

H. BONCIU – DINCOLO DE EXPRESIONISM

de

Gabriela GLĂVAN

Istoriile literare notează prezența lui H. Bonciu în viața culturală interbelică sub semnul unei evoluții atipice. Două aspecte i-au transformat scrierile în subiect de dezbatere, din perspective antagonice, însă. Primul vizează natura incertă a esteticii operei sale – un expresionism marcat de accente avangardiste, cu frecvente alunecări spre onirism și suprarealism. Poet și prozator, H. Bonciu mizează pe o formulă expresivă hibridă, mai ales în cazul celor două romane, *Bagaj...* și *Pensiunea doamnei Pipersberg*, romane de graniță, stranii și aproape de neînțeles pentru gusturile literare ale epocii în care au apărut. Poetica fragmentarului, dublată de incertitudinea încadrării într-un gen literar, sunt elemente suficiente pentru ca Bonciu să fie clasat drept un autor neobișnuit.

Cel de-al doilea plan al discuției vizează implicarea operei sale în disputa privind „literatura pornografică”, manifestată virulent în presă, totul culminând cu momentul 1937, când i se intentează proces. Alături de alți câțiva scriitori, între care Geo Bogza și Mihail Celarianu, H. Bonciu este acuzat de promovarea unei literaturi pornografice, fiind pion central într-o nouă chestionare a problemei moralității în artă. Semnificația acestui episod vizează mai degrabă recurența unei dileme mai vechi, manifestată într-o primă instanță în polemica Maiorescu – Gherea, decât o sinteză a opiniilor critice prezente în cultura română în deceniul al patrulea al secolului XX.

Este important de subliniat, totuși, dimensiunea politică a acestei dezbateri agresive, expusă de Z. Ornea¹ în volumul *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*. Caracterul antisemit al campaniei de presă, cât se poate de clar conturat în discursul vehement al revistelor de dreapta,

¹ Z. Ornea punctează clar implicarea lui Nicolae Iorga în declanșarea acestui adevărat scandal: „Din păcate, scandalul a fost declanșat de N. Iorga.” – în vol. *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p. 440; tot aici sunt inventariate repetatele sale atitudini ostile față de literatura „nouă” – condamnarea liricii lui Arghezi și a prozei lui Mircea Eliade fiind momente de vârf ale acestei atitudini.

persistă și în acuzele lansate de la tribuna Academiei, transferând datele unei probleme culturale într-o zonă socio-politică extrem de sensibilă.

Așa cum îl descoperă o parte a criticii literare, cea deschisă receptării discursului literar modern, prezența lui Bonciu în literatura română interbelică dispune de accentuate proeminențe. Pentru a observa detaliile acestui proces, câteva repere ale traiectoriei acestui scriitor sunt însă necesare.

Deși nu există un consens referitor la un interval exact, este totuși o certitudine faptul că Bonciu și-a petrecut câțiva ani din tinerețe în mediul boemei artistice din Berlin și Viena, perioadă ce a avut un impact semnificativ asupra creației sale. În 1918 se află din nou în țară și publică în revista „Scena” câteva traduceri din Peter Altenberg, alături de o serie de poeme proprii. Din 1920 începe colaborarea cu revista „Rampa”, ceea ce îi favorizează o nouă ședere la Viena, în calitate de redactor. Din 1921, începe o colaborare cu „Adevărul literar și artistic”, menținând-o și pe cea cu „Rampa”.

O relatare a lui Eman. Cerbu despre H. Bonciu în acei ani este mai mult decât grăitoare:

„Un tânăr poet a irupt într-o zi în redacția *Rampeii*. Trimisese cu câteva zile înainte o poezie. Un sonet remarcabil prin forța brutală a imaginilor sale. I s-a spus că nu poate fi publicat, din cauza unui cuvânt crud care rănea întregul sonet. Poetul a revenit atunci în persoană, cu alte poezii. Toate de o structură interioară inedită în lirica românească”².

