CZU: 821.135.1.09

Ligia TUDURACHI
Institutul de Lingvistică şi Istorie Literară „Sextil Puşcariu”
(Cluj-Napoca)

MODURI ALE „LITERATURII COLECTIVE” ÎN CENACLUL DE LA *SBURĂTORUL*

Manners of `collective literature` in the literary circle from `Sburătorul`

Abstract: An applied analysis based on the literary sociability model which is typical of the literary circle from `Sburătorul` (1919-1943) allowed us the realization, in the massive literary production of the group, of a selection of the texts that describe the lifestyle and the shared existence of the group members in the ambience of Lovinescu`s apartment. The classification of these texts highlighted the major difference between two structural methods of the collective literature. If the collective writing, is mildly illustrated in `Sburătorul` in relation to other literary communities (the avant-gardes, for example), the production which exploits `the collective enunciation` (Anthony Glinoer, Vincent Laisney, 2013) is rich and varied.

Keywords: literary circle `Sburatorul`, collective writing, literary circle fiction, dedications.

Rezumat: O analiză aplicată pe modelul de sociabilitate literară caracteristic cenaclului de la *Sburătorul* (1919-1943) ne-a permis realizarea, în masiva producție literară a grupului, a unei selecții a acelor texte care înscriu, într-un fel sau altul, modul de viață și existența împărtășită a membrilor grupului în ambianța apartamentului lovinescian. Ceea ce gruparea acestor texte a făcut mai apoi vizibilă a fost diferența majoră între două modalități de constituire a literaturii colective. Dacă primul dintre acestea, scrisul colectiv, e slab ilustrat la *Sburătorul* în raport cu alte comunități literare (cele avangardiste, de pildă), în schimb producția care exploatează „enunțarea colectivă” (Anthony Glinoer, Vincent Laisney, 2013) e bogată și variată.

Cuvinte-cheie: cenaclu literar, *Sburătorul*, scris colectiv, ficțiune de cenaclu, dedicații.

1. *Scrisul colectiv. Figura „dioscurilor”*

Termenul de „dioscuri” a fost consacrat în cultura română pentru o situaţie anume a colaborării scriitoriceşti, care a rămas până astăzi exemplară: relaţia dintre Dimitrie Anghel şi St.O. Iosif. Se ştie, cei doi au semnat împreună sau sub pseudonimul „A. Mirea” multe texte, de toate felurile: poezie în *Caleidoscopul lui A. Mirea*, proză în *Cireşul lui Lucullus*, teatru poetic în *Legenda funigeilor*, comedie în *Cometa*, poem istoric în *Carmen secularae*, şi *Portrete*. Nu mă interesează aici resorturile în sine ale acestei productivităţi împărtăşite, ci doar felul în care se raportează scriitorii din cercul sburătorist la acest caz şi la această colaborare.

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

Pe tema Anghel-Iosif, Lovinescu a scris succesiv mai multe texte. Pe primul, din 1909, l-a reluat în 1926, pentru varianta definitivă din *Critice*, modificându-şi însă semnificativ poziţia. Alte două articole, publicate în *Sburătorul* sub titlul *Adevărul colaboraţiei lui D. Anghel* cu *St.O. Iosif* şi datând tot din 1926, sunt răspunsuri într-un dialog polemic pe această temă iniţiat de Perpessicius în „Universul". Un alt text, publicat în *Memorii I*, în 1930, întăreşte poziţia din 1926.

Despre ce schimbare de unghi şi despre ce „adevăr" dezvăluit e vorba? În 1909, Lovinescu credea că din reunirea celor doi poeţi ar rezulta o fiinţă nouă, şi că această formă de conjuncţie spirituală ar face inutilă distingerea ulterioară a celor două voci. Credea deci în mitul geminătăţii de scriitură sau, cu vorbele lui, în „legenda dioscurilor". În 1926, ceea ce percepe sunt în schimb doar forme de colaborare (multiple, mărunte şi diverse), care apar ca nişte consecinţe fireşti ale unei existenţe împărtăşite. Trăindu-şi viaţa alături de Anghel şi împreună cu el, era inevitabil ca Iosif să fi participat şi la creaţia acestuia, intervenind în moduri felurite şi în momente diferite din gestaţia textului.

Se pot face pornind de aici două observaţii importante. În primul rând, faptul că Lovinescu scoate comunitatea de scriitură din sfera mistică pentru a o privi ca pe un tratament pur tehnic. Termenul de „nouă individualitate creatoare" din 1909 e înlocuit de „metode ale colaboraţiei" şi de „procedee ale colaboraţiei". E identificat fără dubiu un unic autor principal: Anghel, în vreme ce St.O. Iosif e situat pe o poziţie secundară, şi în acelaşi timp introdus într-o serie mai largă de colaboratori (alături de Leon Feraru, Victor Eftimiu şi Ion Minulescu). El pierde deci şi exclusivitatea relaţiei cu Anghel. În al doilea rând, criticul de la *Sburătorul* leagă acum strâns posibilitatea scrisului comun de un climat de viaţă împărtăşită. Longevitatea colaborării dintre Anghel şi Iosif e explicată tocmai prin faptul că, spre deosebire de ceilalţi colaboratori, cu Iosif – Anghel a ajuns să împartă mult mai multe lucruri în plan vital; până şi pasiunea pentru aceeaşi femeie. După ce fusese soţia unuia, Natalia Negru devine soţia celuilalt: „constituirea *tovărăşiei* A. Mirea în sânul triughiului vieţii" – formulează Lovinescu (Lovinescu, 1998, p. 99).

Tot în acest sens, al unui patos al scriiturii comune care se hrăneşte dintr-un patos al vieţii comune merge şi o încercare de romanţare a cazului Anghel-Iosif, făcută de Rebreanu. Momentul e acelaşi: 1925-1926. Romanul, inspirat de mărturiile Nataliei Negru, apărute în 1921 (Negru, 1921), ar fi urmat să se numească *Şarpele.* S-au publicat din el două fragmente, *Alina* (Rebreanu, 1925) şi *Resfrângeri* (Rebreanu, 1926). Ceea ce se vede din aceste bucăţi e tocmai că fascinaţia erotică a celor doi scriitori pentru aceeaşi femeie îi condusese la o formă de convieţuire, care se prelungise într-o investiţie scriitoricească comună.

1926 e, în fapt, pentru *Sburătorul*, un moment în care experienţele vieţii de grup încep să se distileze. Trecuseră şapte ani de când funcţiona cenaclul. Deci şapte ani de când grupul se reunea în fiecare duminică pentru lecturi, dar era angajat şi într-un program de întâlniri zilnice în apartamentul lovinescian din Câmpineanu 40.

BDD-A29178 © 2019 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

Era probabil unul din primele momente în care scriitorii de la *Sburătorul* ajungeau la o conştiinţă a formelor de scriitură comună, pe care le practicaseră până atunci spontan şi inocent. Începeau să simtă şi nevoia unei reflecţii în marginea acestor forme, a conştientizării lor ca practici comune. Cred de aceea că modul în care reinterpretează Lovinescu cazul Anghel-Iosif în 1926 răspunde mai puţin intenţiei lui de a-i „face dreptate lui Anghel", cum spunea criticul însuşi undeva – şi mai mult dorinţei lui de a dezvălui un „adevăr" mai preţios, fiindcă mai intim, care ţinea de însăşi definiţia grupului pe care-l crease. Aşa cum bine o spusese Perpessicius, să vorbeşti în cazul lui Anghel despre comunitate ca mediu fondator al unor practici colective a scrisului era o exagerare. Acelaşi lucru era în schimb o realitate la *Sburătorul*. E posibil ca Lovinescu să fi încercat de fapt să constituie prin reflecţiile sale pe această temă o nouă definiţie a „dioscurilor", lărgind categoria formulelor de colaborare scriitoricească.

*

Dacă e să ne raportăm efectiv la proiectele de scriitură colectivă care se desfăşoară la *Sburătorul*, „recolta" e cu totul dezamăgitoare. Există practic un singur proiect la care se lucrează în mod asumat comun: cel al dramatizării romanului *Lulu* al lui Lovinescu, dramatizare pentru a cărei realizare Lovinescu şi-o asociază pe Hortensia Papadat-Bengescu[1]. *Lulu* e de altfel un topic frecvent de discuţie la şedinţele sburătoriste. Octav Şuluţiu semnează şi el în 1929, în paginile ziarului „Ultima oră", câteva fragmente din romanul *Lulu*, prezentându-şi lucrarea ca o „adaptare epică de largi proporţii după piesa lui Frank Wedekind, *Die Büchseder*".

