

ONIRIC TIME, AN INNOVATION IN DUMITRU RADU POPESCU'S PROSE

Popescu Olguța-Monalisa
Prof. PhD.

Abstract: The idea to write the present paper came from the desire to better, more profoundly, the universe of the prose of Dumitru Radu Popescu. The writer lives, and his epic work stretches over fifty years and is still open.

D.R. Popescu's literary formula combines three elements: the taste for mystery and spectacle, a rich intrigue and the poetic, manifested in the preference for symbols. The latter are varied and cover a space of life where it is always about crimes, tragic love, events traveling, strange characters, even diabolical, evil animals. On one page, the prose writer concentrates all the nuances that ordinary existence can include, from assassination to the poetry of nature, with an impressive number of stories that the narrator's memory dilates, changing their meaning whenever they are resumed. Life thus appears as a confused, unfinished story, made up of an amalgam of deeds. At the end of the book, the histories are both troubled, contradictory, and the reader is forced to look for a sense and give a solution.

Dumitru Radu Popescu has learned from the modern prose the taste of relativizing the narrative truths and its histories, quickly debited, in a colorful and embellished style, naturally speaking of unnatural events and of individuals who live in bizarreness. A character stands on the top of a poplar, holds a black umbrella in his hand, another handset and spies the village day and night. Another, drawing teacher, despising the forms of civilization, walks barefoot and gives good day to the cows, the cow being a holy animal. Noah, a woodcutter and a psychoanalyst of the village, builds a ship and looks confidently in the flood. It has a wooden leg and a glass eye; an alcoholic farmer walks with a goat after him, and when the goat gives signs of impassivity he kills her. Such facts occur in a natural life frame and do not degrade the realistic substance of the narrative, although its lines often move and, as in fantastic literature, there is a sense of rupture in the coherence of the structure.

Keywords : onirist , dream, fantasy, miraculous, reality

În încercarea sa de a creiona cât mai exact **onirismul**, Țepeneag îl va diferenția mai întâi de visul romantic, apoi de cel suprarealist al dicteului automat pe care îl consideră tributar inconștientului. Preocupându-se de această problemă, el a afirmat: „Și a mai fost acea explozie formidabilă care s-a numit suprarealism : o violentă negație care trebuie de asemenea negată, tocmai din voința de a construi ceva nou.”¹

Onirismul se împotrivesc dicteului suprarealist, principiu de creație peste care se suprapune unul inovator, lucid, conștient, dirijat rațional, care tinde spre o finalitate estetică :

„Pe de altă parte, în intervenții mai târzii despre onirism, scriitorul adaugă la atributul de „estetic” și pe cel de „structural”, necesar pentru a accentua caracterul de structură, de

¹Onirismul estetic, Antologie, texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, Editura Curtea Veche, București, 2007, p.68.

suport pe care-l are principiul oniric. Visul oferă modelul unei creații, fiind o modalitate de producere a textului, nu o simplă reproducere.”²

Pentru scriitor, **visul** este doar un criteriu. Rolul prozei onirice este de a construi o realitate analogă visului. Autorul utilizează în stare de luciditate legile visului, suprarealismul conferă un caracter ludic visului, care a lăsat să se descopere direcția transcendentă a visului. Această transcendență a luat naștere după ce Dumnezeu a murit și a fost îngropat de Nietzsche, divinitate înlocuită de scriitorii moderni cu diverse simulacre.

Romanticii considerau că onirismul este temelia transcendenței textului, identificabilă cu textualismul. Tot pentru ei, visul era un factor perturbator în lumea reală și în universul cuvintelor. În cadrul prozei fantastice tradiționale, onirismul reprezintă o excepție de la realitate, o încălcare a legii.

