concept pluridisciplinar nu putea sta un singur autor, ci o întreagă serie, iar importurile nu sunt numai interne, ci și, mai ales, externe. În spatele cuvintelor aliniate metodic de „tânăra generație” se află o bibliotecă întreagă, din care fac parte Gide, Rivière, Papini, Soffici, Berdiaev, Șestov, Unamuno, Ortega y Gasset, Scheler, Heidegger, ca să amintim numai câțiva. Și apoi, după cum s-a putut observa, numeroase intervenții ale criticiștilor preced, cronologic, marile eseuri strânse în *Teze și antiteze*, iar articolul camilpetrescian din 1928 „Substanțialismul” a avut o circulație mult prea restrânsă (a apărut în revista *Cetatea literară*, cu un tiraj de... un exemplar – Petrescu 1936: 19) și o ideatică mult prea subțire pentru a fi, așa cum s-a pretins, cauza primă a arzătoarelor dezbateri. În realitate, jargonul românesc al „autenticității” nu e decât versiunea tradusă a turbionului verbal declanșat de feluritele existențialisme răspândite în culturile europene, între războaiele mondiale.

Perfect conștient de multiplele dimensiuni ale conceptului este, în schimb, un *insider* al „tinerei generații”, Arșavir Acterian, încă din 1933: „A fi autentic, dar, este a fi pătruns până în adâncul ființei tale, a fi găsit un sprijin și un sens al existenței” (Acterian 1933: 4). Dar, trecând în revistă pe mânuitorii termenului-fetiș – Camil Petrescu, Mircea Eliade, Eugen Ionescu, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Petru Manoliu, Sandu Tudor, Mihail Sebastian, Paul Sterian, Paul Costin-Deleanu, Lucian Boz – autorul constată pulverizarea lui semantică și, cu tonuri patetic-existențialiste, deșertăciunea chestiunii: „Autentic ori inautentic, suferim laolaltă și egal. Superficial ori adânc, aceeași derivație din păcat. Cine știe pe unde ne sunt rădăcinile?” (idem). Negarea acestui „leit-motiv enervant al manifestelor, mărturisirilor, polemicilor anului 1933” este fără rest, rămânând memorabilă imaginea modestului cuvânt de dicționar, strivit sub aureola apărută din senin:

„Cine s-ar fi putut aștepta ca un cuvânt atât de cumsecade și de timid, avându-și un loc aproape ignorat în *Larousse*, să se aureoleze subit și să devină un fel de zeu, totodată binefăcător și necruțător, după cum te porți respectuos, atent, sau îl disprețuiești și neglijezi?”(idem)

Dar critica cea mai profundă, în ciuda arlechinadelor stilistice, îi aparține unui fost zelator al „autenticității”, în adolescența sa gidiană, Eugen Ionescu. *Nu* (1934) reprezintă, între altele, negarea integrală a conceptului și, în același timp, îndepărtarea ireversibilă față de nucleul

ideologic dur al „tinerei generații” care, intuiește deja autorul, începe să iasă din „turnul de fildeș” al artelor pentru a se înregimenta politic. Întâi sunt repudiate în solidar „autenticitatea” psihologică, ontologică și literară, conform ideii, foarte moderne, că omul nu își poate cunoaște și nici exprima „adevărata” interioritate, dezvoltând la foc continuu imagini false despre sine:

„Ca să fiu autentic, trebuie să mă cunosc; dar sunt mințit asupra mea de mine însumi și, în momentul când cred că m-am apropiat de mine, îmi scap mie însumi, fata morgana, și mă aflu în fața unei substituiri grosolane; vreau să mă exprim și nu pot să exprim decât pe acest «eu» substituit; și nu am decât autenticitatea unui eu inautentic.” (Ionescu 1991: 182)

Imediat se face trecerea la „autenticitatea” etnic-națională, prin imaginea ingenioasă a unui individ care și-ar îmbrăca, pe sub ia folclorică, vestonul nemțesc.

„[F]iindcă ținem așa de mult să ne afișăm cămeșile și autohtonismul — haina nemțească a ajuns mai aproape de noi, de piele, decât cămașa românească.

Numai pentru că ținem așa de mult la autenticitatea și la specificitatea noastră, suntem așa de inautentici și de nespecifici. ” (idem: 149-150)

Înțepătura îi vizează pe colegii de generație care ar ține mai aproape de inimă existențialismul german decât autohtonismul, de paradă, românesc. Cu patos „deconstructivist”, Ionescu lasă în urmă orice speranță că ar putea exista o identitate, individuală sau națională, care să ne ofere o certitudine. Viziunea, suprarealist-absurdistă, este a unui anxios și îl va urmări pe dramaturg de-a lungul vieții. Sinele imaginat de Ionescu – gol, iluzoriu, rod al hazardului – se află la polul opus sinelui plin eliadian, împărțit judicios între un centru sacru și marginile profane. De altfel, cea din urmă metaforă a lui Ionescu, a omului care și-a îmbrăcat hainele anapoda, vorbește tocmai despre o ființă fără „înăuntru” și „în afară”, adică fără centru.

Câteva concluzii

Pornită din mai multe direcții aproximativ concomitent, devenită port-drapelul „tinerei generații”, „autenticitatea” pătrunde în mai multe straturi ale câmpului cultural românesc, în anii 1927-1940. Acum sunt formulate cele mai complexe teorii ale conceptului (de către Camil Petrescu, Mircea Eliade, Mircea Vulcănescu) și tot acum apar cele mai consistente discursuri negaționiste (ale sburătoristilor, al lui Eugen Ionescu). Însă, mai cu seamă în anii '30, gazetăria este invadată de multe alte producții, epigonice, care transformă polemica într-un zgomot de

fond, accelerând desemantizarea cuvântului. Jargonul „autenticității”, dacă privim spectacolul aparițiilor lui publice, este cu atât mai rizibil cu cât, în general, este rostit cu o emfază nefirească. Pornind de la cartea lui Adorno, Rüdiger Safranski observa că, în cultura interbelică germană, acest limbaj nebulos a condus la „rezultate mai degrabă comice decât periculoase” (Safranski 2004: 402). Observație valabilă și pentru cazul românesc, cu unica rezervă că, la fel ca în cazul german, tot el a contribuit la „aureolarea” unor discursuri extremiste, ajutând la „onorabilizarea” lor în ochii unei părți a tineretului intelectual.

II. ROMAN URBAN, ROMAN AL IDENTITĂȚII (N. STEINHARDT, *CĂLĂTORIA UNUI FIU RISIPITOR*)

Vârsta nu l-ar fi recomandat pe N. Steinhardt printre criticii corosivi ai „tinerei generații”. Și totuși, deși mai june decât Eliade, Eugen Ionescu, Noica sau Cioran, el publică sub pseudonimul clasicizant Antisthius scripitorul volum *În genul... tinerilor*, așa cum spuneam, pentru a parodia manierismele congenerilor în același an, 1934, când apar *Oceanografie*, *Nu, Mathesis sau bucuriile simple* și *Pe culmile disperării*. Textele din volum sunt continuate printr-o serie de articole în *Revista burgheză*, la fel de spumoase (Steinhardt 2008: 49, 283-307). Discuția depășește cu mult limitele unui excurs filologic care să amendeze caducitatea jargonului „autenticității”. În prefață, „tinerii” sunt persiflați pentru aplombul cu care încalcă regulile scrise și nescrise ale gramaticii și stilisticii, în numele nonconformismelor de tot felul, în vreme ce autorul se instalează, confortabil, pe poziții clasicizante post-maioresciene (prefața intitulându-se, de altfel, *Beția de cuvinte* 1934). Dar nu numai atât: nota distinctivă a volumului – și a întregii opere steinhardtiene interbelice, jurnalistice, eseistice sau literare – este aliajul, unic în felul lui, dintre o moderație retro și o exuberanță iconoclastă din aceeași familie cu verva unora dintre cei încondeiați. Ceea ce la tinerețe repudiază viguros, vârstnicul înțelepțit va recunoaște cu larghețe, și anume legătura lui ombilicală cu tendințele moderniste și avangardiste care îi mobilizaseră atâta energie polemică:

„Am fost în tinerețile mele un adversar al suprarrealismului și în general al modernismului. Iată însă că acum mă descopăr, uimit, foarte legat de idoli pe care i-am ars cândva”. (Steinhardt 2009: 71)

O auto-reevaluare a parodiilor apărute în 1934 preia limbajul ludic-insurgent de la Eugen Ionescu sau de la Geo Bogza, despre care scrisese, între timp, și un studiu plin de empatie critică:

„A fost din partea mea și un act de revoltă, sau mai bine zis de neconformism tineresc, un act de contestare, dacă nu obraznic în orice caz ludic, pentru ca să revenim la cuvântul de la care am pornit și care și în cazul meu își vădește polisemia.” (idem: 64)

Se poate specula de aici că autorul își înțelege conservatorismul ca pe o abatere de la nonconformismul devenit „normă” generațională, așadar ca pe un fel de nonconformism de gradul doi.

Un alter-ego steinhardtian: tânărul Blumberg

Cons substanțialitatea cu formulele moderniste se va vedea și din ezitățile prozatorului în alegerea strategiei narative a unicului roman scris în anii '30 (după toate probabilitățile, în perioada redactării parodiilor din volumul *În genul... tinerilor* și din *Revista burgheză* – Steinhardt 2013: 37), neterminat și publicat, din păcate, abia postum. *Călătoria unui fiu risipitor* a fost conceput inițial ca o narațiune omniscientă avându-l ca protagonist pe încă adolescentul Theo Millner, pentru a face tranziția pe parcurs către un model subiectiv, postulându-l ca centru de conștiință pe același personaj, numit acum Blumberg. Analizând dactilograma păstrată la Rohia, pe care au fost adăugate serii de corecturi olografe marcând trecerea de la persoana a III-a la I, editorul a putut conchide că varianta pentru care ar fi optat până la urmă autorul este cea din urmă (idem: 5-9), experimentală, în ton cu poetica romanului de ultimă generație. Steinhardt renunță din mers la calapodul romanului obiectiv, canonizat de Lovinescu, alegând formula mai suplă a unei narațiuni autodiegetice cu veleități de metaroman, în spirit proustian. El folosește și rețeta autenticistă a transpunerii unor personaje reale în regim ficțional: Pavela din roman e amicul și mentorul său Emanuel Neuman, model și al lui Manole, din *Jurnalul fericirii*, comunistul Zoller este Belu Zilber, iubita Aneta Gattini apare și în alte părți, evocată prin numele întreg sau prin inițiale, o sumă de scriitori își fac intrarea, fugitiv, în saloane, cu nume reale sau ușor deformate (idem: 37, 41, 46, 176, 221). Protagonistul însuși păstrează numeroase trăsături autobiografice. Autorul a considerat că aceasta ar fi, așadar, tehnica narativă cea mai nimerită pentru redarea scurtului interval de revoltă a lui E. M. Blumberg împotriva familiei lui evreiești înstărite, însă temporar strâmtorate, soldată cu o intempestivă fugă de acasă.

Personajul principal nu e un Felix Krull, care să înfrunte aventurile și riscul, luând viața în piept; când pleacă, el are în buzunar o sumă frumoșică, se asigură că va putea sta o vreme în locuința comodă a unui prieten și amână *sine die* mutarea la hotel, care i se pare o întreprindere hazardată și, în plus, vulgară. „Fiul risipitor” în versiunea Steinhardt este un antierou¹, iar neînsemnatele sale incursiuni în lumea bucureșteană nu pot asigura material epic nici pentru un roman picaresc, nici pentru unul de medii. Chiar și fără ocrotirea familială el rămâne întru totul fidel unui ideal al bunei creșteri, sub a cărui umbrelă se ferește, dintr-un reflex social îndelung

¹ „Romanul lui Steinhardt pune în circulație un antierou, un fel de ins gelatinos, șters, fără personalitate, un anonim trăind o viață pe măsură, fără nimic spectaculos sau memorabil” (Popa 2012: 86, apud idem: 322).

exersat, de orice evenimente imprevizibile. Scurta și pașnica evadare de sub tutela paternă (o singură dată își contreză el tatăl; o singură conversație, despre potrivirea unui ac de cravată la un anume costum, aduce împăcarea) îl ajută să își decanteze această interioritate senină, deși cu ascunse turbioane, de care încă nu era conștient. Fuga de acasă, oricât de banale i-ar fi împrejurările, are rolul unui revelator al sinelui. George Ardeleanu a arătat contrastul dintre personajul steinhardtian și răzvrătiții din romanele „tinerei generații”¹. Nefiind un antimedelenist croit din fibra aspră a personajelor holbaniene sau eliadiene (Mirel, „adolescentul miop”, „doctorul”, David Dragu, Pavel și Petru Anicet), Blumberg este totuși mai apropiat de toți aceștia decât de calinii și neproblematici eroi din ciclul lui Ionel Teodoreanu. Ca vârstă estetică și mentalitară, el e contemporan cu ei și nu cu Dănuț sau Olguța. Reflexiv, autoironic, nesigur de sine, cu o neîncetată nervozitate interioară, plin de sensiblerii, el poate fi surprins uitându-se în oglindă cu o anumită perplexitate, oferind un instantaneu emblematic pentru metaromanul modernist („Îmi place să mă uit în oglindă, parcă m-aș vedea la persoana a treia” – Steinhardt 2013 : 157), sau înjghebând scenete în genul unor G. Ciprian sau Eugen Ionescu. Perfect conștient de moda revoltei în numele tinereții, el face un punct de onoare din hotărârea de a arboră un aer „sceptic, bine crescut, amabil” (idem:148) la seratele studențești unde se înghesuie moderniștii, avangardiștii și feministe. Atitudinea aceasta exprimă și convingerile lui sincere, dar este în același timp un mod de a îi epata pe burghezii de școală nouă.

O plimbare și o epifanie

Când pleacă de acasă, indignat de aparenta inaptitudine a tatălui de a gestiona o situație financiară înfloritoare, Blumberg încă nu știe valorile (pe care le va considera) cardinale în dezvoltarea sa de mai târziu, cu alte cuvinte, nu are un răspuns gata făcut la întrebarea „cine sunt eu?”. Deocamdată poate indica precis ce îl deranjează și se îndepărtează energic de sursa nemulțumirii sale. Însă, în toate celelalte privințe, încă-adolescentul se află într-un moment de derută. Are, desigur, aprehensiuni difuze despre prioritățile lui sufletești, însă va continua să dibuiască până la capătul „călătoriei”. Aventura despărțirii de căminul părintesc, așa cum o sugerează și referința biblică din titlu, joacă rolul unei probe inițiatice în urma căreia „fiul” va afla cine este cu adevărat; ea este forma laicizată, din anii nebuni, a unui *quest* identitar. Ce face, așadar, antieroul steinhardtian pentru a își auzi cu mai mare fidelitate „vocile” interioare? De

¹ „Tânărul Blumberg, eroul principal al romanului (alias N. Steinhardt), nu are nimic din natura protestatară, insurgentă, contradictorie, ‘anti-medeleniană’ a personajului din *Romanul adolescentului miop*. Dimpotrivă, valorile lui sunt: simțul social, ‘dulceața a căminului’, familia, confortul, politețea, cumsecădenia, echilibrul.” (Ardeleanu 2009: 283-284).

obicei se plimbă fără țință prin hățișul de străzi bucureștene. Romanul, în cea mai mare parte a sa, nu face decât să consemneze deambulările lui fără peripeții și gândurile răzlețe care i se înfiripează în minte în acest răstimp, prin amestecul, caracteristic pentru discursul psihogeografic, de paranteze descriptive și monologuri interioare, cufundând textura urbană în fluxul conștiinței, săltând cu lejeritate între real și imaginar, între geografic și psihologic. Ocolurilor fără număr prin labirintul orașului le corespund, la nivelul scriiturii, buclele digresiunilor. În timpul unei plimbări în zig-zag prin zona negustorească de pe străzile Calomfirescu, Stelea, Decebal, Lipscani (după anumite ezitări: „Aș vrea să fiu deodată în mai multe străzi; aș vrea să ies în Mântuleasa, dar mă decid să trec prin Calomfirescu în strada Stelea, iar de acolo voi ieși în Lipscani” – idem: 80), Smârdan, Bălăceanu, Poștei, Carol până la intersecția Căii Victoriei cu Splaiul Independenței și, mai departe, peste râu, spre sud-vest, probabil pe strada Apolodor până pe Antim, Blumberg își recapitulează idealurile, demne de un iubitor al microarmoniei burgheze de tip Biedermeier: să aibă bani, o cămară plină, o garderobă burdușită cu accesorii elegante, o casă încăpătoare, o soție distinsă și romane ușoare, polițiste, la discreție (idem: 80-85). De notat domesticitatea așezată a tabloului: câștigurile materiale se convertesc în recunoaștere socială și apoi în mondenitate, sentimentele ard la foc mic, stările sufletești extreme sunt alungate până și din bibliotecă, într-un contrast evident cu teoriile „trăirii periculoase”, trâmbițate de „tânăra generație”. Tot în decursul acestei plimbări are personajul o epifanie: aceea a situării individului în Timp și în Spațiu, în ton nu doar cu proustianismul în vogă, dar și cu existențialismul distilat în butada lui Ortega y Gasset „eu sunt eu și împrejurările mele” (Ortega y Gasset 1972: 53). Așa cum pietonul nu se poate afla pe mai multe străzi deodată, nici omul nu se poate detașa de contextul imediat în care a fost înșurubat, motiv de trăire euforică a concretului istoric *hic et nunc*, dar și de conștientizare dezolată a captivității lui, a limitelor, a morții:

„Ca să ies din Smârdan în strada Carol, iau la dreapta și trec paralel cu o stradă din spatele Poștei. Vreau să cobor strada, puțin în pantă, care duce din strada Carol pe Calea Victoriei, jos la chei. Aștept să treacă două trăsură și când sunt pe trotuar mă opresc puțin. Am deodată senzația Timpului și a Spațiului. Și aceasta îmi dă în primul rând voluptatea de a fi undeva, la un moment dat. Sunt în cutare stradă, la cutare oră. Sunt acum, în momentul acesta. Și Timpul nu mai trece, se oprește în moment, e prins în spațiu, adică e static și obiectiv. Așa, prins în clipe, timpul nu mai e trist, e raportat la spațiu, și simt totul dintr-odată.

În al doilea rând, o tristețe, tristețea de a fi aici, și nu altundeva, când atâtea lucruri se petrec aiurea și pentru că numaidecât îmi dau seama că timpul trece, că am fost aici și nu voi mai fi, nu voi mai vedea locul acesta ca acum. Oamenii care trec, mi-e milă de ei, dar nu mă simt trist ca în romanele de periferie sau în serile de vară, și mi-e frică de moarte.

Îmi bate inima tare după clipa de entuziasm, și merg repede înainte, aș vrea să mai pot merge îndelung prin oraș.” (Steinhardt 2013:86)

Blumberg, Bloom și doamna Dalloway. „Realism experiențial”

În roman se succed multe asemenea incursiuni pline de învățăminte, revelații. Joycian e popasul la băcănia de pe Calea Victoriei. Numai că, dacă Leopold Bloom era îngreșat de mirosul mâncărilor grele devorate de mușteriii de toată mâna din *pub*-ul dublinez (Joyce 1984: 200-201), Blumberg intră, condus de un simț social fără cusur, într-o locantă unde vine numai „lume bună” și unde poate gusta, cu distincție, câte puțin din toate sortimentele expuse în galantar, în timp ce lansează și o grațioasă conversație (Steinhardt 2013: 87-88). Episoadele digestiei au, în „romanele urbane”, și rolul unor metonimii: ele indică experiența multisenzorială a spațiilor pe care protagoniștii le străbat. Într-un eseu de la începutul secolului trecut, Georg Simmel discuta despre o mutație de sensibilitate a subiectului, în cadrul metropolitan: viața emoțională se intensifică, prin expunerea accelerată la o multitudine de stimuli, livrați de interacțiunea cu un mediu în continuă metamorfoză, în spațiu și timp (Simmel 2010: 103). Percepția discontinuă și supraetajată reconstruiește spațiul ca pe o unitate în multiplicitate, iar acest *imago* fragmentat se corelează cu un sine, de asemenea, mozaicat. Teoria lui Simmel a fost fructificată în critica literară de cercetătorul american Robert Alter. Acesta vorbește despre o practică narativă nouă, apărută odată cu maturizarea „romanului urban” european de la începutul secolului 20, pe care el o numește *experiential realism* și o caracterizează prin aspirația de a monitoriza clipă de clipă experiența „senzorială, viscerală și mentală” (Alter 2005: x) a protagoniștilor – centri-de-conștiință – *flâneuri* ai marilor orașe. Privită dinspre cultura noastră, sintagma comparativistului american merită o scurtă paranteză. În primul rând, „realismul” trebuie înțeles în sensul extins utilizat în spațiul anglo-american, acolo unde acoperă toate tipurile de poetică centrate pe idealul verosimilității, de „copiere” a unei vieți, interioare sau exterioare, resimțite ca „adevărate”. Care va să zică, pornind de la terminologia lui Henry James din prefețele scrise pentru ediția new-yorkeză a prozei sale, din 1907-1909, ceea ce critica românească numește în mod curent roman de analiză psihologică s-ar încadra în categoria „realismului psihologic”. La noi, conceptul a fost folosit cu înțelesul henryjamesian de Dana Dumitriu, într-o carte despre Marcel Proust, Virginia Woolf, Hortensia Papadat-Bengescu, Lawrence Durrell și Henry James însuși (Dumitriu 1976: 5). În al doilea rând, pentru tinerii din *jazz age* ca și pentru cei din perioada *post-hippie*, englezescul *experience* este încărcat cu o sumă de conotații suplimentare: angajare emoțională în faptul trăit, excitare (supra)senzorială, explorare a limitelor etc. Toată această aură de semnificații nu îi putea scăpa unui anglist în

devenire ca Petru Comarnescu, proaspăt întors dintr-o bursă doctorală în Los Angeles, atunci când lansa în publicistica noastră literară curiosul termen „experiențialism”, cu referire la poetica implicită a romanelor colegilor de generație¹. „Experiențialismul” lui Comarnescu și „realismul experiențial” al lui Robert Alter sunt din aceeași familie semantică, ambele trimițând la dilatarea unor procese mentale, sub lentila analistului, cu deosebirea că, la cercetătorul american, ele sunt legate explicit de trăirea citadină. Spațiul urban se refractă în straturile adânci ale conștiinței, iar tehnica literară urmărește procesul prin care limbajul interior e declanșat, ritmat, contrapunctat de repere din geografia reală, amalgamate în pasta gândirii personajului. La Joyce, gramatical, timpul monologurilor lui Bloom pe străzile mohorâtului Dublin este prezentul continuu sau gerundul. Steinhardt folosește perechea lor morfologică românească mai puțin specializată semantic, prezentul, timp al percepțiilor și proiecțiilor fugitive, încă nearticulate noțional. Iată cum „realismul experiențial” îl împinge către selectarea unui anumit tipar retoric, rar utilizat în romanul nostru de până atunci.

Și totuși, deși periplul lui Blumberg a fost numit „o călătorie de tip joycian” (Pintea 1995, apud Steinhardt 2013: 313), paralela cu scriitorul irlandez nu poate fi dusă prea departe. Lăsând la o parte evidentele deosebiri de tehnică narativă (discurs analitic coerent vs. flux al conștiinței asintactic, ca să rezumăm²), există cel puțin o diferență structurală semnificativă între cei doi protagoniști, Bloom și Blumberg. Primul, poate dintr-un reflex profesional, căci lucrează în redacția unui ziar, trăiește experiența urbană în toată complexitatea ei: se plimbă prin zone comerciale și prin unghere suspecte, se intersectează cu oameni de toate stările (un măcelar, jurnaliști, casnice, slujnice, cârciumari, intelectuali, prostituate etc.). Astfel încât orașul lui Joyce este un „palimpsest” (Alter 2005: 134), o suprapunere voit dizarmonică de voci distincte, în tradiția directă a plurilingvismului lui Bahtin. Carambolajul de claxoane, afișe, vitrine, inscripții sugerează tocmai coliziunea dintre niște limbaje eteroclite, care își actualizează întreaga semnificație doar în mediul polifonic metropolitan. Situația e alta la Steinhardt, al cărui protagonist, cufundat în propriile fantezii, deși taie în lung și în lat orașul, nu are ochi și urechi decât pentru trecătorii aparținând clasei lui sociale, angajând numai cu ei scurte interacțiuni. Mai asemănător cu *Doamna Dalloway* de Virginia Woolf, *Călătoria unui fiu rătăcitor* este romanul unui singur discurs, al elitei, restul sociolectelor neauzindu-se nici ca zgomot de fond. La polul

¹ „Experiențialismul” sau „experiențialismul” înseamnă tendință de „accentuare a conținutului sufletesc”, „autenticitatea experienței ei”, „prezentarea directă, sinceră și brutală a adevărului trăit (nu gândit sau sugerat), a trăirii reale”, „exprimarea vie, directă și sinceră a trăirii [...] personale” el „coboară sau caută să coboare uneori către adâncimi”, atingând eventual și extazul mistico-religios. Comarnescu subliniază atitudinea participativă a „experiențialistului”, în contrast cu detașarea și tălăznicia, non-implicată a „experimentalistului” (Comarnescu 1932: 7).

² Pentru diferențele retorice dintre discursul analitic, monologul interior și fluxul conștiinței ei, vezi Manolescu 1982: 182-187, 191-193 (notă de subsol).

opus lui Joyce, romanul lui Steinhardt e caracterizat de monologism. Nu e întâmplătoare repulsia lui Blumberg față de regimul discursiv al periferiei, rezumat aici prin două epitete caracteristice, „hâd” și „jilav”:

„Atâta lumină îmi aduce aminte de literatura realistă și mi-e silă de ea. Sunt sătul de lumina necăjită, de peisajele hâde și jilave în ploaie (e o obsesie, fiecare volum conține aceste două cuvinte: *hâd* și *jilav*), de atmosfera tristă și sărăcăcioasă, de boală, de suferință. Nu vreau să știu de ceainăriile pierdute în funduri de mahala, de maidane cu oameni murdari, de odăi și dimineți reci de iarnă.” (Steinhardt 2013: 89)

Vehiculul pe care îl asociază Blumberg cu mahalaua muncitorească e tramvaiul. La un moment dat, el are proiectul unei incursiuni cu popularul mijloc de transport într-un cartier mărginaș, însoțit de prietena lui, dar cei doi tineri îl abandonează repede, ca pe un moft, considerându-și satisfăcută fantezia imediat ce enumeră sumar câteva străzi („Aneta înșiră diferite străzi îndepărtate de la marginea orașului ca și cum ar alege mănuși. Dar ne răzgândim și mergem mai departe pe jos dincolo de casa Mizrachi” – idem: 101). Conștiința de clasă, atât de pronunțată la acești tineri răsfățați și autoironici, atrage după sine teritorializarea metropolei: există zone frecventabile și nefrecventabile. Franco Moretti observa că în romanul englez de secol XIX întâlnim două semi-Londre, despărțite printr-un perete simbolic incontestabil (Moretti 1998: 83 ș.urm.). Prima este West End-ul aristocratic, ultima se întinde dincolo de Regent Street până la închisoarea Newgate și mai departe, labirintică, necartografiată decât parțial: *hic sunt leones*. Din punctul de vedere al geografiei literare, Virginia Woolf se află în descendența autorilor de *silver-fork novels*, cronicari ai mondenităților înaltei societăți. Doamna Dalloway se plimbă pe un perimetru mărginit de Bond Street și Westminster Abbey, trecând pe lângă St. James’s Park, iar când fiica ei se aventurează dincolo de Regent Street (pe Fleet Street către St. Paul’s, unde urmărește cu aviditate un marș al șomerilor), mica escapadă îi dă fiorii încălcării unui tabu. Harta Londrei e străbătută de fluxuri de mișcare și de bariere invizibile de care personajele țin cont. Este evident că Blumberg locuiește într-un oraș cu un grad redus de codificare simbolică. Un *limes* al zonei de confort social ar putea fi trasat mai greu în Bucureștiul interbelic, spațiu al transgresiunilor și al metisajelor socio-stilistice, în straturile căruia modernitatea a pătruns cu viteze diferite. Gazetarii vremii îl numesc, pentru discrepanțele care au făcut deliciul fotografiilor și pictorilor, „orașul contrastelor”:

„Pe străzile largi, pe bulevardele mărginite de zgârie-nori, ar trebui să circule numai automobilele, așa cum se vede la Paris și la Londra. La noi se văd încă birjele – și uneori chiar cârduri de vite. Pe o uliță lăturalnică, uneori numai la câteva sute de metri de palatele americane

ale Capitalei, te lovești de cocioaba cu fereastra joasă, împrejmuată de un gard de pari, jumătate putreziți de ploi” (Hrib, în *Realitatea ilustrată* 2005: 114).

Un pieton se poate întâlni cu oameni din păturile oricât de sărace chiar pe străzile din centru. Numai că aceștia sunt pentru Blumberg jaloane, figuranți într-un teatru interior jucat după o schemă socială fixată odată pentru totdeauna. Personajul poate porni, într-o lungă plimbare matinală, din semi-periferia unde locuiește Gruia, pe Calea Șerban Vodă, până pe cheiul gârlei, să cotească până aproape de Piața de Flori, răsucind apoi traseul prin Cișmigiu până într-o bodegă de pe Cobălcescu, unde lenevește la un sirop rece, nimerit pentru vremea de toamnă călduroasă, pentru a lua în final tramvaiul până la stația de lângă strada Arcului, unde stă familia pricopsită a lui Benet (Steinhardt 2013: 122-125): privirea lui nu va înregistra niciun amănunt deranjant, „radarul” său social, funcționând mereu impecabil, îl va scuti de orice întâlnire nedorită.

Orașul privit, orașul fantasmă

În schimb, imaginația pătrunde până dincolo de perdelele de la ferestre, cercetează pereții pe care ghicește tablouri reprezentând, într-o punere în abis, tocmai încăperile în care sunt plasate (idem: 123). Interioarele pe care Blumberg și le închipuie cu voluptate sunt, firește, burgheze. Perdelele – plane de demarcație între intim și extim – îl atrag în mod special și joacă un rol în reveriile lui. Ne amintim că primul element care îi repugna, în imaginea mentală a mahalalei pe care și-o confecționase, era tocmai lumina crudă, „hădă” a zilei. Tânărul preferă soarele prefirat printr-o dublă perdeă de pânză, așa cum pătrunde el de pildă în vitrina cofetăriei Capșa, în timpul uneia dintre plimbări. Fragmentul în care e redat delectabilul fenomen optic reprezintă una dintre rarele ilustrări convingătoare ale memoriei involutare proustiene din literatura noastră interbelică. Senzația venită din senin că i se întâmplă „iarăși, brusc, un lucru minunat” declanșează imediat un film mental despre sosirea unei veri răcoroase și plecarea în vilegiatură spre o destinație pitorească, după o rundă prelungită de cumpărături, pentru a se încheia climactic cu subita reamintire a coincidenței de la care a pornit asociația reflexă de imagini: dubla perdeă din cofetărie („trasă până la jumătate perdeaua dinăuntru, lăsată și perdeaua de afară” – idem: 89) semăna cu cea de acasă, permițând aproximativ același efect de luminozitate, în primăverile când se coc planurile pentru vacanța de vară. Perdeaua va mai apărea și cu alte ocazii, mereu având funcția de a media între interior și exterior, lăsând să pătrundă lumina de afară numai cât să nu risipească atmosfera de intimitate și visare dinăuntru. Văzută dinăuntru, ea e cortina translucidă prin care eul poate urmări agitația străzii, scăldată într-o

aureolă impresionistă, rămânând în același timp ocrotit, în alveola sa, de privirile indiscrete. Contemplată din afară, ea ațâță imaginația să completeze țesătura realității, umplând „spațiile goale” de dincolo de ea, la care simțurile nu au acces direct.

