THE NOVELTY OF THE INTERWAR FEMALE CHARACTER: IRINA – THE HYPOSTASIS OF THE VICTIM IN FRONT OF THE EXECUTIONER

Alina-Maria Nechita
PhD. Student, Tehnical University of Cluj-Napoca, Northern University Center ofBaia Mare

Abstract:Feminine characters appear in ample hypostasis, especially since we refer to the innovative period of interwar literature. The present paper aims to highlight the way in which, in the name of a strong passion, a woman is willing to abandon herself, to give up any dignity and to become the marionette of the irrepressible intellectual man who is self-condemning to lucidity.

Keywords: feminism, victim, abuse, intellectualism, interwar literature.

Pentru a lua în discuţie situaţia personajului feminin din romanul lui Anton Holban, considerăm necesară aducerea în prim-plan a distincţiei pe care o face Alain Girard între eul memorialistului şi eul intimistului, acesta susţinînd că „eul memorialistului este un eu glorios, cel al intimistului este un eu suferind”[1]. Unicul acces al cititorului la Irina este prin intermediul lui Sandu şi al confesiunilor sale împovărate de o lucidă şi constantă analiză. Alter-ego-ul scriitorului, creat din strictă nevoie de a se delimita ca entitate, de a sublinia clar mutarea de la autobiografic către romanesc, devine ghidul lectorului şi singura conexiune cu realitatea operei. Holban atrage atenţia asupra acestor aspecte pentru a preîntîmpina orice speculaţie ulterioară: „Nu trebuie găsită sub intrigă neapărat corespondenţa unei aventuri, ci numai un climat autentic”[2]. Sandu devine vocea subiectivă care facilitează accesul la ficţiune, exploatînd postura eului memorialistic, judecîndu-se pe sine, disecînd cu maximă acurateţe propriul destin şi, implicit, destinul ce se afla în strînsă legătură cu al său, rememorînd şi retrăind cu o oarecare detaşare frînturile de existenţă. În *Complexul lucidităţii,* Alexandru Călinescu susţine că marele merit al lui Holban a fost acela „de a fi avut cultul autenticităţii, de a se fi folosit de datele experienţelor personale, dar nu în sensul unei reproduceri mecanice, ci ridicîndu-se la înălţimea ficţiunii”[3]. O dovadă în plus a faptului că autorul se detaşează identitar de narator, împrumutîndu-i însă din experienţă şi din modul de receptare al concretului.

Încă din primele rînduri ale romanului, Irina ni se dezvăluie extrem de candidă şi de docilă, fiind creionată ca un bun şi fidel camarad, împovărat cu toate grijile şi preocupările partenerului de viaţă: „O purtam cu mine prin magazine, pe la legaţii, pe la birourile de bilete de tren, perorîndu-mi toate planurile”[4]. Mecanicitatea cu care răspundea activităţilor cotidiene era departe de a contura pasiune şi exaltare, ci trăda mai degrabă ritmul infernal al unei cumplite rutine ce o secătuia de pulsaţia vieţii, transformînd-o într-o entitate „sarbădă”. Cu exactitatea unui ceasornic elveţian, femeia îşi făcea îndatoririle de iubită, mai mult dintr-o obligaţie morală pe care o resimţea ca partea a statutului său decît dintr-un cumul de curiozităţi şi dorinţe individuale: „De la Irina îmi vin scrisorile la dată fixă, aşa cum hotărîsem acasă”[5].

[1] Alain Girard, *Le journal intime*, Paris, Édition Presse Universitaire de France, 1963, p. 19.
[2] Anton Holban, interviu reprodus în *Scrieri,* vol. I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. 466.
[3] Alexandru Călinescu, *Anton Holban. Complexul lucidităţii*, Iaşi, Editura Albatros, 1972, p. 13.
[4] Anton Holban, *O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974, p. 6.
[5] *Ibidem,* p. 6.

BDD-A27959 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:16 UTC)

Medie în toate privinţele, tînăra nu este capabilă să zdruncine din temelii universul personajului-narator Sandu, singurul său merit real fiind acela de a-l iubi mult şi cu devotament: „Numai o singură nemulţumire am. Am lăsat acasă o fată care mă iubeşte. Nu e frumoasă, şi ochii mei au obosit repede îndreptîndu-se spre silueta ei bicisnică. Nu e savantă, şi am ostenit vorbind singur, inutil şi ridicol. Nu e bogată şi mi-ar îngreuia mersul purtînd-o pe umerii mei, ca melcul cocioaba. Dar e îndrăgostită, căci pentru dragoste nu e nevoie de minte, de frumuseţe sau de bani. Am simţit-o că trăieşte numai cu gîndul la mine, că singură s-ar usca întocmai ca o floare neudată”[6]. „Patosul ardent al femeii îndrăgostite”[7] este dublat de imaginea astrului nopţii, idila celor doi situîndu-se între o lună cu proprietăţi de felinar şi o tulburătoare eclipsă, metafora unui suflet acoperit treptat de misterul atîtor incertitudini, eterna pedeapsă a intelectualului care vede în luciditate un terifiant pat al lui Procust. Sub semnul lunii se consumă aşadar două existenţe diferite, ce par că doar uneori reuşesc să îşi împletească traiectoria şi să îşi alinieze siluetele neclare.

