

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 of Baia 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 discuție situația personajului feminin din romanul lui Anton Holban, considerăm necesară aducerea în prim-plan a distincției pe care o face Alain Girard între eul memorialistului și eul intimistului, acesta susținând 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 și al confesiunilor sale împovărate de o lucidă și 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 și singura conexiune cu realitatea operei. Holban atrage atenția asupra acestor aspecte pentru a preîntâmpina orice speculație ulterioară: „Nu trebuie găsită sub intrigă neapărat corespondența unei aventuri, ci numai un climat autentic”². Sandu devine vocea subiectivă care facilitează accesul la ficțiune, exploatând postura eului memorialistic, judecându-se pe sine, disecând cu maximă acuratețe propriul destin și, implicit, destinul ce se afla în strânsă legătură cu al său, rememorând și retrăind cu o oarecare detașare frânturile de existență. În *Complexul lucidității*, Alexandru Călinescu susține că marele merit al lui Holban a fost acela „de a fi avut cultul autenticității, de a se fi folosit de datele experiențelor personale, dar nu în sensul unei reproduceri mecanice, ci ridicându-se la înălțimea ficțiunii”³. O dovadă în plus a faptului că autorul se detașează identitar de narator, împrumutându-i însă din experiență și din modul de receptare al concretului.

Încă din primele rînduri ale romanului, Irina ni se dezvăluie extrem de candidă și de docilă, fiind creionată ca un bun și fidel camarad, împovărat cu toate grijile și preocupările partenerului de viață: „O purtam cu mine prin magazine, pe la legații, pe la birourile de bilete de tren, perorîndu-mi toate planurile”⁴. Mecanicitatea cu care răspundea activităților cotidiene era departe de a contura pasiune și exaltare, ci trăda mai degrabă ritmul infernal al unei cumplite rutine ce o secătuia de pulsația vieții, transformînd-o într-o entitate „sarbădă”. Cu exactitatea unui ceasornic elvețian, femeia își făcea îndatoririle de iubită, mai mult dintr-o obligație morală pe care o resimțea ca partea a statutului său decît dintr-un cumul de curiozități și dorințe individuale: „De la Irina îmi vin scrisorile la dată fixă, așa 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, București, Editura pentru Literatură, 1969, p. 466.

³ Alexandru Călinescu, *Anton Holban. Complexul lucidității*, Iași, Editura Albatros, 1972, p. 13.

⁴ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 6.

⁵ *Ibidem*, p. 6.

Medie în toate privințele, tînăra nu este capabilă să zdruncine din temelii universul personajului-narator Sandu, singurul său merit real fiind acela de a-l iubi mult și cu devotament: „Numai o singură nemulțumire am. Am lăsat acasă o fată care mă iubește. Nu e frumoasă, și ochii mei au obosit repede îndreptîndu-se spre silueta ei bicisnică. Nu e savantă, și am ostenit vorbind singur, inutil și ridicol. Nu e bogată și mi-ar îngreua mersul purtînd-o pe umerii mei, ca melcul cocioaba. Dar e îndrăgostită, căci pentru dragoste nu e nevoie de minte, de frumusețe sau de bani. Am simțit-o că trăiește 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 nopții, idila celor doi situîndu-se între o lună cu proprietăți de felinar și 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 așadar două existențe diferite, ce par că doar uneori reușesc să își împletească traiectoria și să își alinieze siluetele neclare.

Ca orice femeie a începutului de secol XX, Irina nu e investită cu prea multă încredere, fiind văzută ca o reflecție a multiplelor calități masculine. Întreaga sa existență este lipsită de consistență 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 remușcare într-un con de umbră și de umilință, Irina reușește, paradoxal, să-i provoace stări de acută disperare lui Sandu și să îl introducă într-o halucinantă lume a conflictelor interioare. Legătura lor s-ar putea reprezenta grafic printr-o sinusoidă, datorită permanentelor fluctuații de ordin psihologic. El vede în femeie o entitate aflată la limita de jos, iar menirea lui și 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 vorbește despre o permanentă nevoie de înălțare, despre un demers ascensional, previzibil încă de la început, cînd, pe treptele Universității, „ea urca, eu coboram”⁸. Uniunea totală a celor doi, echivalarea nivelelor, se produce într-un sat de munte, într-o casă țărănească, spațiu accesibil doar prin ascensiune, ca mai apoi să se producă iminenta inversare, coborîrea lui în abisurile gîndurilor permanent torturate de neliniști și de supoziții.