Perdelele fac parte din categoria accesoriilor care reduc vizibilitatea, alături de jaluzele, obloane, ziduri, uși, porți, păzite sau nu de portari. Datorită lor, marele oraș se dezvăluie și se învăluie simultan, după cum nota Hana Wirth-Nesher (1996: 8). Metropola înseamnă mai curând ceea ce nu se vede decât ceea ce se vede, ceea ce ni se refuză decât ceea ce ni se oferă, o absență decât o prezență, o dorință decât o împlinire. Flanarea ne confruntă cu experiența recurentă a inaccesibilității, arhitecturale sau sociale, și accelerează, compensator, activitatea fantasmatică. Prin ea, subiectul umple cu proiecții personale „punctele moarte” ale perspectivei, îndeplinind condițiile minime de lizibilitate a peisajului urban. Neîncetata visătorie a lui Blumberg în fața perdelelor trase, a ferestrelor acoperite cu hârtie albastră, pe străzile flancate de ziduri impenetrabile ajută la edificarea unui oraș (pe jumătate) inventat, oraș – oglindă a psihismelor personale. În acest sens, un roman urban este întotdeauna și un roman al (căutării, revelării) identității. Iată cum pădurea de la Snagov are deschidere spre parcurile din împrejurimile Londrei și Berlinului unde se relaxează perechi elegante („Îmi dă impresia unei împrejurimi de mare oraș, mă gândesc că sunt foarte bogat și că pot veni cu automobilul după-masa în asemenea locuri, ca într-un roman polițist, în jurul Berlinului sau Londrei, să vin la cafea pe malul unui lac, goală într-o după-masă de toamnă, împreună cu femeia frumoasă, blondă într-o rochie de stofă și un pardesiu de ploaie” – Steinhardt 2013: 154), iată cum plimbarea la oră fixă a unei doamne bucureștence o evocă pe Odette Swann, trecând pe artera principală pariziană sub o lumină asemănătoare:

„Mă gândesc la plimbarea doamnei dr. Dienerman la douăsprezece pe bulevardul Brătianu (și doamna Swann se plimba la aceeași oră pe Champs Elysées, dar de ce nu s-ar putea plimba o femeie și în București?) și mai rămân câteva clipe cuprins și copleșit de lumină”. (idem: 90)

În general, reveriile lui Blumberg sunt „feerii moderne” (ibidem) pictate în rozul din reclamele agențiilor de voiaj, cu hoteluri luxoase în stațiuni balneare unde se ajunge după călătorii cu automobilul.

Există și negativul acestor ilustrate de vacanță: de câteva ori, tânărul e vizitat de gândul unei existențe în promiscuitatea marginilor sociale și, desigur, citadine:

„Sunt pe bulevard. Când ne-am despărțit în iarnă de domnul Vereea, cu Gruia, aș fi vrut din două una. Sau să mă urc într-un vagon de clasa a doua în tramvai, care să mă ducă departe într-un bulevard din margine de oraș și să fiu comunist convins, sau să mă pot urca numaidecât într-un

automobil foarte elegant și să-i privesc, pe ei și pe cunoștințele lor estetice, cu tot disprețul.” (idem: 141)

Inevitabil, dubletul automobil-tramvai e solidar cu dubletul unor proiecte de viață antagonice. Pe de o parte, e vizibil atașamentul față de un stil de viață plutocrat, simbolizat prin multitudinea de accesorii afișate cu orice ocazie (casă, mașină, concedii ș.cl.), funcționând ca indicatori oarecum ostentativi ai statutului. Aici, diferența dintre Blumberg și adolescenții lui Mircea Eliade e cum nu se poate mai apăsată, câtă vreme cei din urmă disprețuiesc cu pasiune îndeșularea burgheză, care ar moleși spiritul. Pe de altă parte, Blumberg se amuză visându-se și în rol de „comunist convins”. Dar, cu aceeași mină comică *pince sans rire*, nu uită să aducă și amendamentele: nu suferă autobuzele zgomotoase, blocurile cu multe etaje, îmbulzeala, restaurantele de mâna a treia, cu mesele scoase în praful trotuarelor, fără de care nu am avea de a face decât cu un comunism de duminică. Nevrând să fie „un ratat de pe Calea Griviței” (idem: 161), Blumberg ajunge un rebel fără cauză ratat. Cu altă ocazie, imaginea marginalității suferă încă o redacție: acum, tânărul se închipuie a fi rezidentul unui hotel obscur, înamorat de o cocotă sufletistă, având drept vecini un artist de varieteu cu niște găște, un comunist între două vârste și o bătrână care-și scoate mereu la plimbare cățelul (idem: 243). Stereotipurile exotismului corijează puternic periferia în versiunea lui Blumberg, făcându-i-o suportabilă. Clișeele de cultură populară placate la fiecare colț de stradă o cosmetizează pentru a o transforma într-un obiect mental avuabil pentru un spirit, până la urmă, estetic.

Cercuri sociale și identități

Concluzia acestor oscilații autoironice între mai multe scenarii existențiale contrafactice, derulate în ritmul promenadelor prin București, este cât se poate de serioasă. Protagonistul pretinde că se simte mereu altul când se întâlnește întâmplător cu diverse cunoștințe, de exemplu, în timpul unei plimbări de pe Calea Moșilor pe bulevard, schimbând de fiecare dată subiectele de conversație și măștile sociale. Această versatilitate a personalității se traduce în volatilitatea sentimentului identității:

„Dar nu numai că apar diferit. Ajung să îmi par astfel chiar mie diferit, confuz. Nu mai știu exact cum sunt în realitate, sentiment neprecis și enerva[n]t.” (idem: 141)

În fine, Steinhardt ajunge la figura centrală a acestui roman al flanării. Din încâlceala traseelor bătute cu pasul sau străbătute cu tramvaiul prin capitală se degajează desenul abstractizat al unor

parabole care taie diferite cercuri și nu se intersectează unele cu altele decât uneori. Se înțelege că traiectoriile parabolice sunt destinele noastre, iar cercurile reprezintă mediile socio-culturale pe care le traversăm, de-a lungul unui oraș ca și de-a lungul unei vieți:

„Tristețea vine și din faptul [...] că fiecare se mișcă pe un fel de parabolă, foarte diferită de a celorlalți, și că ele se întâlnesc numai uneori, ca pe planșele cu desene curioase din volume de geometrie superioară, în momente neașteptate și de aceea dureroase. Sunt la o oră într-un loc și după o jumătate de ceas în cu totul altul, cu alți oameni, am trecut deodată în alt cerc.” (idem: 139)

Că autorul ținea la metafora geometrică se verifică și din intenția lui de a își intitula trilogia din care urma să facă parte romanul chiar *Cercuri care nu se întretaie* (idem: 33, 248). Eul se definește, așadar, prin raportarea la cercurile sociale, este, așa-zicând, o pură funcție de relație. Sceptic de școală modernă, tânărul Steinhardt îl videază de consistență, adâncime, substanță organică și îi atribuie realitate numai în spațiul simbolic vrâstat de meridianele sociale. Bucureștiul real se suprapune pe această hartă imaginară, astfel încât psihogeografia este implicit o sociogeografie, la Steinhardt mai mult decât la Camil Petrescu, Fântâneru sau Eliade. Cum iese dintr-un teritoriu cartografiat social, identitatea se pulverizează, cum se apropie de altul, ea se reconfigurează, printr-o serie de subtile tropisme. Din acest punct de vedere, romanul pune în scenă o variantă empirică a constructivismului social: sinele e creația exclusivă a mediului, privat fiind de o „esență” proprie. Mondenitatea lui Blumberg nu este, așadar, o frivolitate, ci asumarea unui mod existențial. „Tristețea” invocată de mai multe ori se datorează conștiinței acestei instabilități interioare, a neputinței de a se fixa într-un proiect unitar care să dea un sens definitiv ființei, pentru sine și pentru ceilalți, și se înrudește cu anxietatea eugenionesciană din *Nu*:

„Omul trăiește în cercuri diverse, sub aspecte diverse – apare diferit în locuri care se succedă. Ceea ce faci aici nu se știe dincolo, și invers. Dar omul are nevoia unității. Vrea să apară același, să stabilească o comunicație între aceste aspecte variate, să realizeze o unitate. De aceea unii oameni vorbesc mult despre ei înșiși și încep să-ți spună: Știi ce-am făcut?... Nu din mândrie, ci din necesitatea de a se arăta unitari și compleți celor cu care se văd sporadic. La școală există un catalog și nimeni nu vorbește despre el însuși. În societate nu există catalog și acesta e motivul pentru care se produc tristețea și confuzia că nu apari deodată cum ești, ci fragmentar, parțial.” (idem: 141)

Parcuri, grădini, saluturi. (Supra)codificări sociale

Amprentarea socială este ubicuă, în romanele scrise (sau începute) de Steinhardt la tinerețe. În *Călătoria unui fiu risipitor*, excursia la Snagov cu automobilul bogatei familii Benet, pe lângă Hipodrom, către vila Minovici, devine pretextul unui elogiu adus nu naturii înseși, ci culturii care o transformă într-un produs de divertisment pentru burghezia înlesnită:

„Admir, admir mult, dar nu natura însăși. Ceea ce îmi place în peisaj e tocmai ceea ce nu e natural: mașina, stâlpii și firele de telegraf, aspectul de margine de oraș. Tot ceea ce îl aseamănă cu o reclamă dintr-un birou de voiaj.” (idem: 153)

Nu sălbăticia, ci *loisir*-ul desfășurat în condițiile de securitate și confort ale civilizației moderne îl interesează pe Blumberg. Distanța de la ecocentrismul sadovenian până la natura definitiv antropizată de aici e de nestrăbătut. Și printre romancierii citadini face Steinhardt o figură aparte. Holban se refugiază pe plajele goale de la Caverna, Balcicul înțesat de lume mondenă părăndu-i-se prea populat pentru un decor marin, iar în proza de călătorie admiră pustietatea agrestă a țărmului breton. Sebastian visează în *Femei*, *Accidentul*, *Jocul de-a vacanța*, *Insula* un colț izolat la modul ideal de urbanitate, unde omul să își lepede măcar temporar corsetul social pentru a își elibera fanteziile cele mai naive. Chiar și Camil Petrescu știe să cânte mirosul iute al bălților dobrogene, conducându-l pe gazetarul Ladima de la cafeneaua Capșa până pe un fel de insulă a lui Euthanasius, în nuvela *Moartea pescărușului*. Mircea Eliade descrie o logodnă mistică într-un cadru campestru și realizează o memorabilă imagine a pustniciei pe platoul himalayan, în *Maitreyi*. Față de ei, Steinhardt pune în scenă un peisaj supracodificat social. Pădurea Snagov – o *banlieue* a claselor înalte – e tăiată de alei pline cu tineri de familie bună, manierați, între care se inițiază un fel de menuet al salutarilor, pe care naratorul îl execută după toate regulile protocolului, cu voluptate (idem: 155). Pavela, sfătuitoarea lui Blumberg în materie de bună cuviință, expune cu altă ocazie o întreagă filosofie a salutului, pigmentată cu situații ilustrative: cine, cum și când trebuie să salute primul, pe ce parte a trotuarului trebuie să te retragi atunci când întâlnești un cunoscut de rang mai înalt sau mai jos venind din sens opus etc. (idem: 189-191). Efectul de comedie mută provine din seriozitatea cu care e efectuată întreaga gimnastică a etichetei, de către niște tineri care îi sesizează măcar gratuitatea, de nu și absurditatea. Natura pe care ei o savurează este cea saturată de însemnele statutului. În *Eseu asupra neizbânzii* (romanul început în anii '50 și rămas în stadiu de eboșă – vezi studiul introductiv al lui Adrian Mureșan, idem: 51-52, nota de subsol 4), Cișmigiul capătă acel parfum oniric prin faptul că întregul cartier înconjurător pare „fabulos așezat sub un clopot al tăcerii și al exclusivității”, separat de restul orașului prin „straturi de insonorizare” (idem: 269). Rezidenții dimprejur simt mândria celor ce locuiesc pe lângă un castel, o fortăreață sau o catedrală medievală față de alții, din regiuni poate mai bogate, dar „lipsite de harul proximității unei reședințe nobile” (idem: 270). Deja se simte, în

romanul scris în deceniul 6, în aer fâlfăirea unei viziuni mistice, plimbările celor doi adolescenți îndrăgostiți printre peluzele de flori „cu iz de basm și de picotire” sunt un „circuit paraspacial de fericire transfiguratorie a banalului” (ibidem), dar detaliul situării lor într-o zonă geografic-socială privilegiată (el locuiește pe strada Sf. Constantin, ea pe Aleea Progresului, la doi pași de Cișmigiu) e menționat în mod repetat, el nu se dizolvă în strălucirea evanescentă. Grădina reprezintă forma peisagistică ideală, prin aceea că împacă natură și cultură (adică horticultură, floricultură, arhitectură, urbanistică). Cișmigiul este în același timp Grădină a Paradisului și Centru al orașului, iar reveria cea mai înaripată se îmbibă de conștiința apartenenței la acest spațiu simbolic al împlinirii, în același timp, strict reperabil pe hartă, între „Calea Plevnei (spre apus), Calea Griviței (către nord), strada Brezoianu (la răsărit) și bulevardul Elisabeta (marginea de miazăzi a împărăției noastre)” – idem: 270-271. Adolescenții rămân captivii de lux ai acestei zone emoționale din inima Bucureștiului. Vagabondajul prin Cișmigiu și prin ghemul de străduțe învecinate este și ea un mic act de insurgență față de logica socială a utilitarismului zilnic, în spiritul situaționismului lui Guy Debord (Coverley 2010: 92 ș.urm.), înseamnă „sfidarea [...] Ordinei, a Cumințeniei bătrânești” (Steinhardt 2013: 271), dar la ce revoluție de catifea se dedau steinhardtienii visători peripatetici!

„Fiul risipitor” steinhardtian printre „fiii risipitori” ai „tinerei generații”

Dacă natura pe care o preferă este cea umanizată, clima lor favorită e temperată, evoluând între toamna blândă cu ploi scurte a vizitelor mondene și vara răcoroasă a începutului de vacanță când se pleacă în concedii, evitând așadar extremele termice. Blumberg sugerează un paralelism între „clima adevărată” și cea „socială”, constând în faptul că, în ambele cazuri, diferențele mari de temperatură pot provoca neplăceri:

„Aceste bruște schimbări de climă socială sunt tot atât de obositoare și de deprimante ca și schimbările bruște ale climei adevărate.” (idem: 141)

Identitatea depinzând în totalitate de mediu, condițiile de instabilitate atmosferică o pot destabiliza. În meteorologia socială schițată de Blumberg, numai variațiile mici lasă timp suficient individului să își ia măsurile necesare și să se acomodeze, așa cum un vilegiatist și-ar asorta garderoba în funcție de o schimbare a vremii de care a fost avertizat. Dacă traversarea, inevitabilă în cursul unei vieți, a cercurilor de cunoștințe se face fără salturi, nici cutremurele sufletești nu vor fi catastrofice: este lecția de cumințenie pe care „fiul risipitor” o învață la capătul acestui roman „al experienței” scris în răspăr cu reprezentările „tinerei generații” despre

rolul „aventurii” în revelarea interiorității. În *Maitreyi*, Allan călătorea pe alt continent, se iubea cu o indiană și trecea printr-un *ashram* pentru a își conștientiza europenitatea profundă. Într-un anumit sens, eroul arhetipal al „tinerei generații” este chiar „fiul risipitor”, cel care atinge toate limanurile „experiențelor” pentru a se regăsi pe sine la final, cum voia Eliade în „Itinerariu spiritual” (1927)¹. Constantin Noica i-a închinat, practic, un *Jurnal filosofic* (1944). În contrast, „fiul risipitor” steinhardtian nu ajunge nici până la hotelurile de la periferia Bucureștiului pentru a își formula concluzia că cel mai bun aranjament pentru viitor ar fi o căsătorie hotărâtă de părinți (idem: 245). După o scurtă deviere de la traiectoria trasată de tată, el se întoarce acasă mai spăsit ca cea mai ascultătoare dintre odrasle. Refuzul marilor conflicte e programatic. Fiind o transparență, luând cu împrumut culoarea mediului, sinele își găsește mult dorita stabilitate intrând benevol în compoziția plasmii sociale, „aventurile” pe cont propriu perturbându-l inutil:

„Când ești ocupat, îți dai seama că e frumos să poți să vii și să stai acasă. De altfel viața așa e frumoasă, deși mi se spune de atâția și de atâta timp că dimpotrivă. Ei vor să ne facă să credem că trebuie să ieșim din familie pentru ca să vedem frumusețea vieții, adică ne îndeamnă să fim singuri, zic ei că numai singuri putem înainta pe calea succesului.” (idem: 229)

„Ei” sunt, fără îndoială, „filosofii neliniștii și ai aventurii”, vocile „tinerei generații”, cei care caută, în cuvintele tot de atunci ale lui Ortega y Gasset, „singurătatea radicală” (Ortega y Gasset 2001: 46 et passim)², întoarcerea la o ipotetică „rădăcină” a ființei, esențialmente asocială. Spre deosebire de ei, antieroul steinhardtian vrea universul tihnit al rutinei zilnice, din care să excludă întrebările grave cum ar fi cele legate de moarte, viață sau timp, pe motiv că ar fi „prost crescute”, că ar periclita, adică, ordinea bine stabilită, garantă a unei microarmonii egale cu sine:

¹ Dintre „experiențe” care „îmbogățesc conștiința”, Eliade le enumeră pe cele „rău famate”, dar și pe cele intelectuale – alchimia, magia, umanitarismul, futurismul, cubismul, sionismul, antisemitismul, algebra, *Christian science*, criptografia. Toate acestea, însă, „nu pot sfârșîta unitatea vieții a conștiinței ei”, ci o fixează („Experiențe”, în *Cuvântul*, nr. 874, 23 septembrie 1927, pp. 1-2 în Eliade 1990: 35-39). Ideea parcurgerii unei serii de „aventuri” exterioare și interioare pentru descoperirea sinelui va fi reluată și în articolele de mai târziu, de ex. în „O convertire la românism” (în *Cuvântul*, nr. 3021, 22 septembrie 1933) și „Profesorul Nae Ionescu” (în *Vremea*, nr. 463, 15 noiembrie 1936: 7, 9, în Eliade 1990:185-186 et passim), în care omul nu atinge „ființă” sau „mântuirea” decât după traversarea „aventurii” (doctrina aceasta, la care autorul aderă fără rezerve, fiindu-i atribuită lui Nae Ionescu).

² Volumul *Omul și mulțimea*, la origine un curs universitar, apare în 1957, dar conceptul (*radical soledad*) apare și în prelegerile susținute în 1933-'34 (José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Tomo V (1933-1941), *Revista de Occidente*, Madrid: 72 et passim).

„[D]a, moartea ne e străină, ei au dreptate, seamănă cu suflul larg al vieții, care nu e bine crescut. Și timpul e de cele mai multe ori indecent și prost crescut, schimbă oamenii, le schimbă și trăsăturile și aspectul, face să iasă la iveală însușiri pe care nu le aveau deloc sau într-o atât de mică măsură încât nu erau aparente. Dar nu erau perceptibile nici chiar lor, și îi surprinde și pe ei tot atât de mult ca pe cei care îi privesc cu mirare.” (Steinhardt 2013: 230-231)

Chiar boala și moartea sunt mai suportabile, „îndulcite” (idem: 230) în mediul liniștitor al tabieturilor domestice, și Blumberg recomandă unei prietene deznădăjduite, care tocmai își îngropase tatăl, să-și toarne o ceașcă de ceai. Ironic, maturul Steinhardt a avut parte exact de experiențele zguduitoare (detenția, convertirea, călugărirea) pe care le exila tânărul afară din sfera vieții decente și „distinse”, cum ar fi zis Pavela, tovarășul de idei al lui Blumberg. Contrastele dramatice dintre ideatica tânărului și a bătrânului scriitor au fost semnalate adeseori de critică. (În treacăt fie spus, există și continuitate, și nu doar soluție de continuitate, între primul și ultimul Steinhardt, așa cum s-a remarcat¹: printre valorile păstrate cu sfințenie, peste decenii, se prenumără încrederea în cultură, mansuetudinea și urbanitatea desăvârșită, autoironia superioară, seninătatea clasică de moralist, chiar și în fața teribilelor încercări din *Jurnalul fericirii*.) „Fiul risipitor” ajunge încă de la o vârstă fragedă, la care alții caută senzaționalul, melodramaticul sau exoticul, la filosofia că ființa se regăsește, în întreaga ei semnificație, în universul obișnuințelor în care a fost crescută. Jocul social e unicul paliativ pe care îl avem la îndemână în fața abisului existențial – aici Steinhardt se apropie de Eugen Ionescu (nu improvizează și Blumberg o farsă absurdistă despre menajul burghez, pe care o intitulează în derâdere „Piesă mistică în patru tablouri” – Steinhardt 2013: 129?), însă de care se îndepărtează imediat ce atribuie acestui joc o conotație pozitivă. Spre deosebire de Ionescu, Steinhardt găsește

¹ „Ar fi așadar greșit să credem că scrisul după închisoare, creștinare și călugărire ar fi esențial deosebit de cel al primului Steinhardt. Așa cum convertirea religioasă a omului a fost rezultatul firesc al unei treptate evoluții ‘într-acolo’, tot astfel eseistica sa din ultimele decenii o continuă în chip natural pe cea veche” (Nicolae Mecu, „Portretul înțeleptului la tinerețe”, (II), în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 1-2 / 1993: 123). „Cel de-al doilea Steinhardt nu înseamnă decât maturizarea firească a primului – sub impactul noilor experiențe existențiale, culturale și spirituale prin care i-a fost dat să treacă” (Nicolae Mecu, *Steinhardt înainte de Steinhardt*, studiu introductiv, în N. Steinhardt 2008: 52). George Ardeleanu menționează, printre constantele subzistente înainte și după „misterul convertirii”, „dezavuarea tuturor utopiilor și în special a celor două totalitarisme ale secolului al XX-lea, fascismul și comunismul”, precum și „obsesiva temă a libertății” (Ardeleanu 2009: 9). „[S]tudentul Blumberg ascunde în ungherele personalității sale germenii câtorva trăsături definitorii pentru ultimul Steinhardt: rezistență la utopii, combaterea formalismului și a fanatismului, preferință pentru modele (literare) precum Gide, Proust, Thomas Mann, Mauriac, Galsworthy, Dickens, predilecție pentru spiritul britanic, pentru o lume unde ‘lucrurile sunt descrise puțin în copilărește, unde omul rămâne oriunde, în natură, legat de preocupările respectabilității lui’, dublată de o admirabilă apologie a politicii” (Adrian Mureșan, *Romanul ca afirmare livrescă a cotidianului*, studiu introductiv, în Steinhardt 2013: 38).

convenția socială ridicolă, dar salutară. Blumberg scrie pagini admirabile despre bridge, face apologia căsătoriei aranjate, cu sentimentul că astfel și-ar desăvârși integrarea fericită în angrenajul *high-life* și povestește cu exaltări de cronicar caragialian seratele la care participă. Intenția lui este să patineze pe suprafața mondenă și să nu alunece dedesubtul ei, acolo unde nu se află, de fapt, nimic (sau, mai exact, se află neliniștitorul „nimic” de care tocmai a luat cunoștință, în urma „călătoriei” sale). În mod asumat, Steinhardt scrie o carte a superficialității, și nu a adâncimii.

Inclusiv meditația socială se oprește la coaja lucrurilor, atâta vreme cât nu întrezărim nicăieri o perspectivă diacronic-evolutivă a mediilor creionate, în care să fie cuprins și momentul fondator al parvenirii: lumea în care se învâрте Blumberg este a unei evreități bogate și fără trecut. Clasele înalte pare că sunt născute, iar nu făcute, că au fost hărăzite prin drept divin unor poziții dominante, reprezentare idilică în flagrant dezacord cu realitatea mult mai tulburătoare a modernității românești. Iar ipoteza unei dinamici sociale nici nu e luată în calcul. Reuniunile seamănă mai degrabă cu salonul exclusivist al aristocraților Guermantes decât cu seratele ariviștilor Verdurini, iar amestecul de boemă, luxură, *spleen* și narcisism aduce aminte de rafinamentul decadent din *La dolce vita*. S-ar spune că tinerii burghezi steinhardtieni trăiesc un „roman familial”, născocindu-și o genealogie nobilă, mai măgulitoare decât cea din viața reală. Fantasma lor e fixitatea eșafodajului social-politic, *statu-quo*-ul. Nu ar fi exclus ca în inconștientul social al romanului să se afle și frica nedefinită de eventualitatea unor răsturnări dramatice, tot mai probabile în Europa anilor '30, care să disloce evreitatea, asimilaționistă sau nu, bogată sau nu. Or, imobilitatea structurilor societale ar fi garantat, ideal, un spațiu simbolic securizant pentru o minoritate etnică tot mai prigonită. Aceasta este, în definitiv, epoca în care Steinhardt scrie nu numai colecția de parodii *În genul... tinerilor*, dar și, în colaborare cu Em. Neuman, eseurile despre iudaitate *Essai sur une conception catholique du judaïsme* (1935) sau *Illusions et réalités juives* (1937), unde face o tipologie persiflantă a antisemitismului sau proclamă inexistența unei probleme evreiești „într-un regim economic și social normal” (Steinhardt 2006: 89-102, 177). Acest mediu ideal e emanația unui tip de societate greu de zguduit, cu tradiții viguroase, spre care aspiră autorul. „Liberalismul patrician” (Ardeleanu 2009: 95) pentru care pledează în articole are legătură cu această reverie, iar *Călătoria unui fiu risipitor*, ca și *De două mii de ani*, trebuie citit și ca un roman al identității evreiești, tot mai periclitat într-o epocă istorică dintre cele mai frământate. Ideologic, Blumberg e oglinda fidelă a convingerilor lui Steinhardt din textele de tinerețe unde respinge votul universal, extremismul, feminismul, socialismul, comunismul, fascismul, ridicând în slăvi, în schimb, monarhia parlamentară britanică (ca „simbol viu” – Steinhardt 2008: 512 – al unei alcătuirii puternice, echilibrate și durabile). Însă conservatorismul personajului, expus în stilul sprințar al tineretului emancipat, devine poză: anti-frondeurul face figură de frondeur atunci când luptă cu opiniile

curente, de pildă când declară discursul anarhist ca răsuflat, când scandalizează un grup de feministe prin vederile lui de modă veche, când compune dintr-un condei un text dadaist-constructivist pentru a-și bate joc de el sau când, într-un salon unde e lăudată în cor impertinența unui grup de rebeli adolescenți de a-i trimite lui Nicolae Iorga o anumită revistă „cu titlu scandalos”, el îi ia apărarea venerabilului istoric în cel mai avangardist mod cu putință, invocându-i, ca argumente de autoritate, redingota și umbrela („De ce să-i trimită o revistă cu porcării? Nu se face. Merge pe stradă cu o redingotă și cu un pardesiu lung, un om bătrân care a susținut morala, cuviincios, cu umbrelă” – Steinhardt 2013: 109-110, 222-223). Sensibilitatea estetică merge în contracurentul simpatiilor politice. Aceasta e structura oximoronică a lui Blumberg-Steinhardt, „conservatorul în *trench-coat*” care vorbește entuziast despre „obraznicia cuminte”, „antimodernii modernizați”, „partidul moderaților violenți” sau „extremismul de centru”¹, într-o epocă din ce în ce mai puțin iubitoare de nuanțe și de paradoxuri ludice.

¹ „conservatorul în *trench-coat*”: în Steinhardt 2008: 56; „obraznicia cuminte”: în Steinhardt 2013: 181; „extremismul de centru”, „partidul moderaților violenți”, „antimodernii modernizați”, în Steinhardt 2008: 535, 537)

III. MARGINI (CONSTANTIN FÂNTÂNERU, *INTERIOR*)

În mod repetat, critica l-a asemănat pe Constantin Fântâneru cu M. Blecher, cu care ar împărți o anumită atmosferă maladivă și fantastică, „starea Blecher”. Așa cum se vede și după

eticheta care îi aparține lui Mihai Zamfir¹, comentatorii l-au reținut mai curând pe cel din urmă, pe primul considerându-l un precursor mai puțin înzestrat, un blecherian *avant la lettre*, un fel de anacronism de istorie literară. *Interior* (1932) a avut un destin mai puțin norocos decât *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936), chiar dacă s-a bucurat de o primire călduroasă din partea cronicarilor vremii. Pompiliu Constantinescu remarcă primul neobișnuită vâlvă creată în jurul cărții, încă înainte de a fi publicată, la recomandările lui Mircea Eliade și Al. Rosetti:

„Rareori un debutant s-a bucurat de o atmosferă de anticipată prețuire ca d. Constantin Fântâneru. De câteva luni presa literară anunță volumul său, îi urmărește vicisitudinile editoriale, iar cititori ai manuscrisului [...] îi comentează virtualitățile” (Constantinescu 1932: 7).

Fântâneru e considerat unanim a fi temerarul care deschide calea către roman a „tinerei generații”, până la el mai publicând volume notabile doar Anton Holban sau Mircea Eliade: *Romanul lui Mirel* (1929), respectiv *Isabel și apele diavolului* (1930) și *Lumina ce se stinge* (1931). Purtat pe valul dorinței de autopromovare a generaționiștilor, scriitorul de 25 de ani are parte de un debut promițător, ale cărui ecouri se vor atenua însă după *boom*-ul editorial din 1933 și se vor stinge aproape de tot după război, pentru câteva decenii, poate și din pricina nefericitelor simpatii legionare ale autorului, vizibile în unele poezii sau articole din anii '40, sau a reclusiunii sale ulterioare, într-un sat care nu există pe harta culturală a țării, Glodu. Deja în perioada interbelică, chipul lui devine tot mai șters în fotografiile de grup ale generației, dacă nu se pierde printre figurile de fundal. Pentru a explica statutul de excentricitate (și ex-centricitate) pe care l-a căpătat autorul aproape imediat, e util să urmărim felul cum s-a construit imaginea lui încă din cronicile de întâmpinare. Portretul lui Fântâneru e schițat de pe acum ca sinteză a generației sale, alcătuire hibridă în care se combină *teme ale tipicității* și *teme ale marginalității*. Ele se repetă, sub fizionomii diverse, în articolele și notițele semnate de C. B. (Camil Baltazar), G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Petru Comarnescu, Pompiliu Constantinescu, Eugen Ionescu, Henriette Yvonne Stahl, Octav Șuluțiu și alții și vor deveni laitmotivele evaluărilor de mai târziu. Așadar, reconstituirea ce urmează poate fi citită și ca un studiu de caz despre modul cum un

¹ Iată fragmentul unde se menționează *Interior*-ul și „starea Blecher”: „Fișă de observație clinică pe alocuri, întreprinsă de pacientul însuși. O fișă extrem de dezordonată, fără planificarea rece a *Întâmplărilor...* și fără logica lor diabolică. În vagi străfulgerări întâlnim însă ‘starea Blecher’”. Cu toate asemănările tematic-obsesionale (ipoteza autorului este că existențialismul interbelic românesc poate fi citit ca „un mare text uniform”, supraindividual, în care sunt presărate aceleași nuclee semnificative, recurente la fiecare autor în parte – Zamfir 2006: 200), verdictul critic este defavorabil, *Interior* aflându-se „la un nivel cultural mult inferior” *Întâmplărilor din irealitatea imediată*, în opinia lui Mihai Zamfir (idem: 205).

tânăr prozator „de perspectivă” a putut fi fixat la periferia canonului modernist, lovinescian și post-lovinescian, în virtutea anumitor teme critice recurente.