Ca orice femeie a începutului de secol XX, Irina nu e învestită cu prea multă încredere, fiind văzută ca o reflectare a multiplelor calităţi masculine. Întreaga sa existenţă este lipsită de consistenţă proprie, femeia reprezentînd mai degrabă un satelit menit să graviteze în jurul unui pol atotputernic. Privată de orice materialitate a individualului tocmai pentru a putea fi plasată fără remuşcare într-un con de umbră şi de umilinţă, Irina reuşeşte, paradoxal, să-i provoace stări de acută disperare lui Sandu şi să îl introducă într-o halucinantă lume a conflictelor interioare. Legătura lor s-ar putea reprezenta grafic printr-o sinusoidă, datorită permanentelor fluctuaţii de ordin psihologic. El vede în femeie o entitate aflată la limita de jos, iar menirea lui şi rezultatul tuturor eforturilor se concretizează în jurul ideii de a o ridica pînă la un nivel al său, pe care îl percepe ca fiind superior. Nicolae Florescu vorbeşte despre o permanentă nevoie de înălţare, despre un demers ascensional, previzibil încă de la început, cînd, pe treptele Universităţii, „ea urca, eu coboram”[8]. Uniunea totală a celor doi, echivalarea nivelelor, se produce într-un sat de munte, într-o casă ţărănească, spaţiu accesibil doar prin ascensiune, ca mai apoi să se producă iminenta inversare, coborîrea lui în abisurile gîndurilor permanent torturate de nelinişti şi de supoziţii.

Irinei nu i se neagă capacităţile afective, iar evoluţia sentimentelor sale devine un real motiv de îngrijorare pentru Sandu, nu atît din frustrarea generată de o dragoste neîmpărtăşită, ci din convingerea unei nejustificate superiorităţi. Gheorghe Glodeanu consideră că „amorul torturat şi torturant pe care Sandu îl nutreşte pentru Irina este, de fapt, amorul unui intelectual, unui cerebral, mai exact, ros de propriile-i incertitudini logice pentru o făptură simplă, poate, dar total anti-cerebrală, într-un cuvînt: femeie”[9]. Asemeni lui Emil Codrescu, eroul lui Anton Holban se regăseşte în aceeaşi ipostază a individului frămîntat de gînduri şi înrobit de propriile excese meditative. Refuzul de a acţiona nu trădează neapărat o lipsă de implicare , cît mai degrabă o incapacitate de a se delimita de analiza amănunţită a propriei existenţe şi de a depăşi momentele de contemplaţie în favoarea celor de acţiune. Luciditatea pasivă şi detaşarea indiferentă îi alcătuiesc aura de intransigenţă, ajutîndu-ne să înţelegem mai bine întregul comportament al Irinei. Indiferent de gravitatea mizei reale, bărbatul condamnat prin definiţie la eterna şi meticuloasa analiză se desprinde de propria persoană şi, eliminînd orice urmă de subiectivitate faptică, se rezumă la a prezenta evenimentele într-o manieră încărcată de firesc şi de banal: „…să se fi omorît pentru mine sau să se fi măritat pentru altul?”[10]

[6] *Ibidem*, p. 7.
[7] Daniela Sitar-Tăut, *Anton Holban: Pentru mine literatura nu e grea, numai mă transcriu*, în „Nord Literar”, nr. 2, februarie 2006.
[8] *Ibidem*, p. 8.
[9] Gheorghe Glodeanu, *Anton Holban sau transcrierea biografiei în operă*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2006, p. 140.
[10] Anton Holban, *O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana*, ed. cit, p. 79.

BDD-A27959 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:16 UTC)

Povestea dandy-ului începe pe holurile Facultăţii de Litere, locul ideal pentru a-şi etala şarmul şi a-şi pune în aplicare instinctele de prădător. Nu doreşte să creeze false impresii, astfel încît, renunţînd la măştile neavenite impuse de o pudoare teatrală, îşi mărturiseşte fără ocolişuri dorinţa de a impresiona. Fetele pe care le considera urîte erau ţinta cea mai facilă pentru integrarea în societatea tinerilor intelectuali, însă erau privite ca nişte simple instrumente menite să îi asigure notorietatea. Se limita adesea la a judeca prin prisma fizicului, oferind o serie de condamnări mentale fictive şi atribuindu-şi un bizar rol de învingător. Prima impresie cu privire la Irina devine astfel extrem de concludentă: „capul ei mi se păru mic, cu părul, din cauza căldurii, ud de transpiraţie şi căzînd în laţe sărace, faţa umflată şi moale, genele aproape inexistente, nasul cîrn, dinţii subţiri şi interminabili. În faţa neînsemnătăţii ei am fost satisfăcut ca de un cîştig personal”[11]. Interpretat în termenii cu care operau militantele feministe, comportamentul lui Sandu se dovedeşte a fi o mostră tipică de superioritate masculină, nesusţinută de vreun fundament concret, ci doar de convingerea unei ierarhii în funcţie de apartenenţa la un sex sau altul. De fapt, prin crearea aurei de infatuare (în care nici el nu credea întotdeauna) reuşea să facă faţă autoanalizei lucide şi minuţioase căreia i se supunea instinctiv, simţindu-se brusc posesorul unei puteri în măsură să îi genereze necesarul de confort. Nevoia de putere pleacă din interior, din abisurile unei fiinţe nesigure care necesită în permanenţă confirmări exterioare şi care îşi găseşte concretizarea într-un bizar amestec de aroganţă şi incertitudine. Ca orice intelectual, Sandu nu percepe puterea ca pe un atribut fizic exteriorizat în agresivitate, ci ca pe o forţă generatoare de noi şi noi gînduri. Astfel, în momentul primei lor plimbări nocturne, tînăra nu resimte niciun fel de constrîngere sau de aluzie cu tentă necuvenită.