În această perioadă scrie mare parte din textele poetice incluse ulterior în volumele *Lada cu năluci* (1932), *Eu și Orientul* (1933), și traduce din poezia lui Anton Wildgans – în 1933 apare volumul *Poeme către Ead*. Un mariaj burghez îl ține departe de lumea culturală pentru un timp, din 1923 și până în 1934, când apare romanul *Bagaj...*

O perspectivă interesantă asupra posibilelor conexiuni ce pot fi stabilite între viziunea conturată în opera lui Bonciu și cea dominantă în deceniul al doilea al secolului XX este oferită de Mioara Apolzan³. Poemele create în 1918-1920 sunt clar impregnate de spiritul avangardei, însă publicarea lor tardivă împiedică includerea autorului lor între precursorii de prim rang ai mișcării, precum Tzara sau Vinea. Tonul rezervat al criticii este motivat de lipsa de unitate a expresiei poetice, dar și de inconsecvența față de „severitățile artistice”⁴ ale unor specii cu formă fixă, precum sonetul.

² „Rampa”, IV, nr. 884, 4 oct. 1920, p. 1, *apud* Mioara Apolzan, *Prefață* la H. Bonciu, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, ediție îngrijită, prefață și note de Mioara Apolzan, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 8.

³ *Ibidem*, p. 9.

⁴ Pompiliu Constantinescu, *H. Bonciu: Eu și Orientul*, „Vreamea”, V, nr. 266, 4 dec. 1932, p. 7, *apud* Mioara Apolzan, *op. cit.*, p. 10.

În 1934 apare *Bagaj...*, iar receptarea critică pozitivă a romanului îi modifică așezarea în spațiul literaturii interbelice. La fel ca și în cazul lui Urmuz, implicarea lui Tudor Arghezi are un rol important, el semnând prezentarea de pe banderola romanului:

„Dintr-o mocirlă de culori crude, frecată toată cu funigei de aur, bidineaua lui plină și grasă, ridicată pe schela cea mai înaltă, zугrăvește în fresca universală a balamucului sufletesc, la care fiecare adăugăm smângăleala fierbinte a sângelui nostru, o figură sau un interval”⁵.

Romanul nu a reprezentat o premieră sub aspectul inovației formale – experimentele⁶ în proză ale avangardei fiind deja parte a unei istorii literare stabile, ceea ce a generat impresia originalității a fost inserarea unor teme specific expresioniste într-un discurs narativ sincopat, cu evidente propensiuni spre toposurile predilecte ale aceleiași avangarde căreia Bonciu nu i s-a raliat niciodată direct.

Unul dintre primele comentarii pe marginea romanului subliniază singularitatea formulei: „nu respectă niciuna din formulele consacrate ale romanului, ci își îngăduie o factură cu totul nouă”⁷. Pornind de la calitățile romanului, pe care l-a „savurat cu delicii”, Anton Holban⁸ îl include pe Bonciu într-o familie a modernității europene, alături de Céline sau Axel Munthe; Pompiliu Constantinescu punctează eficient mutația benefică din interiorul operei, de la poezie la proză și remarcă aspecte relevante pentru orice caracterizare ulterioară a romanului – în ciuda reticențelor („o anume înclinație spre grotesc, [...] o anume poză suprarealistă a filmului unei existențe”⁹), *Bagaj...* este o apariție notabilă. Deși negative, observațiile privind fragmentarismul, natura centrifugală a narațiunii și persistența unui ton confesiv ce așează discursul în orizontul „autenticismului” aproape contagios al momentului, fiecare dintre ele subliniază caracterul atipic al romanului. Acest aspect devine relevant într-o argumentație succintă privind particularitățile romanului *Bagaj...*, desfășurată în mod necesar în proximitatea imediată a textului.

Același mod reținut de a problematiza datele romanului îi este specific și lui Mihail Sebastian, însă tot lui îi aparțin primele reflecții pozitive despre paginile încărcate de sexualitatea maladivă a lumii halucinante prin care călătoresc protagonistul Ramses Ferdinand Sinidis și

⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁷ ***/rubrica/*Curier*, „Vremea”, VII, nr. 368, 25 dec. 1935, p. 23, *apud* Mioara Apolzan, *op. cit.*, p. 11.

⁸ Anton Holban, *Bagaj de H. Bonciu*, „Adevărul”, XXXIX, nr. 15724, 17 aprilie 1935, p. 2, *apud* Mioara Apolzan, *op. cit.*, p. 11.

⁹ Pompiliu Constantinescu, *Bagaj*, „Vremea”, VIII, nr. 376, 17 febr. 1935, p. 7, *apud* Mioara Apolzan, *op. cit.*, p. 12.

naratorul (Bonciu însuși, după cum se va deconspira în cel de-al doilea roman).