„Ambiția literaturii onirice este de a nega atât realismul tradițional, cât și fantasticul tradițional, ambele având la temelie aceeași concepție despre realitate și reprezentarea ei, una dintre principalele fronde ce se pot aduce reprezentării mimetice fiind acauzalitatea.”³

În romanul *Interior* al lui C. Fîntîneru, accentul se pune pe spațiul situat în afara lumii fenomenale. În existența banală a protagonistului Călin Adam, care trăiește o viață grea, într-o singurătate absolută, tărâmul „de dincolo”, care se suprapune peste realitatea comună oamenilor, îl obligă pe acesta să acceadă într-un domeniu al imaginarului. Eroul are sentimentul unui „punct de sprijin al senzației”, încercând să ne facă să înțelegem capacitatea sa de a trece din fenomen în spațiul transfenomenal.

„Totul seamănă cu acele apăsări discrete pe anumite reliefuri ale unui mecanism ascuns în pereții camerelor – din romanele „negre” sau polițiste – permițând ca panouri întregi, să devină culisante, liberând treceri izbăvitoare către lumea de dincolo de camera primejdiilor.”⁴

Fîntîneru a considerat că un astfel de mecanism îi va ajuta eroul să se elibereze de sub stringența fenomenului : „...Înduram în schimb o modificare pe care o pot numi bizară – mărturisește Călin Adam. Pierdeam simțul pas cu pas. Îmi părea viața un joc, un rit al **fanteziei** și nu știu ce condițiuni caduce și mediocre îl păstrau neliber. Or, măcar că așa sunt, trec clipe când starea mea se relevă într-un har. Mă „proclamă” liber, nimănui n-am să dau socoteală de „personalitatea” mea, astfel că zona irealității, spre care mă mână structura mea intimă, devine exclusiv un domeniu particular.”⁵

Protagonistul are senzația că se plasează în două emisfere **miraculoase**, între care, pe alocuri, punțile de acces sunt pline de pericole : „Înclinării spre vis se alătură efortul cotidian de a fi absent din iazma promiscuității. Începe a mihi a doua realitate, ...realitatea știută n-are acces spre aceea în care trăiesc literalmente dematerializat și fantast.”⁶

Panoul culisant se activează, în special în contactul protagonistului cu obiectele lumii exterioare. Așa cum se întâmplă în stările de transă, fixarea îndelungă a obiectelor lumii exterioare, provoacă accederea „în cea de-a doua lume”, unde eroul se simte extraordinar.

Tehnica pe care Călin Adam o explică, poate fi asemănată cu practicile yoginilor indieni : „Bag de seamă, privind coaja unui arbore, un minut, că o energie de mare utilitate se declanșează în simțuri. Mă împinge în arbore un curent irezistibil. Substanța unei liniști supranaturale se răspândește în spirit. Mi-e de folos descoperirea. Trecerea meșteșugită de la vis la **realitatea** apropiată spiritului depinde de „punctul de sprijin” al senzației. Am să-mi disociezi ideea. Mă așez pe o bancă cu umerii răstigniți pe spetează. Întind piciorul mult,

² Liliana Truță, *Experimentalism și antropocentrism în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010, p.68.

³ Liliana Truță, *Experimentalism și antropocentrism în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010, p. 69.

⁴ Ion Vitner, *Semnele romanului*, Editura Cartea Românească, București, p.154.s

⁵ C. Fîntîneru, *Interior*, Editura Cultura Națională, 1932, p.21.

⁶ C. Fîntîneru, *Interior*, Editura Cultura Națională, 1932, p. 22.

la soare, în alee. Postura se taie cu o vioaie precizie, într-un domeniu de vis. Simt deodată cum devin indiferent. Calmul presupune o forță ascunsă, o discreție. Cred, oricum. Am bune intenții. Iată: că iubesc realitatea. Banca unde șed, țărâna, aerul ca o tencuială, proaspătă, gardul cu îngrăditură roșie, au să intre în sânge, să se mistuie, să se transsubstanțializeze. Ce-ar ieși din transsubstanțializarea unui așa sublim tablou? Sunt fericit în marginea băncii. Câtă plăcere găsesc în imaginație!”⁷

Între banal și transreal, între fenomen și imaginar, eroul face transferuri de substanță, prin dematerializarea concretului sau prin transformarea abstractului în materie densă.