Povestea Irinei debutează banal, fără ca personajul să se anunţe intrigant decît cel mult printr-o pasivitate desăvîrşită. Studenta la Litere, care îşi imagina un viitor de doamnă burgheză cu dimineţi tîrzii în vîrful patului, împletite cu aroma cafelei cu lapte, devine iubita tînărului intelectual preocupat de etalarea lucidităţii propriei conştiinţe. Cu deosebită asumare, Irina cade intr-o capcană lansată „cu perversitate”, cum însuşi Sandu recunoaşte. Nedezminţind aluziile fetei cu privire la planurile de viitor, încurajează ideea conturării unui destin comun, pe care Sandu îl respingea cu vehemenţă în sinea lui. Irina se dovedeşte vulcanică şi exuberantă, lipsită de profunzimea judecăţii, ca o latură antitetică a presupusului viitor partener de viaţă. Simplitatea ei şi caracterul care nu anunţa nimic special îl fac pe Sandu să caute permanente surse de evadare, nemaerializate dintr-o monotonă complacere justificată ca un act suprem de binefacere: „nu vreau s-o fac să sufere”[12]. Dragostea şi nesăbunţa sentimentelor înflăcărate o împing pe Irina la acţiuni pripite prin care Sandu simţea că i se cerşeşte iubirea. Ipostaza înfăţişată în roman corespunde ideii pe care G. Ibrăileanu o lansează cu privire la diferenţele între cele două sexe: femeia este întruparea dorinţei exclusive de a trăi, în timp ce bărbatul e definit printr-un permanent exces de cerebralitate. Irina se bucura de viaţă şi de toate detaliile exterioare, în timp ce partenerul său, incorfortat de ritmul agasant al cotidianului, prefera să îşi directioneze existenţa în sfera ideilor şi a reflecţiilor intelectuale: „M-am enervat că nu mai eram luat în seamă şi că prefera, în locul discuţiilor intelectuale, flecărerile mahalalei”[13]. Totuşi, stilul extrovertit şi cochetăria Irinei nasc gelozii şi întăresc sentimentul nevoii acute de a poseda. Tînăra se lasă domintă şi, fără să se simtă în postura de a emite pretenţii, se rezumă la a observa plină de curiozite ceea ce i se întamplă, ca într-o absurdă stare a detaşării de propriul sine. Dăriurea totală şi sinceră îi generează lui Sandu un acut sentiment de vinovăţie, întrucît încărcătura afectivă ce încadrează consumarea actului sexual, nu se realizează în proporţii egale: „Vina mea depinde de punctul

[11] *Ibidem*, p. 9.
[12] *Ibidem*, p. 13.
[13] *Ibidem*, p. 14.

BDD-A27959 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:16 UTC)

de vedere în care e privită. Irina era destul de mare ca să-şi dea seama de actele comise şi nu protestase în nici un fel”[14].

Irina provenea dintr-o familie în care, numeric, domina sexul femeiesc. Străbătute de spiritul novator al evoluţiei pe filieră franţuzească, doamnele din preajma tinerei, madamele Lise, Cléo şi Aspasie, reprezentau nişte caricaturi cu aer burghez şi cu veleităţi de primadone, ca o imagine întoarsă la 180 de grade a de mătuşilor lui Jim, din *Cartea nunţii*. Se îmbrăcau sofisticat, pronunţau în franceză jumătate din cuvintele utilizate şi, în numele unei pudibonderii necesare plusului de fineţe, se arătau jenate de orice remarcă tendenţioasă. Irina se detaşase complet de stilul jucat şi încărcat de falsitate al cucoanelor, ba chiar alegea să-şi manifeste dezacordul imitîndu-le batjocoritor în faţa lui Sandu. Oricîte defecte i-ar fi putut găsi acesta, într-o asemenea privinţă o aproba cu vehemenţă, lansînd întîiul sincer compliment: „Ce curios lucru: toţi ai tăi au ceva strîmb în ei. Poartă haine sclipitoare şi demodate, amestecă românească cu franţuzeasca într-un mod caraghios. Tu singură din toţi eşti precisă, cu simţul proporţiunilor, n-ai fost influenţată de casă, de oameni şi de păsări!”[15] Dacă ar fi să ne raportăm la ideea de feminism, cu siguranţă Irina este adevărata figură reprezentativă, întrucît, trecînd peste caracterul strict demonstrativ şi superficial, militantele propuneau imaginea unei femei non-stridente, raţionale şi cumpătate, care să se remarce printr-o sofisticare cizelată şi debarasată de apăsătoarea opulenţă. Femeia modernă, adevărata feministă, nu se regăseşte sub nicio formă în imaginea încărcată a cucoanelor burgheze.