- *Tema jurnalului liric*. Prima dispută din jurul textului lui Fântâneru este chiar aceasta: avem sau nu de-a face cu un roman? Henriette Yvonne Stahl răspunde afirmativ, introducând însă o distincție precaută¹; se vorbește și despre pulverizarea granițelor dintre genuri în secolul 20 (Cronicar 1932: 3) și, implicit, despre caducitatea chestiunii, dar părerea e minoritară. Majoritatea consideră că *Interior* intră în categoria jurnalului („este pur și simplu un jurnal intim” – Sebastian 1932: 3, „scris pe marginea unei experiențe abia transfigurate” – Constantinescu 1932: 7), prilej pentru „tânăra generație” să promoveze cartea ca pe un obiect-fetiș („e pentru aceasta un simbol, o cheie a generației” – Groza 1932: 6) și pentru Eugen Ionescu să pledeze încă o dată pentru specie, pe care o consideră efigia grupului generaționist și matricea din care toate formele literare își trag lichidul vital (Ionescu 1932: 5). *Interior* e evacuat din apele romanului printr-o metaforă zoologică („ca o moluscă, fără șira spinării” – Boz 1932: 7; „nevertebrat în compoziție” – Constantinescu 1932: 7), ce ar sugera o formă inferioară de evoluție. Astfel încât etichetele de „jurnal intim al unui adolescent” (Constantinescu: idem) sau „jurnal liric” (Călinescu 1939: 2), prețuite în cercul din jurul lui Eliade, au o nuanță peiorativă în mediul „sburătorist”, acolo unde se dă tonul discursului critic. Să nu uităm că ne aflăm în epoca în care Lovinescu militează sistematic pentru proza obiectivă, Călinescu pentru balzacianism, iar Streinu recomandă întoarcerea la „romanul roman”, cu acțiune și miriade de personaje, pe calapodul lui Tolstoi sau Șalom Aș.

- *Tema autobiografică* decurge direct din prima și se datorează suprapunerii curente în epocă dintre narator și autor. Jurnalul-confesiune e al lui Călin Adam, dar în egală măsură i-ar aparține și lui Constantin Fântâneru, dacă îi dezlipim masca de pe chip. Portretele curg, în recenzii. Eugen Ionescu își evocă malițios colegul de liceu, greoi, stângaci, mereu stânjenit în societate și în intimitate, și pretinde a îl regăsi în eroul vagabond pe „‘conu’ Costică Fântâneru’, umblând amărât prin mahalale; [...] oftând, șchiopătând, acuzând, tăcând, plângând, plângându-se” (Ionescu: idem). Și pe îndeobște sobrul Pompiliu Constantinescu, lectura îl împinge la o divagație memorialistică, el amintindu-și că l-a cunoscut pe autor pe vremea când preda la „Sfântul Sava”, ca pe un școlar ambițios „cu înfățișare hirsută”, și concluzionând cu o nedumerire jucată: „Nu știu cum, dar peste imaginea elevului tăcut și înarmat cu o perie aspră de păr am suprapus pe nesimțite figura tânărului Călin Adam” (Constantinescu: idem). N. Roșu

¹ Scriitoarea optează pentru o accepție laxă a genului literar, în răspăr cu părerea generală că un roman ar presupune un complex de personaje și evenimente epice: „un roman poate tot aș a de bine să se ocupe de un grup numeros de oameni sau să se rezume la un singur om”. De aceea, după ce notează recurența întrebării, în mediul publicistic, dacă volumul lui Fântâneru „este sau nu un roman”, Stahl conchide: „Cartea domnului Fântâneru este prin excelență romanul singurătății. E criza, dramatic sufletească, a unui om singur.” (Stahl 1932: 1).

notează „freudismul” întreprinderii de a transcrie pulsunile subconștiente ale „autorului individualizat într-un personaj de roman” (Roșu 1932: 2). În fine, Al. Robot vede în starea civilă a lui Adam „îngrămadită toată muzica suferinței care, prin eliminare, aparține autorului, adică scriitorului de generație nouă, copil al secolului și al acestui blestemat sfârșit de ev” (Robot 1932: 1). Iată cum autoportretul lui Fântâneru, extras de sub indigoul portretului lui Călin Adam, devine un simbolic portret de grup.

- *Tema „nebuniei”*. Conexiunea dintre biografic și scriptural fiind făcută, semele personajului se transmit și autorului, prin conexiune inversă, iar dintre ele, cele care îl vor răni mai tare pe Fântâneru sunt cele privitoare la suspiciunea „demenței”. Autorul nu va uita niciodată răutatea gratuită dintr-un articol al lui Șuluțiu (Șuluțiu 1933: 563-564; Fântâneru 1999: 524-525) și încă va avea de gând, în 1972, să scrie un text de reabilitare într-un volum memorialistic. Imaginea era deja fixată în anii '40, astfel încât silueta autorului plimbându-se în parcuri, în haine zdrențuite, amintește fără dubii de făptura lui Călin Adam: „Deși în zdrențe, cu o pălărie soioasă, cu bocanci neegali sau cu o barbă de mult nerasă, scriitorul Fântâneru mai păstrează încă urme de om ce-ți impune respect, mai păstrează încă ceva bun din zilele senine când poate nu s-ar fi gândit la cărările acestea” (Ropot 1944: 17). Șablonul psihiatric va fi reluat cu insuficiente disociații în istoria literară a lui Crohmălniceanu, unde se reiterează fără nuanțe coincidența autor-personaj, cu unele verdicte pur și simplu brutale (Crohmălniceanu 1972: 496-498). Eticheta „nebuniei” s-a dovedit nocivă atât pentru personaj cât și pentru autor. Pe primul l-a simplificat nepermis, reducându-l la numitorul comun al unei fișe clinice; pe cel de al doilea, ea l-a circumscris într-o zonă tabu pe care „centrul” canonic cu greu a mai putut-o răscumpăra simbolic. În Franța și în Elveția anilor 1940-'50, nu departe de cercurile suprarealiste din jurul lui André Breton, Jean Dubuffet vehicula conceptul *art brut*, sub a cărui umbrelă aduna grafica, pictura, sculptura sau literatura unor categorii excluse (rezidenți ai instituțiilor psihiatrice, autodidacți, „mediumi”), fără carură profesionistă, pentru a le expune în cadrul unor colecții de răsunet, de la Paris la Lausanne. Fenomen postbelic caracteristic pentru renegocierea distanțelor dintre „centru” și „periferii”, de natură să zguduie modelele ierarhice străvechi, el nu găsește ecou, firește, în peisajul românesc cenușiu al proaspăt instalatului regim comunist, unde „maladia demenței” și celelalte forme de „nebunie” continuă să aibă conotații descalificante încă mulți ani. Evident, cel puțin prin formația lui filologică, Fântâneru nu ar fi intrat direct în grupul avut în vedere de Dubuffet, însă o atare revalorizare a artelor „stranii” ar fi adus o anumită relaxare benefică receptării sale¹. Scriitorul a intuit corect: diagnosticul a avut efecte literare ireversibile, împingându-l spre marginalitate cu forța fatalității.

¹ Apropierea dintre *Interior* și „arta brută” nu trebuie, totuși, principial exclusă. Autorul s-a arătat dispus, la maturitate, ca romanul lui de tinerețe să fie citit ca literatură a „nebuniei”, cu condiția neapărată ca „nebunia” să fie scoasă de sub stigmă și resemnificată. Este ceea ce ambiționează el să facă prin conceperea unui jurnal al

- *Tema stilistică* e legată de unul dintre principalele locuri comune generaționiste: scriitura nouă trebuie să refuze principiile mai vechi de armonie și frumusețe, aspirând la expresia neprelucrată, în priză directă, a fluxului interior. În momentul redactării manuscrisului, autorul era perfect conștient că „o frază lucidă, aproape banală” înseamnă „garantarea autenticității” în cercul lui Mircea Eliade, așa că a respectat în literă rețeta stângăciei căutate, chiar cu un anume exces de zel¹. Și aprecierile nu întârzie să vină: *Interior* e „prea haotic, prea rău scris”, de unde și „autenticitatea” spovedaniei (Boz 1932: 7); „D. Fântâneru scrie prost: cu fraze rupte, cu o sintaxă chinuită, cu expresii false, cu construcții de stil imposibile”, de unde și „sinceritatea operei de față” (Sebastian 1932: 3). Însă virtuțile anticalofile și antiliterare nu vor fi răscumpărate cu aceeași amenitate și de istoria literară mai târzie, care tinde să vadă în ele carențe capitale: „scrisă prost, cu grele opintiri verbale” (Crohmălniceanu idem: 496), „într-o ‘oltenească’ plină de dezacorduri temporale”, „*Interior* este un eșec total” (Protopopescu 2000: 261).

- *Tema influențelor* a avut același efect pervers, de a funcționa ca certificat de acreditare în ochii colegilor de generație, și ca discredit principial, în conștiința unei critici estetice obișnuite să opereze pe criteriul „originalității” și să-i depuncteze pe scriitorii bănuși de epigonism. În cazul lui Fântâneru, suspiciunea era nefondată, majoritatea punților intertextuale schițate în comentarii fiind șubrede, sau chiar fanteziste. Iată o listă a „afinităților elective” invocate cu diferite prilejuri: Gide, Hamsun (*Foamea* și *Pan*), Bacovia (*Bucăți de noapte*), Laforgue, Kierkegaard (*Jurnalul unui seducător*), Radiguet, Emmanuel Bove, Eminescu (*Sărmanul Dionis*) și romantismul german, Cocteau, André Suarès. Singurul „sburătorist” care nu tratează condescendent tema influențelor este Perpessicius, el propunând apropierea de estetica neliniștii și incertitudinii pe care o citise, cu siguranță, în *Notre inquiétude* de H. Daniel-Rops (publicată relativ recent, în 1926), și pe care o găsea răspunzătoare pentru atmosfera mentală a ultimului val

maladiei dement, ei, cu ale cărei capitole literalmente se luptă, măcinat de boală: „Și i totuș i, *Interior* a fost socotit o carte care dovedeș te nebunia mea. În capitolele următoare voi comenta această nebunie și i voi arăta că mă mândresc cu ea.” (26 mai 1973, în Fântâneru 1999: 482).

¹ Din mărturiile târzii ale autorului reiese că manuscrisul inițial ar fi fost mai îngrijit sub aspect stilistic, greș elile, inadvertențele și celelalte fiind adăugiri ulterioare, care să producă un efect de „autenticitate”: „Dacă se pare ceva ciudat în stilul *Interiorului*, dificultăți sintactice, prescurtări, inversiuni de epitete, emisiuni de elemente de legătură și poate chiar improprietăți de termeni, afirm, oricât s-ar părea de curios, că aceste impurități stilistice nu au figurat în redactarea primă. Eram pe vremea aceea, ca și astăzi, adversar al dicteului suprarealist și maeștrii mei, în special Gide, îmi recomandau o frază lucidă, aproape banală. Am fost însă cuprins, în fața posibilității de a apărea în public, de o panică atât de mare în ce priveș te garantarea autenticității, încât am modificat manuscrisul” (Fântâneru 1999: 496). Scriitura „antiliterară” ar putea fi construită sub presiunea modelului generațional, dacă dăm crezare acestor *Pagini* confesive. În orice caz, poezia și critica autorului atestă abilitatea lui de a se mula și pe alte registre stilistice decât pe cel „autenticist”.

de romancieri de pe tot cuprinsul continentului¹. Preferința pentru „comprimatul de literatură”, de scurtă respirație, ar avea legătură cu fragmentarismul psihismului modern și ar face din Fântâneru un autor de citit și prețuit în viitor, mai mult decât în prezent: „*Interior* este și el dintre comprimatele acestea de literatură, cari dacă spun mai puțin astăzi, vor spune mai mult mâine” (Perpessicius 1932: 1).

La toate acestea se adaugă și o *temă existențială*, numai atinsă în comentariile criticilor, în schimb dezvoltată cu nelecuită amărăciune de autor în textele memorialistice târzii, ale cărei subteme dureroase ar fi: originea rurală (care i-ar fi pecetluit, încă din anii de început, ușile protipendadei mondene și culturale – Fântâneru 1999: 321), sărăcia (din anii interbelici, în care supraviețuia din meditații și din articole plătite meschin), depresia și internarea (din anii „plimbării prin iad”, 1942-1948 – idem: 492), reclusiunea (de după 1948, în satul argeșean perfect cenușiu unde se retrage într-o tăcere atât de netulburată, încât un dicționar enciclopedic din 1969 e cât pe ce să îi consemneze decesul – idem: 436, 498).

Cât despre vâlva aprinsă și stinsă la fel de subit în jurul romanului *Interior*, Eugen Ionescu revine asupra ei în 1935, într-o încercare de reconstituire a evenimentului din unghiul sociologiei literare. În 1932, „tânăra generație”, plină de ambiții, e încă nepublicată și caută o breșă în piața de carte, deocamdată refractară la produsele ei, considerate încă neconvenționale. E momentul în care liderii grupului îl împing în față pe Fântâneru, un nume complet necunoscut, pentru a își crea, de fapt, propria nișă. Generația „indecentă”, „care a știut cel mai bine să își facă reclamă” (Ionescu 1992 II: 110) are calculele ei pragmatice. Fântâneru nu ar fi decât un pion într-un joc de strategie disputat între tinerii avizi de afirmare și editorii conservatori, deocamdată reticenți a îi lansa. Nu se poate spune dacă speculația lui Eugen Ionescu e corectă, însă ea explică abandonul rapid al cauzei lui Fântâneru, imediat ce numele proeminente ale grupului („Eliazii și ceilalți inițiatori ai campaniei” – Ionescu 1992 II: 109) și-au văzut textele tipărite. *Interior* joacă rolul unei cărți de vizită a generației, devenite inutile după ce momentul penibil al prezentărilor a

¹ Daniel-Rops numește romanele „de două sute de pagini sau mai puțin”, frecvente în librăriile anilor '20, „comprimate de literatură” și le asociază cu o anumită logică a pieței: criza materiei prime, calculele comerciale ale imprimeriilor, apariția unui public cu mai puțin în disponibilitate pentru lectură. Totuși, ar exista și o cauză endogenă a preferinței pentru genul (ultra)scurt: tânărul romancier nu ar mai avea motivația de a urmări un singur erou de-a lungul unor întinderi epice de scara frescelor realiste, nemaicrezând în coerența lui internă pe durate atât de lungi. Eul modern, spre deosebire de cel „centralizat” din secolul lui Descartes, își pierde coeziunea și începe să se „disperseze”, fenomen oglindit în teoriile lui Sigmund Freud și Henri Bergson sau în romanele lui Pierre Loti, André Gide, Marcel Proust. Această identitate dislocată, descoperită prin „aprofundarea sinelui”, recipient al „incertitudinii” și al „neliniștii”, ar defini noua generație (Daniel-Rops 1926: 92-99, 109-111). De aceea, caracteristic „comprimatelor de literatură” ar fi „hamletismul”, autoscopia debusolată, aflată la mijloc „între mărturia în genul *Confesiunii unui copil al secolului* și ideologia patetică în genul *Fructelor pământului*”. (idem: 79-80).

trecut cu bine. Și astfel, în 1936, autorul lui *Nu* putea să exclame întristat: „Cu jale mă gândesc la uitarea care a îngropat minunata carte a lui Fântâneru” (Ionescu 1992 I: 165). Să amintim, totuși, că însuși Eugen Ionescu, ferventul apologet de acum, intrase în corul celor care bagatelizaseră debutul din 1932.

Până la urmă, din fericire, profeția lui Perpessicius s-a adeverit și receptarea *Interiorului* a cunoscut un reviriment peste decenii, în recenta perioadă a decanonizărilor. Trei momente marchează schimbarea de optică, în urma căreia romanul a început să fie privit cu incomparabilă empatie și a pătruns până în bibliografiile universitare. În 1999, e publicată ediția îngrijită de Aurel Sasu *Cărți și o altă carte*, adunând laolaltă pentru prima oară o sumă de scrieri editate și inedite (pagini de poezie, proză, eseu, jurnal, memorii), care dau măsura unei gândiri nebănuite de unitare. Volumul de la editura Minerva va fi urmat, după câțiva ani, de o serie dedicată diverselor producții ale scriitorului, la editura clujeană Eikon. Tot în 1999, Fântâneru este inclus pe lista scurtă și selectă a precursorilor postmodernismului autohton, în ultimul best-seller critic al mileniului trecut, *Postmodernismul românesc* (Cărtărescu 1999: 293). Asocierea cu mitul *underground*-ului interbelic pare un bun câștigat definitiv. În fine, în 2006, editura Polirom republică *Interiorul* într-o colecție de impact, „Fiction Canon”, care își propune să readucă în circuit anumite zone literare defavorizate de critica mai veche (aici apar romane de H. Bonciu sau Gib Mihăescu, nuvele de Holban sau povestiri de Sadoveanu ignorate de programele școlare). Textul este escortat de un studiu comprehensiv al Simonei Popescu, cel mai consistent dintre toate câte i-au fost dedicate prozatorului, salvându-l din corsetul stereotipurilor și reconectându-l, deloc artificial, la sensibilitățile contemporane, pe alte filiere literare. Se înțelege acum că Fântâneru poate fi plasat nu numai în vecinătatea lui Gide sau Papini, dar și în compania lui Alain-Fournier, Gombrowicz sau Salinger, prin elogiul imaturității, ca epocă de aur când nu există sens interzis și toate drumurile par posibile, când percepțiile sunt netocite și neviciate, într-un cuvânt, prin ceea ce autoarea numește „panjuventism” (Fântâneru 2006: 25), vârstă biologică și stază atemporală, totodată. Scos din umbra în care critica îl uitase, trecut prin reciclările canonice postmoderne și resuscitat prin portanța autobiografică a scrierilor sale, Fântâneru se numără printre puținii interbelici prizați de amatorii de autoficțiune de azi, scriitori și cititori.

Călin Adam, „vagabond” al orașului modern

La orizontul lui 1932, romanul pare, și într-adevăr este, de o noutate frapantă, nu numai prin formula narativă care va fi reiterată în anii următori, în varii versiuni, de colegii de generație, dar și prin figura protagonistului. Purtător al unui inconfundabil bagaj autobiografic, Călin Adam e schițat și prin două aluzii livrești transparente, care nu puteau scăpa nici ele

comentatorilor: adamismul (propensiunea către experiența directă a unei candori paradisiace) și nebunia (prin trimiterea la Călin sau Călin Nebunul, hoinarii neobosiți din eminescienii codri de aramă). Poate că tocmai convergența celor două teme culturale, biblică și romantică, e un semnal că nebunia trebuie citită și altfel decât literal, ca stare revelată, neascultare față de norme, încălcare inspirată a tabuurilor societale. Ea iese, în roman, de sub jurisdicția limbajului psihiatric și își relevă ambiguitățile, literare și nu numai, cu atât mai mult cu cât este transcrisă într-o narațiune la persoana I cu pasaje introspective consistente. Din acest punct de vedere, Călin Adam e o întrupare poetică a personalității numite în psihiatrie *borderline*, a instabilității cronice dintre euforie și disforie (sau dintre „euporie” și „aporie”, stări gemelare pe care autorul le va discuta într-un foarte original eseu despre poezia lui Lucian Blaga). Uneori episoadele nevrotice contrastante alunecă subtil unul într-altul, în fervori dostoevskiene:

„Începui cu tot dinadinsul să plâng! Să plâng literalmente cu lacrimi calde și sărate. Pe măsură ce, pe piele, lacrimile se aștern, se luminează undeva, în fundul sufletului. Plânsul mi-e lucid. O mulțumire se acumulează din toate părțile; o prea limpede floare de bucurie germinează la descoperirea acestei virtuți; sunt fericit.” (idem: 200-201).

Diferența față de prințul Mișkin, cu care a fost comparat (idem: 32), e că eroul lui Fântâneru interesează și ca identitate socială, și nu doar ca pur caz de conștiință. Mișcătoarea introspecție a lui Călin Adam e, în același timp, cartea visătorilor și triștilor vagabonzi ai marilor orașe, care nu își aflaseră până în anul de grație 1932 drept de cetate în literatura română decât sub formele ridicol cosmetizate ale unor personaje de operetă, iar în societatea română încă se aflau sub un greu stigmat¹. Călin Adam reprezintă figura exclusului din orice împrejurare socială, descalificat

¹ În discursul oficial și public din România interbelică, figura vagabondului e privită exclusiv prin lentila deformatoare a unei patologii sociale și psihiatrice. Iată cum apare chestiunea vagabondajului într-un eseu semnat de Prof. Dr. Nicolae Minovici, Dr. I. Stănescu, Dr. B. Brenner, în 1937 (să nu uităm că primul dintre coautori era, în același timp, director al Azilului de Noapte, unul dintre pionierii activităților de reconversie a periferiilor sociale): „Pentru a rezolva sindroame de patologie socială – în speță, vagabondajul – credem că trebuie făcut apel la toți factorii intelectuali, printre care în primul rând, trebuie citați medicii, criminologii, psihiatrii, sociologii și chiar filosofii. [...] Vagabondajul – această maladie psiho-socială care pune stăpânire pe viața copilului, susceptibil în absența unei terapii să degenereze cu cerșetoria, prostituția, crima etc. într-o infirmitate socială – constituie, în majoritatea cazurilor, o etapă nefericită pentru toate viciile, care duc inevitabil la atentatele cele mai funeste comise asupra vieții colectivității” (Prof. Dr. Nicolae Minovici, Dr. I. Stănescu, Dr. B. Brenner, *Le vagabondage*, f.ed., București, 1937, în Adrian Majuru 2005: 111, 112-113). Tonul incriminant și grila interpretării profilactice, medico-legale nu sunt părăsite nici după 1945, când fenomenul e diabolizat, pe deasupra, ca flagel al capitalismului: „Vagabondajul este una dintre problemele cronice ale societății capitaliste; ea însăși poate găsi o rezolvare reală și definitivă numai odată cu instaurarea orânduirii socialiste” (Ana Hăulică, teză de doctorat în Medicină și Chirurgie, 1949, în idem: 207).

de la prima vedere prin prestația vestimentară (pantaloni mototoliți, pantofi cu boturi scâlciate, un nasture spânzurând din cusătura vestonului), într-un moment în care imaginea culturală a acestei „marginii” absolute încă nu s-a construit. Astfel încât reacțiile perplexe ale interlocutorilor lui Călin – de la deznădejdea surorii la simpatia dezangajată a Aziei, de la încurcătura gazdelor la iritarea agresivă a îngrijitorului bisericii – funcționează ca simptomele unei societăți care nu știe cum să privească și pe ce câmp al eșichierului să poziționeze o realitate insesizabilă, percepută în mod ireductibil ca „străină”. Fire poetică, „nebun” și vagabond, Călin Adam este eterna „oglină oarbă” foucauldiană în care societatea nu poate și nu se poate citi.

Eroul-narator cutreieră neobosit pe bulevardele și ulițele Bucureștiului, fără a da, însă, prea multe repere precise ale peregrinărilor sale, încă un indiciu al dezorientării, dacă nu chiar al dezinserției din real. Știm numai că locuiește cu chirie în niște gospodării modeste din marginea de nord a orașului; că se plimbă pe o arie ce cuprinde „cheiul gârliei”, coborând de la lacul Ciurel și până la Biserica Elefterie, de la Cimitirul Sfânta Vineri, pe Calea Griviței, prin Piața Matache Măcelarul sau urcând către Piața Victoriei și, mai sus, pe Șoseaua Jianu; că ajunge și în centru, cotind-o de pe Schitu Măgureanu pe Știrbei Vodă, și că uneori se odihnește și reflectează pe o bancă din Cișmigiu (sau în alte „grădini publice”, nenumite). Dacă steinhardtianul Blumberg contempla ferestrele clădirilor pentru a se adânci în reverii despre spațiile și viețile ascunse după perdele, Călin ocolește cu privirea orizontală pe care se întinde ordonat arhitectura orașului și se uită mai mult pe verticală, pe cer sau în pământ. Deasupra, vede bolta rece „ca un zid ruginit” (94), „ca din pânză de safir” (54) sau delicată „ca un fund de mătase” (113), pe care se preling uneori „nourași alburii” (178), unde se ridică „soarele-frate” (95) sau luna „arlechinică”, „minge năprasnică de sticlă” care „face ghidușii în noapte”, pentru desfătarea drumețului nocturn (187). Eroul nu observă dinamica celestă cu precizie de meteorolog, ci la fiecare pas o corectează, o redesenează prin exercițiul naiv al imaginației. Asemănarea artei lui Fântâneru cu figurile ludic-imponderabile chagalliene a fost făcută, pe drept cuvânt (Cernat 2013: 49). Alteori, Călin Adam merge „ca animalele, cu fața întoarsă la pământ, umil” (Fântâneru 2006: 72) și atunci se adâncește în detalii, de obicei de ordin botanic sau zoologic, care i-ar scăpa unui trecător obișnuit. Îmboldit de „nervii vagabondării” (73), el nu e ispitit de inima de piatră a metropolei moderne, ca atâtea alte personaje interbelice, ci caută mereu dincoace sau dincolo de ea. Scrutând linia orizontului, orașul i se pare „absurd și neomenesc” (80) în geometria lui săracă în surprize, unde nu încap loc pentru fantezie. Arhitectura urbană este în primul rând un relief social, o afișare publică a statutului, ostentație ce rănește susceptibilitățile prea vulnerabilului tânăr aflat într-o cronică indigență, numărându-și banii pentru următoarea chirie și nepermițându-și un nou costum de haine, în locul celui ponosit. Bucureștiul interbelic, saturat de însemnele burgheze, este, pentru „straniul călător” Călin Adam, „platforma de prestigiu” a unei plimbări prin „infernul vieții moderne”. Cuvintele sunt extrase dintr-o notă memorialistică mai târzie a

autorului¹ și i se potrivesc mănușă și alter-ego-ului său narativ de tinerețe. Personajul trece pe lângă blocuri și case pe care nici nu le înregistrează, „alunecând epavă pe străzi, cu creierul gol, prostit” (111), „șui sub pervazul ferestrelor, pe trotuare, înainte” (186), dorindu-și să iasă din capitală și să o ia „razna prin țară, peste câmpuri” (84), „unde va să mi se piardă de urmă” (170). Flanarea e mereu transcrisă în acest topos al eliberării absolute, al fugii de pe linia oricărui traseu predeterminat („colind”, „epavă”, „șui”, „razna” ș.a.m.d.), și chiar și evaziunea în vis ia forma manifestă a unei plimbări fără țintă².

O mistică a „vagabondării”

Eroul notează net, într-un pur spirit suprarrealist pe care abia dacă îl presimt alți flaneuri din romanele noastre interbelice, că „viața vagabondării pe străzi aparține visului și fanteziei” (138). Străzile din plimbările lui Călin Adam sunt mai mult halucinate decât percepute, motiv din care sunt atât de sărace în detalii recunoscutibile, localizabile pe hartă. Pas cu pas, el înaintează în „a doua realitate”, care „începe a miji” (69), în „ispititoare irealitate” sau într-o „imaterialitate penibilă” (121), care nu e decât oglinda propriei derealizări. Probabil din dorința de a se distanța de suprarrealism, curent pe care îl bănuiește pe cale de instituționalizare, Fântâneru patentează un cuvânt de uz propriu, „subreal”, cu trimitere la zona de dedesubtul plajei de frecvențe a raționalității, acolo unde e posibilă resorbția eului în materia organică, regresia lui la o primară și nevinovată animalitate. De altfel, atunci când o verișoară se miră de capacitatea lui de a percepe lumea fără a recurge la categoriile intelective specific umane, oarecum entomologic, la firul ierbii („ca o insectă” – 80), el o aprobă entuziast și improvizează o teorie a incursiunii dincolo de „paravanele” obiectelor din jur, în miezul lor. Totuși, nici Călin Adam și nici Fântâneru nu au fibră de ideologi sau de esteticieni, iar „subrealitatea” lor e făcută din același aluat impalpabil ca „irealitatea” blecheriană sau „suprarrealitatea” bretoniană, coborând către același regim al ființei, accesibil numai prin „simțurile poetice” (cum inspirat le numea Simona Popescu, în idem: 38), cele divin sau diabolic dereglate. Nu trebuie să așteptăm, deci, de la romanul lui Fântâneru contribuții personale în sensul unui program literar, autorul încadrându-se prin temperament în mini-grupul „trăiriștilor” care cochetează cu excentricitățile avangardei (alături de Eugen Ionescu, Octav Șuluțiu sau M. Blecher), nota lui specifică meritând căutată, în schimb, în

¹ Nota, inclusă în manuscrisul intitulat *Pagini*, este ulterioară depresiei din 1942-1948 și schițează retrospectiv și i viziunea autorului asupra capitalei interbelice: „Într-o metaforă ingenioasă pe care mi-o acordă confrății fără să se angajeze la nimic: omul s-a plimbat prin infernul vieții moderne. Și atâta tot. Bucureștii burghez între cele două războaie era o platformă de prestigiu pentru astfel de călător straniu ce apăruse la un moment dat și trebuia să dispară” (Fântâneru 1999: 492-493).

