

ALEXANDRU BURLACU

Institutul de Filologie
(Chișinău)

UN ROMAN TRĂIRIST DE IOAN SULACOV

Abstract

Ioan Sulacov's novel, *Însemnările unui flămând* (Notes of a hungry man), is centered upon a case and is related to literature of „cases of life.” „Notes” are interesting first, because of the structure of humanity, of the autobiographical elements, of striking authenticity of young man's experiences in the fight against a ghost of hunger on the background of total misery. Vania, the protagonist, is a sentimental romantic young man in senior high school. He makes three trips to Bucharest, trips with many trivial cases. He has an introspective spirit; he „extracts” everything from facts and lays them on paper. The intermittent notes are some kind of confessions combined with adventure of initiation and the lust of questioning this or that life situation. The novel is in some way valuable, it has some common things and is of historical and documentary interest.

În spațiul literar basarabean din anii '30, *Însemnările unui flămând* de Ioan Sulacov [1] este primul și cel mai neașteptat roman trăirist. Redactat în 1934 și susținut de P. Istrati, I. Minulescu, E. Lovinescu, D. V. Barnoschi, N. Pora ș. a., vede lumina tiparului abia în 1937. Romanul are forma unui jurnal intim și constituie un prilej bun de discuții. Liubomir Uzunov, un publicist bolgrădean, consideră că ceea ce-i scade întrucâtva din valoarea romanului „este forma de notițe zilnice în care nu prea se scrie un roman” [2, p. 32]. Tocmai aceste notițe zilnice pentru Iacob Slavov, un eseist cu vocație și poet de notorietate locală, ar exprima „un avantaj al tehnicii de expunere (...), unde autorul este liber să întrerupă acțiunea convenabil și să lase pe eroul său să povestească mereu la persoana întâi” [3, p. 32]. Mai mulți critici ai epocii au receptat romanul ca pe o scriere de modă nouă, dar în același timp, i-au căutat modelele artistice la Panait Istrati, Knut Hamsun, V. Fink, G. Acsinteanu. Dintre basarabeni doar Iacob Sulacov, un critic cu vocație, e mai receptiv la structura intimă a romanului, susținând că „tema romanului de față se deosebește de temele lui Panait Istrati” și „însemnările” se „apropie mai mult de ale lui F. Dostoievski” [3, p. 31]. Este adevărat, apropierea se face în baza „psihologiei insului neorganizat”.

Romanul lui I. Sulacov are în centru un caz și ține de literatura „dosarelor de existență”. „Însemnările” interesează, mai întâi, prin structura omenescului, prin elementele autobiografice, prin zguduitorul autenticitate a trăirilor unui tânăr cu prenume

de minoritar – Vania – care este și **protagonist și narator**. Subiectul romanului este elementar, reprezentând scene de luptă cu fantoma foamei desfășurate pe fundalul unei mizerii totale. Vania, un sentimental romantic în ultimul an de liceu, părăsește Bolgradul, un orașel murdar, afectat de crize, cu o lume tristă, copleșită de sărăcie, și pleacă la București în speranța de a găsi de lucru. El are nevoie de bani pentru a-și salva mama bolnăvicioasă, dar și iubirea candidă, pe frumoasa Natalia, pe care o vrea de soție. În cele trei vagabondaje la București, de altfel cu multe cazuri banale, Vania, spirit introspectiv, din orice fapt „extrage” suferințe și le „așterne pe hârtie”. Însemnările intermitente sunt un fel de spovedanii conjugate cu aventura cunoașterii și voluptatea problematizării a unei sau altei situații de viață. Nu fără oarecare prețiozitate și într-un stil cu multe locuri comune și carențe este verbiajul monologat al tânărului în luarea oricărei decizii. Iată, spre exemplu, cum este relatată incertitudinea unei stări: „Nu sunt bun nici pentru birou, nici pentru atelier... Mă simt jumătate de om. Să urmez mai departe la liceu, n-am cu ce; să stau fără nici un rost, nu pot: am să mor de foame. Și apoi pot eu ucide pe biata mamă cu situația mea mizeră?”