Ceea ce Irina alegea să nu înţeleagă era faptul că, asemeni oricărui reprezentant al masculinităţii, şi femeilie aveau dreptul de a-şi păstra verticalitatea, indiferent de context. Se considera fragilă şi neajutorată în lipsa lui Sandu şi, în numele unei mari iubiri, cădea pradă unui lanţ întreg de compromisuri. Naratorul nu încearcă să se disculpe, ci îşi recunoaşte cu maximă asumare postura de călău şi pasiunea sadică de a tortura moral victima ce-şi refuza accesul la autoapărare: „Irina suferea toate toanele mele. O pedepseam amarnic de orice mi se întîmpla, o umileam, o dispreţuiam. Găseam cuvinte savant combinate care să o doară”[16]. Paradoxal, în ciuda aparentei sale supremaţii, Sandu se dovedeşte incapabil să îşi conducă existenţa pe cont propriu, Irina fiind panaceul atît de rîvnit. Disponibilitatea ei continuă îi asigura lui liniştea şi îi oferea confortul de a-şi crea necinstite universuri compensatorii: „Rîdeam copilăreşte, fugeam fără să-mi pese de nimeni pe stradă, făceam planuri pline de fantezie şi fata se lăsa în voia fericirii mele. Aveam încredere în mine atunci, şi, la braţ cu Irina, visam succese cu altele…”[17]. Afirmaţiile şi gîndurile lui Sandu nu sunt lipsite de patima stereotipurilor, reuşind astfel să atribuie nemeritate etichete. Generalizările cu privire la reprezentantele sexului femeiesc sunt mostre de conservatorism rigid şi nedrept care dau naştere speculaţiilor gratuite şi întreţin nefondate stări conflictuale. În momentul în care Irina îşi recunoaşte limitele capacităţii de percepere aunui anume fenomen, Sandu se avîntă, plin de aroganţă, în emiterea unor defăimătoare supoziţii: „Cu un astfel de răspuns de femeie, şi deseori veneau astfel de răspunsuri din partea Irinei, nu eram sigur de nimic”[18]. Urcat pe un soclu al superiorităţii, bărbatul priveşte de sus întreaga suflare femeiască, justificînd astfel optica aparte ce stă la baza conturării personalităţii femeii. Tînăra ni se dezvăluie prin ochii lui, aşadar cu limitele de rigoare. Irina era simplă, uneori bizară. Irina era naivă şi se lăsa binedispusă de lucruri lipsite de importanţă, precum schimbul de articole vestimentare cu amicele sale. Irina era banală şi lipsită de orice substanţă. Irina era plictisitoare şi fadă. Totuşi, Irina îi era indispensabilă.

[14] *Ibidem*, p. 15.
[15] *Ibidem*, p.17.
[16] *Ibidem*, p. 18.
[17] *Ibidem*, p. 18.
[18] *Ibidem*, p.19.

BDD-A27959 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:16 UTC)

Aşa cum Sandu îşi asuma lucid statutul ticălos de călău, tînăra iremediabil îndrăgostită marşa din răsputeri pe rolul de victimă. Cu toate că avea inteligenţa necesară să perceapă degradarea căreia i se supune, Irina îşi găsea mereu aceeaşi justificare: „Dar dacă eu nu mă pot lipsi de tine?!”[19] Înţelegea că nu e ea aleasa şi, mai mult, înţelegea că partenerul său pune preţ pe lucruri concrete, raţionale şi palpabile, nicidecum pe sentimentalisme cărora nu le concepea niciun temei. În clipele de maximă încordare, cînd se simţea captivă într-o nedreaptă capcană a vieţii, femeia ameninţa cu sinuciderea, încercînd să îl pună pe Sandu în faţa unei noi realităţi. Fragilă sufleteşte şi extrem de maleabilă emoţional, se lasă repede convinsă să renunţe la gîndurile sumbre, printr-o serie de vorbe goale, menite să consoleze, dar în care nimeni cu credea cu adevărat. Sandu era contrariat de un aspect interesant în ceea ce priveşte misteriosul suflet al Irinei: cum reuşea aceasta să se manifeste atît de amplu emoţional faţă de sine însăşi şi, concomitent, să fie total impasibilă la problemele şi suferinţele celor din jur? Cazul se contura sub aspectul unei incapacităţi acute de empatie sau a unicei posibilităţi de concentrare asupra propriei persoane, ce adeseajustifica încadrarea ei în rîndul posesoarelor de uscăciune sufletească. Totuşi, Sandu nu se complică să o asculte sau să o înţeleagă, nu îşi punea întrebări legate de cauzele care îi generau comportamentul, ci o judeca mereu după rigorile fixe ale filtrelor proprii, necruţîndu-i nicio abatere. Nu ştia dacă iubeşte natura, dacă lungile expediţii în care îl urma fără prea multe comentarii îi fac realmente plăcere, nu ştia ce muzică preferă, ori dacă gustă spectacolele la care îl însoţea. Sandu nu o cunoştea pe Irina. Irina era un simplu obiect supus judecăţii, nefericit material didactic ce servea intenselor studii filozofico-psihologice. Sustrăgîndu-se cu uşurinţă sentimentelor profunde, bărbatului îi vine uşor să se delimiteze de obiectul său de studiu şi să îl privească, aparent detaşat, din exterior.

La un moment dat, Sandu ajunge să se erijeze în postura unui nefericit Pygmalion, a cărui Galatee nu reuşeşte să se ridice la înălţimea expectanţelor. Vede în Irina o sumă a principiilor sale, ba chiar o surprinde susţinînd cu fermă convingere replici enunţate de el anterior. Deposedînd-o pe tînără de orice urmă de personalitate, gîndurile bărbatului, consemnate cu regularitate, înfăţişează o femeie al cărei unic atribut se regăseşte în întîile însemnări ce ne parvin: „searbădă”. Caracterul plat al Irinei este justificat de Sandu prin lipsa totală a elementelor responsabile de evoluţia şi devenirea oricărei persoane: „Dacă n-avea calităţi intelectuale, nu cred să fi fost în stare nici de instincte puternice”[20]. Dintr-o singură perspectivă analitică, Irina e deposedată deopotrivă de atributele raţiunii şi de cele ale afectului, de fapt de caracterul complex al lor. În ceea ce priveşte natura instinctuală, tînăra se dovedea senzuală şi pătimaşă, mergînd pînă la umilirea proprie pentru satisfacerea plăcerilor partenerului. Momentul este considerat prielnic pentru noi dezvăluiri ale naratorului subiectiv cu privire la femei, grosso modo: „Femeia, ca şi pisica, e repede la mişcare, electrică, dar îi place să se încălzească, să fie mîngîiată, să lîncezească”[21]. Ideile cu aspect general sunt importante, întrucît, conform lor, se va contura cît mai fidel imaginea personajului feminin care, în individualitatea sa, nu e altceva decît o oglindire firească a generalului.