² „Peste noapte avusei acest ciudat vis. Colind pe stradă, firește, fără anumită țintă” (Fântâneru 2006: 85).

amestecul dintre delirul fantast și setea de sens ontologic, ceea ce, în plan stilistic, s-ar traduce prin aliajul straniu și inconfundabil de prospețime, în genul picturii naive, și gravitate. Primul cronicar care a remarcat armonicile profunde, dostoevskiene, de sub exaltările lui Călin Adam a fost Octav Șuluțiu, însă el le-a tratat cu malițiozitate drept bombasticisme (Șuluțiu: 564). Replica din roman prin care își ilustrează criticul observația („mă cuprinse un dor pentru lucruri omenești, adânc omenești”) este una dintre deseale izbucniri ale eroului narator, aflat mereu în căutarea unei semnificații abstracte, general umane, a anodinelor sale mișcări zilnice. Momentul când pare cât pe ce să atingă mult râvnitul înțeles totalizator (care se risipește imediat în neînțelesuri enigmatice, firește) are loc în cursul unei convorbiri cu un amic, pe marginea unui capitol biblic. Eroul face o paralelă cu învățătura lui Iisus către fariseul Nicodim, din Evanghelia după Ioan. Așa cum, pentru a intra în Împărăția Cerurilor, trebuie să fii condus de Sfântul Duh, tot la fel, pentru a fi fericit, trebuie să te lași purtat de vânt și să te simți liber ca el. E limpede că, folosindu-se de metafora canonică Paraclet-vânt, Călin Adam face o apologie a obiceiului de a hoinări, ca act de inițiere prin care omul își poate conștientiza dezmărginirea interioară. Vântul nu are numai tâlcul metaforic neotestamentar, ci e realitatea rutieră din experiența cotidiană: „Ca să fii fericit trebuie să lași spiritul să se rătăcească; ca vântul, neștiind de unde vine, neștiind unde se duce” (134). Tot „ca vântul, neștiind de unde vine, neștiind unde se duce” călătorește și flaneurul modern. Dintre toți interbelicii, Fântâneru are intuiția suprafirească (sau „subreală”) a unei dimensiuni nu atât religioase, cât mistice a vagabondării. Acesta e „îndoitul humor” al experienței citadine: pe de o parte, absurdul unor convenții sociale castrante, care trezesc fie panica, fie dorința irepresibilă de a evada în universuri psihice alternative, compensatoare, unde orice „bufonerie” e permisă; pe de alta, licărirea unui sens înalt, odată ce lanțurile logicii au fost sfărâmate. Iată modul poetic de a locui în metropolă, așa cum putem citi printre rândurile uneori sibilinice ale exaltatului narator:

„De când locuiesc, precum locuiesc, în orașul ăsta, un îndoit humor mi-a servit ca aluat pentru fapte, în întâlnirile mele pe străzi. Mă tortură dintr-o parte panica lăuntrică alături de o adâncă rezervă a spiritului; încropind neliniștea și alungând-o, *forța* îmi sugerează că așa e frumos, chiar foarte frumos, ori că nu este ceea ce este; ar putea să fie altceva. Am o vicleană și răsfățată poftă să agăț o ‘coadă de bufonerie’ sufletului, să-l înzorzonez cu panglici.” (151)

Întâlniri

Întâlnirile de pe străzi pot fi nu doar cu persoane reale, ci și cu personaje imaginare, așa cum se întâmplă în noaptea plimbării prin zona Griviței, când Călin se așază, ostentiv, pe ghizdul

unei fântâni dintr-o piațetă obscură. Scena, încărcată de un anumit erotism lunatic, amintește de un episod din *Întâmplări în irealitatea imediată*, în care eroul narator, urmărind până acasă o trecătoare întârziată pe ulițele pustii, se postează în peluza de flori din fața locuinței ei, încremenit în genunchi, ca o statuie vie, spre uimirea ei întâi temătoare, până la urmă matern înduioșată. Personajul lui Fântâneru se dedă unui ritual nu mai puțin straniu și implicând, de asemenea, un moment de *adoratio* iscat din senin. Călin face o plecăciune adâncă în fața statuii din mijlocul fântânii, reprezentând o nimfă cu o rață sălbatică în brațe, și se lansează în cea mai urbană dintre conversații, din care nu lipsesc formulele de politețe, declarațiile curtenitoare, o recitare din Hölderlin, dar nici răspunsurile galeșe ale statuii, metamorfozate de imaginația în ebuliție a eroului în fata de care acesta era, timid-adolescentin, îndrăgostit. Între Călin și nimfa-Azia începe un delicat balet al reverențelor: el își cere scuze îndelung și protocolar, ea se roșește până în vârful urechilor, el îi admiră rochia galben-roșcată, ea începe să îl tutuie cu grațioasă familiaritate, el se fâstâcește, ea îl tachinează ș.a.m.d. Senzația derealizării e extremă: dacă, în *Călătoria unui fiu risipitor*, jocul uzanțelor reprezenta substanța vitală a țesutului social, la Fântâneru el nu mai e decât o rutină absurdă, desfășurată la granița nesigură dintre veghe și vis. Orașul încetează a fi un coșmar în clipa când eroul reușește să facă abstracție de harta socială care îl parcelează.

Natură. „Act gratuit”

Inaderența la formele vieții burgheze reiese în cursul plimbării lui Călin pe cheiul Dâmboviței, întâi înspre lacul Ciurel, apoi, printr-una din spontanele lui schimbări de direcție și de umoare, către centru. Pe când se așază pe un imaș din preajma bisericii Sf. Elefterie, un cârd de capre se apropie, stârnindu-i o puternică emoție. Bucureștiul pe care îl iubește personajul lui Fântâneru este în primul rând acest oraș încă semirural, cu păstori care își mână animalele peste șinele de tramvai (pe podul Sf. Elefterie trece tramvaiul 14 – Greceanu 1929: 17 –, pe care îl știm și din preumblările tinerilor lui Eliade, din *Întoarcerea din rai* și *Huliganii*). Oricum, nimeni până la Călin Adam nu a privit cu atâta încordată atenție blândul și banalul patruped de gospodărie (lipsit de nimbul mitologic al țapului, bunăoară), studiindu-i mișcările și tresăririle infinitezimale ca și când ar fi om, căutându-i prietenia, bucurându-se de căldura apropierei sale. Pasajul e memorabil prin prospețimea copilărească a senzațiilor:

„Una mai tânără și albă ridică botul neîncrezător, apoi face un pas la mine. Mă așez pe piatră din nou și întind doar mâna. Căprița vine, dă din cap, pesemne foarte curioasă. Mai înainte de a mușca din ramura verde, aruncă foarte mirată ochii în jur.

Până la apusul soarelui e încă vreme; lumina cade prin ramurile poleite, ca o pulbere. Lucește în ochii caprei un inexplicabil și dureros reflex al zilei acesteia de sfârșit de primăvară, de absolută singurătate. Nu se dumirește că se întinde de la sine o frunză. Păru că reflectează drăgălașa, roade apoi ramura și tot dă din limbă să mai ceară. Ne împrietenim repede, repede. Una după alta roade din mâna mea ramuri și ierburi, tot ce găsim pe alături.

Sunt calm, foarte senin, ca prin farmec, cu dorințe potolite. Căprița se lasă să o mângâi și îmi reazem fruntea de blana ei. Nici când n-a străbătut spiritul meu simțiri mai calde, mai omenești. Sângele viu al animalului mă dezmiardă; febra lăuntrică mi-aprinde obraji. Vraja de înfrățire dură minute.” (74-75)

Călin se află la antipodul figurii individului citadin, caracterizat de Georg Simmel prin blazare și tocirea simțurilor, în cunoscutul lui eseu despre care am mai vorbit¹; în sensul sociologului german, personajul lui Fântâneru nu e pe deplin orășenizat. Dimpotrivă, dovedește cu prisosință vitalitate, exuberanță senzorială și disponibilitate afectivă, iar ultimele instantanee ale acestei „vrăji de înfrățire” le surprind pe cele două vietăți, om și animal, într-o stare fuzională (sângele animalului părând a colora fața tânărului, ca de febră). Reperele la care suntem trimiși, aici, nu mai aparțin romanului modern citadin, ci ar putea fi transcendentalismul lui Emerson și Thoreau (cu idealul contopirii cu Ființa Supremă, prin imersiunea în natură²) sau panismul lui Blaga (al cărui zeu orb prindea în palme și mângâia, extatic, capete de miei³). Fântâneru i-a și dedicat autorului plachetei *Pașii profetului* o carte, *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică* (1940), în care își expune, nu mai puțin, propriile viziuni mistico-poetice⁴. Distincția de la care pornește analiza structurilor epistemologice implicite în lirica blagiană se face între „aporie” (sterilitate, sleire a resurselor, întunecare, necunoaștere, deznădejde) și „euporie” (fecunditate, rod, „plinătate a resurselor”, creație – Fântâneru 1999: 98-99), reprezentând două regimuri complementare ale ființei în fața dorinței de cunoaștere. Textul – care poate fi citit, cum

¹ ”There is perhaps no psychic phenomenon which is so unconditionally reserved to the city as the blasé outlook. It is at first the consequence of those rapidly shifting stimulations of the nerves which are thrown together in all their contrasts and from which it seems to us the intensification of metropolitan intellectuality seems to be derived.” (Simmel, *The Metropolis and Mental Life*, în Bridge & Watson, eds. 2010: 106)

² Pentru viziunea transcendentalistă asupra naturii, vezi eseu *Nature* (1836) de Ralph Waldo Emerson sau eseu *Walden* (1854) de Henry David Thoreau.

³ Referință a cea mai la îndemână este poemul *Pan*, din volumul *Pașii profetului* (1921): „Acoperit de frunze veștede pe-o stâncă zace Pan. [...] // Un miel s-apropie printre tufișuri. / Orbul îl aude și zâmbește, / căci n-are Pan mai mare bucurie / decât de-a prinde-n palme-ncețor capșorul mieilor / și de-a le căuta cornițele sub năstureii moi de lână. etc.” (Blaga 1966: 45). Dar alte versuri cu o rezonanță asemănătoare pot fi culese din *Moartea lui Pan*, din același volum.

⁴ Aș a cum a remarcat și Simona Popescu (în Fântâneru 2006: 12).

spuneam, și ca pledoarie *pro domo*, ținând cont că autorul practică un fel de critică de identificare – e saturat de metafore agrare: omul trăiește într-o lume-grădină post-paradisiacă și încearcă să acceadă la cunoașterea-fruct, aflată pe pământul-pom. Urme ale existențialismului, în acest univers vegetal, se găsesc pretutindeni: imaginarul pastoral anistoric vine de la existențialiștii creștini, undeva e comentat un citat din Heidegger (251). Știm, din paginile memorialistice de peste decenii, că cel ce rulează aici concepte precum „fior existențial” (181), „devenire” (148), „ființă” (149) sau „aventură” (153) îl citise și pe Kierkegaard (chiar în răstimpul redactării *Interiorului* – 489), asemenea altor colegi de generație. „Autenticizarea” înseamnă, în vecinătatea acestor filosofi și gânditori, „întoarcerea la izvoarele fantastice”, „învierea simbolurilor aurorale” uitate sub rămășițele mitologiilor defuncte (114). Se înțelege că pe sub grădinile lui Fântâneru curge pânza freatică a unei sensibilități mistice, în studiul blagian ca și în romanul publicat cu opt ani mai devreme. Numai delicatețea și, în fond, buna intuiție a prozatorului fac ca această omniprezență de profunzime să nu se ridice și la suprafață, situație în care ar fi denaturat întreaga perspectivă, bazată pe o anumită candoare a privirii naratoriale. Aluzivitatea priește romanului modern, dacă nu și literaturii mistice, și dă (auto)ficțiunii lui Fântâneru acele irizații suprarealiste.

Revenind la *Interior*, momentul „vrăjii de înfrățire” cu umilul animal reprezintă scenarizarea stării extreme pe care eseistul o numește „euporetică”. În scurtul interval de iluminare, ființa individuală se reconectează la misterioasa ființă universală, prin circuite inaccesibile rațiunii. Întregul proces de restabilire a unui echilibru ancestral nu e îndepărtat de acela pe care Eliade îl numea „cosmizare”, în publicistica lui timpurie (Eliade 1934: 221). Și, la fel ca și acolo, corporalitatea, marcând prezența omului în devenirea lumii, joacă un rol important, prin informațiile senzoriale pe care le propagă: el e mijlocul de cunoaștere, sau degustare, a vieții-fruct (Fântâneru 1999: 148-149). Specifică lui Fântâneru este o debordantă senzualitate fără sexualitate, dacă o excludem pe cea sub formă incert-nubilă (G. Călinescu vorbește încă de la început despre erotica „precocă, ingenuă, extemporală”, cu referire la legătura dintre Călin și „fetița cu picioarele goale”, Cania – Călinescu 1939: 2), ceea ce îl face o figură oarecum neobișnuită printre colegii de generație, mult mai tentați de scenele tari, frizând uneori lubricitatea. În contrast, *Interior* rămâne un roman surprinzător de cast, străbătut de o perceptivitate lacomă, îndreptată însă către finalitatea pură a cunoașterii.

Scena petrecută pe Splaiul Independenței nu se încheie decât după o altă întâlnire fortuită, la fel de grăitoare pentru natura romanului și a protagonistului său. După dispariția turmei de capre peste șinele de tramvai, dincolo de podul Sf. Elefterie, Călin se trezește față în față cu un fost coleg de liceu, Vernescu, ajuns acum un tânăr bine îmbrăcat și prosper, în urma unor afaceri de familie cu proprietăți funciare. După o scurtă conversație în care acesta își expune, cam îngâmfat, succesele financiare și mondene, eroul face unul dintre gesturile lui extravagante: se

așază pe o piatră și se acoperă cu iarbă până la piept, după care, interlocutorul simțindu-se vexat în respectabilitatea lui burgheză, întrevederea degenerază într-o scurtă și neprevăzută încăierare. G. Călinescu s-a grăbit să observe aici un conflict social¹. Criticul pornește de la o mărturisire aparent transparentă a lui Călin („Sunt cam prost îmbrăcat, pentru aceea m-am acoperit cu iarbă. Recunosc, e mare prostie din parte-mi, mai ales insinuând că la mijloc stă o filosofie pe care n-o înțelegi tu. Sunt un caraghios; hai să ne batem și ni se scutură ceața plictiselii” – Fântâneru 2006: 79), fără să pună la îndoială sinceritatea personajului, care pare mai degrabă a căuta o motivație pe înțelesul snobului Vernescu, pentru a rezolva într-un fel mica tensiune apărută, așa zicând, din pământ din iarbă verde. Într-adevăr, eroul poartă cu sine permanent un mic bagaj de refulări sociale, dar comportamentul său ușor provocator denotă nu încrâncenare, ci mai curând exuberanța unui tânăr bucuros să se antreneze într-un joc de băieți, fizic. Comentariul călinescian, exagerând intenția protagonistului de a își salva „prestigiul” știrbit de apariția unui amic mult mai bogat, are tâlcul lui. Criticul privește romanul prin prisma poeziei realiste, în raport cu care trama este rău alcătuită, relațiile cauză-efect sunt laxe, iar eroii acționează conduși de motivații neconvingătoare. Dar asta ar însemna să reducem nervurile capricioase ale lui Călin Adam la structura teleologică limpede a personajelor de galerie stendhaliană sau balzaciană. Ne aflăm într-o perioadă în care critica *mainstream* crede în superioritatea romanului „obiectiv”, cu o țesătură narativă densă, cu „noduri” tari – adică având conflicte solide sociale, politice, morale, psihologice, ș.cl., eventual împletite, ca în trilogia-fluviu a lui Șalom Aș, considerată de Vladimir Streinu o încununare a genului, într-un articol din 1935 (Streinu 1968: 371-373), sau ca în *Ion*, *Răscoala* și *Concert din muzică de Bach*, văzute de Lovinescu drept vârful ale producției literare românești. Or, Fântâneru face ceea ce în jargonul literar al epocii se numește un roman „liric”, cu o țesătură deșirată, prin ochiurile căreia motivațiile personajelor scapă. Care să fie cauza spontanei porniri a lui Călin de a se acoperi cu iarbă și, apoi, în loc de orice explicații, de a-și provoca amicul la trântă? Departe de a avea o cauzalitate univocă socială, destul de arbitrara înlănțuire de fapte e una dintre cele mai limpezi ilustrări interbelice autohtone ale „actului gratuit” gidian, în sensul originar de manifestare necondiționată a libertății individuale. În comparație cu imprevizibilul Călin, „huliganii” din romanele lui Eliade sunt limitați de anumite

¹ „Eroul, [...] fiindcă are hainele prea ponosite, rupe ierburi, aș a ca din întâmplare, și i le risipeș te asupra-ș i. Întrebat de prieten asupra gestului absurd, el îi mărturiseș te cauza, teatral, și i-l pălmueș te, spre a-l sili să se bată în duel, voind instinctiv să își refacă prin bravadă prestigiul pe care-l crede pierdut prin reaua înfățiș are vestimentară și prin neaș teptată mărturisire” (idem). Repovestirea călinesciană, cu interpretarea aferentă, în cheie socială, e reluată fără modificări în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (Călinescu 1988: 964). Dar ea a circulat în epocă încă din vremea primelor întâmpinări ale romanului, de exemplu în recenzia lui Eugen Ionescu, în cheie bufă și cu evidente intenții persiflante: „Bătaia cu O. Vernescu este foarte caracteristică pentru psihologia eroului. Călin Adam, sărac și asocial, rudimentar, e desigur furios pe O. Vernescu, tânăr bogat, amabil, subțire, social.s” (Ionescu 1932: 5)

programe sau rutine mentale, captivi ai propriilor teorii idiosincratice, pe care se crispează să le demonstreze cu orice preț, chiar cu acela de a își face rău lor și altora. Gesturile lui Călin – ascunderea hainelor sub vegetație, angajarea într-o luptă-joacă – sunt afirmarea surâzătoare a independenței, a nepăsării adolescente față de constrângerile mondene. Dialogul lui cu Vernescu ne arată că dorește, în fond, să alunge plictiseala unei întâlniri care se anunță inutil de scrobită, să își rețrezească simțurile printr-un act copilăros și nesăbuit. Iar în replica lui finală, de dinaintea îmbrâncelii, vine vorba despre nevoia de fantezie pentru a ieși din mecanismul absurd al orașului:

„ – Dragul meu Vernescu, la urma urmei, ce mai este viața noastră fără fantezie. Privește orașul ăsta cum îl încinge soarele. E ceva absurd și neomenesc în el, recunoaște și tu. Fără fantezie, firește, fără fantezie nu se poate trăi.” (80)

Referirea la Jean Cocteau, apropiatul lui André Gide și al suprarealiștilor, nu e întâmplătoare; Fântâneru nu crede în cauzalitatea rațională tradițională, de aceea își pune *alter-ego*-ul ficțional să nu își dezvăluie mobilurile comportamentului și, când este somat totuși să o facă, să răspundă enigmatic (invocându-l tocmai pe Cocteau): „Le silence est une politesse” (78). Lipsită de resorturile de legătură, narațiunea se dizolvă în nuclee de acțiune care nu se mai încheagă. Astfel de insule epice sunt „întâmplările în irealitatea imediată” ale lui Blecher, ca și ale lui Fântâneru: mici formațiuni narrative diluate, apărute după dezmembrarea epicului masiv, de veche școală realistă.

Pe de altă parte, părăsind orizontala desfășurării evenimentțiale, în mod deliberat debile, „întâmplarea” din „irealitatea” lui Călin, trăită într-o după-amiază răcoroasă de primăvară pe cheiul Dâmboviței, nu e lipsită de semnificații colaterale, active pe plan simbolic: în ceea ce privește constituția personajului, acoperirea cu iarbă înseamnă îngroparea rituală a „eului social” și resurecția unui „eu panic”, în acord cu viziunea mistică teoretizată în eseul despre Blaga. Autorul crede în precaritatea identității sociale, crustă care ne izolează de mediul înconjurător, în comunicarea dintre sine și cosmos (prin oficiul unor simțuri crude, ațâțate, înfometate) sau, în termeni heideggerieni, în „deschiderea închiderii”. Grafic, faptul e vizibil prin ponderea dialogurilor în text, eroul căutând cu fiecă ocazie, pe străzile orașului, întâlniri. Căutările (de sine ale) personajului, de-a lungul vagabondărilor sale, pot fi urmărite și în alte scurte episoade presărate în roman.

Margini de oraș

Dintre toate zonele sociale, Călin preferă mahalaua¹, poate și din cauză că ea îl scutește de efortul de a își afișa un statut social pe care, în realitate, nu îl are. La mahala nu predomină mecanismele elitiste de excludere specifice „centrului”, care ulcerează vulnerabilitatea firească a unui fost student ajuns sărac și chinuit de spectrul ratării, ocolit de foștii colegi și privit cu milă de fete. (El se numește, dintr-un complex de umilință-orgoliu, „drăcește de vanitos” – 184, dar de fapt e doar un suflet rănit în demnitatea lui umană.) La mahala, eroul se poate plimba relaxat printre cei pe care-i resimte la fel ca el, marginalizați, excluși, stigmatizați, țarați, sărmani, rătăciți, fără un trecut liniștitor de victorii mondene și fără un viitor asigurat. La mahala, în fine, scapă de teama de a fi judecat de ceilalți. Ca o confirmare a rolului pe care îl joacă acest topos în imaginarul lui Fântâneru, Eugen Ionescu relatează că, într-una dintre fazele de laborator, romanul se numea chiar *Margini* sau *Margini de oraș*². Mai există, desigur, și o explicație estet-fantastă, „subreal”-nebuloasă, care o dublează pe cea psiho-socială schițată mai sus, a „gustului pentru mahala”:

„Boarea unei neliniști mă îndeamnă să alerg prin oraș în lung și în lat; e simțământul animalului de pradă, care a întâlnit într-o zi vânat într-un colț al pădurii și mai dă târcoale dornic, multe zile după aceea. Gustul meu pentru mahala, pentru străzi hilare și întortocheate, pentru chipuri de oameni mutilați în sărăcie și promiscuitate, devine instinct. Îmi cășunează o plăcere mistică și tristă aceste maidane cu câini golani, răbdători de foame, cu copiii iroșiți prin șanțurile ulițelor, unde moșăie căruțașul și căluțul (jupuit și mâhnit).” (175)

„Boarea unei neliniști” e numai una dintre metaforele care arată cum notația atmosferică devine indice psihic (al unei stări de alertă, de încordare a simțurilor, ca la un animal de pradă), peisajul ce urmează fiind al unei coborâri în instinctualitate. Compasiunea pentru păturile defavorizate (oamenii „mutilați” de mizerie, copiii murdari) sau pentru animalele străzii (câinii înfometați, caii jigăriți) implică identificarea afectivă cu un registru „inferior”, „subuman” al ființei, aici și în multe alte pasaje ale romanului. Sentimentul unei solidarități ecumenice, traversând clasele și regnurile, e stimulat de peregrinările prin aceste zone psihogeografice, unde

¹ Cuvântul e folosit, aici și mai departe, nu în sensul etimologic, din turcă, de „cartier”, ci în cel degradat de „periferie”, deja curent în secolul al XIX-lea (vezi, de pildă, Sârbu 2009: 19).

² Acest detaliu de istorie literară a mai fost invocat și este, probabil, exact, chiar dacă relatarea lui Ionescu, extrasă din recenzia romanului, e îmbibată într-un ton zeflemitor ce relativizează într-o oarecare măsură acuratețea informației: „Avea obiceiul să ne invite uneori, să ne ofere vin și alimente și să-și citească operele unor oameni care, închizând ochii sub pretextul că se concentrează, puteau, fără figuri de stil, să doarmă liniștit. Așa am ‘ascultat’ în, mi se pare, iarna trecută romanul *Interior* – care se numea atunci *Margini* sau *Margini de oraș* sau *Eu și orașul* sau *Apropiatul* sau *Cum eram, tot mă iubeam* – al cărui fericit destin nici nu i l-aș fi bănuțit” (Ionescu 1932: 5).

țesutul urban se rarefiază, cârpit în schimb de tot mai multe petice de natură. Într-un fel, *Interior* trebuie citit ca un roman anticitadin¹, atâta vreme cât romanul citadin își trage seva din multitudinea de coduri ce structurează și ierarhizează atât de complicata viață a orașului. Să recitim, fără a intra în subtilități de psihologie cognitivă (*mind-reading*), scena din *Patul lui Procust* în care e redat dejunul luat de Fred cu prietenii lui scriitori, în grădina de vară de pe strada Regală. Iată numai câteva dintre codurile etalate cu această ocazie: unul vestimentar (cu atât mai dificil, în condiții de caniculă), unul conversațional (care îi dă emoții tânărului aviator, alarmat să nu își deconspire ignoranța, când discuția alunecă pe panta erudiției literare), unul gastronomic și potatoric (la ce temperatură se servește vinul alb? și cât de gros poate fi sosul de varză călită?), unul comportamental (cum să comanzi un abonament la gazeta unui amic sărac, fără a avea aerul că-i pretinzi gratuitate?; încurcătura mondenă o cunoaștem deja de la Caragiale, din schița *Diplomație*; și apoi, ce e de făcut atunci când zărești o muscă moartă în mâncarea unui comesean?). Camil Petrescu schițează, în câteva pagini, o întreagă rețea de complexe de inferioritate și superioritate prin care își plasează personajul *in medias res*, adică în miezul pânzei sociale: iată, în fond, arta unui roman citadin. Or, tocmai de acest încâlcit ghem de relații fuge personajul lui Fântâneru. Compensator, Călin Adam își caută refugiu în colțurile de natură mai răzlețe în centru, mai dese la margini, pentru care a dezvoltat un fel de suprapercepție poetică. Fie că ascultă „cum urcă și coboară seva în zigzag” pe sub scoarța copacilor (Fântâneru 2006: 60), fie că simte cum țarina, cerul, gardul se „transsubstanțializează” (100) intrându-i în sânge, experiența e mereu aceeași, a acelei contopiri panice pe care o va discuta, sub aspect teoretic, în eseul despre Blaga. Dragostea pentru natură a fost observată încă de la început de Mihail Sebastian² și de Petru Comarnescu, cel din urmă într-o cronică pe cât de stângace, pe atât de provocatoare, în care notează just poziția lui Călin Adam pe granița „dintre două lumi” (rurală și

¹ Dacă nu ar păcătui prin preț iozitate, ar fi mai potrivită eticheta „antiroman anticitadin”, în măsura în care romanul obiectiv, omniscient, realist de secol XIX – canonic încă, în România interbelică – reflectă sistemul pârghiilor de putere ale statului național, ca organism centralizator, nivelator și coercitiv al unei diversități de idiomuri și de păături socio-umane. Afirmăția, contrazicând viziunea bahtiniană a romanului ca gen al heteroglosiei *par excellence*, a făcut-o Franco Moretti: „[C]onstrucția statului pretinde o nivelare – nivelarea barierelor fizice, precum și a numeroaselor jargoane și dialecte locale care sunt reduse la o singură limbă, într-o manieră graduală, dar ireversibilă. Iar limba romanului de secol XIX – informală, impersonală, ‘comună’ – a contribuit la această centralizare mai mult ca oricare alt discurs. Și în acest sens, romanul este, într-adevăr, forma simbolică a statului național” (Moretti 1998: 45). Or, privită din această perspectivă, scrierea lui Fântâneru reprezintă o dublă subversiune: a genului romanesc (prin forma laxă, gelatinoasă, „de moluscă, fără și ira spinării”, cum a zis critica) și a subgenului citadin (refuzând reprezentarea „centrului” – și a relațiilor de subordonare pe care acesta le instituie – și optând pentru „periferie”). Neexprimate programatic, aceste latențe „anarhice” există, neîndoielnic, în „subconștientul” *Interiorului*.

² Sebastian apreciază „paginile deopotrivă frumoase, scrise pe un ton potolit de imn interior, în cinstea pomilor și a ierburilor” (Sebastian 1932: 3).

urbană) și, injust, constituția lui de tipic țaran român rătăcit în metropola modernă¹. În realitate, sensibleria, tropismele personajului nu au nimic în comun cu robustețea unui erou național exponențial, cum ar vrea să demonstreze Comarnescu. Criticul aspiră la o lectură etno-sociologică, dar uneltele îi sunt naive, iar comparația cu sămănătorismul, cu toate disocierile necesare făcute, nu își are rostul. S-ar putea deduce o convergență de preocupări cu proza naturalistă a mahalalei scrisă în aceeași perioadă, țipător de pitorească, moștenitoare a unor locuri comune romantice, ca în *Domnișoara din strada Neptun* de Felix Aderca, *Maidanul cu dragoste* de G. M. Zamfirescu sau *Calea Văcărești* de I. Peltz, or, asemănările, atâtea câte sunt, se reduc la ocurența toposului periferiei. *Interior* trebuie citit ca un roman periurban în mod miraculos scuturat de clișee, într-un peisaj literar în care aceste clișee acoperă aproape complet peisajul social și uman real.

Iată-l, de pildă, pe Călin Adam hoinărind pe un maidan de lângă o fabrică de cărămidă dezafectată². Tânărul se învârtă pe baltă într-o barcă părăsită, până când apare în peisaj un țigănuș, pe care, entuziasat, îl ia la bord, îl plimbă, îl face să râdă și îl învață primele versuri din *Tatăl nostru*: rareori vom întâlni în literatura interbelică un portret de țigan fără nicio urmă de stereotipuri, ca acesta³. Mai mult, când în scenă intră pentru scurtă vreme și mama puștiului, despre care putem citi printre rânduri că ar fi prostituată, eroul se comportă cu un cavalerism fără cusur. Nefiind privite printr-o logică a excluderii, figurile marginalității își recapătă luminozitatea și devin reprezentante „ilustre” ale speciei, la un nivel ontologic („Nu mai înțeleg ce e cu mine, atât de mult iubesc oamenii, iar țigănușul parcă este un ilustru reprezentant al lor” – Fântâneru 2006: 116).

Periferia are, la Fântâneru, două accepții complementare. Înseamnă, pe de o parte, promiscuitate, sărăcie, lipsă de igienă, de pildă ilustrate în imaginea gropii de gunoi din fața casei sau a șoarecelui înecat în lavaboul din odaia de dormit (Fântâneru 2006: 127). Ca o curiozitate, acest prim aspect nu îl nemulțumește prea tare pe tânărul fantast, mereu dispus să compenseze realitatea prin intensă lui activitate imaginativă. Pe de altă parte, e cadrul unde natura poate prolifera în voie, eliberată de constrângerile de orice fel. Ultima accepție apare mai rar decât prima la romancierii mahalalei de școală naturalistă, concentrați să demonstreze, în narațiuni

¹ „De fapt, cu tot subiectul ei citadin, *Interior* este povestea marginilor dintre două lumi între care își dezbate existența a un fiu de țaran gingaș la suflet, plin de interioritate, exasperat de căderea lui în singurătate și mizerie și legat panteistic – tot ca țaranul român – de flori, animale și oameni, găsind sens în a-i iubi și a-i evoca.” (Petru Comarnescu 1933: 1).

² Ca de obicei, reperele geografice sunt sărace, însă faptul că „spre mieznoapte, orașul se termină brusc” (Fântâneru 2006: 112) ne face să ne gândim la una dintre fabricile de cărămidă din preajma salbei nordice de lacuri Tei – Floreasca – Herăstrău, de exemplu la cea de lângă Fabrica „Bolintineanu” sau la cea de lângă Hipodrom.

