

Fața argheziană a modernității¹

Anca CAZACU

„O zi de iarnă cu zăpadă multă la Cernica. Schivnicul Meftodie îl oprește pe tânărul frate Iosif, evident nou venit, și îl întreabă ce caută la mănăstire, fără să știe mai întâi pravila monahicească. «Vreau să învăț să scriu» – i-a răspuns tânărul. «Cum, nici nu știi măcar să scrii? Văd că-ți dă mustața...» – se miră schivnicul. «Vreau să învăț a scri pe dedesubt» – îi răspunse Iosif” (Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*).

Key-words: *confinement, physicality, otherness, Modernism, Postmodernism*

Episodul care amintește de experiența monahală a lui Tudor Arghezi, evocat de autor în *Icoane de lemn* și citat de Nicolae Balotă în exegeza consacrată operei argheziene, sintetizează profesiunea de credință a unui scriitor al modernității. A fi modern înseamnă a fi un om al timpului tău (adverbul *modo*, însemnând *recent*, *chiar acum*, generează o familie lexicală bogată, în interiorul căreia *modernitatea* desemnează atât o eră, cât și o mentalitate, iar *modernismul* definește un concept cu sens dual, manieră estetică și direcție culturală care însușește curentele manifestate începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea). Dificultatea delimitării conceptuale îl îndeamnă pe Matei Călinescu să urmărească felul în care, de-a lungul epocilor culturale, a fost înțeleasă modernitatea. Între modernitatea cu sensul de etapă în istoria civilizației occidentale și modernitatea în sens de concept estetic a apărut o necesară sciziune, care a permis celei de-a doua legitimarea unui nou mod de a înțelege și de a crea literatura, urmărindu-și în acest fel „vocația cea mai profundă, menirea ei intrinsecă de creație prin ruptură și criză” (Călinescu 2005: 98). Nu în ultimul rând, este necesară o distincție de sens între *modern* și *contemporan*, astfel încât etimologia termenului nu mai este suficientă pentru a-l discuta pertinent. Astfel, familia lexicală a lui *modern* include și termeni precum *postmodern*, *postmodernitate*, *postmodernism*, de asemenea puncte de plecare pentru dezbaterile recente, referitoare în special la definirea termenilor în discuție, ca, de altfel, și la relația dintre *modernism* și *postmodernism*. Apreciat de Umberto Eco drept categorie „bonne à tout faire”, *postmodernismul* reprezintă un „concept periodizant” (Matei Călinescu), care, în ciuda paradoxului semantic dat de elementele din

¹ Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Provocările cunoașterii și dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT”, Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946, proiect cofinanțat din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013.

compunerea sa, *post* însemnând *după*, iar *modo*, *acum*, nu trebuie plasat într-o opoziție categorică și definitivă față de modernism².

O parte dintre semnele distinctive ale postmodernismului nu au caracter de exclusivitate, aparținând Marii Literaturi din toate timpurile, multe dintre ele fiind revendicate de modernism. De aceea, un dialog între doi scriitori români, ca Tudor Arghezi și Mircea Nedelciu, reprezentativi pentru cele două vârste culturale, devine posibil în măsura în care opera lor identifică o serie de locuri comune. Unul dintre acestea, motivat nu în ultimul rând biografic, este recluziunea. Spațiul închis, cu o închidere impusă din afară, dinspre politic în special, spațiul-limită, devine un „spațiu continuu” (Mavrodin 1972), care se transferă din contingent, din social, în ficțiune. Transferul de la experiența personală către ficționalizarea ei presupune reprezentarea metaforică a închiderii prin *topoi* precum penitenciarul, celula, cărora li se pot adăuga orfelinatul, internatul, liftul fără lumină al blocului de asemenea întunecos, unde sordida cameră închiriată anulează intimitatea individului, în fine, lărgind sfera, societatea comunistă, ca univers concentraționar.