Dacă această formă a scrisului comun nu e o realitate a grupului, ea e, fără îndoială, una din fantasmele lui preocupante. Ficţiunile îl proiectează ca pe o scriitură dezirabilă, dar care rămâne utopică şi irealizabilă. În *Elfiona* lui Victor Eftimiu, tema o constituie istoria prieteniei dintre doi scriitori şi a convieţuirii lor. Poetul şi Maestrul sunt două firi diametral opuse. Cel din urmă visează la scrierea unui text perfect, cu titlul *Crinul mistic*. În schimb Poetul chiar scrie, descoperind, la moartea „Maestrului", o „infamie": lumea credea că acesta îi scrisese toate textele. Ideea pe care o construieşte Eftimiu e, în fapt, că orice prietenie masculină ar trebui să implice o „comunitate" a scrisului. Căci în realitate, relaţia de scriitură nu se mulţumeşte aici să fie binară, se vrea multiplă. Locul Maestrului mort e dorit de mulţi alţii, şi ocupat imediat de Doctor, cu care Poetul are tot o relaţie de veche dependenţă[2]. Iată o parte din dialogul pe care îl poartă Poetul şi Doctorul pe tema scrisului comun[3]:

[1] V. în acest sens Ligia Tudurachi, *Cuvintele care ucid. Memorie literară în romanele lui E. Lovinescu*, Cluj-Napoca: Limes, 2010, pp. 125-141.

[2] „Poetul şi Doctorul stau faţă în faţă. Sunt vechi prieteni. Se cunosc din liceu. Prieteni? Poate. E, totuşi, o ură surdă între ei. Sunt două firi cu totul opuse. De aceea, poate, se caută mereu unul pe altul şi nu se pot suferi. Nu-i desparte nimic: nici ambiţia, nici inegalitatea averii, nici femeia. Totuşi, între ei va fi o luptă. Unul va ucide pe celălalt. Care dintre ei va fi învingătorul? Şi va fi, într-adevăr, o victorie?" (Eftimiu, 1983, p. 83).

[3] Sau începutul acestui dialog, ceva mai devreme: „Poetul e fericit: -O, da!...

BDD-A29178 © 2019 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

„Poetul: – Ani întregi a fost convinsă lumea că scrierile mele nu erau ale mele... că mi le făcea altul, pe care eu îl exploatam.... În definitiv, de ce să poată scrie prietenul meu şi eu nu? De ce susţin atâţia că operele cutărui scriitor celebru sunt scrise de nevasta lui – şi nu de el? E absurd.

Doctorul: – Nevoia iluziei, dragul meu. Fiecare din noi vrea să vadă mai mult ceea ce nu e decât ceea ce-i cade imediat sub ochi. Eu cred că graţie acestui sentiment a fost descoperită America. Spre norocul tău, însă, Maestrul a murit şi tu continui să publici... *Afară numai de cazul în care şi romanele de acum ţi le face altul – de pildă eu!*. Doctorul râde. Poetul nu râde" (Eftimiu, 1983, p. 146) (*s.n.*)

Reveria de partajare a scriiturii îşi asociază (pe fondul convieţuirii) şi un partaj erotic, de astă dată, real. Iubită a Poetului, Morfinomana îşi descoperise fascinaţia pentru Maestru şi i se dăruieşte apoi Doctorului, în vreme ce misterioasa soţie a Doctorului îi fascinează şi pe Poet, şi pe Maestru.

Mărgărita Miller-Verghy proiectează în *Blandina* (Miller-Verghy,1980) acelaşi model virtual al colaborării în scriitură, cu actori feminini. Afecţiunea dintre protagonistă (*alter ego* transparent al scriitoarei) şi una din fetele Delavrancea, numită în roman Marya, constituie premisa unui scris comun, care îşi ia ca model colaborarea fraţilor Goncourt:

„Cele două tinere fete se pasionară pentru *Les frères Zemgano* şi nu întârziară a-şi da între ele numele lor: Gianni şi Nello. Dar cum Blandina, în orice împrejurare, fixa planul de acţiune şi impunea forma gândirii sale, tot ea, cea mai tânără, îndeplini instinctiv rolul lui Gianni, cel mai mare dintre fraţi. Fraţii de Goncourt, cu prietenia lor tiranică şi totală, care îi fereca departe de lume într-o celulă de benedictini pasionaţi pentru arta lor, trebuiau să devină pentru Bladina şi Marya modelul ideal. În lungile lor conversaţii intime, ele hotărâră să fie ca ei, să trăiască departe de lume, să-şi scrie împreună cărţile şi începură chiar un roman care nu fu terminat niciodată şi al cărui prim capitol fu compus *după maniera fraţilor Goncourt*, adică, după ce-l discutaseră îndelung împreună, fiecare dintre ele se duse să-l scrie separat, se comparară apoi cele două texte şi le contopiră într-unul singur, păstrând ceea ce era mai bun în fiecare [...] Blandina, într-adevăr, nu avea nicio dorinţă mai violentă şi mai tenace decât aceea de a scrie, şi de când adoptaseră procedeul fraţilor Goncourt, ea nu-şi mai putea imagina cum s-o facă fără Marya" (Miller-Verghy, 1980, p. 170).

Fantasma unei asemenea scris împărtăşit apare şi la Cella Serghi, începând cu *Pânza de păianjen* şi până la romanele sale târzii (*Cartea Mironei*, *Această dulce povară, tinereţea*), în timp ce chestiunea scrisului comun la *Pânza de păianjen*

Parcă-am renăscut!... S-au dus toate tristeţile acelea nelămurite, enervările fără motiv, pe care le-năbuşea în minte. S-au dus zilele fără lucru, nopţile fără somn... De câteva luni, sunt un alt om. (Doctorul): – Ai scris mult în ultima vreme... Şi cu ce succes!.. (Poetul) – Da, sunt mulţumit de mine. Am făcut un roman şi un întreg caiet de poezii. Am să le public. Sunt *cu totul altul* în operamea nouă. Doctorul surâde ironic: „– Să nu fii prea mult *altul*, fiindc-ar da de bănuit. – Înţeleg ce vrei să spui, se-ntristează Poetul. Maestrul îmi scria volumele. Ce infamie!... Şi nu-mi spunea nimeni... Nici tu!... Doctorul dă din umeri: – De ce?... Să te mai mâhnesc şi eu?... Şi-apoi credeam că eşti în curent..." (*Ibidem*, p. 145).

BDD-A29178 © 2019 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

(Liviu Rebreanu, Camil Petrescu și Mihail Sebastian fuseseră prezenți cu numele pe banderola care însoțise romanul la ediția din 1938) e intens discutată în *Pe firul de păianjen al memoriei*.

2. *„Enunțarea colectivă”*

Formele de colaborare în scriitură pe care le produce o existență atât de îndelung trăită în aceeași comunitate scriitoricească precum cea de la *Sburătorul* sunt însă departe de a se reduce la o *literatură colectivă* înțeleasă exclusiv sub semnul scrisului comun. Într-un articol publicat în 2012, Anthony Glinoer și Vincent Laisney propun un concept de „enunțare colectivă”, pe care, alături de „scriitura colectivă”, îl consideră în egală măsură constitutiv al literaturii colective în cazul grupurilor. În vreme ce prima sintagmă se referă strict la fenomenul unui scris împreună, la proiectele colaborative, ilustrate în mod exemplar de grupările avangardiste, în care autorii implicați colectiv în scriitură se retrag din propria identitate sub anonimat – *enunțarea colectivă* ar viza cazurile în care literatura unui grup permite constituirea unei instanțe colective de enunțare, a unui *noi*, în care cel care semnează textul se reprezintă asociat întregii mase de scriitori din grupare, vorbind deodată în numele lor și în nume propriu.

Despre existența acestor forme de colaborare și diseminarea lor în scriitură vorbește și Nicolas Bourriaud, în *Estetica relațională* (Bourriaud, 2007), prezentând gruparea literară ca pe o „mașină de provocat și organizat întâlniri individuale sau colective”. Spre deosebire de mediul în care își duce existența scriitorul solitar, literatura devine în cadrul grupului, spune Bourriaud, un *dispozitiv relațional*. Există o performativitate a literaturii în cenaclu (produsă și întreținută prin lecturile cu voce tare), și ea face inevitabilă realizarea unui *efect comunitar al artei literare*, fiindcă momentele de sociabilitate sunt ele însele transformate într-un asemenea mediu în „obiecte” de artă.

Ca situându-se în sfera unei asemenea „enunțări colective” se pot distinge în cenaclul lovinescian cel puțin trei mari categorii de texte.