³ Pentru a trece în revistă imaginile clișeu ale țiganului, în romanul mahalalei, vezi Sârbu 2009: 77-95.

exemplare, o teză de critică socială, care îi obligă să zugrăvească tablouri în culori întunecate. Or, dimpotrivă, la Fântâneru apar imagini proaspete, de pictură naivă:

„Casele mici, cu brâie de pământ umed, ard în lumină. Azi îmi propun să parcurg strada asta de la un cap la altul. Mâine voi da alte ocoluri. Din clădiri exală nu știu ce vrajă curioasă și mă înlanțuie. N-am în fața mea o casă, un om, ci un peisaj naiv, încremenit într-o poză.” (idem: 92)

Naratorul nu râvnește la „‘poezia’ societății” (adică a „centrului”), ci iubește mahalaua și maidanele, cu gustul lor pentru „libertate” și pentru „frumusețea vieții”¹. E straniu cum abordarea urbanistică a arhitectului G. M. Cantacuzino, revendicându-se de la date statistice, rezonază nu cu viziunea sumbră și liniară a naturaliștilor, ci cu luminozitatea și libertatea pe care le regăsim la Fântâneru. Cele două dimensiuni ale periferiei bucureștene – insalubritatea menajeră și frumusețea naturală – coexistă, într-adevăr, în anii interbelici:

„Aici nu apăr mahalaua, o cercetez și îi caut semnificația, căci mahalaua e mai mult de jumătatea capitalei și, mai ales, e o manifestație socială liberă. [...] Din cauza acestei puzderii de proprietăți care s-a întins prin toate împrejurimile Bucureștilor, asimilând satele din acea regiune, sunt prea multe străzi nepavate, fără trotuar, fără canalizare și adesea fără apă suficientă, înspre care nici tramvaiele, nici rețeaua electrică n-au ajuns. Dar în schimb lumina soarelui pătrunde oriunde, salcâmul și teiul ocrotesc cu umbra lor modestele așezări, curțile își au adesea colțul de grădină cu zarzavat și flori, cotețe și căsuțe pentru porumbei își găsesc loc lângă casele oamenilor și combaterea nevoilor și a sărăciei se face mai liber. [...] Omul din mahala nu vrea să fie depășit de progres. El vrea să simtă natura în jurul casei sale.” (Cantacuzino 2001: 57-58)

La fel de echilibrat e discursul memorialistic despre prima parte a secolului trecut, arătând mereu, pe lângă flagelurile caracteristice mediilor defavorizate, ponderea pe care o are elementul natural în înfrumusețarea peisajului periurban, aflat la intersecția dintre cele două culturi, rurală și citadină². Cât despre romanul lui Fântâneru, aici apar o sumă de animale, păsări

¹ „Iubesc cerul albastru și umed; mă învăluie cu singurul chip al Bucureștiului ce mi-e cu puțință să-l contemplu. În mahala, pe maidane. În marginile de oraș, dincolo de ceață, devin visător, neputincios. Hrănesc o libertate cu îndoielnice temeri, atâtea temeri câte virtuți doresc să am. Temerea mea este de a nu-mi atrofia simțurile față de ‘frumusețea vieții’. Presupun societatea plină de o poezie subtilă și intimă; pentru care trebuie inițieri lungi, favoruri, simpatii. Sunt îndepărtat metodic, pe zi ce trece, de ‘poezia’ societății” (idem: 139).

² Și arhitectul Paul Emil Miculescu notează: „Pe vremea copilăriei mele, era încă între amândouă: era mahalaua mărginașă, cu toată mizeria, cu toate abjecțiunile ei, dar și cu farmecele ei toate. [...]. [Case] atât de joase, câteodată, încât puteai să te ajuți, ținându-te cu mâna de streșina lor, ca să calci pe vârful pietrelor care ieșeau

și insecte – vrăbii, șoareci, capre, oi, câini, miei, găini, cai, fluturi – și, în parcuri, pe maidane, pe bălți, cea mai diversă vegetație, în totală neorânduială: duzi, zarzări, garoafe, trandafiri, iarbă, mușchi, trestii, păpuriș, lobodă sălbatică, sălcii, caiși, castani, lemn cânesc, petunii, stânjenei, crini, bujori, liliac, lalele, cireși, tei sau iederă. Știm din poeziile și din jurnalele autorului despre obsesia unor simboluri ascunse și uitate: natura este teaca lor. Însă dimensiunea psihedelică nu taie nimic din frăgezimea peisajelor, iar Bucureștiul hoinărelilor lui Călin Adam păstrează o dâră din mireasma „capitalei-codru” care îi uimea pe călătorii străini din vechime, sau a „orașului-grădină” de care peisagistul Eugène Pinard încă mai vorbea, la 1917¹.

Case la curte

Dacă geografia literară urmărește studierea literaturii în spațiu și a spațiului în literatură², atunci imaginarul locuinței joacă un rol semnificativ în interpretarea critică. Ideea e mai veche și a îi schița măcar un portofoliu teoretic e o întreprindere fastidioasă, dar câteva repere se cuvin marcate, înainte de „atlasul” lui Franco Moretti, „geocritica” lui Bertrand Westphal sau „psihogeografia” lui Merlin Coverley. Folosind cercetările din psihanaliză de la începutul secolului XX, critica fenomenologică a urmărit paralelismul casă-psihic (a făcut-o Gaston Bachelard, în *Poetica spațiului*) și a explorat neobosit odăile, mansardele și pivnițele, șifonierele, cuferele și sertarele din textele literare pentru a diseca structurile mentale conștiente sau inconștiente din spatele lor. Dar, înaintea lui Freud (care afirmă, primul între psihanaliști, complexul casă-psihic³) și a lui Jung (care îi face un fel de stratigrafie¹), asocierea avea deja o

din mocirlă. Dar și cu grădini în miniatură în care creșteau – în jurul trandafirilor înalți, sprijiniți pe araci cu baloane de sticlă poleită înfipte în vârf – garoafe, busuioc, vâzdoage, micșunele și sifoane albastre cu fundul în sus. Grădinițe cu bolți și de vițel și prispă cu zorele și mai ales cu pomi roditori: caiși, piersici, gutui sau corcoduși, câte unul la fiecare casă, care primăvara prefăceau totul într-o livadă înflorită. Atunci mahalaua murdară și insalubă, puturoasă ca o hazna, era dintr-odată împodobită și frumoasă ca o mireasă.” (Miclescu 2007: 50). La Arghezi, mahalaua-grădină poate fi înțelesă și metaforic, în sensul că în ea cresc florile-femei, cu o carnație de carne delicată: „Mahalalele urâte ale periferiei sunt niște grădini în care înfloresc te splendid o rasă de fete și femei uimitoare, de un brun brumăriu, așa ternut pe frăgezimea delicat palidă a cărnii.” (Arghezi 1967: 16).

¹ Vezi Tudora 2009: 131-132 („capitala-codru”), 44 („orașul-grădină”).

² „Geografia literară, totuși, se poate referi la două lucruri foarte diferite. Ea poate indica studiul *spațiului în literatură*; sau, dimpotrivă, al *literaturii în spațiu*” (Moretti 1998: 3).

³ „Singura reprezentare tipică, adică comună, a persoanei umane ca întreg este sub formă de casă” (Freud 1920: 125).

istorie venerabilă, inclusiv literară. Nu promitea Balzac că poate reconstitui un personaj din mediul arhitectural în care locuiește, în faimosul incipit din *Căutarea absolutului* (1834)²? *Mutatis mutandis*, trecând de la o paradigmă epistemică la alta, începând cu secolul XIX, casa e omul, în toate sensurile posibile, prin mecanisme metonimice sau metaforice. O teorie caracteristică pentru vitalismul spiritualist din primele decenii ale secolului XX o dezvoltă Pavel Florenski, în 1919. Polimatul rus pornește de la conceptul de „organoproiecție” pentru a relansa ideea unei omologii între uneltele omului și organele lui (mână – balanță, ureche – pian, ochi – cameră și telescop, oase – stâlpi și căpriori, sistem nervos – dispozitive electrice, sistem circulator – conducte de apă ș.a.m.d.), pentru a concluziona că „unealta uneltelor”, casa, reprezintă organismul în complexitatea lui psiho-somatică (Florensky 1997: 153). La Florenski, se conjugă imaginarul scientist cu cel creștin, fiindcă locuința nu exclude existența unui „duh” care să îi dea viață, ea devenind, atunci când e completă, lăcaș de rugăciune (idem: 155). O asemenea viziune, liric-diletantă, fantezist-religioasă, respiră, dintre toate, aerul avangardelor epocii în care eseul este scris. Iată, așadar, numai câteva dintre cheile de lectură ale caselor pe care le întâlnim în romanele citadine moderne, întinse de-a lungul mai multor curente literare, de la realism până la suprarealism: „topoanaliza” (ca să împrumutăm termenul lui Bachelard) are nevoie de o interpretare integrată – socială, antropologică, psihanalitică, fiziologistică etc.

Ce caracteristici au, așadar, casele în care sălășluiește, pentru o vreme, Călin Adam? În primul rând, ele exprimă ambiguitatea ambientului urban al mahalalei, pe care amintit-o, îmbinând marginalul social și pitorescul natural. Una e situată pe Calea Griviței, într-o curte comună care afișează „un pitoresc de sărăcie meschină prin neorânduiala infantilă a clădirilor” aliniate de o parte și de alta, deși nu îi lipsește un anume „farmec pictural”, pornind de la răsadurile de flori din fața geamurilor joase (Fântâneru 2006: 54-55). Cealaltă, încă mai modestă, de asemenea se află în zona nordică și are în față o ogradă, „înzorzonată” de ploaie sau scăldată de soare, după vreme, dincolo de care se întind bălăriile unui teren viran acoperit de gunoaie unde, uneori, pasc oi (idem: 120-121, 124-125). Plasată într-un context atât de echivoc, curtea, la Fântâneru, nu are decât în parte o funcție estetică (nevibrând de parfumurile grădinilor lui Verlaine sau Dimitrie Anghel), caracterul ei primordial fiind utilitar, de „spațiu-resursă” (Tudora

¹ „Trebuie să descriem și să explicăm o clădire al cărei etaj a fost ridicat în secolul al nouăsprezecelea; al cărei parter datează din secolul al șaisprezecelea și, după o examinare atentă a zidurilor, aflăm că a fost reconstruit dintr-un turn de secol unsprezece. În pivniță, descoperim zidurile unei fundații romane și, dedesubtul ei, o grotă în straturile căreia găsim unelte de piatră și rămășițe ale faunei glaciare. Cam așa arată imaginea structurii noastre mentale” (Jung 1928: 118-119).

² „Întâmplările din viața omului, fie publică sau particulară, sunt atât de strâns legate de arhitectură, încât cei mai mulți dintre cercetători pot reconstitui fie o naștere, fie un individ, în tot adevărul ființei lor, după vestigiile monumentelor publice sau după relicvele sălășluirilor” – Honoré de Balzac, *Căutarea absolutului*, în *Realismul* (Popa 1969 I: 163).

2009: 149) în care găsim nu numai plantele, dar și animalele specifice, unele de-a dreptul prozaice (câinele de pază, micii dăunători). În termenii antropologiei urbane, ea e o „natură-casă” (idem: 137 et passim), o prelungire gospodărească a interiorului în exterior care presupune și o remodelare a spațiului casnic, caracteristică pentru mahalalele bucureștene. Deosebirea dintre Călin și alți eroi de romane citadine se poate măsura și în distanța dintre domiciliile lor. Garsoniera ultracentrală, mobilată după ultima modă cubistă, a lui Fred Vasilescu desemnează un eu oscilând între orgoliul singurătății și vanitatea mondenității; statul în chirie, în case dărăpănate de la periferie, de unde mai degrabă e dat afară decât pleacă de bună voie, punctează efemeritatea unui mod de locuire și fragilitatea unei existențe. Apoi, în *Patul lui Procust* sau în *Călătoria unui fiu risipitor*, efectul de intimitate se creează prin delimitarea netă interior-exterior. Între pereții apartamentului său, personajul își creează un microunivers, un fief, un receptacul al lumii sufletești în care se retrage, și am văzut ce rol joacă draperiile în romanul lui N. Steinhardt. Dimpotrivă, spațiile sunt la Fântâneru adeseori semideschise. Casa bătrânicii unde ajunge până la urmă Călin are poarta marchizei smulsă din țâțâni și aruncată în lături, iar ușa sufrageriei, fără clanță, zvârlită pe un morman de fier vechi (Fântâneru 2006:198). Apoi, un motiv inaparent la prima vedere, dar repetat cu obstinație în mai multe împrejurări, este fereastra deschisă. Prin ea, „primăvara cioc[ă]nește în geam”, „salcia vără pe fereastră mâțișorii verzi”, „vine miros de zarzări și caiși înfloriți”, pătrunde vântul sau „suflă o bură lumina soarelui” aducând cu sine „o altă libertate” (idem:104,98,196,147) în biserică, în mansardă sau în odăile succesive care îi sunt, temporar, adăposturi lui Călin. Autorul are o predilecție pentru locuințele provizorii, neizolate complet de natură prin zidurile civilizației. Semnificația acestei semideschideri este comunicarea osmotică interior-exterior, eu-cosmos, expresionistă și suprarealistă, subrațională și „subreală”, pe care am văzut-o enunțată și în eseul despre Blaga și pe care o regăsim într-o îndrăzneală lexicală ca aceasta: „creierul mi se dezgrădinează”¹ (idem:169). Libertatea mentală totală, deschiderea porților percepției se asociază cu spațialitatea domesticității de mahala, periferia socială deținând cheia contactului cu absolutul, pe care centrul burghez al orașului a pierdut-o.

Perturbări identitare

Sunt zile în care personajul, mânat de neliniștea dromomaniei sale pe trasee imprevizibile, își pierde „gustul de casă omenească” (idem: 196); mult mai rar i se întâmplă,

¹ Iată încă o nedreptate făcută lui Fântâneru: critica a ricanat mereu pe marginea excentricității ilor de limbaj (iarăși, cel mai vitriolant a fost Octav Șuluțiu: „C. Fântâneru inventează cuvinte acolo unde nu e nevoie și i cuvinte de cea mai pură lipsă de gust, ca: ‘haimanaliceș te’ sau ‘să se întunericească’” – Șuluțiu 1933: 564) , fără să aibă ochi pentru plasticitatea tulburătoare a unora dintre ele.

dimpotrivă, să se închidă înăuntru, pierzând noțiunea timpului și uitând de sine până când, odată, Cania, fetița naiv îndrăgostită care stă în chirie alături, îl află vorbind singur. Altădată, Călin observă cum tapetul s-a dezlipit de pe perete și îl râcăie într-un colț, dislocând mici bulgări de tencuială, ridicând nori fini de praf și descoperind în perete o rețea de șanțuri ca o hartă hidrografică:

„Dedesubt, sub scorjirile scoarței, peretele s-a crăpat adânc, săpând un șanț în zig-zag, desemnat ca un fluviu continental pe o hartă.” (idem: 121)

Peste alte câteva clipe, zidul metamorfozat în fluviu se mai transformă o dată, acum într-un cap de copil. Toate indiciile sugerează că desprinderea tapetului înseamnă exfolierea realității și substituirea ei cu diverse scenarii mentale, declanșate prin asociații libere. Din ce în ce mai evidentă, pe parcursul derulării episodului, e și invitația la o lectură psihanalitică, reclamată de împrejurarea că tânărul pare să își ghicească în obrazul grimasant de hârtie albastră de pe perete propriul chip, motiv pentru care țâșnește imediat în fața oglinzii, ca pentru a își recompune fața defragmentată:

„Crăpătura peretelui, rana tapetului se transformă pe nesimțite în niște ochi omenești care mă privesc expresiv și animați. Culoarea albăstruie-ștearsă a hârtiei desemnează pare-se un obraz cu ten mat, cu mișcări din buze, cu o semnificativă grimasă. Această transfigurare dată benevol obiectului din afară mă emoționează puternic. Avusei o tresărire de copil care și-ar fi zis: ‘eu sunt acel care sunt’ și trecui imediat în fața unei oglinzi din perete, unde procedai cu tehnică amănunțită la reconstituirea mea. Mă adunai bucată cu bucată, în urma unei catastrofale risipiri în vis.” (idem: 121-122)

Urmează un fel de exercițiu de distorsionare creativă a realității: Călin își rotește privirea prin cameră, ca pe o lanternă magică, pentru a recompune forme „mai blajine și mai umane” (idem: 122) în locul mobilierului care deodată i se pare prea impersonal. E un tipic scenariu de apropiere a spațiului, ca acelea prin care copiii „se împrietenesc” cu camerele lor, iar vedeniile rezultate din procesul de transsubstanțiere sunt, toate, din repertoriul infantil: soba văruiată și pătată cu negru de fum devine un urs polar trântit într-o rână și cu limba scoasă, iar dulapul e o ladă de poveste¹. Camera fantasmatică, derealizată e o autoproiecție / „organoproiecție” /

¹ Nu e sigur dacă eroul se gândește la vechea baladă vieneză *Oh du lieber Augustin* sau la basmul *Porcarul* de Hans Christian Andersen. Refrenul citat de Fântâneru („Ah, iubite Augustin, toate mi s-au dus, s-au dus”) apare în ambele texte și face trimitere, în ambele cazuri, la destinul unui om sărac și cu sufletul curat dar prigonit de soartă, cu care

oniroproiecție *sui generis*, externalizarea unor complexe psihice. Iar proteismul extrem al încăperii, seducător și în același timp alarmant, indică irealitatea, volatilitatea sinelui, ca într-un vis care poate aluneca ușor într-un coșmar. Fenomenele de perturbare a identității se manifestă la Călin Adam prin această instabilitate cronică și prin incapacitatea de a își postula o unitate interioară, un „centru” al ființei (deși, odată, are iluzia că îl găsește: „Prețuiesc această stare de conștiință: mă socotesc centrat și pozitiv” – idem: 206; însă impresia e rostită în apogeul unei transe). Eroul se teme uneori de o autoscindare („un soi de demență mă dezorganizează; mă divid în personalități în care nu mă recunosc” – idem: 83) și, într-o altă după-amiază petrecută acasă în singurătate, se lansează într-un dialog extatic cu sine însuși care l-ar putea profeți pe Iona din teatrul poetic al lui Marin Sorescu, dacă substratul nu ar fi aici unul clinic („Am cu cine vorbi: cu mine însumi. Pun întrebări și răspund. Sunt destul de complex pentru a mă divide. Atenție. Să încep, prin urmare: – Ce faci tu, Călin Adam, aici în pat? – Șed. Vezi bine: că șed. Ce stupidă întrebare! etc.” – idem: 202).

Așa cum se întâmplă și la alți prozatori autenticiști interbelici (Camil Petrescu, Mircea Eliade, N. Steinhardt), chestiunea identității, pivotală pentru ideologia de grup, e figurată prin imaginarul arhitectural, al caselor, străzilor, parcurilor sau grădinilor urbane. În *Interior*, locuința mizeră de mahala, luată în chirie, cu odăi meschine dar și largi perspective către natura generoasă de afară, într-un sens chiar *este* această identitate precară, flotantă, cu rutine ciclotimice de retractilitate și expansivitate mistică. Ceea ce îl poate surprinde pe un cititor obișnuit cu clișeele romanelor periferiei sunt momentele în care tânărul ce își duce viața de pe o zi pe alta, vagabondând în haine zdrențuite, apărând în ochii altora ca un paria, devine dintr-odată centru al lumii, printr-un misterios mecanism de autoapărare; starea de „har” se duce, însă, ca un fum. Între cele două extreme ale ființei, între „euporia” și „aporia” ei, se desfășoară existența lui Călin Adam.

Autorul are intuiția artistică de a păstra dualitatea eroului său până la sfârșit, construind un final cum nu se putea mai echivoc. Izolat în casa pustie, Călin își amintește de copilăria lui la țară și e transportat de viziunea unui peisaj campestru plin de miresme tari, culori crude, de o intensitate halucinatorie, ca în pelicula tarkovskiană *Copilăria lui Ivan*. Priveliștea, de o poezie greu de îndurat, maladivă, lasă impresia unei despărțiri de realitate: regresie în timp, elevație în irealitate, cădere în halucinație. Personalitate *borderline*: e marca unui tânăr ce călătorește pe „linia” subțire și a altor „marginii” decât cele ale orașului. Călin Adam avea dreptate să afirme, orgolios, că nu seamănă cu niciun personaj de roman¹; sau, cel puțin, el e ca nicun altul din romanele românești.

în mod evident Călin Adam se identifică. Astfel, „lectura” camerei ca proiect ie a sinelui personajului e confirmată și prin această (imprecisă) referință intertextuală.

¹ „Sunt deosebit cu desăvârșire de orice e scris în vreo carte!” (idem: 121)

IV. IDENTITĂȚI INTERBELICE ȘI CONTEMPORANE

Autoficțiunea: un gen literar „feminin”?

O „preistorie” interbelică

Categoria „femininului” intră în prim-planul discursului critic românesc în perioada interbelică, odată cu marile construcții ideologice ale lui E. Lovinescu. Iată cum e comentată literatura Hortensiei Papadat-Bengescu, prin recursul la o serie de reprezentări, dacă nu stereotipii, de gen:

„Această putere de analiză, ca și atitudinea sinceră până la cinism față de fenomenul sufletesc și, în specie, față de feminitate, scoate literatura scriitoarei din romantismul și subiectivismul obișnuit al literaturii feminine, ce se zbate între explozia lirică și exuberanța senzorială a contesei de Noailles, de pildă, și sentimentalismul vaporos și sensibleria discretă a celor mai multe scriitoare. Pasiunea este însoțită de interesul științific al cunoașterii prin disecarea sentimentelor până la aderențele lor ultime. Deși materialul este exclusiv feminin, atitudinea scriitoarei rămâne, așadar, bărbătească, fără sentimentalism, fără duioșie, fără simpatie chiar, pornită din setea cunoștiinței pure și realizată cu eliminarea dulcegăriei, prin procedee rigurose științifice, ceea ce îi constituie o notă diferențială față de întreaga literatură feminină.” (Lovinescu 1973: 241)

Se înțelege că limbajul criticului oscilează aici între două accepțiuni ale termenului în cauză. „Feminină” poate fi, pe de o parte, literatura scrisă de femei (ca Anna de Noailles sau Hortensia), sau, pe de altă parte, o anumită categorie estetică *sui generis* obținută printr-un demers intuitiv, inductiv și abstractizant. Punând cap la cap diferitele texte din *Istoria literaturii române contemporane* și din *Critice* în care este acroșată chestiunea, putem reconstitui opoziția binară dintre două tipuri literare care vertebreează o întreagă viziune: *subiectiv-liric-personal-feminin-interior-sentimental-romantic* vs. *obiectiv-epic-impersonal-masculin-exterior-analitic-realist*. În plus, mentorul sburătorist postulează și o fatală și organică mișcare de translație a primei serii către cea de a doua (enunțată sub forma legii de evoluție a prozei literare de la

subiectiv la obiectiv). Există, aşadar, în ideologia literară lovinesciană o ierarhie implicită a formulelor româneşti, în pofida cunoscutei deschideri empirice a criticului către o multitudine de scriituri şi structuri narative. Tipologia lovinesciană, cea mai solid articulată în spaţiul literar românesc interbelic, consună cu alte dihotomii formulate în aproximativ aceeaşi perioadă: „creaţia” vs. „analiza” (G. Ibrăileanu), romanul „balzacian” vs. „proustian” (G. Călinescu), „romanul roman” vs. „psihologic” (Vladimir Streinu).

O taxonomie înrudită circula şi în literatura franceză a aceloraşi ani. Albert Thibaudet discuta într-un eseu din 1925, *Le liseur de romans*, despre distincţia dintre „ordinea masculină şi ordinea feminină”, sau „doricul şi ionicul” (Thibaudet 1973: 367) romanului. Primul tip se ocupă de aventură, pune în mişcare o maşinărie epică impresionantă în care angrenează o armată de personaje şi se trage din vechile epopei şi cântece de gestă, pe care autorul le adună sub titulatura de literatură „rutieră”. Celălalt descinde din literatura de curtoazie citită în camerele doamnelor şi vorbeşte mai mult despre întâmplările inimii iar, în epoca modernă, se transformă în proza de analiză a complexelor sentimentale. Lipseşte doar, din abordarea autorului *Fiziologiei critice*, denivelarea axiologică dintre cele două categorii, mai clar marcată la Ibrăileanu, Lovinescu, Streinu sau Călinescu.

Dezbateri, în anii 2000

Proza interbelică subiectivă / analitică / ionică / „feminină” cu izvoare autobiografice, care îşi găsisese un model universal recunoscut în romanul-fluviu proustian, va fi redimensionată în anii 2000, când un nou gen se profilează la orizont tot mai vizibil, pe urmele programului schiţat de Serge Doubrovsky în paratextul unui roman din 1977 (*Fils*) şi ale cercetărilor teoretice ale lui Philippe Lejeune din jurul „pactului autobiografic” (1975). Dezbaterile din jurul conceptului sunt ardente, dau ocazia unui proces literar de răsunet în 2005¹, nu încetează nici mai târziu şi avansează pe mai multe fronturi tematice: retoric (despre remanenţa figurii auctoriale în text, ipoteză aflată la antipodul discursurilor structuraliste şi poststructuraliste despre „moartea autorului”), juridic (despre legalitatea sau ilegalitatea violării intimităţii celorlalte persoane-personaje fixate în text), psihanalitic (despre rolul acestui exerciţiu scriptural într-o eventuală cură terapeutică). Ponderea celor trei dimensiuni variază în timp; la început *coté*-ul psihanalitic e considerat definitoriu, mai târziu accentul se mută pe aspectele referitoare la jurisprudenţă. Doubrovsky îşi concepe romanul din 1977 ca pe un carnet de vise, adjuvant în tratamentul administrat de terapeutul neofreudian Robert U. Akeret şi insistă, mai apoi, asupra concomitenţei dintre producerea textului şi experienţa analizei (Doubrovsky 2008: 54); în anii 2005-2007,

¹ Vezi *débat*-ul „L'autofiction en procès”, în *Le Magazine Littéraire*, No. 440, Mars 2005.

Augusten W. Burroughs trece printr-un proces de calomnie în urma căruia e obligat să atașeze romanului un *disclaimer* și să renunțe la subtitlul de „memorii”, la solicitarea părții vătămate¹; cât despre chestiunile de naratologie sau pragmatică, ele au făcut obiectul a numeroase comunicări științifice dedicate genurilor autobiograficului de-a lungul deceniilor '80, '90 și 2000². Eticheta e aplicată și retrospectiv, autoficțiunea aflându-se în căutare de premergători, pentru legitimare. Pe Gide, Hugues Pradier, directorul editorial *La Pléiade*, îl numește „cel mai modern dintre clasici” și îl consideră anticipator al „noului roman” și al autoficțiunii (*Le Magazine Littéraire*, No. 484, Mars 2009: 69). Colette e tratată ca pionier al genului, într-o demonstrație care are la bază o teză de doctorat. În schimb, cercetătorii se fereșc să îl includă în același spațiu autobiografic pe Marcel Proust, probabil dintr-un recul în fața statutului său de scriitor canonic al modernității și în fața dimensiunii monumentale a romanului *În căutarea timpului pierdut*. Autoficțiunea își păstrează și chiar își cultivă un statut de marginalitate asumată, construită fiind ca alternativă la genurile literare dominante.

Dincolo de variațiile terminologice și diferențele teoretice, conceptul e la origine un construct francez, despre autoficțiune (nominală sau anominală) / cvasiautoficțiune / autonarațiune / autofabulație / autoeseu scriind, după Serge Doubrovsky și Philippe Lejeune, Gérard Genette, Jacques Lecarme, Philippe Gasparini, Vincent Colonna, Philippe Vilain, Stéphanie Michineau, Isabelle Grell, Arnaud Schmitt, Marie Darrieussecq, Marie Nimier ș.a.m.d. În funcție de unghiul de deschidere pentru care optează cercetătorii, autoficțiunea poate varia de la modelul atotcuprinzător al lui Colonna (în care ar intra chiar și *Divina Comedie*) până la versiunea minimală susținută de Doubrovsky (pentru care pactul nominal rămâne o condiție *sine qua non*). Pe listele de autori francezi, printre cele mai citate nume se numără Christine Angot, Marie Darrieussecq, Chloé Delaume, Annie Ernaux, Hervé Guibert, Camille Laurens, Catherine Millet, Patrick Modiano. Mondializată, autoficțiunea s-a extins în Europa (Spania, Italia, țările germanofone), în Americi (Statele Unite, Caraibe, Brazilia), în Asia (Japonia, China, Oceanul Indian), în Africa (Algeria, Liban, Rwanda, Africa de Sud). O listă mai completă a zonelor geoculturale în care se naturalizează practica literară o întocmește creatoarea platformei autofiction.org Isabelle Grell (2014: 95-107), într-un studiu pe cât de succint, pe atât de aplicat. Uneori, se admite și coexistența unor mai vechi tradiții locale, ca în cazul *self-fiction*-ului american și al „romanului eului” japonez (*watakushi shôsetsu*). E de mirare, însă, că spațiul literar românesc nu e pomenit de cercetătoarea și scriitoarea franceză decât o dată, și atunci *en passant*, în situația cu totul specială, prin multiculturalitate și bilingvism, a Hertei Müller. Or, de peste zece ani, de când a început publicarea desantului de scriitori „douămiiști” (de exemplu, în

¹ Alte cazuri de autoficțiuni compăruite în fața instanțelor sunt citate în Grell 2014: 61-62.

² O cercetare din perspectivă preponderent naratologic-pragmatică, trasând și o istorie a polemicilor din acest punct de vedere, se află în Arnaud Schmitt 2010.

colecția „Ego. Proză” de la Polirom), autoficțiunea a făcut destule valuri în publicistica românească și a avut ecou și în mediile academice, unde și-a găsit promotori și detractori proeminenți. Câțiva dintre autori, câștigători ai unor premii literare sau burse de creație, au fost traduși în limbi de circulație internațională. Receptarea fenomenului a trecut, și ea, de inevitabila superficialitate a cronicilor de întâmpinare, abordările teoretice consistente venind în timp util (*Ultimele zile din viața literaturii* de Alexandru Matei – 2008, *Carte de identități* de Florina Pîrjol – 2015) și disecând cu lăudabilă răceală analitică fie aspecte conceptuale franceze, fie particularități locale românești. Dintre cei care fac autoficțiune, în sens mai larg sau mai îngust, sunt citabili Ioana Baetica, Ioana Bradea, Dragoș Bucurenci, Ionuț Chiva, Vasile Ernu, Filip și Matei Florian, Claudia Golea, Alina Nedelea, Ioana Nicolaie, Cezar Paul-Bădescu, Adrian Schiop, Dan Sociu, Sorin Stoica, Elena Vlădăreanu. Ei, sau măcar o parte dintre ei, sunt plasați în trena unor precursori recunoscuți inclusiv pe plan european, precum Radu Cosașu, Mircea Cărtărescu, Simona Popescu. Mai mult, de curând a început să se vorbească despre romanele interbelice de analiză cu substrat autobiografic ca despre un fel de proto-autoficțiune, iar numele cele mai traficate sunt Mircea Eliade, C. Fântâneru, Anton Holban sau Mihail Sebastian. Departe de a fi o modă întâmplătoare, autoficțiunea românească reprezintă un fenomen caracteristic culturilor est-europene postcomuniste și preconsumeriste, care și-ar găsi locul pe orice hartă globală ambiționând să surprindă, prin *zoom*-uri telescopice, diversele reliefuri locale.

„Feminitatea” autoficțiunii

O recurență a abordărilor teoretice este tendința de a atribui fenomenului autoficțiunii o identitate de gen. Cum asociația de idei apare atât în spațiul francez cât și în cel românesc¹, se cuvine să discernem între mai multe niveluri semantice ale „femininului”, așa cum apar ele în discursurile despre autoficțiune, în mod explicit sau implicit.

1. *Sensul literal*, preluat din studiile de gen, e prezent mai ales în critica franceză, stimulat și de împrejurarea mult discutată că o cantitate apreciabilă de autoficțiuni se datorează unor autoare. Literatură scrisă într-o mare proporție de femei, autoficțiunea ar oferi reprezentări credibile ale eroticii, gravidității, lăuziei, maternității, avortului, cancerului de sân și ale altor momente de accent cu rol însemnat în construirea unor identități feminine. Acestei accepțiuni denotative i se poate reproșa că desconsideră sau diminuează aportul autoficțiunii scrise de bărbați, minoritară în spațiul francez, dar ilustrată abundant în alte spații (printre care și cel românesc).