Mama se uită la mine, tristă, în fiecare zi. Citesc în ochii ei o dragoste adâncă, fără margini: o dragoste sinceră. Parcă îi aud gândurile: „Copilul meu nu e în stare de nimic; va pieri ca un cerșetor... în zi fără noroc l-am dat lumii”... Să plec? Dar cum? Cum să plec? Cum să părăsesc aceste locuri? Unde să mă duc? La cine? Cum să plec, când, după asta, n-am să mai văd ochii cei albaștri, deasupra cărora valuri de bucle blonde se odihnesc?...” [1, p. 8].

Ca în orice roman al autenticității trăiriste, Vania e un intelectual cu probleme de conștiință, analizându-și cu luciditate suferința dedublării: Inima mea este câmp de luptă între doi dușmani. Două forțe se zbat în mine. Orice lovitură a lor îmi produce durerea: taie din carnea mea, din nervii mei... Una vrea să mănânce, să-și asigure existența oriunde, chiar departe de aici, departe de tot ce mi-e drag și scump, numai să îndure nevoile vieții. Cealaltă forță vrea să rămână aici, cu strângerea de inimă ce mă apasă. Foamea se luptă în mine cu mila și dragostea. Cine va învinge, nu știu” [1, p. 9]. Și mai departe: „Oamenii sunt mulți, suflete multe și fiecare suflet este o lume. Asta o cunosc foarte bine. Sufletul meu îmi este cel mai bun exemplu. În el nu sunt numai eu singur, stăpân, căci simt că sute de oameni vorbesc și se ceartă în mine, fără ca eu să-i pot astâmpăra” [1, p. 56-57].

Torturat de mobilul fiziologic sau psihologic, personajul-narator nu este în posesia unui limbaj evoluat, dar analiza calvarului cu mărunte gânduri și rememorări involuntare, precum și conștientizarea lor în momentul retrăirii trecutului și scrierii romanului e pe măsura vârstei, a experienței de viață a unui inadapabil. O calitate a personajului-narator e că el are darul observatorului. Trăind intens situațiile-limită, el reflectă oarecum asupra condiției sale de observator și narator: „E prea sfâșietor să stai alături de o ființă care îți întruchipează toate visurile, iar gândul să-ți țeasă idei de despărțire. E prea amar, sunt momente lungi cât veacul, grele și înăbușitoare pe care le trăiesc azi. Ea nu știe nimic! Ce bizar!... O lume de suferințe se zbate în om și nimeni nu le poate vedea. Taina lor nu poate s-o știe altul.

Natalia nu știe că toate gândurile mele zboară în tot timpul la ea, că orice vorbă și orice gest al ei se oglindesc adânc în sufletul meu” [2, p. 10]. Oricum, privindu-se din

exterior, naratorul nu mai are, ca în marea majoritate a romanelor basarabene, statutul demiurgului omniscient și omniprezent.

Așadar, un important însemn al romanului ține de personaj. Personajul nu mai este o marionetă în mâinile autorului. Interesante într-un sens sunt meditațiile de la începutul romanului: „Omule, bietule om, joc de marionete în mâinile propriilor tale gânduri!” [1, p. 12]. Autodefinirea personajului-narator constituie o față a romanului de analiză. Personajul-narator se află în centrul romanului, în mijlocul lumii evocate, pe care o reflectă, bineînțeles, prin prisma intereselor sale. Vania, aidoma lui Ștefan Gheorghidiu sau în linia lui Fred Vasilescu, reflectă lumea din punctul său de vedere. Personajul-narator se contemplă, se autoobservă, cercetează pe ceilalți, alimentându-și subiectivitatea din orice fapt, din orice gest, din orice stare de spirit, iar toate aceste favorizează procesul de subiectivizare a notațiilor. De aici și o altă percepere a timpului și a vieții la I. Sulacov, care în gura lui Vania pune mare valoare pe simțire și „trăire” – „viața se simte nu se judecă” [1, p. 15]. Din păcate, simțirea interioară este condensată într-o relatare telegrafică. Unele stări sunt mai mult declarate și mai puțin trăite. Vania, aidoma personajelor camilpetresciene, are, subliniem, mărunte cazuri de conștiință, dar, desigur, fără complexitatea analitică a acestora. Dimpotrivă, la I. Sulacov mobilul psihologic e înlocuit cu cel fiziologic. Mai bine spus, elementul fiziologic predomină asupra celui psihologic.