Irinei nu i se neagă capacitățile afective, iar evoluția sentimentelor sale devine un real motiv de îngrijorare pentru Sandu, nu atît din frustrarea generată de o dragoste neîmpărtășită, ci din convingerea unei nejustificate superiorități. Gheorghe Glodeanu consideră că „amorul torturat și torturant pe care Sandu îl nutrește 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 regăsește în aceeași ipostază a individului frămîntat de gînduri și înrobît de propriile excese meditative. Refuzul de a acționa nu trădează neapărat o lipsă de implicare, cît mai degrabă o incapacitate de a se delimita de analiza amănunțită a propriei existențe și de a depăși momentele de contemplație în favoarea celor de acțiune. Luciditatea pasivă și detașarea indiferentă îi alcătuiesc aura de intransigență, ajutîndu-ne să înțelegem mai bine întregul comportament al Irinei. Indiferent de gravitatea mizei reale, bărbatul condamnat prin definiție la eterna și meticuloasă analiză se desprinde de propria persoană și, eliminînd orice urmă de subiectivitate faptică, se rezumă la a prezenta evenimentele într-o manieră încărcată de firesc și de banal: „...să se fi omorît pentru mine sau să se fi măritat pentru altul?”¹⁰

⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁷ Daniela Sitar-Tău, *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 dovedește nimic. Ioana*, ed. cit, p. 79.

Povestea dandy-ului începe pe holurile Facultății de Litere, locul ideal pentru a-și etala șarmul și a-și pune în aplicare instinctele de prădător. Nu dorește să creeze false impresii, astfel încât, renunțând la măștile neavenite impuse de o pudoare teatrală, își mărturisește fără ocolișuri dorința de a impresiona. Fetele pe care le considera urâte erau ținta cea mai facilă pentru integrarea în societatea tinerilor intelectuali, însă erau privite ca niște simple instrumente menite să îi asigure notorietatea. Se limita adesea la a judeca prin prisma fizicului, oferind o serie de condamnări mentale fictive și atribuindu-și 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 transpirație și căzînd în lațe sărace, fața umflată și moale, genele aproape inexistente, nasul cîrn, dinții subțiri și interminabili. În fața neînsemnătății ei am fost satisfăcut ca de un câștig personal”¹¹. Interpretat în termenii cu care operau militantele feministe, comportamentul lui Sandu se dovedește a fi o mostră tipică de superioritate masculină, nesuținută de vreun fundament concret, ci doar de convingerea unei ierarhii în funcție de apartenența la un sex sau altul. De fapt, prin crearea aurei de infatuare (în care nici el nu credea întotdeauna) reușea să facă față autoanalizei lucide și minuțioase căreia i se supunea instinctiv, simțindu-se brusc posesorul unei puteri în măsură să îi genereze necesarul de confort. Nevoia de putere pleacă din interior, din abisurile unei ființe nesigure care necesită în permanență confirmări exterioare și care își găsește concretizarea într-un bizar amestec de aroganță și incertitudine. Ca orice intelectual, Sandu nu percepe puterea ca pe un atribut fizic exteriorizat în agresivitate, ci ca pe o forță generatoare de noi și noi gânduri. 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 anunțe intrigant decît cel mult printr-o pasivitate desăvîrșită. Studenta la Litere, care își imagina un viitor de doamnă burgheză cu dimineți tîrzii în vîrfurile patului, împletite cu aroma cafelei cu lapte, devine iubita tînărului intelectual preocupat de etalarea lucidității propriei conștiințe. Cu deosebită asumare, Irina cade într-o capcană lansată „cu perversitate”, cum însuși Sandu recunoaște. Nedezmîțind aluziile fetei cu privire la planurile de viitor, încurajează ideea conturării unui destin comun, pe care Sandu îl respingea cu vehemență în sinea lui. Irina se dovedește vulcanică și exuberantă, lipsită de profunzimea judecării, ca o latură antitetică a presupusului viitor partener de viață. Simplitatea ei și caracterul care nu anunța 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 și nesăbunța sentimentelor înflăcărare o împing pe Irina la acțiuni pripite prin care Sandu simțea că i se cerșește iubirea. Ipostaza înfățișată în roman corespunde ideii pe care G. Ibrăileanu o lansează cu privire la diferențele între cele două sexe: femeia este întruparea dorinței exclusive de a trăi, în timp ce bărbatul e definit printr-un permanent exces de cerebralitate. Irina se bucura de viață și de toate detaliile exterioare, în timp ce partenerul său, încorfortat de ritmul agasant al cotidianului, prefera să își direcționeze existența în sfera ideilor și a reflecțiilor intelectuale: „M-am enervat că nu mai eram luat în seamă și că prefera, în locul discuțiilor intelectuale, flecărerile mahalalei”¹³. Totuși, stilul extrovertit și cochetăria Irinei nasc gelozii și întăresc sentimentul nevoii acute de a poseda. Tînăra se lasă domintă și, fără să se simtă în postura de a emite pretenții, se rezumă la a observa plină de curiozitate ceea ce i se întamplă, ca într-o absurdă stare a detașării de propriul sine. Dăriurea totală și sinceră îi generează lui Sandu un acut sentiment de vinovăție, întrucît încărcătura afectivă ce încadrează consumarea actului sexual, nu se realizează în proporții egale: „Vina mea depinde de punctul