¹ Idem, subcap. „L'autofiction, une écriture féminine”: 31-32; Florina Pîrjol, *Carte de identități* i cap. „Autoficțiunea: antigen, ambigen? În loc de concluzie” 2015: 245-250.

2. În *sens cultural (metonimic)*, „femininul” reprezintă toate vocile „subalterne” și contestatate care se opun structurilor dominante „masculine”. Desemnează, deci, paradigma „slabă” a gândirii postmoderne și postcoloniale, aflată în ultimele decenii în emergență în toate compartimentele vieții social-culturale occidentale și nu numai. Exemplele de texte care exprimă nesupunerea în fața unor forme de opresiune simbolică sau politică abundă în cartea Isabellei Grell și în alte lucrări asemănătoare. Iată o listă incompletă de asemenea teme tabu, asumate personal în autoficțiuni: homosexualitatea și sindromul imuno-deficitar (francezul Hervé Guibert), homosexualitatea într-o cultură unde e incriminată penal (marocanul A. Taïa), politica anti-apartheid (sud-africanul J. M. Coetzee), feminitatea, africanitatea, negritudinea (algeriana Assia Djebar, djibutiana Leila Anis, senegalezul Cheikh Hamidou), trauma genocidară și postgenocidară (rwandezii Réverien Rurangwa și Scholastique Mukasonga), trauma postatomică după Hiroshima și Nagasaki (japonezul Yoko Ôta), antifranchismul (spaniolul Javier Marías), antiberlusconismul (italianul W. Siti), condiția etnicului minoritar sub comunism și a imigrantului în Occident (germano-româna Herta Müller și helveto-maghiaro-româna Aglaja Veteranyi) etc. Tendința contemporană ar fi aceea de recuperare a marginilor (identități exploatare, sexualități „eretice” etc.) în plină lume postmodernă, postcolonială, de resemnificare a unor domenii culturale împinse până acum către periferii, eventual în zonele „rău famate” ale subculturilor.

3. În *sens literar (metaforic)*, autoficțiunea a fost etichetată ca practică „feminină”, i.e. care transpune părțile „moi” ale ființei, vulnerabilitățile, crizele și faliile personale, privite prin lentila uneori înfricoșător deformatoare a introspecției. Ceea ce presupune o anumită scriitură subiectivă și impudică, în același timp intim-interiorizată și rece-clinică, autobiografică și (psih-)analitică. Opoziția interbelică „feminin” / „masculin”, ca adâncire în / ieșire din sine, pe care am recunoscut-o la Thibaudet, Lovinescu, Ibrăileanu, Călinescu sau Streinu, nu e departe; și nici corolarul valorizant, care apare adeseori în culturile clădite pe principiul autonomiei esteticului, al distincției dintre artiștii învinși de / învingători peste slăbiciunile lor omenești-prea-omenești. Unei scriitoare ca Annie Ernaux nu-i scapă potențialul axiologic al polarității „feminin” / „masculin” implicate în definițiile mai mult sau mai puțin poetice date autoficțiunii, având ca efect împingerea subtilă a genului către marginile unui canon fundamental „tare”, „bărbătesc”:

„Niciodată nu am auzit cuvântul ‘autoficțiune’ apropo de Philip Roth, Philippe Sollers, Jean Rouaud, Emmanuel Carrère, Frédéric-Yves Jeannet etc. [...] E ca și cum s-ar sugera subtil că autoficțiunea e esențialmente un gen feminin, cu o latură sentimentală – *trash*, narcisică, mod indirect și inconștient de a atribui femeilor un anumit teritoriu și anumite limite în literatură.” (Grell 2014: 31)

Construcția conceptuală a autoficțiunii nu e străină de aceste ambiguități, derivate din vechile ierarhii camuflate în structurile mentale / lingvistice de adâncime, pe care, în loc să le disimuleze, le exhibă. De unde și multipla încărcătură subversivă a genului: care dă glas identităților reduse la tăcere sau marginalizate în diferitele regimuri politice, mai mult sau mai puțin autoritariste sau liberale; care contestă legitimitatea oricărui canon artistic, subminându-i principiul generativ al autonomiei estetice. Autoficțiunea trebuie înțeleasă, azi, ca unul dintre fenomenele caracteristice de contrabalansare a tensiunilor centripete existente înăuntrul oricărui sistem politic, cultural sau literar.

De la „tânăra generație” la „generația 2000”

Privite la început ca fenomene marginale și, oricum, exotice, nonficțiunile, autoficțiunile, autoeseurile, autofabulațiile tinerilor scriitori români adunați sub umbrela încăpătoare a „generației 2000”¹ au început să se bucure de mai multă atenție din partea publicului, mai ales după ce unele dintre ele au intrat pe listele scurte ale câtorva premii importante. Poezia rămâne încă marca înregistrată a grupului și produsul literar asimilat cel mai rapid de critică, însă și proza a fost discutată suficient și, fapt încă mai semnificativ, și-a creat o „nișă” de piață, situată undeva la intersecția dintre circuitele culturii „înalte” și „populare”. I s-a dedicat o colecție de succes coordonată cu profesionalism („Ego. Proză”) și a fost tratată ca „literatură a eurilor” sau ca „literatură a e-urilor”, în deriziune. Printre titlurile primite cu deferență, încadrate mai mult sau mai puțin riguros între granițele fluide ale genului, se numără *O limbă comună* (2004) și *Aberații de bun-simț* (2007) de Sorin Stoica, 69 de Ionuț Chiva (2004), *RealK* (2004) de Dragoș Bucurenci, *Tinerețile lui Daniel Abagiu* (2004) și *Luminița, mon amour* (2006) de Cezar Paul-Bădescu, *Cerul din burtă* (2005) și *O pasăre pe sârmă* (2008) de Ioana Nicolaie, *Născut în URSS* (2006) de Vasile Ernu, *Băiușeii* (2006) de Filip Florian și Matei Florian, *Nevoi speciale* (2008) de Dan Sociu, *Cele mai frumoase creiere* (2008) de Silviu Gherman, *Zero grade Kelvin* (2009) și *Soldații. Poveste din Ferentari* (2013) de Adrian Schiop, sau *Șoseaua Cățelu 42* (2012) de Alina Nedelea. Afinitățile cu genurile biografice reapărute pe piața de carte franceză sau americană din ultima vreme au fost evidente pentru toată lumea. Unele dintre volume s-au tradus și s-au dovedit produse de export dacă nu vandabile, cel puțin onorabile, în tentativa lor de a problematiza onest imaginarul socio-cultural românesc al ultimului deceniu.

Identități în „criză”. Două teorii

Așadar, proza douămiistă, extrăgând multă substanță din filonul autobiografic, pune sub lupă chestiunile identității, personale sau naționale, după o rețetă folosită la nivel global. Predilecția pentru momentele de ruptură, de un dramatism ieșit din comun, încărcate emoțional peste cotele normale, face parte din rețetă. O teorie recentă a lui Claude Dubar, cu o metodologie

¹ Pentru dezbaterile din jurul brandului (editorial, în primul rând) „generația 2000”, vezi *Bilanțul douămiismului*, în *Vatra*, nr. 3 / 2009, pp. 25-85.

pronunțat interdisciplinară, poate furniza modelul abstract al acestor narațiuni centrate în jurul unor „crize”. Pornind de la percepții empirice comune și de la câteva sensuri de dicționar, sociologul francez definește „crizele” ca pe niște „perturbații ale relațiilor relativ stabilizate între niște elemente structurând activitatea (producție și consum, investiție și rezultate etc.)” (Dubar 2003: 15). Vocabularul, rece și tehnocratic, e acela din teoriile dezechilibrelor economice, așa cum autorul nu pregetă să adauge. Punctul de vedere relațional (adică relativizant) și demitizant îl ferește pe Dubar de viziunea apocaliptică tipic modernistă și îl îndeamnă să inventarieze situațiile concrete care pot declanșa „momentele de discontinuitate” din narațiunea unei vieți: așadar, alterările unor relații profesionale, familiale, de proximitate resimțite ca statornice (idem: 16) pot fi induse de diverse experiențe curente – concediere, despărțire, divorț, sarcină, maternitate, migrație etc. Dată fiind dinamica accelerată a societății globale de azi, identificările cu rolurile sociale tind să devină de mai scurtă durată, astfel încât posibilitatea unor „perturbări”, deci „crize”, crește.

Într-un eseu despre Marcel Proust scris în 1931, Samuel Beckett ajungea la unele concluzii afine cu teoria lui Dubar, deși pornea de la „jocurile de limbaj” ale vremii și culturii sale, post-bergsoniene și post-freudiene. (Să nu uităm, totuși, că nici Dubar nu neglijează *coté-ul* psihologic / psihanalitic, în abordarea sa.) Urmărind perpetua metamorfoză a eroului proustian de-a lungul romanului *În căutarea timpului pierdut*, Beckett își ilustrează teoria că individul e alcătuit dintr-o multitudine de „euri” care se succedă unul pe altul, fiecare cu „nașterea” și cu „moartea” sa, fiecare furnizând de-a lungul existenței sale provizorii o zonă de confort, numită de autor „obișnuință”. Singurele momente fertile ale vieții sunt tocmai perioadele, angoasante, ale tranziției dintre două „euri” consecutive:

„Perioadele de tranziție dintre adaptările succesive (căci niciun tertip bazat pe macabre transsubstanțieri nu poate face dintr-un giulgiu un scutec) reprezintă zonele periculoase din viața individului, zonele pline de primejdii, zonele precare, dureroase, misterioase și fertile, în care pentru o clipă urâtul de a trăi e înlocuit de suferința de a fi” (Beckett 2004: 17-18).

Identități la persoana I / a III-a

Adevărați „copii ai secolului” XXI, romancierii douămiiști oscilează între abordarea dramatică și nonșalantă, pasională și lucidă, cu sufletul la gură și cu sânge rece, literară și antropologică, cu alte cuvinte, între modelul becketian și cel dubarian de explorare identitară. Un sine postfreudian și postmodern, degonflat, se întrezărește în paginile lor. Scriitorul și etnologul Sorin Stoica ilustrează și la nivel grafic comprimarea *ego-ului*, alegând să scrie pronumele de

persoana întâi așa cum se pronunță, „io”, de-a lungul autoeseurilor sale pe care le numește, cu senină colocvialitate, „antropologie la mișto” (Stoica 2005: 43). Privirea antropologică, jucăușă dar pătrunzătoare, ingenuă dar incoruptibilă, ia în colimator identitatea nu doar individuală, ci și națională. Întrucât o privește pe cea din urmă, ținta ironiilor e Constantin Noica (idem: 49), autorul heideggerienelor meditații despre „sentimentul românesc al ființei” din anii 1970-’80, cu o posteritate îndoielnică în recidiva discursurilor naționaliste din anii ’90-2000. Alături de el, mai putea fi amintit și Mircea Vulcănescu, autor al eseului de inspirație existențial-fenomenologică *Dimensiunea românească a existenței* (1943) pe care l-am mai pomenit. Speculațiilor nebulos-metafizice asupra straturilor de adâncime ale „rostirii”, Stoica le opune un spirit empirist îmbrăcat în haina unei limbi de stradă, dezvrăjite, pline de ireverențiozitatea și prospețimea oralității. Opoziția față de construcțiile identitare greoaie ale unora dintre reprezentanții „tinerei generații” interbelice e, de altfel, o constantă a discursurilor demitizante ale „generației 2000”, mult mai dispuse a constata „insuportabila ușurătate a ființei”, personale și naționale.

Un nex original între planurile antropologic, psihologic și naratologic poate fi observat la sociologul și romancierul Dan Lungu, inițiatorul *Clubului 8*, înființat la Iași în 1996 și autodefinit ca „alternativă la cultura oficială dominantă care perpetuează valorile statului centralist și dirijist” (Andriescu 2001). *De ce un manguz vorbitor să fie mai prejos decât o pisică sau ciorna unui Manifest*, programul neodadaist al grupului, are o influență considerabilă asupra ideilor și reprezentărilor „generației 2000”. Andi, protagonistul romanului *Cum să uiți o femeie* (2009), e un ziarist de investigație socială, surprins în lunile de „doliu” de după despărțirea de iubita sa, sinteză a feminității *pop* a anilor ’60, mereu plictisită și foarte frumoasă, ca în versurile lui Nichita, în piesele lui Alexandru Andrieș sau Mircea Vintilă. Rememorarea micilor întâmplări ale neuitatului amor bate la porțile kitschului, eul romanțează într-atât trecutul încât îl colorează în stridențe sentimentale de nesuportat. Andi încearcă să se vindece de acest trecut prin exces de muncă, dedicând tot mai mult timp comunității presbiteriene („pocăite”) bucureștene despre care trebuie să încropească un articol. Pe măsură ce intră în jocul întâlnirilor confesionale, observatorul flegmatic se transformă într-un participant empatic și, până la urmă, într-un virtual prozelit. Inovația tehnică a lui Lungu constă în relatarea simultană a celor două istorii, a încă-îndrăgostitului-suferind și a ziaristului-în-exercițiul-funcțiunii, la două persoane diferite, I și III, astfel încât cititorului îi trebuie o vreme până a înțelege că cei doi protagoniști sunt, de fapt, unul și același, Andi, focalizat o dată interior și altă dată exterior. Morala e că, dacă zadarnicele chinuri ale dragostei te închid în tine, viața religioasă, ori măcar trăită în și pentru colectivitate, te ajută să ieși din tine. Eroul evoluează de la *eros* și ortodoxie la *philia* și neoprotestantism, de la temele identității la temele alterității, în timp ce, subtil, narațiunea își mută centrul de la „eu” la „el”: privirea în oglinda Celuilalt ne poate vindeca de rănilile narcisice. Lectura naratologic-

antropologic-psihanalitică e încurajată mai ales în scena cheie în care Andi, aproape în pragul convertirii, asistă la o dezbatere cvasi-teologală între „frați”:

„Ioan întrebă dacă omul creștin are un eu. În acest moment interveni Set. Ideea lui era că, atâta timp cât omul are libertate de alegere și, în consecință, voință, indiferent dacă este creștin sau nu, înseamnă că are un eu. Numai că omul din lume are un Eu cu E, iar creștinul un eu cu e. Trecerea de la E la e se face prin El. Distanța de la E la e este cea dintre trufie și modestie, umilință. Dar E nu intră așa de ușor la apă, ci printr-un proces plin de suferință, prin care realizează cât e de slab și păcătos și se căiește. Căința e cuptorul în care E se ghemuiește în e. E are planul lui, iar e intră în planurile Lui. E din Eu îi lasă loc lui E din El, restabilind proporțiile adevărate, adică eu și El. Atunci Paul spuse că, așa cum înțelegea el, atunci când El apare în viața lui Eu, povestea lui Eu se transformă în cea a lui el și apoi în cea a lui eu” (Lungu 2009: 323).

Putem vedea cum eul, dezumflat și vindecat, iese de pe teritoriul confesiunii la persoana I și intră, smerit, într-un roman obiectiv. În general, romancierii douămiiști vor privi circumspect strategiile narațiunii la persoana I. Suspiciunea lor e și o contrareacție la exacerbarile solipsiste din romanele (semi-)autobiografice din prima jumătate a secolului 20, croite, de pildă, pe calapodul papinian din *Un om sfârșit* (1913):

„Mintea celorlalți există numai ca o ipoteză a minții *mele*. Lumea e așadar reprezentarea mea, lumea e sufletul meu, lumea sunt eu! [...] Lumea întreagă nu era decât o parte a eului meu: de mine, de simțurile mele, de mintea mea depindea existența ei.” (Papini 2008: 77-78).

Interludiu interbelic

Papini e unul dintre modelele de prim rang ale romanului românesc interbelic, alături de Proust și Gide, iar sonorități din retorica lui răsună în eseul camilpetrescian „Noua structură și opera lui Marcel Proust” (să nu uităm că Ștefan Gheorghidiu își regăsea, cu oarecare năduf, ideile într-un articol al „fantezistului diletant” italian):

„[S]ă nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc *eu*. Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti, dar aceasta-i realitatea conștiinței mele, conținutul meu psihologic. Din mine însumi, eu nu pot ieși. Orice aș face eu nu pot descrie decât propriile mele imagini, propriile mele senzații. Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi” (Petrescu, în Matei Mușat 1999: 134).

„Noua structură” ontologică și epistemologică, la care se raliază romancierii „de analiză” precum Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, M. Blecher etc., reformează retorica prozei românești ulterioare. „Tinerii” interbelici sunt primii care atrag atenția asupra tehnicilor moderne (relatarea la persoana I, memoria involuntară, multiplicarea perspectivelor, autoreferențialitatea, *flashforward*-ul și *flashback*-ul etc.), anticipând aparatura textualistă sofisticată a „generației ’80”. Tot ei resping decis modelul realist-naturalist de secol 19 (pe care Wayne C. Booth îl numea „dogma” impersonalității sau obiectivității autorului – Booth 1976: 45, 52), îmbrățișând, uneori cu adolescentină exaltare, formulele subiectivității, de la monologul interior până la fluxul conștiinței, într-o proză inspirată din experiențele personale ale celui care scrie. „Autenticitatea”, noțiunea centrală a doctrinei lor, oricât de evaziv definită, comportă mai multe etaje semantice care nu trebuie neglijate, cum ar fi antiliteratura, autoanaliza, autobiografismul, despre care am discutat în primul capitol. Promițând să înmănușeze toate aceste straturi ale „autenticității”, jurnalul este promovat pe toate căile: i se dedică panegirice și manifeste, apare peste tot, în ziare, în reviste și volume; în fine, pagini din jurnalele reale sau fictive ale autorilor sau personajelor sunt inserate în corpul romanelor și eseurilor (în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, *Maitreyi* de Mircea Eliade, *Fragmente dintr-un carnet găsit* de Mihail Sebastian, *Nu* de Eugen Ionescu, *Femeia sângelui meu* de Mihail Celarianu ș.a.m.d.). Critica a sancționat, de obicei, eșecul proiectului autenticist interbelic, demonstrând cu dovezi de necombătut că promisiunile sincerității absolute sau ale renunțării la artificii retorici nu au fost, și nu puteau fi, onorate. Nu mai puțin remarcabilă este, însă, noutatea pe care grupul autenticist a adus-o, în peisajul literelor române: renegocierea granițelor dintre biografic și ficțional a avut ca efect o primenire a codurilor literare. Autoficțiunea anilor 2000 amintește de proiectul anilor ’30, fapt pe care critica nu l-a remarcat întotdeauna, preocupată fiind să semnaleze mai ales sursele de inspirație străine și relativul autism al tinerilor de azi față de tradiția autohtonă. Și totuși, „chimia” dintre viață și literatură, dintre *fact* și *fiction* e una dintre preocupările comune ale celor două generații, dovadă și recurența vocabularului cu ecouri interbelice al „autenticității” în comentariile dedicate autorilor contemporani¹. Exemplul cel mai grăitor îl oferă tocmai istoricul literar care a susținut cel mai fervent „fractura” dintre douămiism și corpul literaturii române mai vechi, Nicolae Manolescu. Și totuși, limbajul său critic seamănă atât de mult cu cel prin care Șerban Cioculescu sau G. Călinescu întâmpinau (ca să nu zicem apostrofau) generația „mucosus” a anilor ’30, încât te-ai putea gândi că citești o recenzie interbelică malițioasă la încă un roman scris de cineva din grupul lui Eliade:

¹ Vezi, de exemplu, dosarul critic *Bilanț ul douămiismului*, în *Vatra*, loc. cit.

„o literatură egoistă și egocentristă, senzuală, superficială, interpretând libertatea cuvântului ca pe o libertate a expresiei, de unde aspectul frecvent pornografic, bazată pe o inteligență naturală și mai rar pe o cultură, needucată sau pur și simplu castrată spiritual sau moral, simplu document personal, uneori atât de sincer, încât pare (chiar dacă nu este) autentic” (Manolescu 2008 : 1453).

Iar, cu altă ocazie, criticul afirmă fără ocol afinitatea de mentalitate dintre autenticiști și douămiiști:

„După nici trei sferturi de veac și fără neapărat o legătură directă, romanul românesc al generației 2000 seamănă izbitor ca problematică și ca formulă cu acela al generației lui Eliade” (idem: 860).

Dacă printr-o „legătură directă” se înțelege un transfer livresc, atunci, într-adevăr, ea nu există, la niște scriitori care programatic nu dau experiența imediată pe cultură (cu cine seamănă ei, oare, și aici?...) Aerul de familie al celor două grupuri, unite printr-un arc peste timp, provine din comuniunea lor de interese: anume, pentru identitate.

Și discontinuitățile dintre ele sunt semnificative, pornind de la faptul că scriitorii interbelici recurgeau la un concept identitar care este, astăzi, retro. Cei mai productivi ideologi ai grupului de atunci, Camil Petrescu și Mircea Eliade, molipsiți de viziuni fenomenologice, respectiv mitologice, imaginează identitatea ca pe o arhitectură cu un centru și o periferie. În miezul omului, ei postulează un „pol noosic” (Petrescu 1989, I: 254) sau un sâmbure „religios” (Eliade 1990: 189). În termenii taxonomiei lui Alessandro Ferrara, ei construiesc o identitate „centrată” și „substanțială”. Teoriile încep să derapeze periculos în momentul în care rezultatele obținute pentru identitatea individuală sunt extinse forțat pentru cea colectivă, în baza unor analogii simpliste (a se vedea, în sensul acesta, generalizările de tot naive ale lui Camil Petrescu privitoare la „problema unei autentice conștiințe românești”¹ – 1936: 189). Doctrinile „specificului național”, esențialiste și șovine, sunt obținute în acest mod, iar unele dintre ele au primit o regretabilă conotație politică extremistă, prin contagiarea cu elemente din ideologia legionară. După cel de-al doilea război mondial, și în special în postmodernitate, a avut loc o radicală reconstrucție conceptuală a identității personale și naționale, iar noii romancieri pot fi plasați în colțul opus al tabelului lui Ferrara, ca promotori inechivoci ai sinelui „descentrat” și

¹ În studiul pompos intitulat, după stilul său eseistic din acea vreme, *Încercare fenomenologică despre conștiința a românească*, Petrescu afirmă: „Noi credem că tot ce e, în planul sufletesc, valabil pentru individ e valabil și pentru un neam întreg. Că anume psihoze sociale cer aceeași metodă și tehnică, cu perspectiva acelorași rezultate, ca și acele debandade refulate individuale” (Petrescu 1936: 190).

„intersubiectiv”. Rezumând, ceea ce apropie „tinerele generații” din 1930 și 2000 este obsesia comună a identității, iar ceea ce le desparte este modul de a o imagina.

Autoficțiuni

Unul dintre romancierii care scriu autoficțiune la persoana a III-a este Dan Sociu (*Nevoi speciale* – 2008). Autor și personaj au în comun o serie de experiențe, câteva amoruri și o bursă de creație la Castelul Solitude, însă ecartul gramatical asumat ca tehnică narativă are rostul de a introduce o necesară distanță, pentru cineva care urmărește, cu o tenacitate vecină cu încăpățânarea, să își destructureze și restructureze imaginea de sine: „[Dan] încerca să se privească cu ochii unui străin. Ochii cuiva cu un trecut diferit, născut cu alt sex, crescut în celălalt capăt al lumii” (Sociu 2008: 33). Experimentul e cvasi-antropologic: eroul se leapădă de apartenența națională, culturală, de gen ca de niște haine vechi, pentru a se contempla, fără indulgență, cu ochii alterității. Trece prin comoția unei despărțiri (fosta iubită fiind psihanalistă) și se adâncește într-un scenariu al autoevaluării retrospective care se transformă, inevitabil, într-un ritual de autoînvinovățire, cu puseuri sado-masochiste ale terapeutului-pacient. Surpriza vine la sfârșit: pe măsură ce schema autoanalitică se derulează și eul rămâne fără aură, Dan începe să se bucure iar de soarele și de pădurea de lângă Solitude, să-și facă prieteni, să scrie, să facă dragoste: să simtă gustul mierii. Cercul rezidenților *schloss*-ului german, în care și el intră de-acum cu o nouă bucurie, e un fel de ceață de îngeri fără istorie care scriu, pictează, se plimbă și fumează narcotice ușoare, mereu inocenți și vulnerabili, învăluiți într-un halou de *absolute beginners*. Față de sinele „tare” în care credea odinioară („Când era mic, Dan credea că oamenii mari sunt forme pline, simetrice, că înăuntrul lor e beton” – idem: 87), ființa plăpândă care se zărește acum e inefabilă, aproape o iluzie optică: „nimeni nu se simte pe sine ca pe o formă plină, [...] toți suntem pe dinăuntru ciuruiți” (idem: 36). Între eul vechi, fixat în convingeri găunoase (maximalism, pasiune, machism, naționalism) și cel nou, așezat în echilibru instabil pe valori evanescente (minimalism, tandrețe, filo-feminism, cosmopolitism) se duce o dureroasă luptă. De fapt, Dan trebuie să își rescrie propria narațiune, în care să aleagă între a își distribui rolul de *ombelico del mondo* sau de cetățean al lumii; sau, în clasicii termeni freudieni, să opteze între „principiul plăcerii” și al „realității”; sau, în registru pop, să răspundă la jucăușa întrebare: „Unde ai vrea să trăiești, într-un videoclip sau un documentar?” (191). Dilema nu e puștească decât în limbaj, iar răspunsul ei nu e superfluu. Apar la tot pasul elanuri și șovăieli, de unde labilitatea, euforia, melancolia personajului, împărțit între cele două voci, „conservatoare” și „democratică”. *Nevoi speciale* e romanul lui „cine aș vrea să fiu”, bântuit de memoria lui „cine am fost”; între cele două imagini, „este” un tânăr derutat, teribil de speriat, care visează să se

reinventeze dar, până una-alta, se simte gol, dependent chimic și afectiv, aproape cerșind afecțiune.

Autorul știe să transfere această psihodramă și în plan stilistico-lingvistic, profitând de expertiza lui de poet și traducător. Limba iubirii dintre Dan și noua lui prietenă (chinezoaică) e engleza, „limba unei identități construite” (idem: 163), fatalmente însușită parțial și manevrată stângaci: „’Te-ai făcut foarte aspru. Dar tu nu ești așa. Și chiar mă plăci mult, nu?’ ’De ce zici asta?’ ’Pot să o simt. Te porți atât de dulce cu mine.’”(idem: 40). Cartea întreagă e scrisă în acest idiom translucid, care pare pe alocuri transpoziția *mot à mot* a englezei internaționale din hostelurile multiculturale de pretutindeni. La fel de neutră și impersonală e franceza lui Houellebecq, *et pour cause*: și personajele romancierului francez, și protagonistul lui Sociu trec printr-o dublă dezrădăcinare: față de patria- și de limba-mamă. Utopia reconstrucției de sine după ștergerea cu buretele a trecutului îl urmărește pe Dan peste tot și îi prezidează chiar și gusturile culturale: pe Bob Dylan îl ascultă pentru că simte în muzica lui „dispariția originilor și tristețea acestei dispariții” (183), iar pe germani îi admiră pentru că s-au rupt total de trecutul hitlerist și s-au reinventat cu totul: „Iubea țara asta, cu trecutul ei oribil, dar care se reconstruise în întregime” (idem: 217). Seria separărilor (de iubită, patrie, limbă) e resimțită ca o debarasare de indicatorii identității sale „pline” de altădată, în urma căreia Dan se găsește în fața unui nou, și neliniștitor, început.

Latura „subiectiv”-psihanalitică e redusă în favoarea celei „obiectiv”-antropologice în scrierile lui Adrian Schiop. *Zero grade Kelvin* se inspiră din experiența autorului ca muncitor necalificat în Noua Zeelandă. Eroul romanului ilustrează simultan migrația economică și socială, el aflându-se în căutarea unui job mai bine plătit și a unui mediu mai tolerant față de orientarea lui sexuală. „Criza” lui identitară e la fel de profundă ca a lui Dan, însă terapia-prin-înstrăinare-de-sine dă roade mai puține, în cazul lui. Incapabil să se reinventeze, el continuă să lăncezească în stările depresive chiar și după contactul, în teorie revigorant, cu o cultură străină. Ocupația lui de zugrav ocazional care aleargă de pe un șantier pe altul, fără niciun angajament ferm, trebuie privită ca simptom al unei identități provizorii, gata să se surpe după fiecare tentativă eșuată de integrare, tot mai apropiată de un „grad zero” al reactivității. Din această scădere a temperaturii afective provine impresia de răceală clinică pe care o degajă scriitura. Muzica manelelor, ascultată la supărare sau la petrecerile de români din taberele de imigranți (Schiop 2009: 132), e un erzaț al sentimentului de „acasă” și, în același timp, o metaforă a sinelui nomad, surprins în dinamica lui. Conotarea pozitivă a unui fenomen cultural îndeobște aruncat în marginile „subculturii” vorbește de la sine despre intenția autorului de a submina structura tradițională, ierarhizată, a identității naționale. Manelele sunt tema eruditei teze de doctorat a lui Adrian Schiop și leitmotivul următorului său roman, *Soldații. Poveste din Ferentari*. Personajul-narator, doctorandul Adrian, se mută în Ferentari pentru a studia „pe teren” periferia socio-culturală

despre care își scrie, la rândul lui, teza. Devine un mușteriu obișnuit al „bombelor” de cartier, ceea ce îi furnizează, așa-zicând, perspectiva „emică”, a *insider*-ului în mediul respectiv; în paralel, plonjarea în comunitate îi aduce și un nou iubit, în persoana fostului deținut Alberto, un tânăr mereu în goană după bani, albi sau negri. Autenticitatea periferiei e conferită de acuratețea sociolectului (și, mai ales, a argoului închisorii). Adrian-naratorul nu pierde timpul (ca Dan, al lui Sociu) despicând în patru firul propriei depresii, el zăbovește asupra amantului său, efigie vie a tuturor marginalităților (rom, condamnat, șomer, bisexual). Încercând să scape din ghetoul Ferentarilor, Alberto îl vede pe Adrian ca pe un salvator care l-ar putea conduce în ierusalimul securității sociale, rezumat în trinitatea magică „Job Buletin Chirie” (idem: 128). Nereușind să se descurce în hățișul birocratic, naratorul urmărește neputincios involuția lui Alberto până la stadiul de cerșetor *homeless*, aciuat la Gara de Nord, în vreme ce el își definitivează cu succes teza, la care și Alberto a avut partea lui de contribuție, fiind citat de mai multe ori ca „fan dedicat de manele” (idem: 114). Depresia se instalează în momentul când Adrian înțelege că, în pofida precauțiilor și a bunelor intenții, experiența lui omenească și antropologică nu a fost decât reeditarea clasicei situații în care „centrul” exploatează „periferia” în propriul interes, ceea ce îi declanșează un persistent complex de vinovăție:

„E 12 noaptea și mă întreb ce-o fi făcând acum, dar mi-e frică să-l sun, mă gândesc că i-a crescut barba și trage de o bere pe o bancă din parcul de lângă gară, în vreme ce trecătorii îl ocolesc cu dezgust, fiindcă e murdar și miroase rău. Și mă gândesc că se gândește cu recunoștință la mine, omul ăla deștept a încercat să facă ceva cu viața mea, m-a văzut cineva. Asta e cel mai dureros și cum să scapi din asta, din asta nu se poate scăpa” (246-247).