Ficțiunea de cenaclu

Prima dintre ele implică în mod direct structura de sociabilitate cenaculară. E o literatură care se hrănește din chiar participarea scriitorilor sburătoriști la aceeași ambianță, din faptul că aceștia partajează zi de zi același decor al apartamentului lovinescian și că se văd și se aud unii pe alții citind cu voce tare. Obișnuința cu acest decor, cu obiectele lui și cu modurile lui de conviețuire îi antrenează pe sburătoriști în producerea unei literaturi care transformă în obiect imaginar însăși forma de sociabilitate cenaculară. E ceea ce sociologia grupurilor literare numește „ficțiune de cenaclu”.

Tipul de mobilier și dispunerea lui în încăpere (un scaun în centru, alte scaune așezate concentric în jurul lui, un divan în colț, un birou la marginea din stânga etc.) reapar întocmai într-o serie întreagă de texte: în *Elfiona* lui Victor Eftimiu, în *Fântâna cu chipuri* a lui Mihail Celarianu, în *Bezna* Ioanei Postelnicu, în *Muzică de balet* a lui Felix Aderca, în *Cartea Mironei* a Cellei Serghi, în *Mioara* lui Camil Petrescu sau în *Salonul* Luciei Demetrius.

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

Scene de lectură realizate după ritualul specific sburătorist sunt construite în *O vară ciudată* a Cellei Delavrancea, în *Pânza de păianjen* a Cellei Serghi, în *Pe cine a iubit Alesia?* şi *Romanul Adrianei* ale Hortensiei Papadat-Bengescu, în romanul *Viaţa dublă* al lui Lovinescu, dar şi într-o nuvelă pe care criticul o publică în „Vremea" în 1941 sub titlul *Lectură în comitet*, în *Desfiguraţii* Sandei Movilă, în *De-a curmezişul* a lui Mircea Damian, într-o nuvelă a Mărgăritei Miller-Verghy (Miller-Verghy, 1941) – şi lista ar putea continua.

În acelaşi timp, scriitorii participanţi la cenaclu servesc ca modele pentru construcţia unei mari cantităţi de personaje, care, chiar şi atunci când îşi propun asta, nu reuşesc cu adevărat să rămână desprinse de amabianţa de sociabilitate literară. La numai o lună după moartea lui Anton Holban, Horia Bonciu, bun prieten al romancierului, pe care Lovinescu îl surprinsese la procesiunea de înmormântare gata să se arunce în groapă, produce un text care îl are ca personaj pe Holban: „un fragment de roman, publicat într-o revistă. Sub forma unei scrisori trimise în veşnicie, Holban deveni «scumpul meu bidon de griş», căruia îi amintea că văzuse când la autopsie «i se scosese potroacele»" (Lovinescu, 1998, p. 558). Rebreanu devine personaj al unei schiţe a lui Brăescu („Brăescu, o schiţă de război mediocră şi un instantaneu de la Capşa în chestia atacului împotriva lui Rosenthal: schiţa vizează pe Rebreanu (care aprobă atentatul şi-şi lasă o carte de vizită acasă la Rosenthal) produce multă ilaritate") (Lovinescu, 1993, p. 17). Lovinescu consemnează de asemenea că Rebreanu e de faţă la lectura textului, în 14 oct. 1923. Ion Barbu îi inspiră şi el un personaj lui Brăescu, interesându-l prin „poeziile lui ţigăneşti" („Brăescu citeşte o nuvelă cu «Barbu»; numai prima jumătate e acceptabilă. Eroul e Barbu cu poeziile lui ţigăneşti, ce trezesc admiraţia lui Vladimir Streinu şi Davidescu") (Lovinescu, 1993, p. 66). Hortensia Papadat-Bengescu îi serveşte ca model lui Lovinescu pentru Diana din romanul omonim, amestecându-şi aici trăsăturile cu Ioana Postelnicu şi cu o „Diană" care frecventa cenaclul în momentul respectiv. Ioana Postelnicu l-ar fi inspirat pe Lovinescu şi în construcţia personajului lui Mili din romanul omonim[4]. Lovinescu prinde viaţă în *Criticul şi căprarul*, textul cu care se deschide romanul *Republica roşie* (Lovinescu, 1993, p. 38); face obiectul unei parodii (*Vitrina Lovinescu*) a lui Ion Iovana; e eroul a două romane ale lui Victor Eftimiu (*Tragedia unui comedian* din 1920 şi *Arhanghelul cu aripi de ceară*, din 1935). Camil Petrescu e proiectat de Cella Serghi, succesiv, în trei personaje masculine: Ştefan din *Mirona*, Alex din *Pânza de păianjen* şi Cirus Hotaru din *Genţiene*. Bebs Delavrancea e suportul personajului lui Pepi din *Omul gol* al lui Dan Petraşincu etc.

Mai există şi un mod secund al acestei literaturi „de cenaclu". E vorba de textele care se produc nu *cu* cenaclul, ci *pentru* cenaclu. E literatura făcută pentru a fi consumată în şedinţele de lectură, care, în cea mai mare parte, nu mai ajunge să fie editată, constituindu-se doar ca un *modus vivendi* cenaclier. Întâlnindu-se săptămânal în cenaclu, scriitorii au nevoie în fiecare şedinţă de texte care să se citească.

[4] V. în acest sens Bianca Burţa-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*, Bucureşti: Cartea Românească, 2011, p. 287.

BDD-A29178 © 2019 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

Apartamentul lovinescian le-o oferă, ca pe o literatură „de interior", nu din afara grupului: un soi de literatură „de casă". Ea satisface o nevoie momentană și superficială și e produsă anume *pentru* a o satisface. E și motivul pentru care e cel mai des vorba de texte facile. Această literatură nu se mai reprezintă ca scop în sine, ci ca un produs efemer, volatil, fără însemnătate și fără preț, destinat unui moment de trecere între două lecturi „adevărate". Pot fi înscrise la această categorie, ca ansambluri de sine stătătoare, textele „pentru Monica"[5] și textele dramatice scrise în formatul tragediei antice.

Un alt lucru semnificativ în această ordine e legat de statuarea în interiorul grupării de la *Sburătorul* a unei poziții de „scriitor de cenaclu", care îi e rezervată lui Gh. Brăescu. Așa cum e definită aici, poziția e în plus interesantă, fiindcă e, pe de o parte, modestă (așa cum e îndeobște înțeles „scriitorul de cenaclu" și în alte grupări: ca unul a cărui producție literară nu are forța de a rezona în afara grupului) – și Brăescu e, într-adevăr, un scriitor ale cărui merite piața literară românească nu le-a recunoscut niciodată. În același timp e o poziție exemplară, fiindcă Brăescu a fost considerat de Lovinescu[6] (și, nu fără opoziție, acceptat în cele din urmă ca atare de întreaga grupare) ca scriitorul emblematic pentru *Sburătorul*. În *Memorii II*, prozatorul e calificat ca „fenomen colectiv". Mai întâi, pentru că „n-a scris decât din imperativul lecturii duminicale". Apoi pentru că, spre deosebire de toate celelalte texte de la *Sburătorul* care se citeau în cenaclu doar o singură dată, schițele lui Brăescu „puteau fi citite de mai multe ori", chiar și în aceeași ședință. E subliniată un soi de *anduranță* pe care o dovedește grupul la lectura repetată a acestor texte, și deci o *plăcere* pe care ele și-o asociază în mod sistematic: un gust pentru această literatură. Ceea ce nu contrazice totuși sentimentul că ar fi vorba mai puțin de „literatură", și mai mult de un element constitutiv de atmosferă, care-i face să se simtă bine împreună și îi destinde.

În același timp, datorită lecturilor intensive, întregul grup ajunge să știe aceste texte pe de rost – și le recită în diverse împrejurări, în care Brăescu nu e de față. Se creează astfel efectul unei „literaturi *multiplicate*" în conștiințele tuturor:

„Epilogul e liniar şi cunoscut de toţi cei ce au păşit pragul casei mele: zece ani de prezenţă, de lectură şi de succes. Ideologia noastră a putut evolua cu aere uneori de intransigenţă, şi în multe cazuri aparenţele reprezintă un început de realitate, dar gustul pentru literatura lui Brăescu, pentru o literatură directă, francă, la care nu e nevoie: *Pour que je jouisse/ Quand c'est du Mozart/ Que l'on m'avertisse*, s-a menţinut ca un fenomen colectiv, deopotrivă de împărtăşit de tradiţionalişti ca şi de modernişti, până la ramura înaintată a integralиştilor" (Lovinescu, 1998, p. 185).

[5] V. în acest sens Ligia Tudurachi, Monica Lovinescu – copil al cenaclului «Sburătorul» (I-II). În: *Transilvania* (Sibiu), s. nouă, 2018. Nr. 9 și nr. 11-12, pp. 1-8 și respectiv pp. 24-32.