Cei doi protagonişti ai romanului subiectiv sunt personalităţi antitetice, de aceea ar fi lesne de definit fiecare pe baza trăsăturilor opuse ale celuilalt. Dacă Irina îi reproşează lui Sandu lipsa de statornicie în gînduri şi expresie, comparîndu-l cu apa repede a unui rîu, bărbatul dezaprobă pasivitatea ei şi monotonia accentuată, regăsibile în metafora undelor lacului ce stă pe loc. Însă aşa cum şi cele mai calme ape stătătoare iau forme neaşteptate atunci cînd se tulbură, şi Irina devenea de nerecunoscut în momentele în care, răpusă de provocatele crize de gelozie, ameninţa tot mai mult şi mai ferm că îşi va pune capăt zilelor. Era împăcată pe moment, însă tratată în continuare ca un simplu etalon al evenimentelor

[19]*Ibidem*, p. 20.
[20]*Ibidem*, p. 41.
[21]*Ibidem*, p. 46.

BDD-A27959 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:16 UTC)

viitoare şi nu ca o parte aptică a viitorului în sine: „Care va fi părerea mea generală asupra Irinei mai tîrziu? Depinde de atîtea lucruri… De voi fi nenorocit, voi găsi că nu mi-am cunoscut odinioară fericirea. Dacă viitoarea dragoste va fi rea, Irina va fi bună; de va fi bună, Irina va fi rea. Depinde de cum va fi viitoarea: inteligentă sau proastă, frumoasă sau urîtă, serioasă sau uşuratecă. De voi fi îndrăgostit vreodată cu adevărat, voi găsi viaţa trecută ca o pierdere de vreme copilărească. De nu voi fi îndrăgostit, fie că nu voi avea prilejul să întîlnesc pe cineva care să-mi placă, fie că sunt eu incapabil de aşa ceva, voi crede că Irina a fost dragostea întreagă şi eu nu mi-am dat seama…”[22]

Sandu nu-şi atribuie nicicînd vreo vină cu privire la destinul Irinei. Pînă şi literatura devenea o posibilă cauză a eşecului, întrucît tînăra din viaţa reală nu reuşea să se ridice la înălţimea personajelor fictive, însă el era absolvit de orice imputare. Pasivitatea lui Sandu este însăşi pasivitatea lui Holban, stare mascată abil sub un pretext de sorginte proustiană: încordarea creierului de a readuce în actualitate elemente de o extremă banalitate şi de o acută lipsă de relevanţă. Într-o discuţie cu Irina, fiecare mărturisire a femeii era marcată prin numărarea cîte unui franj dintr-un fular. În urma afirmaţiei cutremurătoare a tinerei, „Aş muri”, ca rezultat al întrebării „Ce ai face dacă aş pleca?”, singura amintire se conturează în jurul numărului total de franjuri: douăzeci şi şapte. Irina devine astfel „prima victimă a luciditǎţii lui Sandu”[23]. Orice aparentă concesie se întoarce împotriva sa cu mai mult aplomb, cu mai acerbă înverşunare, ca o sancţiune pentru un nemeritat privilegiu. Exigenţele şi brutalitatea emoţională îşi găsesc ecoul în fiinţa Irinei, iar tînăra capătă cumva forţa necesară ca, în ciuda sentimentelor copleşitoare, să îşi arate indignarea în raport cu un comportament dominator şi exagerat, rostind sentenţios: „Te urăsc, brută! Mă auzi? Te urăsc!”[24] Forţa pasiunii nestăvilite se revarsă în prima şi cea mai fermă tentativă de depăşire a statutului de victimă pe care îl experimentase ani la rîndul, cu prea multe ocazii.

În clipele în care Irina încetează să-i scrie, Sandu dă frîu liber diverselor scenarii. Presimte că tînăra s-a căsătorit, dar gîndul că ar putea fi în braţele altui bărbat îl nemulţumeşte, cu toate că i-ar justifica alegerea prin stricta raportare la propria persoană: Irina dorea să-l pedepsească. Luînd în calcul ameninţările ei multiple, ipoteza sinuciderii se conturează tot mai ferm, dintr-o clară ipostază de prădător neînduplecat, dorindu-şi să se confirme varianta din urmă. Şi-o imagina pe tînăra năpăstuită în sicriu şi, fără pic de compasiune, concluzionează că „Trebuie să fi fost foarte urîtă!”[25]

Lipsa certitudinii devine tot mai greu de suportat, iar Sandu preferă orice deznodămînt, atîta timp cît acesta va fi capabil să îl rupă din jocul nebun al miilor de gînduri nematerializate. O telegramă ambiguă din partea Irinei nu face decît să adîncească misterul. Tînăra răvăşită, dispusă să îşi asume oricînd rolul de sclavă în numele iubirii, se mărită cu Marcu şi alege atît de familiara staţiune Sinaia pentru voiajul de nuntă. Zbuciumul interior, pasiunea, neliniştea şi iubirea o fac să regrete şi să-şi dorească revenirea la viaţa obişnuită alături de Sandu. Brutalitatea refuzului celui care, cu deosebită o uşurinţă îi desconsideră sentimentele pentru a-şi găsi o altă împlinire vremelnică, duce la dispariţia misterioasă a tinerei, mascată într-un nefericit accident. Finalul deschis lasă la latitudinea cititorului să aprecieze ce s-a întîmplat cu Irina şi dacă soarta i-a fost sau nu meritată. „Poate a lunecat”, conchide Sandu, acel „poate” suportînd o multitudine de interpretări, ba chiar o primă formă de regret sincer şi asumat.