Universul creionat de C. Fintîneru este paragnostice, fiind alcătuit din unități preconceptuale, într-o atmosferă tragică, poate și ca urmare a faptului că încercarea atingerii absolutului în cunoaștere este restricționată de solitudinea totală a lui Călin Adam. Dacă vorbim despre roman ca fiind o ficțiune, putem afirma că eroul romanesc este nucleul de manifestare a unei întregi dialectici a imaginarii.

Personajul este rezultatul autoalienării. Noțiunea cunoscută prin intermediul marxismului în primă fază și apoi prin intermediul existențialismului contemporan este aceea de „alienare” sau „înstrăinare”. Alienarea presupune un fenomen amplu, în care produsele umane se înstrăinează de producătorul lor. De exemplu, masa fabricată de dulgher pentru utilitate proprie este înstrăinată de energia umană și deține un grad de independență ca obiect de utilitate, dar alienarea totală se produce în momentul în care *obiectul* își schimbă calitatea și devine *marfă*, fiind plasat în universul alienant al pieței. Acesta este momentul în care își fac apariția diferențele de interpretare între diferite exegeze. Pentru unii, doar obiectul este alienat, nu și omul, ceea ce este în consens cu semnificația pe care Marx a oferit-o înțelegerii acestui fenomen.

Adam Schaff nu consideră esența omului alienată în procesul muncii sub jurisdicția pieței, ci doar situează obiectul : „Mecanismul acestei alienări constă în faptul că omul își proiectează anumite caracteristici proprii sub formă absolută, asupra unei ființe supraumane care este propriul său produs. În acest mod, proprietăți cum sun binele, cunoașterea, iubirea etc (ridicate la absolut)devin atributele divinului; dar prin aceasta omul este deposedat de ele în comparație cu modelul plin de perfecțiune creat de el însuși.”⁸

Imaginarul ia naștere prin capacitatea de a vedea și de a înregistra existența lucrurilor și a fenomenelor : „Această apropiere a minții de lucruri, de cărămizi, de părul animalelor, de obrazul fetelor! Pe marginea băncii, în interiorul grădinii, nu-mi rămâne, de pildă, altceva, decât să-mi imaginez că am o familie, că locuiesc la un loc, într-o casă; are camere, mobilă etc...N-o pot împiedica! Devine din ce în ce mai puternic gândul că nu pot împiedica *apropierea*! Să creeze! Să fiu insensibil, opac, după voie! Interesantă această necesitate a imaginației de a fi! Rup o frunză într-o salcie. Pelița verde, magnifică, mă impresionează. Curge sânge în vinișoarele forate proaspete. O plimb peste obraz. Simt un fior cald; mă exaltă. Subliniez: cuprinsul imaginației poate fi orice, ca în cazul de față; frunzele, cuprinsul imaginației pământeste. Idee bizară! O socot o achiziție! Să existe imaginația! Să vadă pereții unei case! Să înregistreze în conștiință deznădejdea unor glasuri.”⁹

Călin Adam numește universul imaterial „irealitate ispititoare”, care este fundamentată pe ”un proces al personalizării” obiectelor – un fenomen de antropomorfism, normal pentru o persoană solitară a cărei singură intimitate posibilă este doar cu lumea materială a lucrurilor înconjurătoare : „Stau în mijlocul odăii, privesc cu atenție pereții. Au fost tapetați odată. Tapetul de hârtie s-a despicat în fâșii lungi. Dedesubt, sub scorjiturile

⁷ C. Fintîneru, *Interior*, Editura Cultura Națională, 1932, p.21.

⁸ Adam Schaff, *L alienation et l action sociale*; Diogene, nr.57, ianuarie- martie 1967, p.75-97.