Trăirea în noua structură a romanului este decisivă. De aici, în consecință, și modificarea în raportul romancierului cu lumea romanului. În noul tip de roman autorul își are „ambasadorii”, „reflectorii” sau „măștile” sale. Spre exemplu, la Camil Petrescu e cazul cu Ladima. În romanul lui I. Sulacov înregistrăm mai multe fapte de acest ordin. Astfel, elementul autobiografic transpare la Sulacov sub înfățișarea câte unui personaj: Emil, scriitorul, spre exemplu, sau alt coleg de breaslă sau de vagabondaj. Referindu-se la acest substrat autobiografic, publicistul D. Vasiliu Barnoschi se întreba în prefața „însemnărilor”: „Dacă este autobiografie, autorul are darul de a face adevărul verosimil. Lucru mult mai greu decât socotesc acei ce n-au încercat să scrie. Dacă este o închipuire autorul, a creat operă de artă literară. Și într-un caz și în celălalt, izbutirea domnului Sulacov este surprinzătoare, fiindcă nu-i ticluită cu iscusință scriitoricească, ba chiar este cam stânjenită de lipsuri stilistice. Creațiunea D-sale e spontană ca versul, ca melodia, ca desenul primitivului. Cum însă la civilizați asemenea izbucniri sunt excepționale, și de obicei unice, dl Sulacov nu trebuie să scrie niciodată în felul acesta, adică așa cum pasărea cântă; căci foarte probabil n-ar izbuti. Dacă vrea să ajungă mare scriitor, ceea ce am convingerea că ar putea, va trebui să se înhame la jugul cel greu al meșteșugului nostru” [1, p. 5]. Dincolo de afecțiunile explicabile ale prefațatorului, vom remarca lipsa meșteșugului; avantajul stilului „primitiv” și poate chiar o propensiune spre o anumită formă de anticalofilism – toate acestea atât de mult susținute de Camil Petrescu nu numai în demersurile sale critice, dar exemplificate și în proza sa. Reproducem un fragment referitor la tehnica autenticității din *Patul lui Procust*. Este un dialog, dintre autor și doamna T., în care sunt relatate principiile scrisului autentic:

- „Mă privea uimită și cu un văl de neîncredere în ochii cu albastru cald.
- Dar e cu neputință ceea ce-mi spui... glumești.
- De ce?

Și izbucnind într-un surâs, căci nu râdea aproape niciodată, și încă, întotdeauna, oricât de vesel, surâsul ei avea în el un reziduu de tristețe.

– Dar eu nu știu să scriu... Mă întreb chiar dacă n-aș face greșeli ortografice?

– Arta n-are de a face cu ortografia... Scrisul corect e pâinea profesorilor de limba română.

– Ei, nu zău, cum o să scriu?

Am simțit nevoia să devin categoric.

– Luând tocul în mână în fața unui caiet, și fiind sinceră cu dumneata însăși până la confesiune.

– S-a gândit o clipă și, ca și când nu putea asimila ideea, a respins-o:

– Nu pot... Cum o să scriu?... N-am talent.

– Dacă aș vrea să fac o glumă ieftină, aș răspunde tocmai de aceea... Dar îți spun serios: nici unul din marii scriitori n-au avut talent.

– Un scriitor fără stil frumos... Fără nimic?

– Stilul frumos, doamnă, e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință.

– Atunci, ce e un scriitor?

– Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viața lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie” [4, p. 9-10].

Autorul „tezelor și antitezelor” va reveni cu remarcabilă insistență, în eseurile sale, asupra ideilor formulate în acest pasaj. Obsedat fiind de necesitate stringentă de a aplica și practica „noua structură”, el fundamentează autenticitatea noii literaturi: a „exprima în scris” cu o „liminară sinceritate” **tot ce a trăit autorul**.