[6] E bine cunoscută susținerea necondiționată de către Lovinescu a literaturii lui Brăescu, considerată sub unele aspecte superioară comicului caragialian (v. E. Lovinescu, *G. Brăescu*. În: *Critice* VII, ed. definitivă, București: Ancora, 1929, pp. 46-77).

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

Textele „de însoțire”

Cea de a doua mare categorie de texte care se folosește de „enunțarea colectivă” o constituie textele de însoțire publică a volumelor pe care le produc scriitorii grupului: prefețe, cronici, mărturii, interviuri, comentarii. Ceea ce distinge aceste texte de altele din aceeași categorie, semnate de scriitori neafiliați cenaclului de la *Sburătorul*, e faptul că literatura trece aici *prin* autori, rămâne legată de ei, de corpurile lor și de prezența lor fizică. Pentru receptorul de literatură din interiorul cenaclului, scriitorul pe care îl citește nu e o figură abstractă și îndepărtată, ci un foarte concret vecin de scaun: poate fi nu doar auzit, ci și văzut, măsurat, atins, mirosit, surprins deodată în dinamica frazelor lui – și a corpului care le interpretează. Relația somatică (cititor-autor) dublează raportul estetic (cititor-text) și îi premerge.

Din acest motiv, istoria literară care se produce prin medierea prefețelor și cronicilor din interior e o istorie literară cu o marcată componentă corporală, fizică. E în același timp o istorie literară profund afectivă, căci ea nu se poate realiza în afara relației, bune sau rele, care îi leagă pe cei doi. Și, nu în ultimul rând, e o istorie literară făcută de scriitorii înșiși: căci pe lângă vocile critice care se pronunță în legătură cu textele grupului (Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu), e un exercițiu analitic pentru care ajung să se simtă sugestionați cam toți scriitorii din cenaclu, unii – precum Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Felix Aderca, Anton Holban, I. Valerian, Mihail Sebastian, Dan Petrașincu, Mircea Damian sau Ieronim Șerbu, făcând-o chiar sistematic.

O explicitare a felului în care această manieră de a face cronică literară implică „enunțarea colectivă” se găsește într-o scrisoare deschisă pe care i-o adresează Mihail Sebastian lui Lovinescu, în 1934: „M-aș amuza cu succes să stabilesc o listă completă de relaţii şi prietenii numai din lectura cărţilor de critică. Disting uneori în pagini întregi numai piruete imaginare, saluturi demne, strângeri de mână şi surâsuri, o întreagă tehnică modernă, care transformă volumul criticului într-un adevărat salon de primire şi judecata lui într-o simplă graţiozitate şoptită la o masă comună între două sandviciuri”. Tot Sebastian face, într-o serie de texte publicate în 1930 în „Tiparnița literară” sub semnul *Mărturia scriitorilor*, și o lectură inedită a romanelor din ciclul *Halipa* ale Hortensiei Papadat-Bengescu, după ce tocmai o auzise pe romancieră citind în cenaclu prelucrarea sa dramatică după romanul lovinescian *Lulu*. Sebastian citește mai întâi teatru şi mijloace teatrale în proza Hortensiei. Apoi identifică sursa acestui „teatral” într-o știință a punerii în scenă și a realizării decorului, legate de viața în cenaclu a romancierei. Tehnica romanescă a Hortensiei e apreciată ca o „artă de psihologie aplicată decorului” (Sebastian, 1930), în vreme ce *Fecioarele despletite* e descris ca un „roman în șapte tablouri”: „Fiecare episod se petrece între pereţii unui interior şi nu i-ar trebui cuiva o mână prea mare, să închidă toate momentele poveştii în patru acte conturate”; „șapte încăperi deosebite – șapte acte succesive”; „Scena nu poate fi sărită. Suntem la teatru”. Gesturile, și chiar și caracterele personajelor îi apar lui Sebastian ca fiind pre-determinate de ambianța în care ele funcționează: „Observaţi cum mişcarea se integrează în decor *ca o mobilă* şi cum

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

existenţa ei îndeplineşte o *funcţie de precizare a interiorului*. Surâsul se situează *întâi* în cameră, „lângă vasul scund de porţelan", *aşa cum* s-ar situa un scaun, o carte sau un bibelot, îşi posedă acolo o culoare a lui şi este în totalul interiorului ca un motiv marginal în desenul unui covor. Odată statornicit acest prim moment al surâsului, odată angrenat în realitatea exterioară a odăii, el reintră în suflet şi dobândeşte acolo, pe un alt plan, alt sens şi altă funcţie" (*s.n.*). Atenţia lui Sebastian identifică în roman şi moduri subtile în care mobilitatea se extrage din imobilitate, reconvertindu-se: „Notaţii care sunt transpuse din lumea nedesluşită a senzaţiilor *pe un plan fix*, impresii fugare ţintuite în conturul unor *imagini dure*, o întreagă viaţă sufletească ce devine, în expresie, materială şi definită". Sau: „ Un surâs, o încruntare, o mână ridicată, o grimasă trăieşte în sensibilitatea scriitoarei ca un detaliu decorativ, ca un motiv necesar într-un *ansamblu mobil* şi până – prinzându-i sensul – să o transforme în gest, ochiul nu ţine decât traiectoria mişcării" (*s.n.*).

Un alt text în mod particular revelatoriu din perspectiva „enunțării colective" e chiar volumul II de *Memorii* pe care Lovinescu îl publică în 1932, cuprinzând portretele scriitorilor din grup. Caracterizările de aici vin să dubleze comentariul operei acestor scriitori, pe care Lovinescu îl făcuse deja în paginile din *Istoria literaturii române contemporane*. Publicarea lor ține, strict, de nevoia pe care o resimte criticul de a scrie nu doar *despre*, ci și *cu* scriitorul viu din grupul său, căruia doar aici îi poate înregistra prezența, corporalitatea, particularitatea mișcării și a interacțiunii cu ceilalți; de nevoia lui Lovinescu de a crea un spațiu propriu de însoțire a literaturii prin oamenii care au făcut-o. Supărându-i aproape fără excepție pe sburătoriști, care au impresia că amfitrionul deschide astfel în mod nepermis către intimitatea pe care i-o împărtășiseră, aceste „portrete de casă" ale cenaclului sunt scrise *cu* scriitorul respectiv, și în același timp, îi sunt adresate lui. Introducerea sburătoriștilor în istoria literaturii române se face astfel prin înscrierea lor, prealabilă, într-o ambianță de viață literară și într-o durată (de viață) scurtă, momentană. Sigur, pentru a face asta, Lovinescu a trebuit să lase deoparte imperativul obiectivității, să își expună relația personală cu fiecare din cei portretizați, construind pe un plan aproape exclusiv afectiv portretul și speculând momente de plăcere sau neplăcere trăită împreună în preajma literaturii. Și în măsura în care a făcut asta, o parte semnificativă a portretului a devenit fictivă, de pură invenție, căci pentru a expune o afecțiune ori o afectare nu te poți baza doar pe fapte existente. E și marea acuză pe care sburătoriștii au adus-o *Memoriilor II*.

Gestul lui Lovinescu nu e însă, pentru toate astea, mai puțin semnificativ. În anii noștri, când sursele identității literare sunt mai puțin căutate în biografia scriitorului și mai mult în rețelele pe care ea le constituie și în toate formele de asociații pe care ea se bazează, acest gest își subliniază încă și mai mult interesul. În *Une histoire collective*, Alexandre Didier (2013) propune o nouă înțelegere a ce înseamnă „colectivul" pentru creația scriitorului singular, insistând asupra ideii că înscrierea în istorie (și în istoria literară) nu se poate produce decât prin analiza amprentei pe care a lăsat-o asupra individului singular existența lui în țesătura social-comunitară. „A fi singur înseamnă a fi singurul. Dimpotrivă, constrângerea colectivului [...] înscrie autorul într-un timp

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

imediat prezent și în timpul lung al istoriei, și îi induce o serie întreagă de trăsături permanente"; „A fi scriitor nu înseamnă a fi singur, ci a fi gândit și produs de un colectiv"[7] (tr. n.). Tot Alexandre Didier face și observația că genul portretului literar se constituie, în această „scriitură a colectivului", ca cel mai bun revelator pentru ce poate însemna „însoțirea" scriitorului prin gruparea căreia îi aparține. Deplasând atenția de pe „simpla critică" de text pe postura scriitorului și relația lui cu societatea, portretul ar face posibilă, dincolo de specificitatea fiecărei figuri în parte, definirea unei condiții comune scriitorilor unui anume timp. Privite dintr-un asemenea unghi, portretele lovinesciene din *Memorii II* devin ilustrarea perfectă a unei forme de viață literară ca formă colectivă temporară, care are conștiința momentaneității și a apropiatei ei dispariții. Portretizați de Lovinescu, scriitorii sburătoriști nu se mai prezintă ca singularități, ci devin singularități înscrise într-o figură colectivă, grupală, prevăzută cu fețe multiple.