Lider al generației optzeciste și unul dintre postmoderniștii cei mai importanți ai prozei literare de la noi, Mircea Nedelciu își plasează adesea personajele în astfel de spații. Opera sa este populată de oameni de condiție diferită, de la navetiști, țărani, activiști de partid sau șoferi de ocazie, până la angajați în turism, meteorologi, scriitori (personajul Autor apare frecvent), cercetători sau profesori, care trăiesc o libertate deseori iluzorie, acționează prin automatisme, într-o existență a cărei banalitate intenționat înfățișată răspunde viziunii despre lume a scriitorului însuși, care a practicat o parte dintre aceste profesii: suplinitor în învățământ, librar, ghid turistic. Ultima dintre ele, de altfel, îi atrage condamnarea la închisoare, pentru acuzația deținerii de valută; nu importă suma, derizorie, după mărturisirea sa, însă legea statului totalitar o interzice. Experiența este împrumutată personajelor din *Curtea de aer*, proză scurtă inclusă în volumul de debut *Aventuri într-o curte interioară* (1979). Aici, un grup de tineri împart camera („acum nu se mai spune celulă”) în care își ispășește fiecare pedeapsa, într-o așteptare a *orice* le poate oferi senzația existenței; „evenimente importante” devin, în felul acesta, salutul matinal al gardianului care dă deșteptarea cu eterna lui glumă („aceeași în fiecare dimineață: «Câine ați mai apărut și voi, mă!»”) sau ceaiul, sfertul de pâine neagră și marmelada, pe care deținuții le consumă cu părerea de rău că „au sosit așa devreme și că acum nu prea mai ai ce eveniment să aștepți până la prânz”, apoi „cele cinci minute ale programului administrativ” (golirea tinetei, măturatul,

² O explicație a conceptului este dată de Ihab Hassan, care îl scrie astfel încât să-i accentueze sensul: *POSTmodernISM*. Brian McHale consideră că „acest *ISM* are două roluri: ne anunță că referentul nu este o simplă diviziune cronologică, ci un sistem organizat – de fapt, o poetică –, și, în același timp efectuează o identificare corectă a ce anume face ca postmodernismul să fie *post*. Postmodernismul nu înseamnă post-modern, orice ar însemna asta, ci *postmodernism*; el nu vine *după prezent* (un solecism), ci după *mişcarea modernistă*. Astfel, termenul *postmodernism*, dacă îl luăm suficient de literal, *à la lettre*, semnifică o poetică ce succedă sau este și o posibilă reacție împotriva poeziei modernismului de la începuturile secolului XX, dar și a unor scrieri ipotetice din viitor. În ceea ce privește prefixul *POST*, aș vrea să accentuez mai degrabă elementul de *consecință* logică și istorică decât simpla *posterioritate* temporală. Postmodernismul vine *din* modernism, într-un anume sens, mai mult decât vine *după* modernism [...] Postmodernismul este posteritatea modernismului” (McHale, 2009: 22–23).

împrospătarea apei). Timpul pare aici încremenit, anistoric, ca timpul Infernului dantesc, unul dintre primii *topoi* ai damnării. Aici, ființa cunoaște sentimentul inutilității, iar percepția asupra existenței este trecută prin filtrul absurdului: după programul matinal, tinerii „se întinseră pe pat și se prefăceau că așteaptă ceva. Tu nu așteptai nimic, așa cum, de fapt, nici ei nu așteptau mare lucru. Dar trebuia să aștepti și să sperii”. Viața devine astfel o infinită așteptare beckettiană, pe care o amplifică rutina cotidiană și pe care o edulcorează jocul (FAZAN) și *povestea*. Mai mult decât o „trebuință spirituală a omenirii”, cum observa cândva Vasile Voiculescu, el însuși împărtășind, asemenea unei întregi generații de intelectuali români, experiența tragică a închisorii, povestea are pentru ceiamnați o valoare ontologică, relevându-le posibile lumi. Răspunsul la teroarea istoriei, în termeni eliadești, vine din actul de a povesti, investit cu funcție cathartică. Astfel, spațiul închis al penitenciarului este dublat de o replică virtuală, ficțiunea:

Niciodată până atunci nu mai văzuseși la semeni de ai tăi o atât de mare sete de narațiune. Dacă povesteai un roman, îți făceau patul, îți dădeau din țigările lor, din pâinea lor de dimineață, măturau în locul tău și, mai ales, te ascultau cu mare atenție.[...] La început povesteai trei romane unul după altul. Apoi le raționalizeai: câte unul în fiecare seară. Dacă povesteai filme, era mai ușor, însă, cum unele fuseseră văzute și de ei, trebuia să fii foarte atent să nu le amesteci. Nu erau pretențioși, desigur, dar preferau romanele lungi, cu multe detalii, cu multe personaje, cu întorsături de situație și cu *happy-end* [...] Dacă ai fi știut pe dinafară *O mie și una de nopți*, ți-ar fi fost mai ușor. Atunci când așteptai însă, așteptai și sperai, de fapt, să nu stai acolo o mie și una de nopți (Nedelciu 1979: 29–30).