Autenticitatea este pentru Camil Petrescu „un mod de a vedea sensibil lumea, în concretul semnificațiilor ei, înlăturând schemele prestabilite – fie controlul rațional al trăirii, fie ideologie care mitizează realul. Uneori, remarcă N. Manolescu, dorința de concret merge până la sensul curat documentar și îl surprindem pe autorul *Patului lui Procust* respingând ficțiunea și preferându-i transcrierea de evenimente reale, procesul-verbal adică. „Povestește net, la întrebare, totul ca într-un proces-verbal”, spune Autorul aceluiași Fred Vasilescu. În ultimă instanță, autenticitatea e acea viață concretă, substanțială, culeasă din stradă, din banalitatea cotidiană, pe care în „Ultima noapte”, naratorul o găsește preferabilă „iluziei vieții”, emfazei, din romanul realist (doric)” [5, p. 92]. Jurnalul intim în accepția lui Camil Petrescu este o expresie a foamei de concret. Adevărul intim este preferat „iluziei vieții”. Romanul suprasaturat de ficțiune este înlocuit cu jurnalul intim, care e o garanție a autenticității.

Cert e că Ioan Sulacov a pus la baza *însemnărilor* propria sa „trăire”, experiență de viață. Revelatorie în acest sens poate fi scrisoarea autorului bolgrădean trimisă pe adresa revistei *Adevărul literar și artistic*. Spovedanii în consens cu cele ale lui Vania: „Mă cheamă Ioan Sulacov. Sunt din Bolgrad și am avut nenorocita idee de a mă ocupa cu scrisul, dând romanul: „*Însemnările unui flământ*”, *pagini autobiografice, realități basarabene* (subl. n.a. – A. B).

Această carte mi-a adus multe nenorociri. Mai întâi, a venit percepția și mi-a cerut 2800 lei, pentru că sunt «publicist»; fac... afaceri. Am avut numai 1000 lei, ultimii bani: i-am dat. Receptorii nu s-au mulțumit și mi-au sigilat toate lucrurile din casă. Astfel aștept să vină 28 februarie, când mi se vor vinde cu toba ultimele zdrențe. Să mai precizez: sunt căsătorit am doi copii, n-am nici o avere, nici o funcție sau ocupație. Trăiesc cum numai Dumnezeu știe, din vânzarea cărților mele. Înainte de a publica romanul, am scris: *Educația voinței*, *Mnemotehnica* etc., lucrări pur științifice. Prin 1935 am publicat și o revistă intitulată: „Revista științelor psihice”.

Povestea însă nu se isprăvește aici. Iată că azi vine poliția, binevenită după recepție. Îmi face o percheziție exemplară. Jurnalul meu intim devine lectură pentru dl. comisar. Cu această ocazie mi se confiscă mai multe scrisori, printre care și aceea a dlui. Lovinescu. Se confiscă întreaga colecție a revistei pe care o editam acum doi ani. Și mi se ordonă să dau declarații și să am în vedere că de azi înainte n-am voie să vând nici o carte – pentru că, și-a amintit comisarul, prin 1936 în luna martie a fost publicată o decizie ministerială prin care se interzice persoanelor incompetente să publice cărți din domeniul științelor psihice. Comisarul m-a găsit «incompetent». Dar și prea îndrăzneți îi par acei de la București care mi-au tipărit «nenorocitul» de roman; de-ar fi el la București, cu siguranță că m-ar găsi «neisprăvit» și pentru literatură.

Cu alte cuvinte n-am voie să mai exist. Ultima bucată de pâine mi se ia de la gură” [6, p. 18].