*

O altă formă de însoțire a textelor grupului, și ea bogat ilustrată în cazul *Sburătorului*, i se datorează „scriitorului din umbră" (aleg să traduc astfel în română sintagma bine cunoscută în engleză de *shadow writer*): acel scriitor „sclav" care îl dublează pe autorul înscris pe copertă. Se fac în cenaclul lovinescian multe lecturi pe manuscrise, cu corecturi şi intervenţii ce pot merge până la rescrierea unor pasaje, capitole sau chiar părţi întregi. Camil Petrescu şi Rebreanu fac împreună o corectură pe *Răscoala* şi îşi fac unul altuia concesii de gust (Rebreanu notează despre asta în *Jurnal I*). Tot Camil Petrescu şi Rebreanu, cărora li se adaugă Mihail Sebastian, se implică, nu deodată, ci succesiv, în rescrierea *Pânzei de păianjen* a Cellei Serghi. Camil Petrescu şi Sebastian rescriu şi *Tinereţe* al Luciei Demetrius. Lovinescu rescrie masiv *Bogdana* Ioanei Postelnicu (Lovinscu, 2001, p. 188, 214, 215) şi nuvelele Soranei Gurian. *Medalion* (Lovinescu, 2001, p. 186), nuvela de debut a acesteia ajunge să semene atât de puţin cu textul iniţial, încât e nevoie de insistenţe pentru ca scriitoarea să accepte să o semneze.

Cenaclul statuează de fapt câteva asemenea poziţii de lectură-scriitură şi le menţine fixe pe durata întregii sale funcţionări. Cam orice pregătire a unui debut, în presă sau în volum, angajează o atare manoperă. Camil Petrescu consemnează în *Note zilnice*:

„Şi nimic nu mi se pare mai firesc decât să refac, şi întotdeauna mi s-a îngăduit, textele supuse opiniei mele. „Poantele" lui Damian, stilul altora. Sugestii de conducere psihologică... . Sunt atâtea lucruri din cele care fac meritul tinerilor de azi care *oarecum* îmi aparţin mie" (Petrescu, 1975, p 82.).

În *Agendele* lovinesciene se poate urmări şi „calendarul" acestor intervenţii. Iată cum se lucrează la rescrierea unui text al Ioanei Postelnicu („Popea, 4 ½ – 7, cu nuvela în fine trasă la maşină (*Oraşul*? *Drame mici*?)" (Lovinescu, 2002, p. 11);

[7] „Etre seul c'est être le seul. Au contraire, la *contrainte du collectif* [...] inscrit l'auteur dans le temps immédiatement présent et dans le temps long de l'histoire, et le soumet à une multiplicité de traits permanents"; „Etre écrivain, ce n'est pas être seul, c'est être pensé et produit par le collectif" (Didier, 2013, p. 238).

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

în 16 ian. 1940 „Lucrez la nuvela *Drame mici* (*Oraşul*) a Popeei. Trimisă la Vladimir Streinu, prin Alcalay" (Lovinescu, 2002, p. 12); în 23 ian. 1940: „Vladimir Streinu cu corectura bucatei Popeei, *Drame mici*" (Lovinescu, 2002, p. 14); în 24 ian. 1940: „Corectua Popeei, *Drame mici* [...] La Alcalay, dau la Vladimir Streinu corectura Popeei (Mircea Eliade)" (Lovinescu, 2002, p. 14); în 12 febr. 1940: „Corectura nuvelei Popeei, *Mona* (nu ies pentru seara asta)" (Lovinescu, 2002, p. 21).

Mai există şi un alt fenomen care impresionează prin consistenţă. Într-o recenzie din 1936 la *Hilda* lui Ury Benador, Pompiliu Constantinescu remarcă folosirea unui anume procedeu: Benador include în *Hilda* criticile care i se aduseseră la *Subiect banal*. Scrie în 1935 încă o dată acelaşi roman pe care îl publicase în 1934 sub titlul de *Subiect banal*, dar o face acum mai „în gustul criticii". Folosindu-se de pretextul „manuscrisului găsit" pe care s-ar fi făcut o lectură atentă, cel de al doilea text reproduce diverse opinii critice (favorabile sau defavorabile). Scriitura prezentă se situează în raport cu ele, fie acceptându-le, fie polemizând. Anonimizate, vocile-cititoare sunt lăsate să se desfăşoare în timp real, dând romanului aspectul unui *work in progres* după un manuscris înţesat de observaţii. În unele cazuri, modificările sunt operate chiar şi acolo unde autorul său nu e întru totul de acord. Într-un mod foarte asemănător introdusese Lovinescu în ficţiune interacţiunea scriitor-public. După ce publicase *Bizu* în 1933, criticul-romancier începuse *Firu'n patru* în 1934 (al doilea roman din ciclul autobiografic, în care protagonistul nu se schimba) cu o trecere în revistă a observaţiilor pe care le primise în marginea personajului. Singura diferenţă între Lovinescu şi Benador vine din raportarea mai pronunţat ironică a primului (Lovinescu îşi invocase criticile numai pentru a le răstălmăci). Benador diferenţiază în schimb în sfera publicului cititor între două categorii: una profesionalizată şi una ne-profesionalizată, formată din „şoţi, soţii", în limitele unei lecturi făcute „prin familii". Se raportează cu respect la prima (în sfera căreia se include, asumându-i discursul în numele unui *noi* colectiv) şi ironic, şi persiflant la cea de a doua. Iată, pentru ilustrare, o mostră a acestei duble reprezentări:

„Mi-am amintit de unele din nenumăratele discuţii pe care le stârnise în familii caietul lui Ludwig şi aş fi vrut să-i reproduc Hildei unele observaţii făcute de soţi, de soţii şi de critici literari pe marginea „cazului" lor, şi s-o întreb ce-ar avea ea de zis (Bietul Ludwig care credea că va revoluţiona muzica, şi a creat lucruri îngropate în uitare, nu s-a aşteptat ca *tragica* lui confesie să stârnească atâta vâlvă, fie ea şi în *cerc restrâns*! Un bătrân şi foarte preţuit medic şi gânditor a ridicat caietul la rangul de dramă reprezentativă, sau, cum spunea el, de «psiho-fiziologie a căsniciei, a tuturor căsniciilor». Unul din cei mai dăruiţi romancieri şi esteţi apropiase caietul de Proust. Soţii notoriu încornoraţi îl socoteau pe Ludwig un caz de gelozie patologică şi se felicitau că ei nu sunt geloşi, că n-au de ce să fie geloşi. Iar cei mai mulţi soţi, încornoraţi sau, întâmplător, neîncornoraţi, încă spuneau: „Nu vezi, domnule, că e roman? Numai în literatură poţi face aşa pe scafandrul sufletesc. În viaţă e mai prudent să nu zgândăreşti. De ce să-mi complic existenţa? Nu cercetez şi nu ştiu. E mai bine aşa" (Benador, 1935, p. 13).

BDD-A29178 © 2019 Academia de Ştiinţe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

Atent la această disjungere introdusă în sfera publicului, Pompiliu Constantinescu o consideră cât se poate de naturală. Ca și Benador, criticul se regăsește în *noi*-ul colectiv, care identifică, în fond, publicul profesionalizat de la *Sburătorul*. Se regăsește în așa măsură încât unele rânduri ale lui Benador i se par adresate lui însuși. Aspectul de *replică* într-un dialog cu cititorii pe care îl ia romanul face sens, pentru el, strict în relația textului cu o comunitate (literară) care îl poate face pe scriitor să se simtă *obligat* (la limita constrângerii) la asumarea unei discuții în marginea textului său:

„Făcusem atunci o serie de obiecţii romanului d-lui Benador, dar astăzi mi se par şi mai întemeiate, căci *Hilda* nu face altceva decât să le întărească. La drept vorbind *replica* aceasta ne-o putem însuşi ca adresându-ni-se *şi nouă*, nu numai cititorilor. Fiindcă cititorii, dacă îşi formulează obiecţiile, un romancier nu e *ţinut să* le dea tuturor o replică" (Constantinescu, 1967, p. 213) (s.n.)[8].