Luminița, mon amour de Cezar Paul-Bădescu ne pune în fața unora dintre dilemele etice pe larg dezbătute de comentatorii, și mai ales adversarii, autoficțiunii. Dificultatea practică de a citi dintr-o perspectivă curat estetică un text care tinde către o ficționalitate-zero, transcriere aproape nudă a unor întâmplări reale și cu efecte concrete asupra unor oameni reali, pomeniți sau abia deghizați, a fost pusă în discuție încă de la început. Așa începe, deci, vorba lui Paul Cernat (în Paul-Bădescu 2006: 6), o „autoficțiune *made in C. P.-B.*”: „Știi că mie nu-mi place să inventez povești din acelea și, oricum, nu-mi place să inventez. Cel mult îți voi povesti ceva foarte banal, din banalitatea mea cotidiană” (idem: 13). Personajul-narator deapănă trista poveste a căsniciei lui (cu nevrotica Luminița), cu umoarea unui cinic incorigibil. În ciuda vervei satirice, el încă mai acuză durerile despărțirii și, împrumutând haina sociologului, susține că divorțul ar fi, după pierderea unui copil, a doua mare traumă individuală (idem: 81). Cititorul realizează că miza relatării e mai serioasă decât pare, că *understatement*-ul e doar o strategie literară de narare a traumei. Separarea e resimțită ca o ruptură a identității: „Dintr-o dată m-am trezit parașutat într-

o cu totul altă existență, care nu mai era a mea” (idem: 220). Depresia severă a soției, complicată cu fobii spectaculoase, determină pe cei doi să încerce diverse remedii „alternative”. Numai că yoga, rugăciunea, postul, parapsihologia, hipnoza, toate nutrite din viziunea unei „voci interioare” esențiale, se dovedesc instrumente ineficiente în restaurarea sinelui dezintegrat al eroinei, ceea ce îl face pe Cezar să se lanseze, cu voluptatea resentimentului, într-o serie savuroasă de filipice demitizante. Singură psihoterapia, constată el, ajută pacienta să își recapete încrederea în sine, pierzându-și în schimb interesul pentru cuplu. Insinuarea e că tratamentul se inspiră din tehnici de manipulare din cărțile de *self-help*, ducând la construcția unei *self-made woman* în stil *Cosmopolitan*, a unui sine nou contrafăcut, hotărât să își lase în urmă trecutul ca pe un bagaj incomod și să proiecteze vina asupra altora sau, mai curând, asupra altuia. Cartea vorbește, de la un cap la altul, despre eșecul unor tentative de a constitui o identitate nouă, solidă, din experiența unei crize. Totuși, să nu uităm că naratorul e parțial necreditabil, prin izbucnirile lui de sarcasm îndreptate, isteric, împotriva fostei soții, pacienților psihiatrici, lui însuși.

Autorul pare să conștientizeze cât narcisism refulat comportă relatarea propriului love-story. Scena exhibiționiștilor care se dezbracă în Parcul Operei, în fața unui public stupefiat, poate fi socotită o *mise en abîme*. Pe de altă parte, practica destăinuirilor din „viața de budoar” atrage la o lectură voyeuristă. E o dublă indecență, și prozatorul se amuză să își tematizeze cititorii în text sub forma unui public de filme pentru adulți care fluieră lubric tânjind după scene tari (idem: 21). Povestea nudă e din când în când dublată de asemenea intervenții metanarative ludice și sofisticate, în același timp.

Ca fost membru al cenaclului Facultății de Litere din București condus de Mircea Cărtărescu în anii '90, Paul-Bădescu știe să manevreze performantele mașinării textuale dezvoltate de „generația '80” în spiritul metaficțiunii americane. Astfel încât textul lui e prevăzut cu două intrări: pe o ușă dă buzna autorul, cu secretele-i inavuabile; cititorul, indiscret, își vâra nasul pe cealaltă. Cordialitatea dintre ei nu e decât un tertip prin care autorul vrea să își câștige simpatia cititorului, sau, cum spunea Michel Leiris, să și-l transforme din „judecător” în „complice”. (Leiris 2004: 19). Asemenea mecanisme narative, deloc ostentative, fac șarmul scriiturii lui Paul-Bădescu: cartea este un roman într-un roman epistolar (din epoca internetului: atât Cezar cât și Luminița scriu mailuri), mixând inserturi nonficționale într-o compoziție autoficțională. Arhitectura aceasta multi-stratificată amintește de experimente nu numai postmoderne, dar și interbelice. Sfârșitul e pregătit ca o lovitură de teatru: după ce subiectul masculin și-a pledat cauza, cu o verbozitate torențială, de-a lungul unui roman întreg, vocea feminină are la dispoziție un e-mail de câteva pagini pentru a arăta sec că toate câte s-au spus până atunci sunt doar castele în Spania (ca să păstrăm metafora lui Freud). Astfel, *Luminița, mon amour* poate fi citit ca o replică dată camilpetrescianului *Ultima noapte de dragoste, întâia*

noapte de război, roman, până la urmă, al unei căsnicii eșuate, relatat din punctul de vedere exclusiv (și dezolant de sexist) al naratorului masculin. Iată, Paul-Bădescu taie vorba locvacelui bărbat și îi dă ultimul cuvânt femeii.

Critica a remarcat că „romanul gravidității” *Cerul din burtă* de Ioana Nicolaie nu are un precedent local (Adameșteanu, în Nicolaie 2005: 5). Tema e explorată în același an, 2005, de Marie Darrieussecq în ficțiunea semi-autobiografică *Le Pays* („Țara”), ceea ce arată încă o dată că tinerii douămiiști se raportează mai bucuroși la literatura lumii decât la cea națională. Cartea Ioanei Nicolaie este, de fapt, un jurnal liric, articulat uneori pe un șablon ritmic, amestec de autobiografie și poezie suprarealistă în felul Aglajei Veteranyi (iată încă o referință străină), dar oglindind o altă viziune asupra maternității. Pe când Veteranyi e bântuită de spectrul uterului „rău” –

„Îmi imaginam uterul mătușii ca pe un răcitor mic în care zăceau copiii ei congelați. Copiii reci ai mătușii mergeau la mama mea. În ea au înfipt ace” (Veteranyi 2003: 56-57) –,

Nicolaie descrie uterul în cele mai calde culori, ca pe o cameră intimă, cu pereții moi, perdele, veioză și muzică:

„Camerale acelea sunt din stern bandajat. Le ghicesc magice, calc înăuntru ca-ntr-un zodiac. E singurătate, sunt paturi pe roți și perdele. [...] În burta mea e și un bec de veioză. Mușchii întinși țiue uneori de căldură. Arareori prin ei se-ntreveđe lumina. Atunci ești treaz, ești muzică, pândești fulgerarea. Și brusc îți întinzi trupușorul spre clanță. Cu nesfârșite pupile te uiți spre încoace. Sunt palidă, palidă, atletă la mijloc de cursă” (Nicolaie 2005: 77-78)

Scriitoarea nu omite să descrie non-locul care este spitalul, cu săli de așteptare aseptice, cu doctori vorbind într-un jargon vidat de emoție, cu obișnuitele neliniști despre Rh-ul negativ sau fibromul care trebuie ținut sub control, cu nenumărate ecografii, flacoane, seringi și pastile. În contrast, uterul e construit ca un spațiu de vis, în care mama nu-și lasă anxietățile să intre. La nivel retoric, se poate observa un *glissando* narativ de la persoana întâi la a doua, ceea ce sugerează simbioza mamă-făt. Cât despre provocările narrative ale „romanului gravidității”, Marie Darrieussecq a făcut odată o remarcă interesantă: în limbile cu gen gramatical, cum sunt franceza și româna, embrionul încă asexuat poate fi desemnat doar la masculin, ecou al reprezentărilor sociale dominante machiste. Or, pentru a scrie o literatură autentic feminină ar trebui inventată o limbă „la feminin”. (*il faudrait une langue possible au féminin* – Darrieussecq 2007: 11). De aceeași insurmontabilă dificultate se lovește Ioana Nicolaie atunci când naratoarea își cheamă viitorul copil: întotdeauna este un „el”, chiar înainte ca mama să îi știe sexul. Uneori,

pentru a eluda problema, ea preferă formula de adresare ambigen „dragă fată, dragă băiat” (Nicolaie 2005: 39). Dincolo de această fatală limitare lingvistică, relatarea ei ilustrează convingător literatura femino-centrică. Autoarea este conștientă că autoficțiunea, spre deosebire de narațiunea la persoana a treia, este ceea ce s-ar putea numi un gen sensibil la genuri:

„Da, cred în diferența de gen a scriiturii. Dacă ne gândim la eul subiectiv, postmodernitate, emancipări, autoficțiuni” (Nicolaie, în Chivu: 228).

Cartea Ioanei Nicolaie ilustrează un caz special al discursului autoficțional, în care scrierea despre sine devine scriere despre altul, în care narațiunea trece lin de la o persoană la alta. „Eu” și „tu”, conectate încă printr-un cordon ombilical, sunt identificați pe care povestea ei aspiră să le reprezinte. Darrieussecq își imaginează sinele feminin care scrie „romanul gravidității” ca pe o matrioșcă (Darrieussecq 2007: 9): o identitate goală și plină, în același timp, care conține, la modul literal și psihanalitic, o alta.

Câteva concluzii

Un zbor deasupra peisajului romanului douămiist ar dezvălui un mozaic de identități: socială, politică, profesională, națională, religioasă, sexuală, de gen, „periferică” și „centrală”, „plină” și „ciuruită”, „adevărată” și *fake*, individuală și colectivă etc. Diversitatea multiculturală a eurilor în secolului 21 a condus la impresia generală că douămiștii n-ar avea predecesori în tradiția românească. Generația însăși s-a autodefinit, la un moment dat, prin ruptura de trecutul literar local. Revista în care și-au lansat primele manifeste se intitula, grăitor, *Fracturi* (vezi și Ion Pop, *Vatra* 2009: 26). Tema rupturii de istoria locală apare augmentată în portretul de grup pe care Nicolae Manolescu îl schițează generației 2000 în *Istoria critică a literaturii române*, acuzând-o de un „prezenteism” îngust:

„Pentru prima oară România cunoaște o generație pentru care timpul n-are decât dimensiunea prezentului, și încă un prezent presupus, în mod desigur *inconștient*, ca fiind etern. [...] Literatura generației 2000 este oglinda acestui prezenteism ale cărui porți spre trecut și spre viitor au fost închise” (Manolescu 2008: 1453).

Imaginea de generație spontanee, apărută din nimic, asociată cu acest ultim val de scriitori, nu e străină de anxietățile privitoare la vechea reprezentare a literaturii naționale ca întreg „organic”, ale cărui stadii istorice ar decurge cu necesitate unul dintr-altul, solidarizate

printr-o țesătură nedeșirabilă de relații cauză-efect. Abordarea aceasta organicistă¹, de pildă caracteristică lui G. Călinescu, teoretician și practician incontestabil al istoriei literare, a supraevaluat instituția tradiției naționale, pentru a scoate în relief caracterul „autonom” al literaturii române în contextul internațional. Or, punând în scenă probleme și decoruri „globale”, „depeizate”, romanul douămiist pare, într-adevăr, a rupe firul unei continuități „specific” românești. Totuși, există și o „tradiție” românească a „rupturii”, dacă ne gândim la avangardă și la autenticism, cele două curente interbelice dezvoltate aproximativ în paralel. Dintre ele, autoficțiunea seamănă mai curând cu ultimul. Lista de trăsături comune e îndeajuns de lungă: autobiografismul, în versiune *soft* sau *hard*; jocurile narative (narațiunea autodiegetică, multiplicarea punctelor de vedere, alternările temporale, tehnica *mise en abîme*); anticalofilismul; contaminarea limbii după tipare străine occidentale (în anii '30, franțuzești; în anii 2000, anglo-americești); fantasmarea abundentă a „corpului libidinal”; violentarea prejudecăților și propunerea unor modele erotice alternative tabuizate (libertinaj, prostituție, homoerotism, autoerotism și altele, susceptibile să „epateze burghezul”); conflictul „tineri”-„bătrâni” (de fapt, o strategie de autopromovare în sistemul literar, resimțit în ambele cazuri ca „gerontocrație”). Din pricina unei anume „agresivități” în comportamentul cultural al autenticiștilor și autoficționarilor, și criticii i-au întâmpinat cu rezerve, și ele uimitor de asemănătoare: i-au tratat ca imitatori ai trendurilor occidentale în vogă (ca emuli servili ai lui Proust, Gide, Papini; ca epigoni ai lui Houellebecq și ai unor autoficționari de duzină); i-au dojenit pentru stângăciile stilistice; i-au muștrat pentru limba lor ne-„organică”, neromânească; i-au acuzat de pornografie; le-au taxat carența imaginației; i-au consolat părințește pentru lipsa „experienței de viață”².

Tema lor comună fiind explorarea identității, autenticiștii și autoficționarii se despart, totuși, în abordarea acesteia: romancierii precum Petrescu, Eliade sau Holban rămân încă tributari vechiului model „centrat” și „substanțial”, amintind de frământările egolatre ale „omului sfârșit” papinian; autori douămiști ca Socu, Schiop sau Nicolaie migrează către sinele „descentrat” și „dialogic”, alimentat permanent din comerțul cu o rețea intersubiectivă. Ambele modele au anumite „patologii clinice”: primul e pândit de tendințe paranoide, al doilea are de luptat cu insecuritatea emoțională. „Afecțiunile” acestea spun ceva și despre autori, și despre mentalitățile din vremea lor. În epoci de schimbări accelerate și profunde – cum sunt modernizarea anilor '30, sau postmodernizarea anilor 2000 – scriitorii și eroii lor internalizează contradicțiile, fricile, speranțele sau iluziile societății în care trăiesc, convertindu-le în scenarii de psihodramă. În autoficțiunea douămiistă defilează o multitudine de euri cosmopolite, dezrădăcinate, flănând în mediul lor natural care e metropola multietnică și multiculturală de secol XXI. Astăzi, genul pare

¹ Pentru abordarea organicistă a istoriei literare românești, a se vedea Martin 1981 și eseul *Istoria literaturii române în epoca globalizării*, în Terian 2013: 272-314.

² A se vedea, de exemplu, Lovinescu 1937: 296, 300; Călinescu 1989: 743; Manolescu 2008: 1453, Cernat 2008 I-II: 11.

a se situa la confluența dintre global și local, a ezita între conexiuni inter- și intraculturale, și promite să aibă un rol în deconstruirea și reconstruirea conceptului de „literatură națională”, după noile ideologii, post-organiciste.

CONCLUZII

Cercetarea de față propune o altfel de privire asupra prozei „autenticității” interbelice decât cea pe care o întâlnim de obicei în critica literară. Punctul de vedere adoptat în majoritatea sintezelor este unul (mai mult sau mai puțin pur) estetic: fie că se discută locul autorilor în canon (în marile istorii literare), fie că se pornește de la o structură de bază naratologică (în *Arca lui Noe* de Nicolae Manolescu), de la construcția personajului (în *Viața și opiniile personajelor* de Radu G. Țeposu) sau de la o textură de motive obsesionale (*Cealaltă față a prozei* de Mihai Zamfir). Or, aici, „autenticitatea” este scoasă de sub jurisdicția strictă a literaturii și relaționată cu noțiunea supraetajată, pluridisciplinară a identității. Demonstrația a urmărit felul în care diferitele fațete ale conceptului sunt puse în lumină în textele interbelice românești, după un model european comun, adoptat cu diferite decalaje în mai multe culturi, începând cu primele decenii ale secolului XX. Critica interbelică a prelevat numai substanța estetică a textelor, discutând despre influențele „maestrilor” literari ai scriitorilor români: Marcel Proust, André Gide, Giovanni Papini și, în mai mică măsură, James Joyce, Aldous Huxley, Virginia Woolf. Dar la fel de fructuoase, în sensul formării și al deformării, au fost și întâlnirile intelectuale cu Bergson, Husserl, Freud, Jung, Maritain, Massis, Péguy, Șestov, Berdiaev, Scheler, Heidegger, Giovanni Gentile, Prezzolini, Soffici, Unamuno, Ortega y Gasset sau cu mișcările de tineret, extrem de vocale în spațiul publicistic din mai multe țări. „Autenticitatea” are dimensiuni culturale *lato sensu*, și nu numai strict literare, pentru Camil Petrescu, Nae Ionescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Octav Șuluțiu, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu și ceilalți. Un tratament exclusiv cu trusa de instrumente a criticii estetice ar însemna o trunchiere a fenomenului.

Revenind, studiul acesta începe de la ipoteza de lucru a unei strânse legături între „autenticitate” și identitate, în cultura română interbelică. Astfel încât este necesar să departajăm mai multe etaje semantice ale celor două concepte surori:

1. *Naratologic*, „autenticitatea” înseamnă preferința pentru un anumit tipar narativ: relatare la persoana I, perspectivă interioară, viziune *avec* și toate celelalte particularități tehnice teoretizate de Wayne C. Booth, Norman Friedman, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Jean Pouillon și sintetizate de Nicolae Manolescu sub eticheta *ionicului*. Acesta este efectul cel mai rapid de discernut, la nivelul textului literar: identitatea înseamnă, înainte de toate, pronumele „eu” postulat ca centru al operei.

2. *Autobiografic*. „A fi autentic” înseamnă pentru unii autori a scrie despre sine, direct sau voalat ficțional (astfel, ei anticipează autoficțiunea prozatorilor „douămiiști”). Sub raport naratologic, acest aspect s-ar traduce prin comasarea a trei instanțe într-una singură, autor-narator-personaj, anulând opoziția anatolefranceiană sau oscarwildeiană dintre artă și viață, pe urmele lui Gide, Papini sau Jünger. Așa procedează, în romane, Camil Petrescu (în „Întâia noapte de război”), Holban, Eliade, Sebastian, Fântâneru, Steinhardt. Să amintim aici și promovarea insistentă a jurnalului, de către Eliade, Eugen Ionescu, Sebastian: de astă dată, pactul autobiografic e explicit, fiind condiție *sine qua non* a genului.

3. *Psihologic / psihanalitic*. Proza identității trebuie să monitorizeze viața sufletească „adevărată”, adică să pătrundă în profunzimea conștiinței, imaginată cu ajutorul teoriilor bergsoniene, freudiene sau jungiene, pentru a revela „durata pură”, „inconștientul”, „obsesiile”, „complexele”, „actele ratate”. Tehnicile literare care ajută la atingerea acestui scop sunt monologul interior, memoria involuntară, fluxul conștiinței, care formează substanța principală a scriiturii „romanelor de analiză psihologică”. Literatura aspiră la incandescența carnetului de vise sau a caietului de autoanaliză din psihoterapie, pe care, din păcate, în fapt, rar le va concura. Totuși, există pagini de o remarcabilă intensitate emoțională în *Patul lui Procust*, *Maitreyi*, *Nu, Interior* ș.a.

4. *Etnico-politic*. „Autenticitatea” devine caracteristica unei identități etnic-naționale „pure”, nealterate de influențele modernității, în discursurile social-politice ale anilor '30-'40. Nuanțele sunt multiple, de la Camil Petrescu (cel din „Suflet național. Analiză descriptivă a termenului” și „Încercare fenomenologică despre conștiința românească. Câteva precizări”) și până la Mircea Vulcănescu (din seria de scrieri despre „omul românesc”), în viziuni încă neimplicate politic, însă era previzibil ca tema să fie confiscată în discursurile extremiste legionare. Un sens înrudit, corosiv șovin și antisemit, era lansat încă de la sfârșitul secolului XIX de ideologul *völkisch* Paul de Lagarde¹, „recuperat” de fascismul hitlerist.

¹ Lagarde folosește termenii *Echtheit* și *Wahrhaftigkeit* (aproximativ „unicitate” și „autenticitate”) în contexte vădit antisemite: „Jeder uns lästige Jude ist ein schwerer Vorwurf gegen die Echtheit und Wahrhaftigkeit unsres Deutschthums.” („Fiece evreu care ne stânjenește te înseamnă o gravă mustrare împotriva unicității și autenticității spiritului nostru german”) – Lagarde 1886: 413. De notat că cele două cuvinte, fără încărcătură discriminatorie, vor

Mai sunt și alte paliere semantice ale identității, de circulație curentă în epocă: etic, social, religios. Toate ar putea fi regrupate pe un unic etaj cultural, dintre toate mai încăpător, cu mai multe „aripi” comunicante. Există și alte împărțiri posibile ale înțelesurilor „autenticității”, însă intenția noastră, aici, nu este de a atinge un maxim de rigoare taxonomică, ci de a ilustra complexitatea termenului folosit până la sașietate în perioada interbelică, pentru a proba necesitatea corelării lui conceptuale cu identitatea.

Partea teoretică (rezumată aici, indirect) a fost dezvoltată în primul capitol al lucrării de față, care urmărește nu numai eflorescența „autenticității” pe direcțiile inventariate mai sus, dar și degradarea, devitalizarea ei semantică, până la nonsensul absolut, ironizat pe bună dreptate de scepticii vremii.

Analiza modului în care „autenticitatea” a fost metabolizată în ficțiunea interbelică a ocolit textele canonice (precum *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, *Patul lui Procust*, *Maitreyi*, *Întâmplări în irealitatea imediată*) și s-a oprit asupra unora mai puțin frecventate în critica literară: *Călătoria unui fiu risipitor* de N. Steinhardt și *Interior* de Constantin Fântâneru. Intenția a fost de a arăta cum cultura „autenticității” (înțeleasă, cum spuneam, ca interes cvasi-obsesional pentru temele identității) permează nu doar câteva opere „de vârf”, ci o „masă” de produse literare inegale valoric, în care intră, iată, inclusiv unul dintre detractorii ideologici declarați ai „tinerei generații” (N. Steinhardt), contaminat și el de preocuparea pentru problematica respectivă. Apoi, nu ne-a fost străin gândul de a miza pe doi prozatori descoperiți sau redescoperiți relativ recent (la scara unei istorii literare), atrăgători fie și numai prin experimentalismul proiectelor lor. Criticul român e pus adeseori în situația de a alege între a premia „capodopere” sau „inovații” (ce să promovezi, până la urmă: *Ion* sau *Interior*? *Concert din muzică de Bach* sau *Femeia în fața oglinzii?*). Lovinescienii și călinescienii au înclinat balanța către primele. De curând, au apărut destule voci care să parieze pe ultimele, pe fondul apetitului crescut pentru a revizita „marginile” culturale și a revalorifica avangardismele artistice de tot felul. Cred că, uneori, „îndrăzneala” de a încerca formule noi, fie și greșind, e mai semnificativă decât o reușită estetică fără cusur, dar tributară unei poetici care a ajuns la maturitate și poate chiar la bătrânețe. Prejudicata „capodoperei” ne poate priva de experiențe de lectură emoționante, chiar dacă nu ideale, și lucrul acesta am încercat să îl probem prin analizele de mai sus. Există cărți care, fără a fi perfecte, îți vorbesc de mai aproape decât „capodoperele” și ar fi păcat ca ele să fie uitate.

S-a discutat încă de la început despre citadinismul romanului interbelic, E. Lovinescu socotindu-l prima marcă a modernizării prozei, după cum știm. În schimb, critica a trecut pe lângă unul dintre motivele caracteristice ale vieții în metropolă, adeseori prezent în acest tip de

deveni concepte fanion ale mișcării tineret germane (*Jugendbewegung*) din primele decenii ale secolului XX (la care se alina, de pildă, și studentul Martin Heidegger).

literatură: flanarea. De la Fred Vasilescu și George Demetru Ladima până la Pavel Anicet și Emilian, de la E. M. Blumberg până la Călin Adam, personajele romanului „ionic” sau „de analiză” umblă fără țință pe străzile orașului, pierd noțiunea timpului în vreme ce se lasă purtate pe coridoarele memoriei prin asociații imprevizibile. Apare omologia mers – scris: rătăcirile, zăbovirile și schimbările capricioase de direcție ale pietonului visător și „alunecășurile din condei, digresiile” sau „alunecările pe de lături, scăpările din condei, parantezele, ezitățile”¹ celui care scrie înseamnă deopotrivă evadarea dintr-un plan rațional prestabilit și reactivarea unei funcții anamnetice. E o modă în romanul de introspecție al epocii, de la *Ulysses* (1922) de James Joyce, *Mrs. Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos până la *Le paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon și *Nadja* (1928) de André Breton. Walter Benjamin lucrează la monumentalul său op despre arta flănării și pasajele acoperite pariziene, între 1927 și 1940. Toți acești autori experimentaliști înțeleg vagabondarea prin copleșitoarea metropolă modernă ca pe o formă de sondare a conștiinței (nu spunea Aragon că parcul Buttes-Chaumont e locul unde s-a cuibărit inconștientul Parisului? – 1972: 168). Înaintea lor, cu mentalitatea lor de veche școală realistă sau romantică, scriitorii de felul lui Balzac și Eugène Sue descoperiseră, ei, „misterele orașului” și inauguraseră o foarte stufoasă tradiție literară. Romancierii români se situează pe drumul dintre orașul realist și cel suprarrealist, Camil Petrescu mai aproape de primul, iar Fântâneru în vecinătatea ultimului.

Capitolele dedicate *Călătoriei unui fiu risipitor* și *Interiorului* împrumută anumite metode și perspective din topoanaliză, studii urbane, geografie literară, geocritică, psihogeografie, făcând apel la lucrările scrise de Gaston Bachelard, Franco Moretti, Merlin Coverley, Hana Wirth-Nesher și alții. Ambii prozatori interiorizând orașul ca pe un *imago* mental, diferențele dintre viziuni sunt grăitoare. Steinhardt (sau personajul său pilot, E. M. Blumberg) caută porțiunile burgheze și „distinse” din mozaicul citadin, pe care le asociază cu reveria unei lumi stabile, tihnite, a bunelor tabieturi și tradiții, în deplin acord cu pledoariile publicistului conservator din *Revista burgheză*, pe tema parlamentarismului și monarhiei britanice. Am fost tentat să văd în acest imaginar bogat al securității social-politice o fantasmă compensatoare a intelectualului evreu care se găsește, în agitații ani ‘30, periclitat într-o lume alunecând tot mai mult spre antisemitism. *Călătoria unui fiu risipitor* e romanul identității unui tânăr cu o constituție sufletească particulară, unic melanj de rebeliune și conformism, și un roman al identității evreiești, în aceeași măsură. Dacă Steinhardt e atras de parfumul sofisticat al „centrului”, Constantin Fântâneru e un scriitor al „periferiei”. *Alter-ego*-ul său narativ, Călin Adam, fire vagabondă și poetă, e respins de „lumea bună” și condamnat pentru gesturile sale excentrice, simțindu-se din ce în ce mai liber pe măsură ce se apropie de marginile orașului, în

¹ Formulele, înrudite, sunt preluate din subsolul romanului *Patul lui Procust* și din prefața volumului *Oceanografie* (Petrescu 1981 III: 42, Eliade 1934: 9).

peregrinările lui. El are sensibilitate nu pentru arhitectură, ci pentru natură, pentru peticele de verdeață ce izbucnesc neîmblânzit în cartiere, ale căror exalații vitale le aspiră prin toți porii. În termenii scientist-fantaști ai psihogeografiei, așa intră el în rezonanță cu energiile orașului, cu totul altfel decât Blumberg, care mărturisea că, dimpotrivă, natura nu îl interesează decât în forma domesticită artistică a grădinilor, toaletate de arhitecții peisagiști. O altă comparație semnificativă între cele două personaje se poate face pornind de la locuințele lor (aici procedeul se apropie de topoanaliza bachelardiană, invocată mai devreme): interioare confortabile și rafinate din vile respectabile, sau odăi insalubre, închiriate în case dărăpănate de mahala. Există și o retorică a închiderii și a deschiderii acestor spații, care răstoarnă raporturile dintre ele; căci intimitatea comodă presupune izolarea de exterior, în vreme ce precaritatea adăpostului înseamnă permearea pereților despărțitori dintre înăuntru și afară, dintre eu și univers. Reveria mic-burgheză a ocrotirii se opune celei expresionist-suprarealiste a expansiunii cosmice a sinelui. Aici „filosofiile” identitare ale celor două romane se despart, la fel ca și stilisticile urbane aferente. Am privit „gustul pentru mahala” din cartea lui Fântâneru în spiritul lui Franco Moretti, care vorbea în *Atlas of the European Novel. 1800-1900* despre zonificarea orașului prin bariere invizibile, geo-sociale și culturale: astfel că marginalitatea personajului pe harta bucureșteană semnifică deopotrivă marginalitatea autorului în canon și, generic, marginalitatea iremediabilă și absolută conferită de stigma bolilor psihice. În acest sens, romanul lui Fântâneru abordează, fără penibile contrafaceri, unul dintre tabuurile centrale ale societății occidentale și ar fi binemeritat mai multă apreciere din partea istoriei literare, dacă aceasta ar fi ținut cont și de achizițiile studiilor culturale.

Identitatea personală revine ca temă literară obsesivă odată cu autoficțiunea postmodernă, în spațiile europene, americane, africane sau asiatice. Teoretizarea franceză este a unui fenomen global, apărut din dorința de a renegocia libertățile individului față de un sistem resimțit ca opresiv – cultural, social sau politic, în funcție de societatea în care este el inserat. Gen fundamental transgresiv, violând granița dintre ficțional și non-ficțional, autoficțiunea a compărut adeseori în fața tribunalelor (câteva exemple sunt furnizate de Isabelle Grel, teoreticiană și animatoare a platformei autofiction.org) și a generat, aproape de fiecare dată, un scandal, public sau privat. Dar nu tot un scandal iscau și *Caietele lui André Walter* la sfârșitul secolului XIX¹? *Maitreyi* sau *Jocurile Daniei* au stârnit, fiecare în felul ei, același gen de reacții contrariate, considerându-se că ar leza imaginea unor persoane sau familii reale, prea puțin transfigurate și deci recognoscibile în textele respective. Apoi, „sinceritatea liminară” clamată de André Gide,

¹ Madeleine Rondeaux, verișoara primară de care Gide e îndrăgostit, introdusă în roman fără acordul ei, îl apostrofază într-o scrisoare: „Aici totul e noi și al nostru... André, n-aveai dreptul să le scrii... Și această primă încercare a ta – atât de promițătoare din punct de vedere al Artei – e un păcat în fața conștiinței ei” (Gide 1970: 682-683).

Mircea Eliade sau Anton Holban presupunea și o autoanaliză „fără mănuși”, și nu doar o pulsione exhibiționistă. Ea înseamnă nu doar indiscreție, față de secretele proprii sau ale altora, ci și introspecție, întreprinsă uneori cu un zel masochist. Capitolul final al lucrării pune față în față romanul autenticist interbelic și autoficțiunea contemporană, pornind de la trăsăturile lor comune, care le-au atras ambelor genuri eticheta vag peiorativă de literatură „feminină”: adică, simplificând, autoanaliza și autobiografismul. Distanțele dintre orizonturile epistemologice și estetice ale celor două arată strategiile diferite de a structura sau destructura identitățile, în literaturile anilor ‘30 și 2000.