În acest plan **primitivismul, lipsa de iscusință scriitoricească, stânjenită de lipsuri stilistice** ar putea pune în valoare autenticitatea trăirii. Nu întâmplător în *Istoria deschisă a literaturii române din Basarabia* M. Cimpoi caracterizează în formule foarte exacte tocmai acest moment: „În notații fulgurante, de o confesionalitate intimistă ardentă, ce au caracter de însemnări de jurnal *pro domo sua*, uneori făcute cu stângăcie stilistică este urmărită microistoria neantizării sufletului unui învins: Mă gândeam la mine... Ce trist e să te gândești la tine atunci când ești învins”, „Am rămas iarăși singur, trist și tăcut. Din nou momente grele: din nou în impas”; „Din nou zdrobit și învins. De data asta mai puternic și mai mult. Astăzi sunt cel mai nenorocit de când mă țin minte”. Drama se consumă la marginea societății într-o cameră scundă, care ia înfățișarea de groapă, de cavitate abisală: „Am fugit după propria mea umbră, până am căzut în prăpastie, nu mai pot merge înainte. N-am cum. Stau ca într-o groapă adâncă, cu suflet rătăcit, ca îngropat de viu”. Narațiunea are caracter existențial-katarktic, este o „existență” *avant la lettre*: „E așa de plăcut să-ți povestești durerea în scris...” [2, p. 99-100].

Pentru a demonstra o similitudine de tehnică narativă în exprimarea intensivității sufletești e destul să punem accentul pe autenticitate, concept definitoriu în poezia romanului camilpetrescian, pentru că „autenticitatea e fie un anumit mod de a trăi realitatea, fie un anumit mod de a o cunoaște” [5, p. 90-91]. E tocmai ceea ce ne-am străduit să demonstrăm.

Un alt aspect al noii structuri „ține de **perspectiva naratorială subiectivă**”. „Ceea ce caracterizează sub raport strict tehnic, această perspectivă naratorială de tip subiectiv, remarcă Liviu Petrescu, este faptul de a fi centrală, atât în sens spațio-

temporal (ca riguroasă localizare a punctului de observație), cât și într-unul psihologic sau ideologic (ca atitudine lăuntrică). Perspectiva naratorială de tip impersonal era în chip manifest excentrică, povestitorul fiind investit cu atributele ubicuității, ca și cu cele ale omniscienței, lucru incompatibil cu legea localizării unui centru al viziunii” [7, p. 74-75].

Puternic centrată, „perspectiva naratorială subiectivă dobândește o coerență formală, pe care perspectiva impersonală nu o avea” [7, p. 75]. Camil Petrescu foarte clar argumenta câștigul „unității de perspectivă”, obținut printr-o astfel de inovație: „Să lămurim și mai mult ce înseamnă acest mare câștig al unității de perspectivă pe scena artei romanului... Această unitate de privire o păstrează de altfel și marii pictori... Numai începătorii nu știu să dea unitate de perspectivă luminii, iar tablourile lor au umbre anapoda” [8, p. 52-54].

Perspectiva naratorială subiectivă sau, mai bine spus, inovația tehnică ce ține de unitatea de perspectivă este una dintre caracteristicile esențiale ale noului roman românesc. Această importantă inovație privește raportul dintre romancier și lumea reflectată în opera sa, raport care este de natură să pună în evidență relativismul cunoașterii noastre. Afirmățiile aceste se referă nu numai la *Însemnări*, dar și la *În ghearele Vulturului* de Lotis Dolënga sau, într-o măsură mai mică, la *Muzic-hall*.

Însemnările unui flămând încearcă și asimilarea **tehnicii punctelor de vedere** ilustrate de Camil Petrescu în romanul *Patul lui Procust*. Ioan Sulacov, după exemplul lui Camil Petrescu recurge la naratorul neprofesionist pentru a intensifica naturalitatea discursului. Povestirile intercalate, fie confesiuni ale personajelor secundare, fie biografii retrospective sau digresiuni ale căror unitate nu este asigurată decât de permanența personajului protagonist, edifică o nouă construcție a romanului cu o nouă structură, în care „conținutul faptic al conștiinței” reorganizează compoziția.

În noul roman intriga nu mai are importanța pe care o deține în romanul de tip tradițional. Instaurarea concertului duce la „o adevărată abolire a «compoziției» clasice” [8, p. 61].

În romanele *Însemnările unui flămând* de I. Sulacov și *În ghearele Vulturului* de L. Dolënga, deși au în centru „cazuri”, protagoniștii acționează presați fiind mereu, adică – motivat social. Determinismul în comportamentul personajului își are explicația în realitatea crudă ca în romanele clasice.