Existența se fragmentează astfel în secvențe care conturează lumi: absurdul lumii reale, spațiul limitat, se pulverizează în lumea ficțională, spațiul continuu. Liantul este speranța, *statu-quo* al damnatului³, pulverizată însă și ea într-o viețuire sisifică. Nimic însă din noblețea lui Sisif, așa cum este acesta văzut de Camus, pentru că, sub presiunea regimului de detenție (asupra ideii de presiune Mircea Nedelciu va reveni și în alte opere), conștiința devine vulnerabilă, omul pierde intimitatea regășirii Sinelui, a orgoliului sau a eroismului de a trăi pur și simplu (Mavrodin 1972: 106–107)⁴. Speranța este desigur legată de libertate, pe careamnați o trăiesc prin poveste, libertatea se ficționalizează prin urmare și ea.

³ Irina Mavrodin urmărește, în esul despre opera lui Albert Camus, viziunea despre existență a scriitorului francez, care refuză ideea oricărei transcendențe, a oricărei speranțe de ordin religios sau situată în perspectivă istorică. În *Vara la Alger*, Camus notează: „Din cutia Pandorei, în care colcăiau toate relele umanității, grecii au scos abia la urmă speranța, socotind-o răul cel mai îngrozitor. Nu cunosc simbol mai emoționant. Căci speranța, spre deosebire de ceea ce se crede, e tot una cu resemnarea. Și a trăi înseamnă a nu te resemna”. În felul acesta, alături de atitudinea de asumare a absurdului existențial, Camus postulează revolta. Conștiința umană, care aspiră la ordine și unitate, refuză atât moartea, cât și absurdul, gest ce nu înseamnă renunțare (temă reluată de scriitor în *Mitul lui Sisif*), ci sfidare și revoltă, atribute ale demnității.

⁴ Refuzul absurdului existențial este „un gest de sfidare și revoltă, un gest orgolios și eroic al omului încununat în toată demnitatea sa, gestul lui Sisif care continuă la nesfârșit să-și ducă piatra pe vârful muntelui, trăindu-și cu exaltare fericirea de a-și putea privi în față și asuma destinul tragic. Este «certitudinea unui destin copleșitor, dar fără resemnarea care ar trebui să o însoțească»”, așadar trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit (Albert Camus, *Mitul lui Sisif*), pentru că, având revelația absurdului său existențial, el s-a descoperit nevinovat. Asumându-și acest destin absurd, Sisif devine simbolul victoriei asupra propriului destin, depășindu-și condiția.

Punerea în abis a experienței personale atrage interogări ontologice și tăceri autoreflexive:

Îți amintești însă că numai aseară, când tocmai le povestiseși *Crimă și pedeapsă*, te-au întreat în ce țară și în ce oraș s-au petrecut toate astea și le-ai răspuns că nu are importanță [...]. Pe urmă au tăcut multă vreme, dar îți simțeai că nu dorm și știai că nu lumina becului de 25 de wați era cea care-i împiedică să adoarmă. Tu te gândeai, ca și ei probabil, la ce le povestiseși, dar era prima dată când te gândeai în felul acela (Nedelciu 1979: 31).

Făț de aceste lungi tăceri ale căutării de Sine pe calea altor povești care vorbesc despre conștiință și libertate, despre culpabilitate și ispășire, lumea penitenței manifestă indiferență. Limbajul frust, care nu ocolește zonele delicate ale vieții, transformând „bubele și mucegaiurile” verbului în discurs literar, cu textură densă, plină de savoare, își găsește replica *avant la lettre* în compartimentul similar al scrierilor argheziene, unde poezia deconcertantă a brutalului este mult mai evidentă. Ieșirea în „curtea de aer” este, într-o astfel de existență, unul dintre evenimentele cele mai importante. Din când în când, „dar fără să știi niciodată când anume” (devenind, tocmai de aceea, „o surpriză plăcută”), ca într-un univers guvernat de cinismul unei instanțe divine, deținuții sunt scoși la aer, nu afară, deoarece:

De fapt, nu era chiar o curte, ci un hol mare al acestei foste case de negustor, poate chiar holul prin care, pe vremuri, erau introduse mărfurile în pivniță. De aici, niște scări duceau la o ușă masivă mereu încuiată și o deschizătură largă spre în AFARĂ. Aceasta [...] era, bineînțeles, prevăzută cu gratii (Nedelciu 1979: 30).