¹¹*Ibidem*, p. 9.

¹²*Ibidem*, p. 13.

¹³*Ibidem*, p. 14.

de vedere în care e privită. Irina era destul de mare ca să-și dea seama de actele comise și nu protestase în nici un fel¹⁴.

Irina provenea dintr-o familie în care, numeric, domina sexul femeiesc. Străbătute de spiritul novator al evoluției pe filieră franțuzească, doamnele din preajma tinerei, madamele Lise, Cléo și Aspasia, reprezentau niște caricaturi cu aer burghez și cu veleități de primadone, ca o imagine întoarsă la 180 de grade a de mătușilor lui Jim, din *Cartea nunții*. Se îmbrăcau sofisticat, pronunțau în franceză jumătate din cuvintele utilizate și, în numele unei pudibonderii necesare plusului de finețe, se arătau jenate de orice remarcă tendențioasă. Irina se detașase complet de stilul jucat și încărcat de falsitate al cucoanelor, ba chiar alegea să-și manifeste dezacordul imitându-le batjocoritor în fața lui Sandu. Oricâte defecte i-ar fi putut găsi acesta, într-o asemenea privință o aproba cu vehemență, lansând întâiul sincer compliment: „Ce curios lucru: toți ai tăi au ceva strâmb în ei. Poartă haine sclipitoare și demodate, amestecă româneasca cu franțuzeasca într-un mod caraghios. Tu singură din toți ești precisă, cu simțul proporțiilor, n-ai fost influențată de casă, de oameni și de păsări!”¹⁵ Dacă ar fi să ne raportăm la ideea de feminism, cu siguranță Irina este adevărata figură reprezentativă, întrucât, trecând peste caracterul strict demonstrativ și superficial, militantele propuneau imaginea unei femei non-stridente, rațională și cumpătate, care să se remarce printr-o sofisticare cizelată și debarasată de apăsătoarea opulență. Femeia modernă, adevărata feministă, nu se regăsește sub nicio formă în imaginea încărcată a cucoanelor burgheze.

Ceea ce Irina alegea să nu înțeleagă era faptul că, asemeni oricărui reprezentant al masculinității, și femeile aveau dreptul de a-și păstra verticalitatea, indiferent de context. Se considera fragilă și neajutorată în lipsa lui Sandu și, în numele unei mari iubiri, cădea pradă unui lanț întreg de compromisuri. Naratorul nu încearcă să se disculpe, ci își recunoaște cu maximă asumare postura de călău și pasiunea sadică de a tortura moral victima ce-și refuza accesul la autoapărare: „Irina suferea toate toanele mele. O pedepseam amarnic de orice mi se întâmpla, o umileam, o disprețuiam. Găseam cuvinte savant combinate care să o doară”¹⁶. Paradoxal, în ciuda aparentei sale supremații, Sandu se dovedește incapabil să își conducă existența pe cont propriu, Irina fiind panaceul atât de râvnit. Disponibilitatea ei continuă îi asigura lui liniștea și îi oferea confortul de a-și crea necinstite universuri compensatorii: „Rîdeam copilărește, fugeam fără să-mi pese de nimeni pe stradă, făceam planuri pline de fantezie și fata se lăsa în voia fericirii mele. Aveam încredere în mine atunci, și, la braț cu Irina, visam succese cu altele...”¹⁷. Afirmările și gândurile lui Sandu nu sunt lipsite de patima stereotipurilor, reușind astfel să atribuie nemeritate etichete. Generalizările cu privire la reprezentatele sexului femeiesc sunt mostre de conservatorism rigid și nedrept care dau naștere speculațiilor gratuite și întrețin nefondate stări conflictuale. În momentul în care Irina își recunoaște limitele capacității de percepere a unui anumit fenomen, Sandu se avîntă, plin de aroganță, în emiterea unor defăimătoare supoziții: „Cu un astfel de răspuns de femeie, și deseori veneau astfel de răspunsuri din partea Irinei, nu eram sigur de nimic”¹⁸. Urcat pe un soclu al superiorității, bărbatul privește de sus întreaga suflare femeiască, justificînd astfel optica aparte ce stă la baza conturării personalității femeii. Tînăra ni se dezvăluie prin ochii lui, așadar cu limitele de rigoare. Irina era simplă, uneori bizară. Irina era naivă și se lăsa binedispusă de lucruri lipsite de importanță, precum schimbul de articole vestimentare cu amicele sale. Irina era banală și lipsită de orice substanță. Irina era plictisitoare și fadă. Totuși, Irina îi era indispensabilă.