Numele lui H. Bonciu a fost dintru început asociat spiritului artistic dominant în Viena sfârșitului de secol XIX și în mediul cultural german și vienez al primelor decenii din secolul XX. O delimitare clară a influențelor se face abia în 1967, și i se datorează lui Ovid S. Crohmălniceanu:

„Filiația mai neobișnuită a literaturii lui H. Bonciu [...] autorul o indică singur în romanele sale *Bagaj* (1934) și *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1936): ramura austriacă a neoromanticilor și expresioniștilor germani, Peter Altenberg și Peter Hille, Alfons Petzold și Anton Wildgans, la care se adaugă pregătitorii și reprezentanții a ceea ce s-a numit „Die neue Sachlichkeit”, școala realismului atroce, sarcastic, grotesc și brutal, Klabund, Kästner etc.”¹⁰.

Același critic analizează dinamica interferențelor literaturii române cu stilul Jugend, concluzionând că „dintre scriitorii români, cu *Jugendstil*-ul propriu-zis a avut însă de-a face numai H. Bonciu”¹¹. Cele două romane sunt mediul revelator al conexiunilor, reale și imaginare, dintre H. Bonciu și boema vieneză. Prezența, ca personaje în scrierile sale, a lui Peter Hille, Peter Altenberg, Alfons Petzold, Egon Schiele nu certifică însă asumarea expresionismului ca linie majoră a viziunii sale. Nuanțarea vine tot din partea lui Crohmălniceanu¹², care observă că scriitorii evocați în paginile romanelor lui Bonciu aparțin unui moment de tranziție, unei orientări estetice noi, pe care se va baza ulterior expresionismul. Elementele fondatoare provin însă din curente precum naturalismul, în ultima sa etapă, impresionismul, neoromantismul, simbolismul sau „Jugendstil”-ul :

„Gustul pentru instinctual al naturalismului, expresionismul l-a intensificat până la scoaterea vieții aproape cu totul de sub cauzalitatea socială și psihologică, astfel încât să lase vederii, cum își propune H. Bonciu, numai «omul în patru labe». Impresionismul – se știe – a adus o subiectivizare puternică a reprezentărilor artistice. Inițiativa lui de a autonomiza însușirile lucrurilor și a le supune facultăților transformatoare ale eului creator, expresionismul a preluat-o și a intensificat-o. Din panerotismul „Jugendstil”-ului și obsesiilor lui naturalist-vegetale și-a scos frenezia dionisiacă; totodată, a împins dispoziția acestuia la stilizare către un act violent de reducere chemat să dea formelor o funcție rezumativă și abstractivă care să facă perceptibile arhetipurile. Neoromantismul i-a transmis interesul acut pentru tot ce sufletul presimte că există dincolo de

¹⁰ Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, Editura Pentru Literatură, 1967, p. 537.

¹¹ Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și stilul Jugend*, în „Secolul 20”, nr. 1-3/1997, p. 142.

¹² Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978, p. 214.

realitatea imediată: cosmicul, stihialul, demonicul, sacrul – precum și preferințele arătate fantasticului și grotescului.

Expresionismul lui H. Bonciu se prezintă ca o potențare a acestor tendințe”¹³.

Această izolare a principalelor „focare” de influență ce contribuie la conturarea unei formule inedite a expresionismului în literatura română este un prim pas în identificarea prezenței lor în texte, sub forma unor elemente specifice imaginarului eterogen al acestui autor singular.

Bagaj... și *Pensiunea doamnei Pipersberg* sunt două romane ce funcționează complementar, din al căror fragmentarism și polifonie stilistică se desprinde o manieră narativă și poetică simptomatică pentru momentul de confuzie pozitivă în care scriitorul dă curs majorității opțiunilor discursive moderne. O observație importantă îi aparține Adriannei Babeți, în *Studiul introductiv* la cea mai recentă reeditare a celor două romane, unde, într-un context ce recompilează cu acuratețe „momentul Bonciu” și impactul prezenței sale în literatura română interbelică, notează:

„Din tocmai acest amalgam deconcertant, dar nu mai puțin coerent cu propriile principii, vine în epocă forța de șoc a romanelor sale. O forță de fond și de formă. De viziune și stil. De repertoriu tematic și de limbaj.”¹⁴

Pornind de la aceste premise, putem afirma că cele două texte au o identitate unitară, stabilită printr-o serie de repere precise: *Bagaj...* este romanul unei singure istorii – povestea lui Ramses Ferdinand Sinidis, așa cum a fost scrisă de acesta în *caietul negru*. Textul a ajuns în posesia naratorului într-o împrejurare bizară: ucigașul lui Ramses, Omul cu ciocul de aramă, o apariție de coșmar desprinsă parcă, așa cum s-a mai spus, din imaginarul caricaturilor paralogice ale lui Urmuz, îi face naratorului o vizită nocturnă și îi relatează detaliile crimei.