Am pornit de la convingerea intimă că autenticismul interbelic îl mai poate atrage azi nu numai pe specialist, dar și pe cititorul obișnuit, tocmai pentru ardoarea cu care ridică întrebarea „Cine sunt?” sau „Cine suntem?”, neliniștitoare și pentru adolescentul sau tânărul din „era globalizării”. Răspunsurile pot fi altele, dar întrebările au rămas aceleași, acaparante atunci și acum, în țara noastră și în lumea largă. Peste timp, autenticismul și autoficțiunea au presupus acordajul fin al culturii române, literare și neliterare, cu mentalitățile și ideologiile europene ale vremii lor.

SUMMARY

Among the intellectuals who promoted "authenticity" in our interwar culture, a literary historian should cite Camil Petrescu, Anton Holban, Nae Ionescu, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Eugen Ionescu, or Octav Șuluțiu. As they generally ascribed different meanings to the notion, some of them opted for other, though related, denominations, such as "sincerity" or "substantiality". Disregarding the variations from one author to the other, "authenticity" becomes, in the 1930s, the watermark of a certain type of narrative: written usually in the first person, using autobiography as inspiration, rebuffing *le beau style*, focusing on presenting the unapparent phenomena of consciousness. The European models referred to by the critics are Marcel Proust, André Gide, Giovanni Papini, Aldous Huxley, and James Joyce, to whom one may add, in the case of Mircea Eliade, the American John Dos Passos. The list of novels illustrating more or less accurately the sub-genre generally includes *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) and *Patul lui Procust* (1933) by Camil Petrescu, *O moarte care nu dovedește nimic* (1931), *Ioana* (1934), and *Jocurile Daniei* by Anton Holban, *Romanul adolescentului miop*, *Isabel și apele diavolului* (1930), *Maitreyi* (1933), or *Întoarcerea din rai* (1934) by Mircea Eliade, *Interior* (1932) by Constantin Fântâneru, *Fragmente dintr-un carnet găsit* (1932) and *De două mii de ani* (1935) by Mihail Sebastian, *Ambigen* (1935) by Octav Șuluțiu, *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936), *Inimi cicatrizate* (1937), and *Vizuina luminată* by M. Blecher. Whether working on longer or shorter lists, the literary critics analysed the fictional or non-fictional texts related to the doctrine of "authenticity" from a dominantly aesthetic perspective, laying stress on the narrative point of view, rhetorical devices to render consciousness, construction of time and characters. The theoretical framework used in the latest decades of commentaries was generally built on the contributions of such authors as Émile Benveniste, Wayne C. Booth, Norman Friedman, Gérard Genette, Tzvetan Todorov, Jean Pouillon.

However, the present research aims at a different approach, combining tools from the literary and cultural studies, when tackling the literature of "authenticity". The starting point is the mere observation that, in the fields of ethics, political philosophy, history of ideas, "authenticity" has always been linked to the versatile, multifaceted, cross-disciplinary concept of identity. Such researchers as Lionel Trilling, Charles Taylor, Jacob Golomb, Alessandro Ferrara, Charles Guignon, Charles Larmore, when tracing the evolution of the concept, from Rousseau's *sentiment de l'existence*, Kierkegaard's *religiøse stadie*, or Nietzsche's *Wahrhaftigkeit* to Heidegger's *Eigentlichkeit* and Sartre's *authenticité*, treat "authenticity" as a moral, ontological, or political ideal – tangible or ethereal – of self-fulfilment. The same orientation holds for more recent discourses, pertaining to "high" or "low" culture, where "authenticity" plays a major part: in pop psychology (where it represents the finishing line of the process of "becoming oneself", in such books as motivational best-sellers); in postcolonial studies (where it is equated with giving voice to the formerly oppressed ethno-cultural heritages, such as Indian, Native American, African etc.); or in marketing (where it, lately, came to be invoked as the key to a successful branding strategy). Wherever used, "authenticity" is connected to a complex, and sometimes painstaking, process of rethinking, redesigning an identity.

Are things different in literature? Did Camil Petrescu or Mircea Eliade, when theorizing the concept, have in mind an exclusively literary approach, limiting themselves to elaborating an up-to-date narrative, after the demise, as they thought, of the Realist-Naturalist model, with its old-school reliance on the omniscient, objective narration? Their eclectic essays, mixing various fields such as psychoanalysis, Bergsonism, relativity or uncertainty theory, phenomenology, mystique, endocrinology, homeopathy, political philosophy, suggest, on the contrary, a holistic sort of vision, transgressing boundaries in a manner that we would call, today, cross-disciplinary. Separations were operated rather by the modernist literary critics, committed to the general principle of "aesthetic autonomy". Whoever has looked through the essays gathered together in *Teze și antiteze* (1936) by Petrescu or in *Fragmentarium* (1938) by Eliade knows that the "new structure" represented not only a literary model (related to Proust or Gide), but also a whole paradigm of thinking (and of political thinking, too), while "authenticity" was used in contexts pertaining not only to psychology, but also to ethnology (referring to the traditional folklore able to express the way a community "lives" the transcendence, for Eliade).

While some theories from the field of identity studies provided the general framework of this research, each chapter called for a different set of concepts, appropriate for a certain type of reading. The analysis of "the jargon of authenticity" (in the first chapter) was inspired by Adorno's famous book of the same name, the first theoretically informed critique of the discourses of "authenticity" used in the German interwar space, out of which Heidegger's existential philosophy was only the most prominent insertion in high culture. Leaving aside

Adorno's polemic intentions (from a Marxist standpoint), we used some of his preliminary observations that we found relevant for the Romanian interwar space as well.

The following chapters, dedicated to N. Steinhardt and Constantin Fântâneru's novels, are based on the fusion between two theoretical "horizons": identity studies and urban studies. The Surrealists and the Situationists already claimed, back in the 1930s and 1950s, the homology between the activities of wandering the city and exploring the inner self, putting forward a sort of poetic doctrine, as volatile and absurd as some of Dali's paintings, based on ineffable terms like *flâner*, *dérive*, *détournement*. *Călătoria unui fiu risipitor* by Steinhardt and *Interior* by Fântâneru are typical novels of urban wandering, close to the avant-garde experiments of the period, even against their authors' aesthetic orientations. The image of the city becomes a representation of the self – a mental transfer that will be looked into by using a rich frame of reference, from Georg Simmel's famous 1903 essay *The Metropolis and Mental Life* to the contemporary researches by Franco Moretti and Merlin Coverley. The theoretical points will be made clear during the respective text analyses. On top of that, the chapter dedicated to *Interior* includes a commentary on Fântâneru's marginality in the literary canon, by connecting it to the author's fascination for geographical marginality. Our proposition is that Fântâneru's position in the literary system could be renegotiated by making use of Jean Dubuffet's concept of *art brut* ("outsider art").

The final chapter sets face to face the interwar literature of "authenticity" and the contemporary autofiction. Continuities and discontinuities will be noticed, in turns, in what concerns the theories and their respective literary practices. After skimming and scanning some novels written by authors from the "generation 2000", we will be able to throw a glance into the mechanisms of (de)constructing identities utilised by the writers of the 1930s and of the 2000s. Here, a useful tool will be the theory of crises, developed by the French sociologist Claude Dubar, while the basis for contrasting the two ways of imagining the self will be provided by Alessandro Ferrara's theory of authenticity. The bottom line, predictably, is that we have to deal not only with two types of identity, but also with two different mental horizons, corresponding to different ages of the European society and culture.

We have reviewed the structure of this paper only to testify the methodological heterogeneity that a research focused on identity, be it filtered through the looking glass of *beaux arts* such as literature, unavoidably calls for.

CONTENTS

PREFACE. "AUTHENTICITY" AND IDENTITY IN THE INTERWAR ROMANIAN CULTURE.....	5
I. "THE JARGON OF AUTHENTICITY": A ROMANIAN DUBBING OF THE 1930S	14
<i>The Psychological / Ethical Meaning</i>	16
<i>The Literary Meaning</i>	19
<i>The Ontological / Religious Meaning</i>	20
<i>The Cultural Meaning</i>	21
<i>The Ethnological Meaning</i>	22
<i>The National(ist) / Political Meaning</i>	25
<i>The Denial of "Authenticity"</i>	26
<i>A Few Conclusions</i>	29
II. A CITY / IDENTITY NOVEL (N. STEINHARDT, <i>CĂLĂTORIA UNUI FIU RISIPITOR</i>) .	31
<i>Steinhardt's Alter Ego: The Young Blumberg</i>	32
<i>A Walk and an Epiphany</i>	33
<i>Blumberg, Bloom and Mrs. Dalloway. "Experiential Realism"</i>	35

<i>Watching / Imagining the City</i>	38
<i>Social Circles and Identities</i>	40
<i>Parks, Gardens, Greetings. Social Coding</i>	41
<i>Steinhardt's "Prodigal Son" among the "Prodigal Sons" of the "Young Generation"</i>	43
III. MARGINS (CONSTANTIN FÂNTÂNERU, INTERIOR).....	488
<i>Călin Adam, a "Drifter" of the Modern City</i>	54
<i>A "Mystique" of Drifting</i>	576
<i>Encounters</i>	588
<i>Nature. Acte gratuit</i>	598
<i>City Margins</i>	633
<i>Yard Houses</i>	687
<i>Identity Disturbances</i>	70
IV. INTERWAR AND CONTEMPORARY IDENTITIES	73
AUTOFICTION: A "FEMININE" LITERARY GENRE?	73
<i>An Interwar "Pre-History"</i>	73
<i>Debates, in the 2000s</i>	74
<i>Autofiction's "Femininity"</i>	76
FROM THE "YOUNG GENERATION" TO THE "GENERATION 2000"	79
<i>Identities in Crisis. Two Theories</i>	79
<i>Identities in the 1st / 3rd Person</i>	80
<i>An Interwar Interlude</i>	82
<i>Autofiction</i>	85
<i>Some Conclusions</i>	90
CONCLUSIONS	92
SUMMARY.....	98
CONTENTS	101
WORKS CITED	103

BIBLIOGRAFIE

- Academia Română, Institutul de Lingvistică și Istorie literară “Sextil Pușcariu” Cluj-Napoca, *Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989*, Editura Academiei Române, București, 2004
- Acterian 1933: Arșavir Acterian, „O boală nouă: autenticitatea”, *Axa*, 30 aprilie, nr. 11
- Adamson 1993: Walter L. Adamson, *Avant-garde Florence. From Modernism to Fascism*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England
- Adorno 1973: Theodor W. Adorno, *The Jargon of Authenticity*, Translated by Knut Tarnowski and Frederic Will, Evanston, Northwestern University Press
- Alter 2005: Robert Alter, *Imagined Cities. Urban Experience and the Language of the Novel*, Yale University Press, New Haven & London
- Andriescu 2001: Radu Andriescu, Adam J. Sorkin (eds.) *Club 8 – Poetry*, Iași, Editura T
- Aragon 1972: Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Gallimard, Folio, Paris
- Ardeleanu 2009: George Ardeleanu, *N. Steinhardt și paradoxurile libertății. O perspectivă monografică*, București, Editura Humanitas
- Arendt 2006: Hannah Arendt, *Originile totalitarismului*, Traducere din engleză de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Editura Humanitas

- Arghezi 1967: Tudor Arghezi, *Scrieri 18. Cu bastonul în București*, București, Editura pentru Literatură
- Arland 1924: Marcel Arland, "Sur un nouveau mal du siècle", *La Nouvelle Revue Française*, No. 125, février, 149-158
- Beckett 2004: Samuel Beckett, *Proust*, Traducere din engleză de Vlad Russo, București, Editura Humanitas
- Berdiaev 1992: Nikolai Berdiaev, *Sensul creației*, Traducere de Anca Oroveanu, prefață, cronologie și bibliografie de Andrei Pleșu, București, Editura Humanitas
- Blaga 1937: Lucian Blaga, *Elogiul satului românesc*, București, Editura Cartea Românească
- Blaga 1944: Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, Editura Fundația Regală pentru Literatură și Artă
- Blaga 1966: Lucian Blaga, *Poezii*, Ediție îngrijită de George Ivașcu, București, Editura pentru literatură
- Booth 1976: Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, În românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Prefață de Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers
- Boz 1933: Lucian Boz, *O carte tinerească*, „Ulise”, nr. 3, p. 7
- Bridge & Watson 2010: Gary Bridge and Sophie Watson, eds., *The Blackwell City Reader*, Oxford and Malden, MA: Wiley-Blackwell
- Cantacuzino 2001: G. M. Cantacuzino, *Despre o estetică a reconstrucției*, Cuvânt înainte de Augustin Ioan, Postfața „Timpul fracturii” de Mariana Celac, București, Editura Paideia
- Călinescu 1936: G. Călinescu, „Cronica literară”, în *Adevărul literar și artistic*, 24 mai, nr. 807
- Călinescu 1939: G. Călinescu, „Note literare”, *Jurnalul literar*, nr. 53, 31 decembrie, p. 2.
- Călinescu 1988: G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva
- Cărtărescu 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Postfață de Paul Cornea, București, Editura Humanitas
- Cernat 2008: Paul Cernat, „Puncte din oficiu pentru literatura tânără (I-II)”, în *Observator cultural*, no. 437 / 21-27 August, p. 11; no. 439 / 4-10 Septembrie, p. 11
- Cernat 2012: Paul Cernat, *Existențialismul românesc interbelic*, București, Editura Muzeul Național al Literaturii Române
- Chivu 2013: Marius Chivu (coord.), *Ce-a vrut să spună autorul*, Iași, Polirom

- Cioculescu 1934: Șerban Cioculescu, „Operele premiate ale scriitorilor tineri needitați”, *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 9
- Cioran 1933: Emil Cioran, „Revenirea la elementar”, *Vremea*, 25 decembrie, nr. 318
- Clopotul*, anul II, nr.4, 17 ianuarie 1932
- Comarnescu 1932: Petru Comarnescu, „Între estetism și experiențialism. Două fenomene ale culturii tinere românești”, în *Vremea*, nr. 220, 10 ianuarie, p. 7
- Comarnescu 1933: Petru Comarnescu, „Despre niște notații gingașe și românești”, *Ulise*, nr. 3, p. 1
- Comarnescu 1994: Petru Comarnescu, *Jurnal (1931-1937)*, Iași, Editura Institutul European
- Constantinescu 1932: Pompiliu Constantinescu, *Cronica literară. Constantin Fântâneru, „Interior”*; N. V. Capsali: *Evadări în senin (versuri)*”, „*Vremea*”, nr. 265, 27 noiembrie, p. 7
- Costin-Deleanu 1933: Paul Costin-Deleanu, „*Structura spirituală a curentului 48-ist*”, *Floarea de Foc*, 25 martie, nr. 1
- Coverley 2010: Merlin Coverley, *Psychogeography, Pocket Essentials*
- Crainic 1940: Nichifor Crainic, „În Germania academică”, *Gândirea*, decembrie, nr. 10
- Crémieux 1931; Benjamin Crémieux, *Inventaires. Inquiétude et reconstruction. Essai sur la littérature d'après-guerre*, Paris, R.-A. Corrêa
- Crohmălniceanu 1972: Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, Editura Minerva
- Cronicar 1932: Cronicar, „Cărți noi. *Interior* – roman de Constantin Fântâneru”, *Dimineața*, nr. 9308, 23 noiembrie, p. 3
- Curticeanu 2005: *Poetica romanului românesc interbelic în texte reprezentative*, Antologie alcătuită de Valentina Marin Curticeanu, Cristina Popa și Ana-Maria Bonaru, Coordonarea volumului și studiu introductiv de Valentina Marin Curticeanu, București, Editura Academiei Române
- Daniel-Rops 1926: H. Daniel-Rops, *Notre inquiétude. Louange de l'inquiétude. Sur une génération nouvelle. Positions devant l'inquiétude*, Paris, Librairie académique Perrin et Co.
- Darrieussecq 2007 : Marie Darrieussecq, “ Je est unE autre”, in Annie Oliver (ed.), *Écrire l'histoire d'une vie*, Rome, Spartaco. Document online:

- Dubar 2003: Claude Dubar, *Criza identităților. Interpretarea unei mutații*, Chișinău, Știința
- Dumitriu 1976: Dana Dumitriu, „*Ambasadorii*” sau despre realismul psihologic, București, Editura Cartea românească
- Eliade 1933: Mircea Eliade, „O convertire la românism”, în *Cuvântul*, nr. 3021, 22 septembrie
- Eliade 1934: Mircea Eliade, *Oceanografie*, București, Editura Cultura Poporului, cu un desen inedit de Marcel Iancu
- Eliade 1990: Mircea Eliade, *Profetism românesc*, vol. I-II, București, Editura Roza vânturilor
- Eliade 1999-2000: „*Dosarul*” Eliade, vol. II-III, Cuvânt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, București, Editura Curtea Veche
- Emerson 1836: Ralph Waldo Emerson, *Nature*, Boston, James Munroe and Company
- Fântâneru 1999: Constantin Fântâneru, *Cărți și o altă carte*, Ediție critică, prefață, îngrijirea textului, note, bibliografie și indice de Aurel Sasu, București, Editura Minerva
- Fântâneru 2006: Constantin Fântâneru, *Interior*, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Simona Popescu, Iași, Editura Polirom
- Ferrara 1998: Alessandro Ferrara, *Reflective Authenticity. Rethinking The Project Of Modernity*, Routledge, London & New York
- Ferrara 2009: Alessandro Ferrara, “Authenticity Without a True Self”, în Philip Vannini, J. Patrick Williams, (edited by), *Authenticity In Culture, Self And Society*, Ashley Publishing Limited
- Flax 1990: Jane Flax, *Thinking Fragments: Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*, University of California Press, Berkeley
- Florenski 1997: Pavel Florenski, *Perspectiva inversă și alte scrieri*, Traducere din limba rusă de Tatiana Nicolescu, Alexandra Nicolescu și Ana Maria Brezuleanu, Prefață de Nina Kauchtschischwili, București, Editura Humanitas
- Freud 1920: Sigmund Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis*, Authorized translation, with a preface by G. Stanley Hall, New York, Boni and Liveright Publishers
- Gasparini 2008: Philippe Gasparini, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Éditions du Seuil

- Gide 1970 : André Gide, *Jurnal. Pagini alese 1889-1951*, Prefață, traducere și note de Savin Bratu, București, Editura Univers
- Greceanu 1929: O. N. Greceanu, *Bucureștii. Cu planul general al Bucureștiului*, București, Tipografia Cartea medicală
- Grell 2014: Isabelle Grell, *L'autofiction*, Paris, Armand Colin
- Groza 1933: Horia Groza, „Cartea lui Constantin Fântâneru”, *Ulise*, nr. 3, pp. 5-6
- Holban 1933: Anton Holban, „O carte excepțională”, *Ulise*, nr. 3, pp. 6-7
- Holban 1972: Anton Holban, *Opere*, Vol. II, Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și bibliografie de Elena Beram, București, Editura Minerva
- Hrib, Bogdan, „Orașul contrastelor”, *Realitatea ilustrată*, nr. 459, 6 noiembrie 1935, p. 14
- Ilovici 1934: Mihail Ilovici, *Negativismul tinerei generații*, București, Editura Gruparea Intelectuală Litere
- Ionescu 1931: Nae Ionescu, „Tot despre ‘revoluție’”, *Cuvântul*, anul VII, nr. 2285, 31 august
- Ionescu 1932: Eugen Ionescu, „Cronica literară. Virgil Gheorghiu: *Febre*; Mateiu C. Alexandrescu: *În insula unde înfloreau corali*; Constantin Fântâneru: *Interior*”, *Axa*, nr. 3, 27 noiembrie, p. 5
- Ionescu 1933: Eugen Ionescu, „Originalitate și pașoptism”, *Floarea de foc*, 25 martie, nr. 1
- Ionescu 1935: Eugen Ionescu, „Eugen Ionescu se războiește cu toată lumea”, *Facla*, nr. 325, 3 iulie, pp. 2-3
- Ionescu 1990: Nae Ionescu, *Roza vânturilor*, București, Editura Roza Vânturilor
- Ionescu 1991: Eugen Ionescu, *Nu*, București, Editura Humanitas
- Ionescu 1992: Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea I-II*, ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Editura Humanitas
- Jebeleanu 1933: Eugen Jebeleanu, „Săptămâna literară”, *România literară*, 8 aprilie, nr. 60
- Joyce 1984: James Joyce, *Ulise*, Traducere și note de Mircea Ivănescu, București, Editura Univers
- Jung 1929: C. G. Jung, *Contributions to Analytical Psychology*, Translated by H. G. & Cary F. Baynes, New York: Harcourt, Brace
- Kołakowski 1977: Leszek Kołakowski, *The Persistence of the Sein-Sollen Dilemma*, „Man and World”, Volume 10, no. 2

- Lagarde 1886: Paul de Lagarde, *Deutsche Schriften. Gesamtausgabe letzter Hand*, Dieterichsche Verlagsbuchhandlung, Göttingen
- Leiris 2004: Michel Leiris, *Vârsta bărbăției, precedat de Despre literatură considerată ca o tauromahie*, Traducere și prefață de Bogdan Ghiu, București, Cartea românească
- Le Magazine Littéraire*, No. 440, Mars 2005
- Le Magazine Littéraire*, No. 484, Mars 2009
- Lovinescu 1937: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane 1930-1937*, București, Socec
- Lovinescu 1973: E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane V*, în *Scrieri*, Ediție de Eugen Simion, București, Editura Minerva
- Lungu 2009: Dan Lungu, *Cum să uiți o femeie*, Iași, Polirom
- Majuru 2005: Adrian Majuru, *Bucureștiul subteran. Cerșetorie, delincvență, vagabondaj*, Pitești, Editura Paralela 45
- Manolescu 1982: Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, București, Editura Minerva
- Manolescu 2008: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Paralela 45
- Manoliu 1933: Petru Manoliu, „Autenticitate și originalitate”, *Discobolul*, nr. 9
- Marin 1997: Vasile Marin, *Crez de generație*, Cuvânt înainte de Corneliu Zelea Codreanu, Prefață de Nae Ionescu, biografia lui Vasile Marin de Mihail Polihroniade, Ediție îngrijită și postfață de Radu-Dan Vlad, București, Editura Magadahanda
- Martin 1981: Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române*, București, Albatros
- Matei Mușat 1999: Carmen Matei Mușat (ed.), *Romanul românesc interbelic*, București, Humanitas
- Mecu 1992, 1993: Nicolae Mecu, „Portretul înțeleptului la tinerețe”, (I-II), în *Revista de istorie și teorie literară*, nr. 1-2 / 1992, 1-2 / 1993
- Miclescu 2007: Paul Emil Miclescu, *Din Bucureștii trăsurilor cu cai. Povestiri desuete*, București, Editura Vremea
- Micu 1940: Constantin Micu, „Itinerariu în absolut”, *Meșterul Manole*, nr. 4-7
- Moretti 1998: Franco Moretti, *Atlas of the European Novel. 1800-1900*, Verso, London, New York

- Negoîțescu 2002: Ion Negoîțescu, *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia
- Nicolaie 2005: Ioana Nicolaie, *Cerul din burtă*, Prefață de Gabriela Adameșteanu, Pitești, Paralela 45
- Noica 1940: Constantin Noica, „Elogiul vieții”, *Universul literar*, 21 septembrie, nr. 39
- Ortega y Gasset 1964: José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, Tomo V (1933-1941), *Revista de Occidente*, Madrid
- Ortega y Gasset 1972: José Ortega y Gasset, *Meditații despre Don Quijote*, Traducere, prefață, note și tabel cronologic de Andrei Ionescu, București, Editura Univers
- Ortega y Gasset 2001: José Ortega y Gasset, *Omul și mulțimea*, Traducere din spaniolă și note de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas
- Papini 2008: Giovanni Papini, *Un om sfârșit*, Traducere din limba italiană de Ștefan Augustin Doinaș, Iași, Editura Polirom
- Paul-Bădescu 2006 : Cezar Paul-Bădescu, *Luminița, mon amour*, Prefață de Paul Cernat, Iași, Polirom
- Perpessicius 1932: Perpessicius, „Mențiuni critice. Constantin Fântâneru: *Interior*; I. Șt. Ioachimescu, *Țărani și târgoveți*, *Cuvântul*, nr. 2732, 27 noiembrie, pp. 1-2
- Petrescu 1981 III: Camil Petrescu, 1981, *Opere, vol. III: Patul lui Procust*, (Eds: Al. Rosetti and Liviu Călin), București: Minerva
- Petrescu 1936: Camil Petrescu, *Teze și antiteze*, București, Editura Cultura Națională
- Petrescu 1988: Camil Petrescu, *Doctrina substanței*, Ediție îngrijită, note și indice de Florica Ichim și Vasile Dem. Zamfirescu, Studiu introductiv de Vasile Dem. Zamfirescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică
- Pîrjol 2015: Florina Pîrjol, *Carte de identități*, Iași, Editura Polirom
- Polihroniade 1933: M. Polihroniade, „Convertirea d-lui Mircea Eliade la românism” (nesemnat), *Axa*, 19 septembrie, nr. 18
- Popa 1969: Marian Popa (ed.), *Realismul I*, Studiu introductiv, antologie și note de Marian Popa, București, Editura Tineretului
- Protopopescu 2000: Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, Pitești, Editura Paralela 45
- Ralea 1924: Mihai Ralea, „Europeism și tradiționalism”, *Viața românească*, nr. 3

- Realitatea ilustrată* 1935: Bucureștii anului 1935. Articole apărute în săptămânalul *Realitatea ilustrată*, 1935, Prefață de Carmen Mușat, Postfață și selecția textelor de Bogdan Hrib, Editura Tritonic, București, 2005
- Robot 1932: Al. Robot, „Interior de Constantin Fântâneru” (cronică literară), *Rampa*, nr. 4459, 25 noiembrie, p. 1
- Ropot 1944: Dinu Ropot, *Academia*, nr. 12, 23 decembrie, p. 7
- Roșu 1932: Nicolae Roșu, „Interior de Constantin Fântâneru” (cronică literară), *Curentul*, nr. 1718, 10 noiembrie, pp. 1-2
- Safranski 2004: Rüdiger Safranski, *Un maestru din Germania. Heidegger și epoca lui*, traducere din germană de Ileana Snagoveanu-Spiegelberg, București, Editura Humanitas
- Sârbu 2009: Georgiana Sârbu, *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G. M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Editura Cartea Românească
- Schifirneț 2007: Constantin Schifirneț, *Formele fără fond, un brand românesc*, București, Editura comunicare.ro.
- Schiop 2009: Adrian Schiop, *Zero grade Kelvin*, Iași, Polirom
- Schmitt 2010: Arnaud Schmitt, *Je réel / je fictif. Au delà d'une confusion postmoderne*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail
- Sebastian 1932: Mihail Sebastian, „Interior de Constantin Fântâneru” (cronică literară), *România literară*, nr. 43, p. 3
- Simion 2001: Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim, I. Există o poetică a jurnalului?*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001
- Simion 2000: Eugen Simion, *Fragmente critice IV. Cioran, Noica, Eliade, Vulcănescu*, București, Editura Univers Enciclopedic
- Simion 1993: Eugen Simion, *Întoarcerea autorului*, vol. I-II, București, Editura Minerva
- Simion 1999: Eugen Simion, *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, București, Editura Viitorul românesc
- Simion 2002: Eugen Simion, *Genurile biograficului*, București, Editura Univers Enciclopedic
- Simion 2011: Eugen Simion, *Mircea Eliade. Nodurile și semnele prozei*, București, Editura Univers Enciclopedic Gold

- Simmel 2010: Georg Simmel, *The Metropolis and Mental Life* (1903), în Gary Bridge and Sophie Watson, eds., *The Blackwell City Reader*, Oxford and Malden, MA: Wiley-Blackwell
- Sociu 2008: Dan Sociu, *Nevoi speciale*, Iași, Polirom
- Stahl 1932: Henriette Y. Stahl, „Interior de Constantin Fântâneru” (cronică literară), *Facla*, nr. 558, 5 decembrie, p. 1
- Steinhardt 2006: N. Steinhardt, *Eseuri despre iudaism*, Traducere din franceză, Cronologie N. Steinhardt și indice de nume de Viorica Nișcov, Prefață de Toader Paleologu, București, Editura Humanitas
- Steinhardt 2008: N. Steinhardt, (Antisthius), *Opere 3. În genul... tinerilor*, Ediție îngrijită, note, studiu introductiv, referințe critice și indici de George Ardeleanu, Repere biobibliografice de Virgil Bulat, Mănăstirea Rohia, Iași, Polirom
- Steinhardt 2008: N. Steinhardt, *Opere 6. Articole burgheze*, Ediție îngrijită, adnotări, cronologie și indice de Viorica Nișcov, Studiu introductiv de Nicolae Mecu, Mănăstirea Rohia, Iași, Polirom
- Steinhardt 2009: N. Steinhardt, *Opere 15, Primejdia mărturisirii. Convorbirile de la Rohia*, Ediție îngrijită, note, prefață, referințe critice și indici de Ioan Pinte, Repere biobibliografice de Virgil Bulat, Mănăstirea Rohia, Iași, Polirom
- Steinhardt 2013: N. Steinhardt, *Opere 16. Călătoria unui fiu risipitor. Eseu romanțat asupra neizbânzii*, Ediție îngrijită, note, studiu introductiv, referințe critice și indici de Adrian Mureșan, Repere biobibliografice de Virgil Bulat, Mănăstirea Rohia, Iași, Polirom
- Stoica 2005: Sorin Stoica, *O limbă comună*, Iași, Polirom
- Streinu 1968: Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, București, Editura Pentru Literatură
- Șuluțiu 1933: Octav Șuluțiu, „Interior de Constantin Fântâneru” (cronică literară), *Azi*, nr. 1, ianuarie, pp. 563-564
- Șuluțiu 1938: Octav Șuluțiu, *Pe margini de cărți*, Sighișoara, Editura Miron Neagu
- Terian 2013: Andrei Terian, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, București, Muzeul literaturii române
- Thibaudet 1973: Albert Thibaudet, *Reflecții*, Traducere de Georgeta Pădureleanu, Texte alese, prefață și note de Mircea Pădureleanu, București, Editura Minerva
- Thoreau 1854: Henry David Thoreau, *Waldo*, Boston: Ticknor and Fields

- Tudora 2009: Ioana Tudora, *La curte. Grădină, cartier și peisaj urban în București*, București, Editura Curtea Veche
- Vatra, no. 3 / 2009, *Bilanțul douămiismului*, pp. 25-85.
- Veteranyi 2003: Aglaja Veteranyi, 2003, *Raftul cu ultimele suflări*, Traducere de Nora Iuga, Cu un cuvânt lămuritor de Werner Löcher-Lawrence și Jens Nielsen, Postfață de Rodica Binder, Iași, Editura Polirom
- Vinea 1924: Ion Vinea, „Tic-Tac (continuare)”, *Contimporanul*, anul III, nr. 46, mai, p. 13
- Vinea 1995: Ion Vinea, *Opere*, Ediție critică de Elena Zaharia Filipaș, București, Editura Minerva, vol. I-II
- Vojen 1933: Ioan Victor Vojen, „Eroarea intelectualilor”, *Axa*, 6 septembrie, nr. 17
- Vulcănescu 1996: Mircea Vulcănescu, „Dimensiunea românească a existenței”, Vol. III *Către ființa spiritualității românești*, Selecția textelor, note și comentarii de Marin Diaconu și Zaharia Balica, București, Editura Eminescu
- Wirth-Nesher 1996: Hana Wirth-Nesher, *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, New York
- Wohl 1979: Robert Wohl, *The Generation of 1914*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts
- Zamfir 2006: Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, București, Editura Cartea Românească