⁹ C. Fintîneru, *Interior*, Editura Cultura Națională, 1932, p.51.

scoarței, peretele s-a crăpat adânc, săpând un șanț în zigzag, desemnat ca un fluviu continental pe o hartă. Mă uit de aproape la tapet. Îl prind chiar cu degetele și încerc să-i desfac teancurile de hârtie. Foșnirea fărâmițoasă a tapetului, firele de praf și tencuiala ce-mi cad pe degete mă surprind subit, foarte plăcut. Trec într-un nou plan de certitudine și capăt neta senzație a existenței corporale. Crăpătura peretelui, rana tapetului se transformă pe nesimțite în niște ochi omenști care mă privesc expresiv și animați. Culoarea albăstrieștersă 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.”¹⁰

Se poate observa cu ușurință imposibilitatea definirii cu exactitate a stării pe care o trăiește Călin Adam. Uneori are senzația că trăiește într-o irealitate la care trebuie să se adapteze, iar alteori are certitudinea unei subrealități. Această subrealitate este în strânsă legătură cu autoalienarea, care, în opinia lui Schaff este un proces de dublă înstrăinare: în primul rând, deoarece aceste trăsături umane devin o parte dintr-un produs al spiritului uman, dar care funcționează autonom; în al doilea rând, pentru că omul deține calități pe care le plesează în afară de sine.

Omul este un „centrum mundi”, emanând energie care nu este altceva decât proprie substanță înstrăinată. În deplină consonanță cu gândirea marxistă, este doctrina bovarică și ficționalistă a lui Jules de Gaultier, expusă în *Le Bovarysme* și *La fiction universelle*.

Punctul de pornire în meditația asupra ființei îl constituie literatura, ceea ce aduce în prim plan ideea cunoscută cu privire la evoluția filozofiei actuale care se află în strânsă legătură cu romanul, poezia și teatrul, cuprinzând constatări filozofice asupra omului.

Vorbind despre bovarism, Gaultier ne prezintă un aparat care are putere de adaptare și de mișcare, fiind totodată mijlocul prin care ființa se deplasează și își adaugă ceva fără a se modifica. Ideea centrală este că viața poate fi creată doar în mișcare: „Ea nu este înțepenită în faptul existenței pur și simplu. La drept vorbind, ea nici *nu este, ea devine. A deveni* înseamnă – și de fapt este un pleonasm de a-l enunța – a fi în fiecare moment cu totul altul decât ai fost înainte. Astfel legea unui lucru în mișcare și care nu există decât cu condiția de a fi mereu scindat de el însuși, de a nu atinge niciodată un stadiu de odihnă, este de a deveni în fiecare moment altceva decât a fost. A deveni altul este însăși legea vieții. Or, în ființa posedând conștiința de viață care o animă și formându-și o reprezentare despre ea, această lege se transformă și devine însăși necesitatea *de a se concepe altul*.”¹¹

Personajul romanesc poate fi perceput ca rezultatul facultății omului de a se metamorfoza în altă persoană. Cu privire la acest aspect, J.de Gaultier afirma: „Ficțiunea colaborează astfel la crearea realului. Realul rezultă din imaginar. Pretutindeni unde se prezintă o anume realitate umană, ficțiunea a intervenit pentru a o forma.”¹²

Gaultier nu propagă ideea înlocuirii realității prin ficțiune. Ficțiunea este pentru el o deducție a unor realități sociale hotărâtoare: „Ficțiunea...este puterea imaginară de care o activitate umană se presupune că poate fi dotată sub imperiul sugestiei, determinată de țeluri urmărite și care, pentru a fi atinse, necesită realitatea acestei puteri.”¹³

Funcția creatoare a ficțiunii este demonstrată amply nu doar în domeniul artei, ci și al civilizațiilor, astfel că Gaultier plasează imaginarul într-o lege cu valoare primordială pentru progresul omenirii: „Noi imaginăm viața și imaginând-o o creăm. Viața este opera

¹⁰ C. Fîntîneru, *Interior*, Editura Cultura Națională, 1932, p.70.

¹¹ J. Gaultier, *Le bovarysme*, Mercure de France, 1902, p.211.

¹² J.de Gaultier, *La Fiction universelle*, Mercure de France, 1908, p.27.