Procedeul i se pare lui Pompiliu Constantinescu a fi totuși „dăunător" pentru ficțiune: „Ce poate explica un roman dintr-un alt roman? Ce sens mai are o experiență umană când o înlocuiești cu alta?" (Constantinescu, 1967, p. 215). Conchide că, oricât de utilă s-ar dovedi critica pentru îmbunătățirea textului, acest gest de însoțire trebuie să rămână în afara romanului: nu e bine ca scriitorul să precizeze *unde*, *ce* și *cum* a modificat; nu e nevoie ca el să „dramatizeze" dialogul impresiilor de lectură. În cazul în care face totuși asta, cum e cazul de față, textul încetează, după opinia lui Pompiliu Constantinescu, să mai fie un roman de dragoste. Genul său proxim îl va constitui „scena de judecată" civilă: „Procedeul d-lui Benador are ceva din acela «procese literare» unde, în asistenţa publicului, se constituie un *juriu*, apărători şi acuzatori, ca să dezbată dacă Ana Karenina este vinovată sau nu de adulterul făptuit. O astfel de dialectică, de *gest popular*, stă la baza romanelor sale" (Constantinescu, 1967, p. 215).

În realitate, schema practicată de Benador în *Hilda* și de Lovinescu în *Firu'n patru* e mai frecventă în cenaclul sburătorist decât o spune Pompiliu Constantinescu. Ideea de a însoți publicarea textului de un „dosar de receptare" e prezentă și la Camil Petrescu, care își alcătuiește faimosul „dosar de presă" al *Mioarei*, adunând cronicile piesei după eșecul ei scenic, încercând să și-l explice. Apare și la Aderca, în 1926, în *Omul descompus*, unde sunt evocate un text al lui Ralea, care îi etichetează personajului un „suflet infect" și un text al lui Lovinescu, care vorbește despre „totala (lui) lipsă de suflet". Aderca va scrie, inspirat de ele, prima „scrisoare" din seria celor care vor deveni „scrisori ale d-lui Aurel pentru d-şoara Mimi". Subintitulat *Pentru Mimi (autoarea trupului sufletesc) din partea domnului Aurel (pururea însetat după sufletul Trupesc)* (Aderca, 1983, pp. 576-579), acest text în convenție epistolară se construiește, în același timp, într-un dialog deschis cu *Fecioarele despletite*

[8] Sau, tot aici: „Vrea dl. Benador să înțeleagă prin «literatură» exclusiv rețetă, cum pare a insinua în explicațiile sale? N-are decât să ia cuvântul și în această accepție. Numai că obiecțiile *noastre* erau intrinseci, calitative, nu de simplă «construcție literară». Nu mai credem astăzi în existența unor norme fixe, mai ales în roman, care a luat atâtea forme tehnice de expresie; credem în rezonanța, în valoarea intrinsecă a unei cărți, fie că este roman sau nu" (Constantinescu, 1967, p. 213).

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

ale Hortensiei Papadat-Bengescu. Personajul lui Mimi, căreia „dl. Aurel" i se adresează ca unei „autoare" (a „trupului sufletesc") e al Hortensiei Papadat-Bengescu, și e tratat de romancier ca o portavoce a scriitoarei. Inserțiile de comentarii critice apar și la Vinea în *Paradisul suspinelor*. Observația o face tot Pompiliu Constantinescu, într-o cronică din 1930 a romanului, publicată în „Vremea".

Că nu e o exagerare să situăm originea acestui procedeu ficțional în practica lecturii colective de la *Sburătorul*, considerând-o ca pe una din formele în care literatura grupului se lasă/ se vrea „însoțită" de criticile care au înconjurat-o în momentul producerii ei – o dovedește manifestarea aceleiași nevoi (-dependențe) și în textele de reflecție, nu doar în cele de ficțiune. În *Prezența Pegasului*, volum publicat în 1933 (același an în care apărea *Bizu*), Mihai Moșandrei își așază alături două articole. Primul cu titlul *Modernism*, cel de al doilea cu titlul *Păreri sumare în jurul poeziei moderniste*. E evidentă deja din titluri o diferență de situare a autorului față de obiectul său: poziția de dominare și largă stăpânire, pe care o trădează simplitatea din *Modernism* lasă loc unei poziții modeste, devenite nesigură pe ce susține: sunt doar „păreri", și sunt „sumare", și doar „în jurul". Raportul dintre cele două articole se stabilește însă și mai explicit, căci, o va spune Moșandrei el însuși, cel de al doilea text îl rescrie pe primul, după lectura făcută acestuia în cenaclu, reproducând o parte din observațiile critice care i se făcuseră.

„Capitolul precedent al acestui eseu, intitulat *Modernism* fiind citit în câteva cercuri literare, a provocat unele interpretări relative la spiritul lui oarecum ostil față de poezia nouă. Pentru aceasta, ne vedem siliți a preciza – pentru cei dispuși să ne facă proces de intenții – că acolo nu căutăm decât să oglindim complexul stării sufletești, mentalitatea omului și creatorului contemporan, aceasta indiferent de latitudinea locului său de naștere" (Moșandrei, 1933, p. 99).

Raportarea critică la „poezia nouă" din *Modernism*, de pe poziții extrem conservatoare, devine în *Păreri sumare...* situare extrem laudativă: sunt apreciați nu doar „moderniștii" de la *Sburătorul*, ci și sburătoriștii (nu puțini) care activează în grupările de avangardă („iar mai târziu să se grupeze cu noi talente în jurul cenaclului de la *Sburătorul*, sau mai târziu să se risipească și prin reviste de avangardă sub semnăturile unor autentici poeți ca: Ion Barbu, Ilarie Voronca, B. Fundoianu etc.") (Moșandrei, 1933, p. 102). Sunt citate opiniile lui Lovinescu și e subliniată asumarea de către modestul autor al articolului a aceleiași poziții estetice în raport cu subiectul: „Lucrul acesta (acest lucru nefiind în fond altul decât ce spusese și el în articolul anterior) s-a făcut fie cu rea credință, fie poate omițându-se – cum just remarcă șeful cenaclului din Câmpineanu – faptul că această mișcare punând bazele ei tocmai pe individualism, timbrul personal era tocmai prin aceasta reliefat și diferențiat de la poet la poet" (Moșandrei, 1933, p. 103). Identificarea cu punctul de vedere lovinescian (atunci când în cauză e însăși creația sburătoristă) merge până acolo încât și conceptele implicate sunt ale amfitrionului: se vorbește despre *sugestivitate* în raportul pe care aceasta îl implică cu *noționalul* (Moșandrei, 1933, p. 104, 106). Publicând *Modernismul* alături de *Părerile sumare..*, ca variante ale aceluiași text, unul *înainte*,

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

și celălalt *după* cenaclu, Mihai Moșandrei vrea să sublinieze o evoluție, o avansare în ceea ce privește propria sa educație. De la lucruri prost înțelese și greșit folosite, ajunge la o înțelegere corectă a adevărurilor pe care comunitatea pe care o frecventează le deține. Motivația gestului său (care trebuie să fi fost și a lui Benador, și de bună seamă și a altor minori ai grupului) e echivalentul unei mărturisiri publice de îndatorare, pentru faptul de a i se fi permis cuprinderea în „*noi*"-ul sburătorist, cu toate avantajele pe care acesta le aduce.

Dedicații pe volume

Cea de a treia categorie de texte prin care se articulează o „enunțare colectivă" o constituie dedicațiile pe volume. Sunt un altfel de „urme" materiale lăsate de scriitor, mărturisind despre trecerea lui prin preajmă, despre o relație momentană de proximitate fizică cu cititorul. Un soi de „prezențe trecute". Între scriitorii de la *Sburătorul* se face un schimb masiv de dedicații pe volume. Fiecare dintre acestea, la relectură, evocă o amintire *cu* celălalt, *a* celuilalt, nu în mod necesar aceeași, căci bagajul de lucruri împărtășite e și el foarte mare. Dedicația informează despre existența unui afect între cei doi scriitori implicați, și în același timp constituie, prin explicitare sau sugestie, afectul respectiv[9]. Forța ei de evocare sporește în clipa în care cel care a făcut-o dispare, căci micul text devine atunci, la un mod și mai propriu, urmă lăsată de o prezență care a încetat să mai fie prezentă.