¹⁴*Ibidem*, p. 15.

¹⁵*Ibidem*, p.17.

¹⁶*Ibidem*, p. 18.

¹⁷*Ibidem*, p. 18.

¹⁸*Ibidem*, p.19.

Așa cum Sandu își asuma lucid statutul ticălos de călău, tînăra iremediabil îndrăgostită marșă din răsputeri pe rolul de victimă. Cu toate că avea inteligența necesară să perceapă degradarea căreia i se supune, Irina își găsea mereu aceeași justificare: „Dar dacă eu nu mă pot lipsi de tine?”¹⁹ Înțelegea că nu e ea aleasa și, mai mult, înțelegea că partenerul său pune preț pe lucruri concrete, raționale și palpabile, nicidecum pe sentimentalisme cărora nu le concepea niciun temei. În clipele de maximă încordare, cînd se simțea captivă într-o nedreaptă capcană a vieții, femeia amenința cu sinuciderea, încercînd să îl pună pe Sandu în fața unei noi realități. Fragilă sufletește și extrem de maleabilă emoțional, se lasă repede convinsă să renunțe 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 privește misteriosul suflet al Irinei: cum reușea aceasta să se manifeste atît de amplu emoțional față de sine însăși și, concomitent, să fie total impasibilă la problemele și suferințele celor din jur? Cazul se contura sub aspectul unei incapacități acute de empatie sau a unicei posibilități de concentrare asupra propriei persoane, ce adesea justifică încadrarea ei în rîndul posesoarelor de uscăciune sufletească. Totuși, Sandu nu se complică să o asculte sau să o înțeleagă, nu își puna întrebări legate de cauzele care îi generau comportamentul, ci o judeca mereu după rigorile fixe ale filtrelor proprii, necruțîndu-i nicio abatere. Nu știa dacă iubește natura, dacă lungile expediții în care îl urma fără prea multe comentarii îi fac realmente plăcere, nu știa ce muzică preferă, ori dacă gustă spectacolele la care îl însoțea. Sandu nu o cunoștea pe Irina. Irina era un simplu obiect supus judecării, nefericit material didactic ce servea intenselor studii filozofico-psihologice. Sustrăgîndu-se cu ușurință sentimentelor profunde, bărbatului îi vine ușor să se delimiteze de obiectul său de studiu și să îl privească, aparent detașat, din exterior.

La un moment dat, Sandu ajunge să se erijeze în postura unui nefericit Pygmalion, a cărui Galatee nu reușește să se ridice la înălțimea expectanțelor. Vede în Irina o sumă a principiilor sale, ba chiar o surprinde susținînd cu fermă convingere replici enunțate de el anterior. Deposedînd-o pe tînăra de orice urmă de personalitate, gîndurile bărbatului, consemnate cu regularitate, înfățișează o femeie al cărei unic atribut se regăsește în întîile însemnări ce ne parvin: „searbădă”. Caracterul plat al Irinei este justificat de Sandu prin lipsa totală a elementelor responsabile de evoluția și devenirea oricărei persoane: „Dacă n-avea calități intelectuale, nu cred să fi fost în stare nici de instincte puternice”²⁰. Dintr-o singură perspectivă analitică, Irina e deposedată deopotrivă de atributele rațiunii și de cele ale afectului, de fapt de caracterul complex al lor. În ceea ce privește natura instinctuală, tînăra se dovedea senzuală și pătimașă, mergînd pînă la umilirea proprie pentru satisfacerea plăcerilor partenerului. Momentul este considerat prielnic pentru noi dezvăliri ale naratorului subiectiv cu privire la femeie, grosso modo: „Femeia, ca și pisica, e repede la mișcare, 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 protagoniști ai romanului subiectiv sunt personalități antitetice, de aceea ar fi lesne de definit fiecare pe baza trăsăturilor opuse ale celuilalt. Dacă Irina îi reproșează lui Sandu lipsa de statornicie în gînduri și expresie, comparîndu-l cu apa repede a unui rîu, bărbatul dezaprobă pasivitatea ei și monotonia accentuată, regășibile în metafora undelor lacului ce stă pe loc. Însă așa cum și cele mai calme ape stătătoare iau forme neașteptate atunci cînd se tulbură, și Irina devenea de nerecunoscut în momentele în care, răpusă de provocatele crize de gelozie, amenința tot mai mult și mai ferm că își 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.