Liviu Petrescu aderă la convingerile lui Sandu şi este de acord cu faptul că Irina nu reprezintă un partener viabil pentru dialog, dovedindu-se refractară fată de orice situaţie de comunicare. Criticul nu ia în calcul o posibilă timiditate a personajului feminin cauzată pe de

[22] *Ibidem*, p. 58.
[23] Alexandru Călinescu, *Op. cit.*, p. 112.
[24] Anton Holban, *O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana*, ed. cit., p. 78.
[25] *Ibidem*, p. 69.

BDD-A27959 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:16 UTC)

o parte de fragilitatea sufletească tipică unei doamne, iar pe de altă parte de privirile pline de superioritate ale bărbatului de lîngă ea, dublate de o serie de gînduri mereu intransigente. Este extrem de greu de crezut că se poate înfiripa o comunicare eficientă între un individ incapabil de empatie şi blocat într-o autoimpusă sferă a orgoliului: „nu puteam prevedea evoluţia ei în afară de mine”[26]. În compania Irinei se simţea superior şi cuprins de o mulţumitoare autosuficienţă, însă în lipsa ei, toate neajunsurile se diminuau brusc, lăsînd locul căutărilor şi frămîntărilor continue.

Irina este victima necesară lui Sandu pentru ca acesta să îşi depăşească propriile limte şi complexe; individ în permanent conflict cu sine, a cărui unică dorinţă era de a se autodepăşi, Sandu găseşte în fragilitatea Irinei stimulentul din care îşi alimentează orgoliul şi pornirile sadice prin care să îşi demonstreze lui însuşi supremaţia masculină. Sandu este marcat de o serie de temeri, în special de fobia de singurătate, sentiment din care se naşte obsesia posibilităţii dispariţiei Irinei, ca o eternă pendulare Eros-Thanatos, specifică creaţiilor lui Holban. Dacă moartea Irinei, prin însăşi esenţa ei, nu reuşeşte să dovedească nimic, o continuare a vieţuirii dincolo de existenţa faptică este revelatorie în închegarea structurii personajului şi, mai ales, în întărirea conturării ipostazei sale de victimă în faţa implacabilului călău. În seria de nuvele ce continuă romanul, Holban reia povestea Irinei, sub forma unei obsesii pentru dispariţia ei fulgerătoare. În *Obsesia unei moarte*, Sandu îşi derulează procesele de conştiinţă şi admite că „acuma numai moartea Irinei contează”. În ciuda aparentei superiorităţi şi a dorinţei nestrămutate de a păstra o atitudine indiferentă, numind obiectul zbuciumului său sufletesc „o moartă”, ca şi cum ar dori să îi uniformizeze individualitatea, subliniindu-I din nou şi din nou lipsa acelui ceva special, eroul narator reuşeşte să surprindă imensul spirit de sacrificiu şi necontenita obedienţă: „Şi dacă ei au mai surprins ceva anormal în fiinţa Irinei, cîteva lacrimi sau cîteva încercări de a vibra, acestea au fost tot din pricina mea: mi-a luat apărarea, sau m-a învinovăţit, sau a încercat să mai facă o dată cum făcuse odinioară în fiecare zi”[27]. Sandu nu îi neagă infinitele momente de capitulare în numele iubirii şi nici docilitatea incontestabilă. De altfel, falsul nu s-ar justifica într-un asemenea moment în care confesiunea devine esenţială, cu atît mai mult cu cît se încarcă de valenţe terapeutice: „Luciditatea e şansa pe care Holban i-a acordat-o eroului său, pentru a-i permite să se salveze”[28]. Devenite obsesii, puterea de concentrare şi fidelitatea rememorării se întorc împotriva lui, iar în loc să-l izbăvească îl afundă tot mai mult în abisul existenţial. Fără să-şi dea seama, fiinţa aceea care îi părea total neînsemnată si pe care o tratase cu atîta aroganţă, reuşise să îi acapareze gîndurile şi preocupările. În lipsa ei, viaţa devenea fadă, aşa cum greşit o catalogase el pe Irina. Cărţile, muzica, dansul şi discuţiile tîrzii nu mai aveau farmec. În lumina noilor constatări, Sandu găseşte tăria de a accepta lucid, antrenînd o scuză desprinsă din superficialitatea palpabilă: Irina murise, de fapt, în momentul în care i-a fost infidelă. Din nou, postura de victimă a tinerei este exclusă. Ce a împins-o în braţele altui bărbat? Îi oferise el confortul necesar? Evitarea întrebărilor pe care Sandu refuza să şi le asume îl îndreptăţeşte să continue să se considere superior şi, ca atare, posesorul de drept al unui destin mai bun. De fapt, încheierea nuvelei *Icoane la mormîntul Irinei* este concludentă pentru mentalitatea intelectualului lucid, dar imparţial: „Irina îndrăgostită, înlănţuită febril de mine… Apoi trădătoare… Şi acum ţeapănă, destrămîndu-se pe fiecare clipă… Irina întreită şi totuşi una”[29]. Cu alte cuvinte, Sandu percepe destinul tinerei ca o pedeapsă binemeritată sau cel puţin logică pentru greşeala şi cutezanţa de a-şi separa existenţa de tutela sa atotputernică.