Angoasa existenței sub presiunea reclusiunii este anticipată în opera lui Tudor Arghezi, care, extrapolând toposul închisorii, le extinde asupra condiției umane în general: existența umanității este marcată de lacăte, drugi, porți, piscuri, scări cu trepte abrupte, gratii, potențând senzația claustrofobă a omului care „află, în sfârșit, că este singur în imensitatea indiferentă a universului, din care numai întâmplător a apărut” (Monod, *apud* Călinescu 2005: 262). Imaginea libertății se întrezărește parcimonios în spatele acestor evidențe ale claustrării. La capătul de sus al scărilor, deținuții pot vedea lumea liberă, la fel de insignifiantă și plină de automatisme cum este și cea dinăuntru, deci la fel de absurdă: un bloc cu două etaje, un un teren gol cu două bătoare de covoare, un pom fără frunze, ușa de tablă a unui garaj. Pierzându-și coerența și sensul prin privirea dinspre înăuntru, lumea este deconstruită. Libertatea este utopică, lumea dinafară apare ca o distopie în care prezența omului stă sub semnul hazardului:

Din când în când, mai treceau pe acolo [...] oameni liberi, dar aceștia [...] păreau să ignore complet existența clădirii în care ne aflam [...] Așa că nu priveau niciodată spre noi. În schimb, noi îi urmăream cu privirea până ce dispăreau. Încecai să ghicești ce treburi vor fi având acei oameni, încotro se duceau și la ce se gândeau. Asta îți făcea bine și îți ușura așteptarea (Nedelciu 1979: 31).

Alteritatea Sinelui este dimensiunea acestei lumi a limitelor, în care eul este o incertitudine. De aceea, narațiunea la persoana a II-a impune o perspectivă din exterior, ca obiectivul unei camere de filmat în timpul unei „transmisiuni directe”

(mai multe proze scurte au ca subtitlu acest termen tehnic). Fiind un semn al relaționării între autor și cititor, prezența lui *tu* în discursul narativ se extinde și asupra pronumelui la persoana a treia a personajului ficțional, determinând o posibilă identificare a cititorului cu acesta:

persoana a doua postmodernistă funcționează ca o invitație adresată cititorului de a se proiecta pe sine în breșa făcută în discurs prin prezența lui *tu* (McHale, *apud* Călinescu 2005: 338).

Un alt *tu*, cu o jumătate de veac mai devreme decât cel nedelcian, proiectează o ontologie prin nimic deosebită de cea a scriitorului postmodern. Tudor Arghezi confirmă faptul că, pentru a fi modern, trebuie să fii mai întâi postmodern. Ficționalizarea spațiului de ispășire a pedepselor pentru vinovății reale sau imaginare este subversivă, dar valorile acestuia sunt „urâtul, grotescul, monstruosul, trivialul, macabru, atrocele etc” (Balotă 1979: 216). *Curtea de aer* este înlocuită de *poarta neagră* (în volumul omonim, 1930), dincolo de care, pe zidurile încremenite într-un timp măsurat doar de „ora de bronz și de fier” a cerului, se întind *florile de mucigai* ale întinericului, singurele care pot înflori aici. Universul strâmt, ermetic, se reduce la „firida goală”, unde începe experiența infernului. Scriitorul își refuză totuși damnarea, deși (re)creează o lume a damnării; *nekya*, scoborârea în infern, este, înainte de toate, o experiență orfică, de aceea literatura va fi în continuare scrisă „cu unghiile de la mâna stângă”, renunțând la elevația esteticului, imposibilă într-un spațiu al recluziunii. *Tu*-ul arghezian observă limita acestui spațiu și o extinde asupra lumii întregi, cum avea să facă mai târziu scriitorul postmodern:

Tu nu vei fi nici bogat nici sus așezat, pare să dăscălească o voce interioară. Tu vei purta jugul unei conștiințe de rob și vei robi, fără a te plânge, familiei tale, femeii tale, copiilor tăi, și mai ales unui trecut, pe care nu-l cunoști, ivit în idei și sentimente; nu din plăcere, dar pentru că așa trebuie să fie [...] Tu vei cugeta mereu la altceva decât la ceea ce faci, absent de pretutendeni unde gândești că ești [...] Ajunge ca un lucru să fie al tău, ca să-și piardă și gustul și ființa. Toate în tine dispar, într-un mormânt (Arghezi 1967: 166–167).