Desigur, trebuie distins între dedicațiile autografe, care constituie asemenea cărți-relicvă și dedicațiile imprimate, prin care se alcătuiește memoria grupului, se fac reverențe sau se atestă influențe. Cum era și firesc, în sfera celei din urmă, cele mai multe dintre gesturi îl vizează pe Lovinescu sau cenaclul sburătorist în sine (și unul, și celălalt au fost reabilitatate în anii 1960). Amintesc câteva. La ediția din 1960, romanul *Beznă* al Ioanei Postelnicu poartă dedicaţia: „Închin reeditarea acestei cărţi, memoriei criticului E. Lovinescu, în cenaclul căruia, „Sburătorul", a fost citită în manuscris"; *Bogdana* face acelaşi lucru într-o formulă mai simplă: „În memoria criticului E. Lovinescu". Cicerone Theodorescu dedică tot „memoriei lui Lovinescu", în 1946, volumul *Focul din amnar*, din care citise poeme la cerc. Felix Aderca își dedică *Micul tratat de estetică* cenaclului, („Cercului *Sburătorul*, din frământarea căruia s-au elaborat cele ce urmează"). Dintr-un text târziu al lui Şerban Cioculescu (Cioculescu, 1975, pp. 216-226), reiese că la împlinirea de către Lovinescu a vârstei de 60 de ani, la iniţiativa scriitoarelor din grup, s-ar fi instituit un „album" în care i s-au scris criticului texte dedicate. Nu reproduce, din păcate, lista textelor. Dar menționează că unul dintre ele ar fi fost semnat de Ion Barbu și că e vorba de poemul numit ulterior *Scepticul mântuit*. Atenția lui Lovinescu ar fi fost reținută de versurile „*Virtuţi, domnii să-i fie socotite/ Acele calme entuziasme*". Neînțelegându-le, amfitrionul i-ar fi cerut ajutorul lui Cioculescu, care i le-a explicat prin „*Les trônes, les vertus, les*

[9] V. în acest sens Clerc Adeline, din *Dictionnaire encyclopedique et critique des Publics*, accesat în 3.06.2017 (http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/dedicaces/).

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

dominations” al lui Baudelaire: „Ideea poetică a lui Ion Barbu era aceea că necredinciosul (Lovinescu era ateu) va fi mântuit prin devoţiunea cu care a sprijinit pe cei tineri””. Pentru că urmează versul: „*Un foc exact s-aprindă-n piatra lor*”” (Cioculescu, 1975, p. 220).

În ce privește restul dedicațiilor imprimate, ele apar mai puțin pe volume și mult mai des pe un text anume, făcând relația cu cel care l-a inspirat. *Surprise-Party* al lui Gh. Brăescu, publicat într-un număr al *Sburătorului* din 1927, îi e dedicat „Doamnei Cella Delavrancea-Lahovary”. E un dialog între doi amici dintre care unul fusese chemat la palatul Reginei Elisabeta, pentru „a citi poezii”; celuilalt, care urmează să meargă, i se povestește cum decurg lucrurile în respectiva ambianță de sociabilitate (literară). Barbu dedicase și el mai multe poeme „ocazionale”[10] celor din grup. Cel cu titlul *Inox* ar fi fost însoțit, după spusele lui Emil Manu (1997), de această notiță: „Scrisă într-o singură noapte, de la 11 la 6 dimineața, în birtul Moroianu (Sărindar), prin martie 1920. Trimisă apoi Doamnei Hortensia Papadat-Bengescu cu un buchet de flori”. Un altul, cu titlul *În ceață*, scris la Café Imperial, îi fusese dedicat tot romancierei, pentru care Barbu nutrise o pasiune erotică.

În *Istorie*, Călinescu se interesează de dedicaţiile pe care le face Hortensia Papadat-Bengescu pe romanele ei: îi face romancierei un portret dedus din modul în care își scrie dedicațiile[11]. Ceea ce reține atenția lui Călinescu e că romanele Hortensiei încep prin a fi adresate „mamei și tatei”; sunt apoi închinate „Vieții românești”, în perioada în care romanciera frecventase gruparea lui Ibrăileanu, și sfârșesc prin a fi închinate *Sburătorului*, în (lunga) perioadă ultimă, când romanciera face parte din acest grup. Prozatoarea așază prin urmare cele două cenacluri într-o ordine a familiei, pe care o deschisese cu părinții. Concluziile pe care le trage criticul pornind de aici sunt două, ambele oarecum surprinzătoare. Deduce mai întâi caracterul de „femeie de lume” al Hortensiei: „Autoarea nu poate să nu fie *femeie de lume* şi să nu dea *fiecărui cerc* satisfacţiile mondene pe care le-a primit. Ea zugrăvește o lume în care *simte plăcere să trăiască*” (s.n.) (Călinescu, 1982, p. 738). Califică mai apoi scrisul acesteia ca pe un „scris colocvial”, fiindcă limbajul ficțiunii (rămânând în strânsă relație cu cel al mediilor de sociabilitate literară pe care le frecventa romanciera) ar fi fost în mod esențial oral și colocvial: „Opera toată a Hortensiei Papadat-Bengescu este o lungă, fină, inteligentă clevetire de *femeie de lume*, într-un limbaj imposibil, *absolut vorbit*”. Departe de a trata dedicațiile ca pe niște simple texte însoțitoare, ca indicatori fragili și exteriori textului, care variază între pură convenționalitate și pulsație puternic emoțională, Călinescu le privește aici ca esențializări ale scriiturii ficționale; ca pe niște condensate în care se poate descifra o „față” necunoscută a Hortensiei. E dispus să considere și modul de construcție al „lumii” ficționale bengesciene, și tiparul discursului romanesc, ca derivând direct din felul în care viața de cenaclu o modelase pe marea romancieră: ca „femeie de lume” și ca ființă „colocvială”.

[10] Reproduse în ediția de la Albatros din 1970, îngrijită de Romulus Vulpescu.

[11] „Cât de „plată” în înţeles superior este autoarea, cât de puţin dispreţuitoare a vieţii sociale pe care o descrie, se vede din dedicaţiile volumelor” (Călinescu, 1982, p. 738).

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

În aceeași ordine a dedicațiilor tipărite, mai pot fi reținute situațiile în care volume întregi sunt scrise într-un spirit „adresat" celor din grup, deși figurile vizate sunt, de la caz la caz, diferite. Un asemenea volum e *Călătorii* din 1943, al Sandei Movilă. Poemul cu titlul *Vis* îi e dedicat lui Mihail Sebastian. E o încercare a poetei de a transpune asupra propriului destin o predeterminare a morții pe care o lega de Sebastian. O altă poezie, cu titlul *Marelui poet,* care imaginează o discuție între o femeie și un bărbat (ea citindu-i versuri, el criticându-i-le), îi e dedicată lui Eugen Jebeleanu. Îndărătul poetului-iubit construit ca „personaj" în alte poeme ale volumului, se ghicește figura lui Felix Aderca (cu care Sanda Movilă era în acel moment căsătorită), deși doar două poeme îl menționează în dedicație. Scrisă în anul morții lui Lovinescu, poezia intitulată *Prietenilor noștri* e o patetică despărțire de o comunitate dizolvată, a cărei perfectă armonie apare deja ca o simplă iluzie de panopticum: „Prietenii noștri de până mai ieri ne-au părăsit./ Adio serile cu lecturi din Mallarmé,/ subliniate cu pateticele despletiri ale lui Schumann,/ încheiate cu marile corespondențe sufletești/ ce păreau a ne depăși în eternitate./ Adio surâsuri în veneției oglinzi, adecvate,/ lupte de idei și încrucișări de glume frivole/ sărutând buzele unei cupe,/ din adâncul căreia țâșnea elocința spumoasă/ *și-mbrățișările noastre ce sigilau înfrățirea sufletelor*/ Adio!/ Totul a fost numai o iluzie/ ca-n jocul oglinzilor de panopticum/ construite pe naivitate și confuzie" (s.n.) (Movilă, 1946, p. 35).

*

În ce privește dedicațiile alografe, particularitatea cea mai ușor de sesizat a practicii lor la *Sburătorul* ține de existența unui număr mare de scriitori care, pe lângă dedicațiile primite, își colecționează și dedicațiile pe care ei le oferiseră. Când e să le livreze publicului, le scot împreună. Acest lucru arată că sburătoristul nu se interesează doar de relicvele corpului celuilalt, atunci când îl evocă, ci și de relicvele propriului corp, ținând să le restituie în pereche, ca întreg. Ca și cum evocarea prezenței celuilalt în proximitatea lui ar face necesară și evocarea propriei prezențe, obligând la reciprocitate (ceea ce înseamnă și că dispariția celuilalt îi va sugestiona o formă proprie de absență). În orice caz, dedicația alografă ajunge astfel să fixeze în memoria colectivă, în loc de un *ce*, un *cum* al relației, un mod de a fi al fiecăruia pentru cel de lângă el. De asemenea, sunt rare cazurile în care se citează o singură dedicație și frecvente cele în care se reproduce întreaga colecție. Publicarea întregului set e justificată de dorința de a realiza descrierea completă, cvasiexhaustivă, a raportului celor doi scriitori, în mulțimea de momente imponderabile care l-au constituit, ilustrându-i, prin diferența de tonalitate și umoare a celor câteva linii adresate, toate fluctuațiile.