[26] Anton Holban, *Icoane la mormântul Irinei*, în *Nuvele*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 98.
[27] Anton Holban, *Obsesia unei moarte*, în *Nuvele*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 51.
[28] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 1998, p. 448.
[29] Anton Holban, *Icoane la mormântul Irinei*, în *Nuvele*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976, p. 99.

BDD-A27959 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:16 UTC)

Exploatînd crezul artistic holbanian, „pentru mine literatura nu e grea, numai mă transcriu”[30], ne vine mai uşor să identificăm modul în care autobiograficul îşi găseşte corespondentul în operă. Iniţial, *O moarte care nu dovedeşte nimic* a constituit un veritabil jurnal în care identitatea eroinei nu apucase să sufere modificările ficţiunii romaneşti. Irina vine ca o etichetă artistică peste numele şi destinul prototipului scrierii lui Anton Holban, Nicoleta Ionescu, o fostă colegă de facultate a prozatorului de care acesta se îndrăgosteşte cu pasiune. Paginile propriului (pseudo)jurnal servesc ca probă veridică în încercarea cititorului de a găsi o asociere palpabilă pentru paradoxala Irina, cea atît de lipsită de substanţă şi, deopotrivă, total indispensabilă lucidului autoanalist, Sandu. Într-una din scrierile adresate prietenului său Ion Argintescu, pe data de 2 iulie 1931, în care îl informează asupra faptului că i-a expediat două colete de cărţi pentru librăriile din Galaţi, Holban concepe un sfârşit care trădează o vizibilă tulburare, în ciuda faptului că aduce lămuririle necesare: „Aici o noutate pentru mine: azi la ora 5 e înmormîntarea, la cimitirul Belu, a celei care în romanul meu se numeşte Irina! Ce fac şi ce voi face?”[31] Stilul scriitoricesc aparte, în care romancierul se consumă organic („n-am cheltuit numai nervi, răbdare, prietenii, ci şi mulţi bani”[32]) şi în care moartea încolţeşte în fiecare suflet, pîndind ameninţător la tot pasul, este dublat de experienţa reală şi traumatizantă a trecerii în nefiinţă a muzei sale, a unei iubiri nedisimulate, deşi insuficient exploatate. Truda scrisului e evidentă. Prietenului Octav Şuluţiu îi mărturiseşte în legătură cu *O moarte care nu dovedeşte nimic*: „Ştii că a fost scrisă în 5 ani de zile? Ştii că fiecare rînd l-am suferit? Ştii că dintr-un caiet de 4 ori mai mare am tăiat trei sferturi? Căci să nu-ţi facă iluzie tinereţea mea exterioară: singurătatea mea perfectă m-a făcut întotdeauna mai lucid asupra oamenilor şi asupra mea. N-a fost scris un rînd fără o vibraţie sufletească corespunzătoare”[33]. Imaginea Irinei îi revine obsedant în minte şi îi stimulează febril vocaţia creatoare. După romanul în care eroina lunecă misterios în moarte, antrenat de evenimentele reale ale tulburătoarei şi prematurei dispariţii ale Nicoletei Ionescu, Holban realizează un ciclu de nuvele dedicat Irinei, o serie de probe de autenticitate, întrucît, cum însuşi recunoaşte, „moartea Irinei mi-a dat o altă temperatură”[34]. Gheorghe Glodeanu consideră că „asemeni lui Camil Petrescu, Anton Holban nu poate fi sincer decît la persoana I”[35], iar inserţia autobiograficului se dovedeşte un real succes. Într-o altă scrisoare adresată aceluiaşi fidel prieten, Nelu Argintescu, romancierul afirmă cu entuziasm: „Cred că <<Icoane>> e tot ce am făcut mai bun, prin concentrarea ei, prin accent, prin amestec de obsesii de diferite culori, prin fantastic, alături de real şi în clipa celui mai extrem fantastic, ţipătul exact: Cocuţa! Adică numele ei veritabil”[36].

O întrebare pe care cititorul este îndreptăţit să şi-o adreseze ar fi cea generată de curiozitatea de a afla de ce Holban, prin intermediul lui Sandu, alege să îşi trateze cu atîta înverşunare şi superioritate eroina? În mod evident, Irina este abuzată intelectual, întrucît palierul raţional era singurul relevant pentru intransigentul narator în spatele căruia autorul se ascunde confortabil. Singurele reproşuri pe care i le adresează sunt construite pe discrepanţe ce ţin de judecată, imputîndu-i mereu lipsa de consistenţă şi de profunzime la acest capitol. Aşadar Sandu nu o contestă pe Irina ca femeie, ci „o dispreţuieşte pe singurul plan care îl interesează, cel cultural”[37]. Într-o scrisoare adresată prietenului Argintescu, pe 28 ianuarie

[30]Anton Holban, *Pseudojurnal*, ediţie îngrijită de Ileana Corbea şi Nicolae Florescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 60.
[31]*Ibidem*, p. 42.
[32]*Ibidem*, p. 41.
[33]*Ibidem*, p. 52.
[34]*Ibidem*, p. 48.
[35] Gheorghe Glodeanu, *Narcis şi oglinda fermecată : metamorfozele jurnalului intim în literatura română,* Iaşi, Editura Tipo Moldova, p. 157.
[36] Anton Holban, *Pseudojurnal,* ed. cit., p. 61.
[37] Sanda Radian, *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p. 67.