viitoare și nu ca o parte apăsătoare a viitorului în sine: „Care va fi părerea mea generală asupra Irinei mai târziu? Depinde de atâtea 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 urâtă, serioasă sau ușurată. De voi fi îndrăgostit vreodată cu adevărat, voi găsi viața trecută ca o pierdere de vreme copilărească. De nu voi fi îndrăgostit, fie că nu voi avea prilejul să întâlnesc pe cineva care să-mi placă, fie că sunt eu incapabil de așa ceva, voi crede că Irina a fost dragostea întreagă și eu nu mi-am dat seama...”²²

Sandu nu-și atribuie nicicând vreo vină cu privire la destinul Irinei. Până și literatura devenea o posibilă cauză a eșecului, întrucât tînăra din viața reală nu reușea să se ridice la înălțimea personajelor fictive, însă el era absolvit de orice imputare. Pasivitatea lui Sandu este însăși pasivitatea lui Holban, stare mascată abil sub un pretext de sorginte proustiană: încordarea creierului de a readuce în actualitate elemente de o extremă banalitate și de o acută lipsă de relevanță. Într-o discuție cu Irina, fiecare mărturisire a femeii era marcată prin numărarea câte unui franj dintr-un fular. În urma afirmației cutremurătoare a tinerei, „Aș muri”, ca rezultat al întrebării „Ce ai face dacă aș pleca?”, singura amintire se conturează în jurul numărului total de franjuri: douăzeci și șapte. Irina devine astfel „prima victimă a lucidității lui Sandu”²³. Orice aparentă concesie se întoarce împotriva sa cu mai mult aplomb, cu mai acerbă înverșunare, ca o sancțiune pentru un nemeritat privilegiu. Exigențele și brutalitatea emoțională își găsesc ecoul în ființa Irinei, iar tînăra capătă cumva forța necesară ca, în ciuda sentimentelor copleșitoare, să își arate indignarea în raport cu un comportament dominator și exagerat, rostind sentențios: „Te urăsc, brută! Mă auzi? Te urăsc!”²⁴ Forța pasiunii nestăvilite se revarsă în prima și cea mai fermă tentativă de depășire 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 brațele altui bărbat îl nemulțumește, cu toate că i-ar justifica alegerea prin stricta raportare la propria persoană: Irina dorea să-l pedepsească. Luînd în calcul amenințările ei multiple, ipoteza sinuciderii se conturează tot mai ferm, dintr-o clară ipostază de prădător neînduplecat, dorindu-și să se confirme varianta din urmă. Și-o imagina pe tînăra năpăstuită în sicriu și, fără pic de compasiune, concluzionează că „Trebuie să fi fost foarte urâtă!”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 răvășită, dispusă să își asume oricînd rolul de sclavă în numele iubirii, se mărită cu Marcu și alege atît de familiara stațiune Sinaia pentru voiajul de nuntă. Zbuciumul interior, pasiunea, neliniștea și iubirea o fac să regrete și să-și dorească revenirea la viața obișnuită alături de Sandu. Brutalitatea refuzului celui care, cu deosebită o ușurință îi desconsideră sentimentele pentru a-și găsi o altă împlinire vremelnică, duce la dispariția misterioasă a tinerei, mascată într-un nefericit accident. Finalul deschis lasă la latitudinea cititorului să aprecieze ce s-a întîmplat cu Irina și dacă soarta i-a fost sau nu meritată. „Poate a lunecat”, conchide Sandu, aceluși „poate” suportînd o multitudine de interpretări, ba chiar o primă formă de regret sincer și asumat.

Liviu Petrescu aderă la convingerile lui Sandu și este de acord cu faptul că Irina nu reprezintă un partener viabil pentru dialog, dovedindu-se refractară față de orice situație 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 dovedește nimic. Ioana*, ed. cit., p. 78.