¹³ J.de Gaultier, *La Fiction universelle*, Mercure de France, 1908, p.28.

imaginației noastre. În mod constant, pentru a o reînnoi și a o amplifica, o concepem altfel decât este dânsa.”¹⁴

În operele lui Dumitru Radu Popescu sunt menținute „epicul bogat întretăiat de curenți lirici, pregnanța portretelor, capacitatea de notare a vorbirii autentice, puterea de a răsfrânge un anume stil al vieții din câmpia dunăreană, zona de dincolo de Olt; iar împreună cu ele și unele defecte, așa spune inseparabile de firea artistică a impetuosului scriitor: dezechilibrări ale epicului, prea marea plăcere pentru pitoresc, cultul nereprimat al senzaționalului.”¹⁵

În romanele sale asistăm la nenumărate cruzimi. Schingiuirile, înjunghierile, sugrumările, lapidările, omorurile cu bâta sunt fapte cotidiene prezentate de prozator ca fiind lucruri firești.

În *Vânătoarea regală* episodul vânătorii de câini turbați prezintă un fenomen de psihoză a mulțimii prin manevrarea unor suflete „posedate”. Florentina Firulescu care-i vaccinează pe oameni împotriva turbării este mai curând un agent al diavolului decât un agent sanitar.

Urmărind câinii, atrăgând mereu atenția asupra primejdiei, de fapt ea inoculează în sufletele oamenilor spaima de turbare, psihoza. Frica de moarte se extinde cu o viteză năucitoare deoarece nimeni nu era sigur că turbarea nu se lipise de el și se așteptau, dintr-o clipă în alta să înceapă să latre. Răspândirea acestei spaima are ca efect exterminarea a tot ceea ce este viu.

Florentina instigă tot satul să se opună acestei molime care se dovedește mai puțin nocivă decât această acțiune purificatoare care stârpește viața.

Asistenta este însuși diavolul, iar ultima ei victimă este doctorul Dănilă, cel care o iubește cu atâta pasiune. Ea spune mulțimii că doctorul a fost atins de cumplita boală și asmute asupra lui cîinii care îl hăituiesc până la marginea Dunării, în ale cărei ape pierie laolaltă cu animalele hăituite la rândul lor de oameni – într-o învălmășeală grotescă.

La fel ca în *Vânătoarea regală* și în *O bere pentru calul meu* este prezentată extinderea unei psihoze, fiind descrise scene de linșaj, victimele fiind aceia care sunt dezinteresați și incoruptibili, fiind încununați cu o aură de sfințenie. Calul vorbitor, Mișu, amintind de caii printre care a trăit o vreme Guliver din celebra operă a lui Swift este imaginea instanței morale, a purității necorupte la care toți sătenii trebuie să se raporteze.

Chinuit, împuns, ars cu bâte aprinse, sărmanul animal este dat într-un final porcilor care îl sfâșie cu nesaț și cu ferocitate : „Premisele alunecării în supraréal sunt numeroase în această proză care am văzut că peste tot forțează proporțiile, caută elementele de încordare, de exces, tensionând realul până la ieșirea din matca obișnuitului. Imaginarul, visul, fantasticul sunt zonele imediat învecinate unei astfel de atitudini care bruschează prin temperament artistic limitele realului. Un impuls de contrazicere a liniei comune, a „firescului”, o căutare a excentricității sunt peste tot detectabile la Dumitru Radu Popescu.”¹⁶

Știrea de la radio că „ninge la Ierusalim” ne anunță că lucrurile nu vor decurge normal, că acest dezechilibru termic se referă mai ales la ordinea naturală a lucrurilor, așa cum vom constata din romanul *F. O mașină merge cu viteză mare pe o șosea pustie în plină noapte de iarnă. Umbrele copacilor alunecă în urmă, aparent totul se înscrie în circuitul normalului, dar șoferul mașinii simte că ceva este în neregulă, atmosfera i se pare ireală.*

Dintr-o dată o bătrână îi iese în cale, șoferul frânează brusc, dar în zadar, bătrâna se afla deja sub roțile mașinii și odată cu bătrâna, sub roata din față era și o pisică neagră care

¹⁴ J.de Gaultier, *La Fiction universelle*, Mercure de France, 1908, p.68.

¹⁵ Gabriel Dimisianu, *Nouă prozatori*, Editura Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1977, p.121.