BDD-A27959 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:16 UTC)

1930, Anton Holban explică: „Flecărelile iresponsabilei Irina nu-s făcute decît să o accentueze, iar publicul se amuză de ele, numai pentru că e inconştient şi sterp sufleteşte”[38]. Nu neagă şi nici nu încearcă să îşi ascundă părerea legată de inconsistenţa raţională a Irinei, însă alocă o substanţială vină şi publicului cititor, care în loc să empatizeze cu drama lucidităţii intelectualului, se lasă facil delectat de simplitatea unui comportament lipsit de valoare, împrumutînd astfel din monotonia şi goliciunea personajului feminin.

Acceptînd ideea conform căreia Irina este o umilă victimă a superiorităţii unui bărbat insuficient de sigur pe propriul destin, ne putem adresa firească întrebare: de ce tînăra acceptă o serie atît de vastă de tratamente înjositoare? Este iubirea un liant suficient de puternic între călău şi victima sa? Abuzul psihic şi totala desconsiderare morală se materializează treptat în acţiuni faptice, iar tînăra fără apărare se compromite şi se supune unui incorect martiriu. În acest punct, Irina poate fi suspectată, desigur, păstrînd proporţiile, de un comportament încadrabil în sindromul Stockholm, întrucît nu e altceva decît o victimă care îşi simpatizează călăul. Este conştientă de supliciile la care acesta o supune, însă preferă să aplaneze orice conflict, luînd toată vina asupra sa şi justificîndu-se lamentabil: „Dar dacă eu u mă pot lipsi de tine?!”[39] O teorie care încearcă să elucideze misterele sindromului Stockholm este cea a disonanţei cognitive, care susţine că oamenii nu pot fi doar nefericiţi o perioadă prea lungă de timp. În cazul victimelor, însuşi statutul lor le provoacă nefericire, aşa că, singura modalitate de a evada spre un teritoriu al multiplelor posibilităţi de supravieţuire este acela de a încerca să accepte şi să iubească chira şi ceea ce nu le face plăcere. Similar, Irina neagă cu febrilitate orice trăsătură negativă a lui Sandu, evidenţiind la fiecare pas doar motivele pentru care convieţuirea este soluţia optimă. Din comoditate şi o confortabilă obişnuinţă, Irina acceptă cu modestie orice critică şi orice abuz, indiferent de natura şi de frecvenţa lui. Cînd propriile împliniri ajung în punctul în care să nu se mai materializeze, abia atunci femeia devine stăpîna propriului destin, însă, incapabilă să şi-l autogestioneze, cade în capcana definitivă care naşte atîtea ipoteze.

Irina este fără doar şi poate o victimă a destinului pe care ea însăşi şi l-a ales şi pe care l-a aprobat o însemnată bucată de timp; o victimă a superiorităţii şi suficienţei masculine. Ca individualitate, tînăra se dovedeşte total insignifiantă, întrucît naratorul alege să îi acorde rolul de om mic, fad şi irelevant, fără să realizeze că, de fapt, îi atribuie statutul cel mai important. În textul holbanian, femeia devine personajul-oglindă, singura entitate capabilă să îi reflecte bărbatului adevărata înfăţişare: „Fascicolul investigator declarat şi aţintit asupra Irinei părăseşte obiectivul vizat iniţial, răsfrîngîndu-se din plin, asupra eroului şi a interiorităţii sale”[40]. Prin Irina, Sandu capătă răspunsurile necesare legate de propria-i persoană şi ca atare, necruţător, o supune unui şir neîntrerupt de tratamente inadecvate. Sacrificată de dragul atingerii unui nou nivel al autocunoaşterii, Irina este răzbunată prin însăşi dispariţia ei, motivul generator de obsesii ce se repetă convulsiv, o moarte de care Sandu se face răspunzător. El „o aruncă pe Irina în moarte şi o face cu sînge rece, cu întreg cinismul de care este capabil, nu din răzbunare sau din derută, cum ar dori, însă, să se înţeleagă, ci de-a dreptul pregătit să trăiască la intensităţi maxime lecţia tragică a despărţirii definitive”[41], accentuînd astfel dihotomia călău (el) - victimă (ea).

BIBLIOGRAPHY

Călinescu , Alexandru, *Anton Holban. Complexul lucidităţii*, Iaşi, Editura Albatros, 1972.

[38] Anton Holban, *Pseudojurnal*, ed. cit., p. 68.
[39] Anton Holban, *O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana*, ed. cit., p. 20.
[40] Mariana Vartic, *Anton Holban şi personajul ca actor*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1983, p. 34.
[41] Nicolae Florescu, *Divagaţiuni cu Anton Holban*, Bucureşti, Editura Jurnalul literar, 2001, p. 126.

BDD-A27959 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:16 UTC)

Girard, Alain, *Le journal intime*, Paris, Édition Presse Universitaire de France, 1963.
Glodeanu, Gheorghe, *Anton Holban sau transcrierea biografiei în operă*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2006.
Holban, Anton, interviu reprodus în *Scrieri*, vol. I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969.
Holban, Anton, *O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974.
Holban, Anton, *Obsesia unei moarte*, în *Nuvele*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976.
Holban, Anton, *Icoane la mormîntul Irinei*, în *Nuvele*, Bucureşti, Editura Minerva, 1976.
Holban, Anton, *Pseudojurnal*, ediţie îngrijită de Ileana Corbea şi Nicolae Florescu, Bucureşti, Editura Minerva, 1978.
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 1998.
Radian, Sanda, *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.
Sitar-Tăut, Daniela, *Anton Holban: Pentru mine literatura nu e grea, numai mă transcriu*, în „Nord Literar", nr. 2, februarie 2006.

BDD-A27959 © 2018 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:16 UTC)