Vania lui I. Sulacov, după ce își spulberă toate visurile și speranțele, își înăbușea sentimentul iubirii față de Natalia și pierde tot ce are mai nobil în suflet. El devine bețiv, hoț și criminal. Sentimentul catastrofei se întetește cu orice nouă înfrângere. Vania notează în reflecțiile sale: „A știut cineva vreodată că a omorî înseamnă a te sinucide, a știut că morții nu pleacă niciodată din ochii ucigașului?” [1, p. 125]. Psihologia mai reușit exprimată este cea a stărilor patologice. După ce a jefuit un comerciant bogat, Vania arde grămada de bancnote. Scena e memorabilă: „Am scos sticla de la lampă, flacăra începu să joace viu, am apropiat de ea un pumn de bancnote, l-am aprins și mă uitam cum ard. Bani arde altfel decât hârțile obișnuite. Ai zice că ții în mână niște șerpi. Așa se răsuceau ele la flacăra lămpii. În seara asta neagră eu voi împușina răul... Voi da foc bestiei neînsuflețite. Ardeam bancnotă după bancnotă, mâinile îmi tremurau, sufletu-mi era plin de o nemărginită

bucurie, fără să o pot însă exterioriza. Stam cu ochii larg deschiși, urmând atent cum flacăra mistuia încet banii.

Mă gândeam: dacă oamenii, în noaptea aceasta ar arde banii lor, mâine ne-am scula cu toții liberi, scăpați... de simbolul prostiei omenești, de propria noastră suferință, creată de noi.

Dacă n-aș arde banii aceștia, cine știe, mâine, câți și-ar vinde sufletul sau trupul pentru ei, cine știe câți se vor trudi pentru ei, s-or înșela și chiar se vor omorî. Ardeam bancnotă după bancnotă. Camera se împluse de fum, cu greu răsuflam, mă înăbușeam aproape, dar nu m-am lăsat până nu le-am prefăcut pe toate în scrum.

Simt că mă doare capul, că mi-e rău, dar în noaptea asta sunt un far luminos în bezna vieții omenești; eu arăt o nouă cale în viață.

Camera îngustă și murdară e plină de fum, se respiră greu, dar în ea s-a născut cea mai frumoasă idee a secolului. Ce nevoie are însă lumea de toate acestea? Eu am ars răul împăcându-mă cu mine, – ei să facă cum vor. Am ars răul, umilele hârtii, și stau liniștit.

Nu-mi dau seama dacă ceea ce am făcut este folositor și ar putea reface complet lumea noastră, dar trecutul amarnic mi-a împlut sufletul cu prea multă ură ca să pot judeca liniștit. Dușmanul meu a fost banul, un dușman curios, care omoară prin lipsa lui, prin prea îndepărtata lui prezență. L-am prins, era în stare să-mi dea multe, dar pentru întârziata lui sosire l-am ars. El nu simte cum n-a simțit vreodată ceva, dar eu m-am liniștit, am învins ura, cicloul gâdurilor mele...

Acum privesc monedele de metal, care lucesc zâmbind compătimitoare, pentru destinul celor de hârtie” [1, p. 103-104].

Omorârea pisicii, obsesia sinuciderii, analiza lucidă a dragostei, evitarea gardienilor, halucinațiile protagonistului, fantomele viselor, descrierea fricii și a fericirii, a plăcerii scrierii și a trăirii intense a oricăror stări fac din ultimele pagini ale *însemnărilor* pasaje originale cu toate însemnele noului roman trăirist. Ca și la Camil Petrescu, evenimentele și personajele nu apar decât în măsura în care naratorul ia cunoștință de ele. Astfel, autoobservarea este substituită cu observația clasică, de caractere, în cazul personajelor episodice, de esență balzaciană:

„Lângă Gara de Nord, era un hotel mic și, deasupra, la intrare, o firmă pe care scria: «Camere de dormit». Seara, târziu, Nae putea să-și găsească părintele acolo. Uneori dormea și el la hotelul acela. Odată ne-am dus împreună. După ce-am urcat mai multe trepte, într-o atmosferă plină de miasme, am străbătut împreună coridoarele mai murdare decât scările. Lângă ușă un cocoșat se certa cu o fată. De la distanță n-am observat că fata era beată. Nae mi-a spus că ghebosul era proprietarul hotelului. Din discuția cocoșatului cu fata am înțeles că aceasta era o prostituată a hotelului și că în seara aceea, nu avea cum să-și plătească odaia. Cineva o îmbătase și îi luase banii. Se clătina ca o cârpă în fața proprietarului negru, cocoșat, cu gura neobișnuit de largă, cu dinții mari, galbeni. Cum dracu – mă gândeam – au parte de avere oamenii ăștia? Fata nu tăcea o clipă. Se ruga mereu să o lase să doarmă.

– Doar n-o să fiu mâine fără clienți!... O să-ți plătesc. Lasă Mitică, lasă-mă dragă... Crede-mă!... azi n-am făcut nici safta.

El însă n-o lăsa. Ea începu să facă gălăgie și să se apropie mai mult de el. Coccoșatul o lovi. Fata se clătină și deodată se prăbuși peste scări în jos. Mi-am dus mâinile la ochi... Nu puteam să privesc. Inima începuse să-mi bată cu putere de credeam că o să-mi spargă pieptul. Nae s-a apropiat de cocoșat și, când îi cârpi două palme, răsună tot hotelul. Ne-am coborât apoi repede, să ridicăm fata... în seara aceea am dormit, cu Nae, pe niște pietre, în spatele gării” [1, p. 29].

Romanul *Însemnările unui flămând* se face remarcabil prin alte „fiziologii” cu evocări de la „pomul șomerilor”, din alte societăți ale lumii bucureștene sau bolgrădene, dar acestea sunt concurate de figura protagonistului cu un început de desființare, alunecând în abisul neantului. În această lunecare în neantizare stă originalitatea ontologică a romanului. Cu toate acestea, romanul, raportat la contextul general românesc, este unul minor, confuz în considerații umaniste și prezintă un oarecare interes pentru reconstituirea contextului literar.

Ioan Sulacov, născut la 10 august 1908, Bolgrad. A făcut patru clase de liceu în orașul natal, apoi Școala Superioară de Arte și Meserii din București. Debut publicistic în *Lumea nouă* (1931); în același an și debutul editorial, cu nuvela *Renașterea* publicată autonom. Editează (1935 – 1936) *Revista științelor psihice*; fiind preocupat de ocultism și fenomene parapsihice, scoate o serie de broșuri despre *Mnemonică* (1933), *Educarea voinței* (1935), *Privirea magnetică* (1935), *Spiritismul practic* (1935), *Telepatie* (1935), precum și un *Manual de astrologie* (1935). Prozatorul, cu tendință vag umanistă, e convențional, rând pe rând idilic, sentimental, tenebros: *Însemnările unui flămând* (1936), *Studentul din Bugeac* (1937) și *Fiul poporului* (1939).

După 28 iunie 1940 rămâne în Basarabia unde e supus represaliilor [1, p. 150-155].

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

1. Sulacov I. *Însemnările unui flămând*. Cuvânt introductiv de D. V. Barnoschi. – București, 1937.
2. Uzunov L. *Ioan Sulacov: Însemnările unui flămând*// *Generația nouă*. – 1937. – Nr. 4.
3. Slavov I. *Ioan Sulacov: însemnările unui flămând*// *Bugeacul*. – 1937. – Nr. 5.
4. Petrescu Camil. *Patul lui Procust*. – Iași, 1988.
5. Manolescu N. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. Vol. II, ediția II-a revăzută și adăugită. – București, 1991.
6. *Pășania unui scriitor*// *Adevărul literar și artistic*. – 1937. – Nr. 846 (21 februarie).
7. Petrescu L. *Vârstele romanului*. – București, 1992.
8. Petrescu Camil. *Teze și antiteze*. – București, 1937.
9. Pânzaru Sava. *Dosarul nr. 525006 sau sfârșitul tragic al scriitorului Ioan Sulacov*. În: *Metaliteratură*. Analele facultății de filologie, volumul 5, Chișinău 2002.