¹⁶ Gabriel Dimisianu, *Nouă prozatori*, Editura Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1977, p125.

privea nedumerită, cu ochii fosforescenți. Șoferul urcă pe capotă trupul neînsuflețit al bătrânei și pornește la miliție să declare nefericita întâmplare, oprește în fața sediului, urcă, se întoarce cu martori la mașină, dar nu mai găsește nicio babă.

Tema ieșirii din timp și din spațiu este bine reliefată în creația lui Mircea Eliade, *Douăsprezece mii de capete de vite*, unde este prezentat Iancu Gore din Pitești care dorește să recupereze de la un anume Păunescu, funcționar ministerial, niște bani.

În vreme ce Iancu Gore întreprinde căutări pe strada Frumoasă, sună alarma și cum intră în adăpost, le cunoaște pe M-me Popovici și pe servitoarea ei, Elisabeta.

Revenit la cârciumă, Iancu Gore află cu stupeoare că alarma nu sunase, iar M-me Popovici, pe care el susținuse că o întâlnise cu vreo cinci minute mai devreme, murise, de fapt, în timpul unui bombardament care avusese loc cu 40 de zile în urmă. Niște muncitori întăresc spusele cârciumarului, dar Gore ține una și bună că lui simțurile nu-i joacă feste și pune pariu că spusele sale sunt adevărate, dar pierde. Casa de pe strada Frumoasă nr 14 fusese distrusă de multă vreme, urmele vechi ale bombardamentului erau o mărturie certă a ceea ce se întâmplase.

Neștiind ce să mai creadă, Iancu Gore îi face pe toți nebuni, dar el era singurul care nu percepea realitatea la adevăratele ei valențe. Debarasarea de real se înlănțuie cu înlocuirea planurilor temporale. Protagonistul trăiește un timp al memoriei care pus față în față cu evenimentele cotidiene (timpul istoric), nu duce la elucidarea enigmelor, iar misterul nu se destramă. Eroul nu mai poate distinge realul din multitudinea de confuzii create : „Mircea Eliade se ferește să introducă, aici și peste tot, sugestia unor elemente supranaturale. Totul este *verosimil*, dar *neconcordant*. Logica lui Gore e rectilinie, faptele povestite de el par adevărate, numai că versiunea lui se desfășoară în alt timp decât acela al evenimentelor cotidiene.”¹⁷

Capodoperă a fantasticului românesc, nuvele *La țigănci* prezintă itinerariul Viață și Moarte și poate fi citită ca o „alegorie a morții sau a trecerii spre moarte”.¹⁸

În această nuvelă este dezbătută pe larg tema ieșirii din timp sau a existenței în două planuri diferite. Nuvela începe cu o scenă cotidiană. Profesorul de pian, Gavrilescu, se întoarce acasă cu tramvaiul de la lecțiile particulare și încearcă să discute cu ceilalți călători.

Lucrurile care-l preocupă pe Gavrilescu sunt căldura, element des întâlnit în creațiile lui Eliade, propice pentru o atmosferă ireală și colonelul Lawrence. Peste această primă realitate se suprapune una ireală, simbolizată de grădina țigăncilor. Profesorul este silit să-și întrerupă călătoria întrucât își amintește că uitase servieta cu note muzicale la M-me Voitinovici, pe a cărei nepoată o pregătea, pe strada Preoteselor. Gavrilescu ajunge „la țigănci”, în grădina răcoroasă care-l ademenea acum, aflându-se în contrast cu zăpușeala de afară, grădină pe lângă care trecuse ani de-a rândul fără să-i fi acordat vreo importanță. Ne putem da seama că a intervenit hazardul care a rupt liniștea cotidiană de până acum, deoarece dacă nu ar fi uitat servieta, profesorul nu ar fi luat cunoștință de grădina răcoroasă. Ajuns în grădină, Gavrilescu este primit de o fată oacheșă, apoi de o babă, iar apoi, în bordeiul cu paravane și divanuri scumpe de alte trei fete: o țigancă, o grecoaică și o ovreică.