²⁵ *Ibidem*, p. 69.

o parte de fragilitatea sufletească tipică unei doamne, iar pe de altă parte de privirile pline de superioritate ale bărbatului de lângă ea, dublate de o serie de gânduri mereu intransigente. Este extrem de greu de crezut că se poate înfiripa o comunicare eficientă între un individ incapabil de empatie și blocat într-o autoimpusă sferă a orgoliului: „nu puteam prevedea evoluția ei în afară de mine”²⁶. În compania Irinei se simțea superior și cuprins de o mulțumitoare autosuficiență, însă în lipsa ei, toate neajunsurile se diminuau brusc, lăsând locul căutărilor și frământărilor continue.

Irina este victima necesară lui Sandu pentru ca acesta să își depășească propriile limite și complexe; individ în permanent conflict cu sine, a cărui unică dorință era de a se autodepăși, Sandu găsește în fragilitatea Irinei stimulentele din care își alimentează orgoliul și pornirile sadice prin care să își demonstreze lui însuși supremația masculină. Sandu este marcat de o serie de temeri, în special de fobia de singurătate, sentiment din care se naște obsesia posibilității dispariției Irinei, ca o eternă pendulare Eros-Thanatos, specifică creațiilor lui Holban. Dacă moartea Irinei, prin însăși esența ei, nu reușește să dovedească nimic, o continuare a viețuirii dincolo de existența faptică este revelatorie în închegarea structurii personajului și, mai ales, în întărirea conturării ipostazei sale de victimă în fața implacabilului călău. În seria de nuvele ce continuă romanul, Holban reia povestea Irinei, sub forma unei obsesii pentru dispariția ei fulgerătoare. În *Obsesia unei moarte*, Sandu își derulează procesele de conștiință și admite că „acuma numai moartea Irinei contează”. În ciuda aparentei superiorități și a dorinței nestrămutate de a păstra o atitudine indiferentă, numind obiectul zbuciumului său sufletesc „o moartă”, ca și cum ar dori să îi uniformizeze individualitatea, subliniindu-I din nou și din nou lipsa aceluia ceva special, eroul narator reușește să surprindă imensul spirit de sacrificiu și neconținută obediență: „Și dacă ei au mai surprins ceva anormal în ființa Irinei, câteva lacrimi sau câteva încercări de a vibra, acestea au fost tot din pricina mea: mi-a luat apărarea, sau m-a învinovățit, 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 și nici docilitatea incontestabilă. De altfel, falsul nu s-ar justifica într-un asemenea moment în care confesiunea devine esențială, cu atât mai mult cu cât se încarcă de valențe terapeutice: „Luciditatea e șansa pe care Holban i-a acordat-o eroului său, pentru a-i permite să se salveze”²⁸. Devenite obsesii, puterea de concentrare și fidelitatea memorării se întorc împotriva lui, iar în loc să-l izbăvească îl afundă tot mai mult în abisul existențial. Fără să-și dea seama, ființa aceea care îi părea total neînsemnată și pe care o tratase cu atîta aroganță, reușise să îi acapareze gândurile și preocupările. În lipsa ei, viața devenea fadă, așa cum greșit o catalogase el pe Irina. Cărțile, muzica, dansul și discuțiile tîrzii nu mai aveau farmec. În lumina noilor constatări, Sandu găsește 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 brațele altui bărbat? Îi oferise el confortul necesar? Evitarea întrebărilor pe care Sandu refuza să și le asume îl îndreptățește să continue să se considere superior și, 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 imparțial: „Irina îndrăgostită, înlănțuită febril de mine... Apoi trădătoare... Și acum țeapănă, destrămîndu-se pe fiecare clipă... Irina întreită și totuși una”²⁹. Cu alte cuvinte, Sandu percepe destinul tinerei ca o pedeapsă binemeritată sau cel puțin logică pentru greșeala și cutezanța de a-și separa existența de tutela sa atotputernică.

²⁶ Anton Holban, *Icoane la mormîntul Irinei*, în *Nuvele*, București, Editura Minerva, 1976, p. 98.

²⁷ Anton Holban, *Obsesia unei moarte*, în *Nuvele*, București, Editura Minerva, 1976, p. 51.

²⁸ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 Gramar, 1998, p. 448.

²⁹ Anton Holban, *Icoane la mormîntul Irinei*, în *Nuvele*, București, Editura Minerva, 1976, p. 99.