Mă limitez aici la un singur exemplu, care îi are ca personaje pe Șerban Cioculescu și pe Camil Petrescu. Obiectul în discuție îl constituie dedicațiile pe care Camil Petrescu i le scrie „de mână" criticului, pe mai multe volume. Ceea ce îl incită pe Cioculescu să construiască mai multe articole pe această temă (Cioculescu, 1975, pp. 174-179) e faptul că romancierul obișnuiește să „stenografieze", în chip de dedicații pe volumele sale,

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

observațiile pe care destinatarii volumelor i le făcuseră pe textul respectiv la lectura lui în cenaclu[12]. Știindu-l pe Cioculescu colecționar pasionat, Camil Petrescu ar fi mers chiar până la a edita pentru el unele volume unicat, în care textul, deschis cu stenograma observației critice, s-ar fi adecvat acesteia, modificând varianta „oficială" publicată. Îi dăruise astfel lui Cioculescu o ediție din *Patul lui Procust*[13], din care fuseseră excluse scrisorile Doamnei T., fiindcă Cioculescu îi spusese că cele două părți nu ar avea nicio legătură logică. Îi promisese altădată o ediție din *Danton* din care parantezele regizorale să lipsească fiindcă, din nou, criticul le subliniase într-o cronică inutilitatea. Dedicația pe care i-o scrisese pe volumul „oficial" suna așa: „P.S. Cu rugămintea să sară toate parantezele ca să nu-i încurce imaginația. P.S. 2. și cu promisiunea că voiu face pentru el pe viitor o ediție specială fără paranteze" (Cioculescu, 1975, p. 184). Reveria pe care aceste dedicații i-o hrănesc lui Cioculescu e a unei literaturi pe care scriitorul ar edita-o personalizat pentru fiecare din criticii din grup care l-au citit. Altfel spus, reveria unui text care ar exista în atâtea variante câți scriitori au făcut observații în marginea lui anterior publicării, acordându-i fiecăruia din aceștia (și numai lui) schimbarea pe care a solicitat-o, și garantându-i astfel o relație de exclusivitate cu textul[14].

*

Ajung la concluzii, fără să vreau să subliniez altceva decât, încă o dată, relația pe care toate aceste texte asumate individual, dar exploatând moduri ale „enunțării colective", o întreține cu forma de viață cenaculară. Faptul că modurile de a înscrie colectivitatea în literatură se realizează ca niște efecte ale unei asemenea forme de viață pe care, în același timp, tot ele o constituie. Corelarea faptului estetic cu o interogație de tip etic devine într-un asemenea caz obligatorie.

[12] Dedicația făcută lui Cioculescu pe exemplarul din *Bălcescu* sună așa: „P.S. Dragă Șerban Cioculescu, să adaog aici, dacă îmi dai voie, câteva rânduri, după ce ai citit cartea și mi-ai comunicat impresiile./ Cred că într-o zi, bunul nostru prieten și critic, Vladimir Streinu, se va frământa îndelung ca să arate că în definitiv și el a fost de părerea d-tale, că numai s-a exprimat greșit în ceea ce privește semnificația din *Bălcescu*./ Eu însă i-am consemnat părerea, stenografic, pe volumul pe care i l-am oferit. C.P." (Cioculescu, 1975, p. 178).

[13] „Nu regăsesc exemplarul meu din *Patul lui Procust*. În cronica favorabilă pe care i-am închinat-o, observam că nici *Scrisorile doamnei T.*, cu care se deschide cartea, nici cele două epiloguri, nu fac corp cu opera, sau mai bine zis cu capitolul central, intitulat: *Într-o după-amiază de august*. Știindu-mă bibliofil, Camil a avut față de mine o delicată atenție. A pus să mi se broșeze un exemplar fără acele *hors-d'oeuvres*-uri, cu mențiunea tipografică, în caractere roșii, cursive: *„Exemplar unic/, tipărit pentru/ d-l Șerban Cioculescu*" (*Ibidem*, p. 177).

[14] Camil Baltazar are și el un mic text de comentariu pornind de la dedicația pe care i-o face Voronca pe *A doua lumină*. Face aici elogiul lui Voronca, al prezenței lui fizice și al interacțiunii lui sociale, fără a mai ajunge să citeze dedicația pe care i-o făcuse Voronca (Baltazar, 1930).

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

Referințe bibliografice:

1. ADERCA, Felix. *Contribuţii critice I*. București: Minerva, 1983.

2. BALTAZAR, Camil. Scurt comentar la dedicaţia pe volumul „A doua lumină". În: *Tiparniţa literară*, 1930. Nr. 6 – 10.

3. BENADOR, Ury. *Hilda*. București: „Cugetarea", 1935.

4. BOURRIAUD, Nicolas. *Estetica relaţională. Postproducţie*, tr. de Cristian Nae. Cluj: Ideea Print, 2007.

5. BRĂESCU, Gheorghe. Surprise-Party. În: *Sburătorul*. An IV, nr. 8, febr. 1927.

6. BURȚA-CERNAT, Bianca. *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*. București: Cartea Românească, 2011.

7. CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a revăzută și adăugită. București: Minerva,1982.

8. CIOCULESCU, Șerban. *Amintiri*. București: Eminescu, 1975.

9. CONSTANTINESCU, Pompiliu. *Scrieri I*. București: Editura pentru Literatură, 1967.

10. DIDIER, Alexandre. Une histoire collective?. În: Vincent Dabaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.). *L'Histoire littéraire des écrivains*. Paris: PUPS, 2013.

11. EFTIMIU, Victor. *Arhanghelul cu aripi de ceară*. București: Cartea Românească,1935.

12. EFTIMIU, Victor. *Elfiona*, în *Opere XII*. București: Minerva, 1983.

13. GLINOER, Anthony Glinoer. LAISNEY, Vincent. Le discours anticénaculaire au XIX^{e} siècle: un cas d'école. În: *COnTEXTES* [En ligne]. 10 | 2012, mis en ligne le 08 avril 2012, consulté le 14 janvier 2016. URL : http://journals.openedition.org/contextes/4922 ; DOI : 10.4000/contextes.49.

14. LOVINESCU, Eugen. *Sburătorul. Agende literare,* V. București: Coresi, 2001.

15. LOVINESCU, Eugen. *Sburătorul. Agende literare*, VI. București: Editura Academiei Române, 2002.

16. LOVINESCU, Eugen. *G. Brăescu*, în *Critice* VII, ed. Definitivă. București: Ancora, 1929, pp. 46-77.

17. LOVINESCU, Eugen. Memorii I. În: *Memorii. Aqua forte*, ed. îngrijită de Gabriela Omăt. București: Minerva, 1998.

18. LOVINESCU, Eugen. Lectură în comitet. În: *Vremea*. Nr. 608, din 6 iulie 1941.

19. MILLER-VERGHY, Mărgărita. Poveste adevărată. În: *Viaţa*, 1941. Nr. 7 şi următoarele.

20. MILLER-VERGHY, Mărgărita. *Blandina*, trad., prefaţă şi note de Emilia St. Milicescu. Cluj-Napoca: Dacia, 1980.

21. MANU, Emil. *Cafeneaua literară*. București: Saeculum, 1997.

22. MOȘANDREI, Mihai. *Prezența Pegasului sau Plimbări lirice în jurul poeziei*. București: Vremea, 1933.

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)

23. MOVILĂ, Sanda. *Călătorii*. București: Editura Regală pentru Literatură și Artă, 1946.

24. NEGRU, Natalia. *Două vieţi stinse. Mărturisiri*. București: Viața Românească, 1921.

25. PETRESCU, Camil. *Note zilnice (1927-1940)*, prefață și note de Mircea Zaciu. București: Cartea Românească, 1975.

26. REBREANU, Liviu. Alina. În: *Universul literar*, XLI, 1925. Nr. 5, pp. 3-4;

27. REBREANU, Liviu. Resfrângeri. În: *Cetatea literară*, I, 1926. Nr. 2, pp. 11-12.

28. SEBASTIAN, Mihail. Mărturia scriitorilor. În: *Tiparniţa literară*, 1930. Nr. 2-3.

29. TUDURACHI, Ligia. *Cuvintele care ucid. Memorie literară în romanele lui E. Lovinescu*. Cluj-Napoca: Limes, 2010.

30. TUDURACHI, Ligia. Monica Lovinescu – copil al cenaclului „Sburătorul" (I-II). În: *Transilvania* (Sibiu), s. nouă, 2018. Nr. 9 și nr. 11-12, pp. 1-8, și respectiv pp. 24-32.

*Textul reprezintă un fragment din volumul *„Grup sburător". Trăitul și scrisul împreună în cenaclul lui E. Lovinescu*, în curs de apariție la Editura Universității de Vest (Timișoara, 2019).

BDD-A29178 © 2019 Academia de Științe a Moldovei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 13:07:45 UTC)