La finalul nuvelei, când lucrurile încep să se așeze, vom constata că toate aceste personaje își au sorgintea în mitologie.

¹⁷ Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, București, p.130.

¹⁸ Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, București, p.133.

În acest sens, baba poate fi privită ca omologul Cerberului, vizitiul ca luntrașul Charon care transportă sufletele către lumea de dincolo, iar cele trei fete care nu vor să-și divulge identitatea sunt Parcele.

Întâlnim în această nuvelă mitul labirintului simbolizat de bordeiul în care Gavrilescu se rătăcește, dar și probele la care este supus și frecvența cifrei „trei”. Întâmpările se petrec în jurul orei trei, Gavrilescu plătește la intrare prețul care este echivalentul a trei lecții de pian, fetele a căror identitate trebuie s-o ghicească sunt în număr de trei. Gavrilescu este confuz, vrea să renunțe, se scuză că venise acolo doar pentru că-l ademenise răcoarea și pus să ghicească fetele, greșește de fiecare dată. Profesorul simte nevoia de a comunica, de a expune tragedia vieții sale, dar fetele nu-l lasă să se rătăcească în trecut, să se piardă în memorie. Fetele îl grăbesc pe Gavrilescu deoarece le presează timpul și-l supun pe acesta la diferite probe. Profesorul se vede îmbrăcat în giulgiu (are viziunea morții), apoi i se pare că totul este un vis, este trezit și constată că acum este îmbrăcat în tunică de mătase galben-aurie și șalvari, deci altfel de cum fusese îmbrăcat când venise.

Deși vrea să-și istorisească viața, Gavrilescu nu este lăsat, intervine mereu ceva care îl împiedică. În ciuda acestui fapt reușim totuși să înțelegem că atunci când fusese student în Germania, protagonistul fusese mânat de iubirea sinceră pentru Hildegard pe care o părăsește și se căsătorește cu Elsa alături de care trăiește în București. Sosirea în acest loc, „la țigănci”, îl întorc pe Gavrilescu într-un timp trecut afectiv. Se simte tânăr, fericit și alături de Hildegard. Eroul parcurge un labirint într-o stare neclară de vis și de veghe, resimțind acut groaza de obiecte, ca împresurare a morții.

Concluzia este că viața și moartea sunt legate între ele printr-un fir foarte subțire și că omul trăiește în același timp sau succesiv în două universuri. Din ambele universuri i se fac semne și amândouă îl supun la diverse încercări. Uneori visul, alteori fericirea trecătoare este prima treaptă către o altă realitate. Ieșind din această „realitate”, Gavrilescu aude huruitul roților de tramvai și revede baba aflată parcă la granița dintre cele două lumi.

Revenit la viața de zi cu zi, la realitate, deși este vorba despre o falsă realitate, profesorul revine la existența cotidiană anterioară experienței trăite „la țigănci”. Astfel este din nou preocupat de căldură și de colonelul Lawrence. O primă dovadă că Gavrilescu nu mai aparține realității cotidiene ni se certifică atunci când oferă o bancnotă taxatorului și află cu uimire că aceasta fusese scoasă din uz. Mergând pe strada Preoteselor, află că doamna Voitinovici nu mai locuia acolo, iar acasă la el, locuiesc niște străini. De la cârciumarul din cartierul unde locuia, Gavrilescu află că soția sa, Elsa se întorsese de 12 ani în Germania după dispariția misterioasă a soțului ei.

Este deosebit de important de observat faptul că profesorul rătăcise 12 ani în bordeiul țigăncilor, nu câteva ore așa cum crezuse inițial. Gavrilescu se întoarce „la țigănci” și găsește lucrurile în aceeași stare în care le lăsase. Baba se află ca și prima oară în postul ei de „paznic” între cele două lumi și-l sfătuiește, ca și întâia oară pe profesor să nu se rătăcească.

În bordei, Gavrilescu are surpriza de a o reîntâlni pe minunata Hildegard, la fel de tânără și de frumoasă c în urmă cu multe decenii. Hildegard se comportă de parcă totul se petrecuse ieri și-i spune lui Gavrilescu că-l aștepta de multă vreme și că l-a căutat peste tot, iar iar el se scuză, motivând că întârziase la bere.