Solilocviul naratorului fragmentează spațiul continuu al epicii din *Poarta neagră* într-o digresiune meditativă a „omului supt vremei”, a cărui ipseitate (Sora 2008: 16)⁵ este expresia crizei existențiale accentuate de spațiul concentraționar. O relectură a operei argheziene din perspectiva esteticii moderniste a tranzitoriului, a contingentului și a imanenței amintește de felul în care Charles Baudelaire aborda modernitatea, ca imersiune în *acum*, ca renunțare la funcția clasică a descrierii, sau felul în care Théophile Gautier sintetiza ideea de frumos în celebra formulă „*épater le bourgeois*” (Călinescu 2005: 58–59)⁶. În cunoscutul eseu consacrat (re)lecturii,

⁵ Simona Sora dezbate cele două forme identitare ale personajului (narator, Autor) delimitate de Paul Ricoeur, *mêmeté* și *ipséité*: Dacă prima presupune coerența personajului unei istorii de la începutul la sfârșitul acesteia, ipseitatea înseamnă discontinuitate, dizolvarea identității și a persoanei, care nu mai rămâne „aceeași” decât în felul (exterior) în care o promisiune se menține actuală prin cuvântul dat.

⁶ Într-un articol din 1863, Charles Baudelaire identifică trăsătura cea mai neașteptată a modernității, care este tendința ei spre o formă de imanență, încercarea de a se confunda cu un prezent sensibil, perceput în însăși efemeritatea sa și opus unui trecut înțepenit în tradiții rigide, care sugerează o liniște lipsită de viață: „Modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei a cărei cealaltă

Matei Călinescu invocă necesitatea unei recitiri de factură introspectivă, în special a unor opere moderniste sau postmoderniste „ca să stabilim ce poate fi ficțional adevărat în lumea lor” (Călinescu 2007: 293), întrucât

textul literar este alcătuit din propoziții ce nu s-a urmărit să se refere la lumea reală (empirică) nici măcar atunci când dau impresia că se referă la ea și care, în consecință, nu pot fi nici adevărate, nici false (Călinescu 2007: 198).

Relectura operei argheziene din unghiul de vedere al poeziei postmodernismului face posibil dialogul textual între ea și opera nedelciană: reclusiunea duce la aceeași anulare a identității, omenescul se pulverizează sub același imperativ ontologic. Dar umanitatea captivă a lui Arghezi nu mai trăiește în umbra Marelui Text, care este viața. Scriitorul realizează aceleași „transmisiuni directe”, surprinzând cu fidelitatea unei camere de filmat chipuri umane care reproduc, la scară micșorată, satiricon-ul lumii reale, „o umanitate evanescentă, supusă unei inexorabile sentințe de tipul *vanitas vanitatum*” (Balotă 1979: 346). Este vorba despre deconstruirea lumii, viziune ce anunță postmodernismul, în care reperele esențiale sunt mizeria umană, umilința, eșecul, și foarte rar, inefabilul duișiei, al delicateții. Estetica urâtului, ridicată de Arghezi la rang de marcă stilistică, este mai degrabă o estetică a grotescului, așezând umanitatea maculată oricum de păcat în celulă, cloacă, ocnă, ce semnifică de fapt carcera lumii. O viziune kafkiană asupra acestuia relevă absurdul: dincolo de *poarta neagră*, până și mașinile din atelierul tipografic al închisorii par a fi oribile instrumente de tortură, într-o imagine halucinantă (*Legătorul de cărți*). Ele par a purta viața și energiile diabolice ale torționarilor, după cum toate obiectele par a fi stăpânite de aceste duhuri: „Zăvoarele refuză, broaștele murmură, cheile scrâșnesc, lacătele mușcă” (*Lacăte*). Sub respirația pestilențială a duhului rău care stăpânește bolgia, totul se descompune: valorile, tragicul, virtuțile, lucrurile, oamenii, legile. Totul este surprins în cădere. Degradarea este evocată din perspectivă ironică, așa cum mai târziu vor proceda postmodernii, pentru că

trecutul ne condiționează, ne apasă umerii, ne șantajează [...] Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoașterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat: cu ironie, fără candoare (Umberto Eco *apud* Cărtărescu 1999: 80).