Exploatănd crezul artistic holbanian, „pentru mine literatura nu e grea, numai mă transcriu”³⁰, ne vine mai ușor să identificăm modul în care autobiograficul își găsește corespondentul în operă. Inițial, *O moarte care nu dovedește nimic* a constituit un veritabil jurnal în care identitatea eroinei nu apucase să sufere modificările ficțiunii românești. Irina vine ca o etichetă artistică peste numele și destinul prototipului scrierii lui Anton Holban, Nicoleta Ionescu, o fostă colegă de facultate a prozatorului de care acesta se îndrăgostește cu pasiune. Paginile propriului (pseudo)jurnal servesc ca probă veridică în încercarea cititorului de a găsi o asociere palpabilă pentru paradoxala Irina, cea atât de lipsită de substanță și, 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 cărți pentru librăriile din Galați, Holban concepe un sfârșit care trădează o vizibilă tulburare, în ciuda faptului că aduce lămuririle necesare: „Aici o noutate pentru mine: azi la ora 5 e înmormântarea, la cimitirul Belu, a celei care în romanul meu se numește Irina! Ce fac și ce voi face?”³¹ Stilul scriitoricesc aparte, în care romancierul se consumă organic („n-am cheltuit numai nervi, răbdare, prietenii, ci și mulți bani”³²) și în care moartea încolțește în fiecare suflet, pîndind amenințător la tot pasul, este dublat de experiența reală și traumatizantă a trecerii în neființă a muzei sale, a unei iubiri nedisimulate, deși insuficient exploatate. Truda scrisului e evidentă. Prietenului Octav Șuluțiu îi mărturisește în legătură cu *O moarte care nu dovedește nimic*: „Știi că a fost scrisă în 5 ani de zile? Știi că fiecare rînd l-am suferit? Știi că dintr-un caiet de 4 ori mai mare am tăiat trei sferturi? Căci să nu-ți faci iluzie tinerețea mea exterioară: singurătatea mea perfectă m-a făcut întotdeauna mai lucid asupra oamenilor și asupra mea. N-a fost scris un rînd fără o vibrație sufletească corespunzătoare”³³. Imaginea Irinei îi revine obsedant în minte și îi stimulează febril vocația creatoare. După romanul în care eroina lunecă misterios în moarte, antrenat de evenimentele reale ale tulburătoarei și prematurei dispariții ale Nicoletei Ionescu, Holban realizează un ciclu de nuvele dedicat Irinei, o serie de probe de autenticitate, întrucît, cum însuși recunoaște, „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 inserția autobiograficului se dovedește un real succes. Într-o altă scrisoare adresată aceluiași 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 și în clipa celui mai extrem fantastic, țipătul exact: Cocuța! Adică numele ei veritabil”³⁶.

O întrebare pe care cititorul este îndreptățit să și-o adreseze ar fi cea generată de curiozitatea de a afla de ce Holban, prin intermediul lui Sandu, alege să își trateze cu atîta înverșunare și superioritate eroina? În mod evident, Irina este abuzată intelectual, întrucît palierul rațional era singurul relevant pentru intransigentul narator în spatele căruia autorul se ascunde confortabil. Singurele reproșuri pe care i le adresează sunt construite pe discrepante ce țin de judecată, imputîndu-i mereu lipsa de consistență și de profunzime la acest capitol. Așadar Sandu nu o contestă pe Irina ca femeie, ci „o disprețuiește pe singurul plan care îl interesează, cel cultural”³⁷. Într-o scrisoare adresată prietenului Argintescu, pe 28 ianuarie

³⁰ Anton Holban, *Pseudojurnal*, ediție îngrijită de Ileana Corbea și Nicolae Florescu, București, 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 și oglinda fermecată : metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, Iași, Editura Tipo Moldova, p. 157.

³⁶ Anton Holban, *Pseudojurnal*, ed. cit., p. 61.

³⁷ Sanda Radian, *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*, București, Editura Minerva, 1986, p. 67.

1930, Anton Holban explică: „Flecărelile iresponsabilei Irina nu-s făcute decît să o accentueze, iar publicul se amuză de ele, numai pentru că e inconștient și sterp sufletește”³⁸. Nu neagă și nici nu încearcă să își ascundă părerea legată de inconsistența rațională a Irinei, însă alocă o substanțială vină și publicului cititor, care în loc să empatizeze cu drama lucidității intelectualului, se lasă facil delectat de simplitatea unui comportament lipsit de valoare, împrumutînd astfel din monotonia și goliciunea personajului feminin.