Timpul trecut se îmbină cu cel prezent, astfel că profesorul nu mai înțelege nimic, dar crede că tot ce se petrece este din cauza căldurii și a oboselii. Fata îi prezintă posibilitatea morții, dar el nu înțelege ce se petrece. Straniul atinge cote maxime atunci când Hildegard îl prinde de mână pe Gavrilescu și urcă împreună în trăsură ce-l adusese pe acesta „la țigănci” și care era condusă de un birjar care moțâia. Planurile temporale se confundă. Hildegard și birjarul sunt exponenții aceleiași lumi, iar Gavrilescu nu mai este capabil să distingă ce este real de ce este fabulos. Timpul istoric și cel fantastic sunt imposibil de

separat, iar călătoria spre o pădure imaginară unde îl conduce Hildegard poate fi substituită cu o călătorie spre marea trecere. Această călătorie spre moarte începe ca o treaptă de la starea de veghe la starea de vis : „Observația făcută de Hildegard („toți visăm”) poate să ne dea o sugestie, știind din eseurile lui Eliade despre hierofanii și că visul este o prelungire a arhetipurilor și a miturilor. „Așa începe”, poate, întoarcerea spre plenitudinea dintâi, așa debutează accesul spre cel de al doilea plan al realității în care trăiește omul comun”¹⁹

Problema criticii nu este să dezlege misterul povestirii, ci să elucideze mesajul ascuns de realitatea povestirii. Faptul că Gavrilescu întârzie să se urce în tramvai pentru a se reîntoarce pe strada Preoteselor, după servieta cu partituri, ne pune pe gânduri, iar replica sa, „Prea târziu...” se dovedește a anticipa evenimentele din final. Amănuntul că Gavrilescu este artist, că vrea să clădească o altă realitate, o realitate iluzorie, nu este întâmplător ales. El vede realitatea cotidiană prin intermediul iluziei sale, arta. Ca artist, el trăiește mereu pe alt calapod al existenței. Faptul că Gavrilescu este pus mereu să identifice cele trei fete, ne trimite cu gândul la basmele populare unde eroii sunt puși mereu să aleagă din trei drumuri pe cel adevărat. Eroul ratează această probă așa cum ratase și iubirea cu frumoasa Hildegard, iar mai târziu, în carieră. Dacă ar fi reușit totuși să ghicescă, grecoaica îi spune că i-ar fi cântat și dansat, apoi l-ar fi plimbat prin toate odăile bordeiului. Traducând aceste mesaje, ar fi însemnat că Gavrilescu ar fi ajuns să traverseze labirintul unde viața și moartea, reușita și eșecul sălășluiesc laolaltă.

BIBLIOGRAPHY

1. Iorgulescu, Mircea, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, București
2. Iorgulescu, Mircea, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, București
3. Iosifescu, Silvian, *Literatura de frontieră*, Editura Pentru Literatură, București, 1969
4. Oprea, Al., *Incidențe critice*, Editura Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1975
5. Roznoveanu, Mirela, *Dumitru Radu Popescu*, Editura Albatros, București, 1981
6. Stahl, Henri H., *Eseuri critice. Despre cultura populară românească*, Editura Minerva, București, 1983
7. Ștefănescu, Alex, *Preludiu*, Editura Cartea Românească, București
8. Ștefănescu, Alex, *Prim plan*, Editura Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1987
9. Truță, Liliana, *Experimentalism și antropocentrism în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010
10. Ungheanu, M., *Arhipelag de semne*, Editura Cartea Românească, București, 1975
11. Ungureanu, Cornel, *Proză și reflexivitate*, Editura Eminescu, București, Piața Scânteii 1, 1977
12. Vitner, Ion, *Semnele romanului*, Editura Cartea Românească, București
13. Vlad, Ion, *Lecturi constructive*, Editura Cartea Românească, București
14. Vlad, Ion, *Convergențe*, Editura Dacia, Cluj, 1972

¹⁹ Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*, Editura Demiurg, București, p.138