Ironia autorului creionează portretele celor damnați: încap, dincolo de *poarta neagră*, industriași care-și ascund ouăle fierte primite la pachet în geamantanul încuiat, de o „patetică avariție”, dar de o animalică lăcomie când e vorba despre merindele colegilor de celulă; ei îi prilejuiesc naratorului constatarea că „examineate cu legile și cu patologia, toate societățile omenesci ar trebui împărțite în două unice categorii, una destinată spitalului, și alta pușcăriei, și omenirea nu ar mai avea nici guvernări, nici curățitori de bătăături” (*Boierii*). Intertextualizarea este evidentă prin

jumătate este eternul și imuabilul [...] În ceea ce privește acest element tranzitoriu, fugar, ale cărui metamorfoze sunt atât de frecvente, nu aveți dreptul nici să-l disprețuiți, nici să-l ignorați. Suprimându-l, sunteți sortiți să cădeți în vidul unei frumuseți abstracte și nedefinite, precum a acelei unice femei dinaintea primului păcat [...] aproape toată originalitatea noastră provine din pecetea pe care timpul și-o pune pe sentimentele noastre”.

parafrazarea invocației eminesciene către Țepeș, din *Scrisoarea III*. Ironic este și comentariul legat de avantajele și dezavantajele închisorii, pe care spiritul pragmatic le inventariază:

Închisoarea nu ar constitui, în sine, un mare dezagrement. Culcat la oră și sculat la oră, hrănit cât de puțin la oră, îmbrăcat de Stat cu cămăși cu ștampilă, strămutat din închisoare în închisoare cu ordin și gratuit, purtat cu baioneta, tratat cu o medicină simplificatoare, de toate bolile, cu sare-amară, viața devine aritmetică și organizată [...] Câteodată, prin deschizătura porții mari, se zărește drumul: o căruță cu un câine după ea trece la vale. Ai voi să fii țăranul cu căciulă, din patele căruții, și ai atunci impresia că țăranul e liber, că nu-l păzește niciun zăvor, că nu-l mărginește niciun zid și niciun gardian, și numai pe la toacă, atunci când începe numărătoarea, îți aduci aminte că zidurile lui sunt doar mai depărtate și că zăvoarele lui se văd numai din când în când (*Boierii*, p. 20)⁷.

Difuzând imperceptibil în melancolia dorului de libertate, ironia revine însă în evocarea altor chipuri umane, cum ar fi cel al doctorului Constantinescu, „escroc cu obscurități sentimentale”, sau smeritul și fulgerător îmbolnăvitul frate al unui alt escroc sinucis (*Un ulcer ideal*), sau Alfonso, deținutul politic, „născut cabotin și parazit”, ori poetul suav „cu suflet de rubin și ametist”, „privighetoare nocturnă a artei poetice”, mâncat de păduchii prozei din temniță: „poetul s-a întors de la etuvă întinerit cu zece ani: tocmai timpul de când trupul lui nu se mai spălase” (*Păduchii poetului*). Cu aceeași ironie, vizând din plin și absurditatea sistemului penitenciar, personajul aspru al portretistului aruncă pe pânză liniile groase ale altor chipuri - directorul închisorii, contabilul, gardienii.

Directorul se înfățișează ca un țigan adevărat. La culoarea buzelor și a pielii, care nu dă loc la nicio îndoială, se adaugă expresia, tonul, grimasa de parvenit [...]. Parcă aerul îi pute, îi înțepă ochii și îi otrăvește limba. Parcă directorul ar voi și să fie și să nu fie, plictisit că este și dezgustat că n-ar mai fi. Persoana lui se pare mai presus de cunoștință, ca într-o filosofie – și carnea lui, înecată de puroaie, ce se vădesc la pleoapele umflate de-o conjunctivită neagră, la colțul vânat al gurii, la grumazul constelat de buboae variate, are senzațiile unei plămădiri superioare, ceva cam între patriarhul Constantinopolei și regele Italiei (*Directorul*, p. 217).

⁷ Despre spiritul pragmatic și iubitor de ordine al deținutului Teodorescu-Arghezi vorbesc și contemporanii săi, cei cu care a împărtășit perioada detenției la Văcărești. Este memorabil straniul portret pe care Ioan Slavici îl face tânărului Arghezi în *Închisorile mele*: „[...]închipsește-ți un om scurt și cam gros, cu mustață tunsă și chipeș, care pășește mărunț, vorbește pițigăiat și cântărește fiecare cuvânt mai-nainte de a-l fi rostit rar și răspicat. Curat și bine-ngrijit în toate amănuntele înfățișării lui, cu deosebire cuviincios și oarecum umilit, el mai are și toate aparențele unui om de-o modestie excesivă. E cu toate aceste om cu trebuințe nemăsurate: își schimbă chiar și-n temniță de mai multe ori pe zi îmbrăcămintea, totdeauna croită după cele mai nouă modele; își are cățelușul spălat în fiecare zi cu săpun; alege cele mai scumpe și mai variate bucate și cele mai gustoase băuturi; mănâncă mult, tacticos și îndelung, numai pe față de masă albă ca zăpada de curând căzută; își șterge furculița, cuțitul și lingurița de trei ori cu șerveta curată mai înainte de a se folosi de ele. Nu mai e nevoie să-ți spun că-n iatacul lui, totdeauna bine aerisit, era o curățenie desăvârșită și o bună rânduială penibilă până-n cele mei mici amănunte. Vai ar fi fost de capul meu, de-al lui Grossman ori de-al lui Karnabatt dacă Bolentinel ar fi avut inima haină de a osândi pe vreunul dintre noi să-i fie tovarăș de iatac lui Arghezi. Dacă nu ne-ar fi luat el la goană, ni-am fi luat noi lumea-n cap și-am fi evadat” (Slavici 1978 : 421–422).