Neobișnuitul și oroarea faptei constau, așa cum se poate bănui, în detalii: Omul cu ciocul de aramă, deși l-a ucis pe Ramses pentru un fleac oarecum absurd – „pentru că acesta a refuzat să-i împrumute abonamentul pe calea ferată, sub pretext că fotografia lui nu seamănă deloc cu capul de păstârnac care ar fi putut să provoace confiscarea carnetului”¹⁵, e îngrozit de natura duală a victimei sale, care, asemeni unui erou de nuvelă romantică și fantastică, poartă în coșul pieptului un pitic hidos ce intervine brutal, criticându-i aspru faptele și făcând neconținut comentarii caustice la adresa lui.

¹³ *Ibidem*, p. 214-215.

¹⁴ Adriana Babeți, *Studiul introductiv* la H. Bonciu, *Bagaj...*, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 31.

¹⁵ H. Bonciu, *Bagaj...*, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 43.

„Frigarea” folosită la „scoaterea caielelor desprinse din potcoavele cailor și înfipite în asfalt” (B..., p. 42) străpungând pieptul lui Ramses, a ucis piticul. Spusele Omului cu ciocul de aramă au funcția de a marca incipitul unei povești cel puțin bizare:

„...e neîndoielnic, după cum, de altfel, am bănuț întotdeauna, că Ramses purta înghemuit în coșul pieptului un copil pe care l-am străpuns mortal la demonstrația mea sportivă. Poate că mă socoți destul de copt pentru balamuc. Dar dacă vei citi caietul postum, vei ajunge la aceeași părere. Piticul din lăuntru său a mai avut puterea să strige pițigăiat și peltic: «Adio, Ramses» La care Ramses i-a răspuns: «Crapă, canalie», înainte de a se prăbuși neînsuflețit pe mormanul de gunoi” (B..., p. 44).

Direcția romanului este însă alta. Nu mai puțin ambiguă, dominată de o stranie copleșitoare și de accentele unei viziuni acut decadente, în care protagonistul e un rătăcitor prin lumi periferice, erodate de o forță autodestructivă ce abrutizează ființa printr-o exacerbare senzorială susținută de o percepție maladivă a sexualității:

„Totul vorbește în Bonciu despre o existență precară, imprevizibilă, despre extravaganță și spirit de contestare, despre fascinația perifericului, chiar a sordidului, cel puțin în anii vienezi, așa cum transpar ei din texte”¹⁶.

Călătoria la capătul nopții, dacă urmărim dimensiunea céliniană a romanului, este o traiectorie a destrămării eului într-un topos vast al pierzaniei și-al uitării de sine. Aceeași linie autobiografică, urmărită din copilărie și până într-un prezent incert, poate așeza *Bagaj...* alături de *Întâmplări în irealitatea imediată*, romanul lui M. Blecher¹⁷. Substanța halucinației și a reveriei metafizice din romanul lui Blecher are însă în *Bagaj...* o consistență materială grea și o certă propensiune spre voluptatea autoanulării.

Obsesia morții, ca topos predominant în ambele romane, apare în romanul lui Bonciu ca reprezentare factică a cruzimii și a violenței, aducând cu sine un infern organic coagulat din esențele tari ale unor personaje insolite, apropiat de bolgiile estetizate ale *Crailor de Curtea Veche*. Memoria copilăriei și a adolescenței este strâns legată de prezența unor personaje teribile, ale căror gesturi șocante îi imprimă lui Ramses o viziune atroce asupra vieții. Această viziune rămâne permanent activă în nivelul de profunzime al narațiunii, fiind cu atât mai vizibilă cu cât

¹⁶ Adriana Babeți, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷ „Cel mai apropiat ca structură exterioară de *Întâmplări...* este romanul lui H. Bonciu, *Bagaj...*” – Mihai Zamfir, *Maestrul din umbră. Cealaltă față a prozei*, București, Editura Eminescu, 1988, p. 150.

povestea este generată printr-un fel de mărturie directă, asemănătoare însemnărilor de jurnal sau memoriilor.