Acceptînd ideea conform căreia Irina este o umilă victimă a superiorității unui bărbat insuficient de sigur pe propriul destin, ne putem adresa fireasca întrebare: de ce tînăra acceptă o serie atît de vastă de tratamente înjositoare? Este iubirea un liant suficient de puternic între călău și victima sa? Abuzul psihic și totala desconsiderare morală se materializează treptat în acțiuni faptice, iar tînăra fără apărare se compromite și se supune unui incorect martiriu. În acest punct, Irina poate fi suspectată, desigur, păstrînd proporțiile, de un comportament încadrabil în sindromul Stockholm, întrucît nu e altceva decît o victimă care își simpatizează călăul. Este conștientă de supliciile la care acesta o supune, însă preferă să aplaneze orice conflict, luînd toată vina asupra sa și 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 disonanței cognitive, care susține că oamenii nu pot fi doar nefericiți o perioadă prea lungă de timp. În cazul victimelor, însuși statutul lor le provoacă nefericire, așa că, singura modalitate de a evada spre un teritoriu al multiplelor posibilități de supraviețuire este acela de a încerca să accepte și să iubească chira și ceea ce nu le face plăcere. Similar, Irina neagă cu febrilitate orice trăsătură negativă a lui Sandu, evidențiind la fiecare pas doar motivele pentru care conviețuirea este soluția optimă. Din comoditate și o confortabilă obișnuință, Irina acceptă cu modestie orice critică și orice abuz, indiferent de natura și de frecvența lui. Cînd propriile împliniri ajung în punctul în care să nu se mai materializeze, abia atunci femeia devine stăpîna propriului destin, însă, incapabilă să și-l autogestioneze, cade în capcana definitivă care naște atîtea ipoteze.

Irina este fără doar și poate o victimă a destinului pe care ea însăși și l-a ales și pe care l-a aprobat o însemnată bucată de timp; o victimă a superiorității și suficienței masculine. Ca individualitate, tînăra se dovedește total insignifiantă, întrucît naratorul alege să îi acorde rolul de om mic, fad și irelevant, fără să realizeze că, de fapt, îi atribuie statutul cel mai important. În textul holbanian, femeia devine personajul-oglină, singura entitate capabilă să îi reflecte bărbatului adevărata înfățișare: „Fascicolul investigator declarat și ațintit asupra Irinei părăsește obiectivul vizat inițial, răsfîrîngîndu-se din plin, asupra eroului și a interiorității sale”⁴⁰. Prin Irina, Sandu capătă răspunsurile necesare legate de propria-i persoană și ca atare, necruțător, o supune unui șir neîntreput de tratamente inadecvate. Sacrificată de dragul atingerii unui nou nivel al autocunoașterii, Irina este răzbunată prin însăși dispariția ei, motivul generator de obsesii ce se repetă convulsiv, o moarte de care Sandu se face răspunzător. El „o aruncă pe Irina în moarte și o face cu sînge rece, cu întreg cinismul de care este capabil, nu din răzbunare sau din derută, cum ar dori, însă, să se înțeleagă, ci de-a dreptul pregătit să trăiască la intensități maxime lecția tragică a despărțirii definitive”⁴¹, accentuînd astfel dihotomia călău (el) - victimă (ea).

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, Alexandru, *Anton Holban. Complexul lucidității*, Iași, Editura Albatros, 1972.

³⁸ Anton Holban, *Pseudojurnal*, ed. cit., p. 68.

³⁹ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, ed. cit., p. 20.

⁴⁰ Mariana Vartic, *Anton Holban și personajul ca actor*, București, Editura Eminescu, 1983, p. 34.

⁴¹ Nicolae Florescu, *Divagațiuni cu Anton Holban*, București, Editura Jurnalul literar, 2001, p. 126.

- 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, București, Editura pentru Literatură, 1969.
- Holban, Anton, *O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, București, Editura Eminescu, 1974.
- Holban, Anton, *Obsesia unei moarte*, în *Nuvele*, București, Editura Minerva, 1976.
- Holban, Anton, *Icoane la mormântul Irinei*, în *Nuvele*, București, Editura Minerva, 1976.
- Holban, Anton, *Pseudojurnal*, ediție îngrijită de Ileana Corbea și Nicolae Florescu, București, Editura Minerva, 1978.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 Gramar, 1998.
- Radian, Sanda, *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*, București, Editura Minerva, 1986.
- Sitar-Tăut, Daniela, *Anton Holban: Pentru mine literatura nu e grea, numai mă transcriu*, în „Nord Literar”, nr. 2, februarie 2006.