Caricaturizarea (prevestind carnavalescul postmodernismului) îl immortalizează și pe directorul general, al cărui portret este reiterat în *Flori de mucigai* (1931), în chipul Fătălăului:

Tronul împărăției osândiților este ocupat actualmente de fizicul zvelt și copilandru al unui director general, căruia i s-a dat, în poreclă, un nume de fată-n casă. Mersul lui de copilă se divide în pas de dans, pe niște piciorușe mici și febrile, de turturea. Înclinarea capului, strecurarea ochilor lui, lungi ca migdala crăpată, gurița lui înfiorată, șoldurile lui de fecioară britanică, părul lung, zulfat și rețezat deasupra gulerului pur, cravata lui grațioasă, mișcările lui în M și W, sunt însușirile tipului *la garçonne* (*Vocații*, p. 249).

Sub povara vinei tragice, a „neajunsului de a te fi născut”, cum spunea Emil Cioran, portretistul abandonează ironia pentru o meditație gravă asupra perisabilității condiției umane. În temniță exultă arierăți (*Iancu nebunul*), sau gardieni „antimuzicali, ca și regulamentul închisorii” calcă în picioare vioara țiganului lăutar, pentru că muzica este percepută „ca o evadare nepermisă din zidurile temniței, grele” (*Mitică lăutarul*). *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!*, într-o bolgie în care nu se spun nici măcar poveștile altora. În altă parte, o fată bătută la comisar înnebunește (*O fată plânge*), iar copiii care fură lumii o cutie de rahat sunt abuzați de viețași care le cumpără trupul pe o bucată de brânză (*Pruncii*). Fără să-și aleagă locul nașterii, iese la lumină ca să intre în întunericul închisorii, „fără mandat de arestare”, copilul unei servitoare acuzate pe nedrept de furt din casa stăpânilor, al cărei mandat de punere în libertate, uitat în hâțișurile birocratice ale celor din lumea liberă, vine după ce pruncul se îmbolnăvește și moare (*Măria Nichifor*). În așteptarea recursului judecat de către Curtea Superioară de Justiție Militară, sergentul Răiculescu, erou pe frontul de la Mărășești, pierde un picior, cangrenat în urma rănilor eroice. Oropșiții îndură stoic supliciiul claustrării, în timp ce monștrii așteaptă eliberarea (*Legătorul de cărți*) sau, dimpotrivă, o repudiază (*Balaban*). Universul dinăuntru este oximoronic, într-o viziune definitorie pentru Arghezi: trivial și poetic, macabru și pitoresc totodată. Universul de afară, nu mai puțin, este o distopie citadină, „orașul iubit și ticălos, de o ticăloșie minusculă”, „un oraș cu măsură, un oraș intermediar, un oraș samsar”; un spațiu al *florilor răului*, „insulă de liliac și mătrăgună, baltă stătătoare a purulenței, în care se îneacă din zbor și se fac leșuri toate păsările ce vin tinere pe deasupra apelor și de printre munți. Cloacă de nenufari!” (*Preludiu*, p. 8).

Satiricon-ul înfățișat în *Poarta neagră* este un caleidoscop al omenirii în derivă, iar formula epică pentru care optează autorul însumează într-un corpus holomorfic un număr de 78 de proze scurte (precedate de un *Preludiu* consacrat orașului, o bolgie mai mare), în accepția pe care o va da mai târziu și Mircea Nedelciu în primele sale volume. Relativizând limita clasică dintre genuri și specii, narațiunile dau cărții coerența unui roman, prin conturarea de fire epice, destine fragmentate ale unor chipuri umane ce îndeplinesc funcțiile personajelor de roman. Un roman nu al acțiunii, ci o dezbatere sau un poem al precarității omului în fața destinului implacabil, care trăiește sub aceeași zodie pe care, peste o jumătate de secol, Mircea Nedelciu o va numi „a scafandruului”.

De altfel, experimentul literar îl tentează pe Tudor Arghezi și în *Flori de mucigai*, unde poetica reclusiunii este dezvoltată în versuri care abandonează lirismul, părănd fraze rimate și ritmate ale unor narațiuni similare cu cele din *Poarta*

neagră. Și acolo, disoluția eului în fața unui *theatrum mundi* carnavalizat, poematizat, trivial sau suav surprinde ceea ce literatura lumii, din toate timpurile, și cea modernistă, și cea postmodernistă, „povestesc” – iminența și imanența morții:

Cu toții am cam pierdut ceea ce era cunoscut sub numele de *ars moriendi*; nu mai avem pe nimeni care să învețe cum să murim frumos sau cel puțin pe nimeni în care să avem încredere sau pe care să-l luăm în serios. Scrierile postmoderniste pot fi una dintre ultimele noastre resurse pentru a ne pregăti în sensul acesta, în imaginație, pentru singurul act pe care trebuie să ne asigurăm cu toții că îl performăm singuri, fără speranța de a-l relua dacă prima tentativă a fost eșuată” (McHale 2009: 351).

În plină vârstă a modernismului interbelic, Tudor Arghezi mănuieste instrumentele de lucru ale postmoderniștilor, demonstrând că acesta nu poate fi ancorat în periodizări și canoane teoretice. El deconstruiește lumea reală, ficționalizează o perioadă a propriei vieți, o ironizează și o parodiază, își pune măști succesive – ironicul, tragicul, absurdul – într-o construcție textuală de imprevizibilitate lexicală, cu un spirit ludic orientat spre lume și spre sine însuși, anulează coerența narațiunii clasice în temporalitate și perspectivă narativă și realizează un mic manual de ontologie care devansează cu decenii bune preceptele estetice ale timpului său, pătrunzând în timpul textului etern, generalizat, sub semnul presiunii thanatice: „În cer/ Bate ora de bronz și de fier./ Într-o stea/ Bătu ora de catifea./ Ora de pâslă bate/ În turla din cetate./ În ora de lână/ Se-aude vremea bătrână/ Și se sfâșie/ Ora de hârtie./ Lângă domesticul epitaf/ Bate glasul orei de praf./ Az-noapte, soră,/ N-a mai bătut nicio oră!” (*Ceasul de-apoi*, în încheierea volumului *Flori de mucigai*).

Bibliografie

- Arghezi 1990: Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite*, prefață de Liviu Papadima, antologie și tabel cronologic de Mitzura Arghezi și Traian Radu, București, Editura Minerva
- Arghezi 1967: Tudor Arghezi, *Scrieri, vol. 13, Poarta neagră*, București, Editura pentru Literatură.
- Balotă 1979: Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura Eminescu.
- Călinescu 2007: Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Iași, Editura Polirom.
- Călinescu 2005: Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, traducere din limba engleză de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, postfață de Mircea Martin, Iași, Editura Polirom.
- Cărtărescu 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, București, Editura Humanitas.
- Cornea 2006: Paul Cornea, *Interpretare și raționalitate*, Iași, Editura Polirom.
- Mavrodin 1972: Irina Mavrodin, *Spațiul continuu. Eseuri despre literatura franceză*, București, Editura Univers.
- McHale 2009: Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Iași, Editura Polirom.
- Nedelciu 1979: Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, București, Editura Cartea Românească.
- Slavici 1978: Ioan Slavici, *Opere, vol. IX, Memorialistică. Varia*, note și indici de D. Vatamaniuc, București, Editura Minerva.
- Sora 2008: Simona Sora, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, București, Editura Cartea Românească.

Arghezian Face of Modernity

This paper proposes a dialogue between two Romanian writers chronologically situated in different cultural periods, but whose work has affinities of vision and of operation in the field of a poetics of reclusion: Tudor Arghezi and Mircea Nedelciu. Authenticity, which distances from biographism, the cancelling of the character's coherence, the author's intrusion into the narrative plan, the fragmentarism, the imitation, the temporal hiatus sites require a proof-reading of Tudor Arghezi's work from the perspective of the modernist aesthetics of the transitional, of the contingent and of the immanence, as anticipation of changes in vision and in writing of Postmodernism literature.

*Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava,
România*