Specificul textului provine din exploatarea unui truc binecunoscut – naratorul nu își asumă paternitatea „poveștii”, romanul are la bază un text „de împrumut”, primit sau găsit, adesea un manuscris aparținând chiar protagonistului, precum în acest caz. *Caietul negru*, cu toată transparența metaforei sale, se va dovedi suportul unei lumi ficționale, aparținând unei serii negative de o pregnanță remarcabilă.

Discontinuitatea narativă, omniprezența grotescului, „metafizica tragicului cotidian”¹⁸, imaginarul violenței, transpus și la nivelul limbajului, obsesia întunecată a sexualității, suprapuse unei pulsioni thanatice de fond, redau liniile de forță ale unei proze ce poate ilustra o altă dimensiune a modernității în literatura română interbelică. H. Bonciu nu a făcut parte din nicio grupare literară, programul său estetic a funcționat subiectiv, în mod evident influența perioadei germane și a celei vieneze fiind una durabilă. Transformările inerente schimbării regimului poetic cu cel prozastic nu au alterat fondul expresiv al unui autor destul de rar explorat în datele particulare ale operei sale.

Bagaj... este un roman cu o desfășurare narativă liniară, implicând o teleologie devenită treptat iluzie: moartea protagonistului nu e punctul ultim al căutărilor și-al rătăcirii – într-un episod neverosimil, Ramses își povestește înmormântarea din postura unei prezențe/absențe: percepe tot, dar nu mai poate reacționa. Același mecanism care a făcut posibilă prezența piticului în rol de voce („peltică” și „pițigăiată”) a conștiinței, deturneză finalul romanului spre ultima zonă infernală a identității lui Ramses, viziunea incinerării sale. Acesta este un posibil punct de plecare în explorarea personajului și a lumii narative coagulate în jurul său:

„Mă vor împinge în cuptorul unde urmează să intru pe burtă, pentru că atunci când tendoanele se vor scurta din pricina căldurii, va trebui să mă ridic.

Vreau ca trupul să mi se așeze încă o dată în patru labe, și capul meu, fără sprijin, răsucit brusc în jurul gâtului la o sută optzeci de grade, să mi se oprească, cu ochii plesniți, pironiți spre bolta cuptorului.

Atunci mă voi opri iar o dată, până când întreaga clădire a trupului se va prăbuși pentru totdeauna pe pulberea fină a măruntaielor mele prefăcute în cenușă.

Omul cu drugul de fier va deschide apoi capacul iadului de foc, să sfârâme ciolanele înnegrite, insuficient carbonizate.

El va găsi mădulele piticului, înfipt ca un uriaș păduche lat în colivia oaselor mele. Îl va recunoaște după forma de dovleac micuț a craniului și după piciorușele lui de Mickey Mouse.

¹⁸ G. Călinescu, H. Bonciu: *Bagaj. Pensiunea doamnei Pipersberg*, „Adevărul literar și artistic”, XV, nr. 792, 9 febr. 1936, p. 9-10, *apud* Mioara Apolzan, *op. cit.*, p. 10.

Cu drugul de fier să-i piseze oscioarele.

Praf să se aleagă de el!” (B..., p. 132).

Călătoriile lui Ramses prin lumi periferice, precum sfera boemei sau bordelurile, asigură fluiditate narațiunii și consolidează limitele unui univers uman fascinant prin diversitate, însă purtător al acelorași însemne ale aneantizării. Personajele sunt prezentate în episoade scurte, fiecare fiind purtătorul unei semnificații irepetabile, rămasă ca esență a unui timp ireversibil.

Romanul cuprinde trei perioade majore ale existenței lui Ramses – adolescența, războiul și maturitatea, exploatând momentul ultim, al morții, așa cum am menționat deja, într-un episod adiacent. Intenția unei autobiografii se susține astfel pe axa unui cronotop inteligibil. Ceea ce modifică aparențele unei desfășurări liniare este o dinamitare din interior a condiționărilor sociale și morale, refuzate sistematic de către Ramses și supuse unor continue demontări.

Fiecare dintre cele trei episoade majore este alcătuit dintr-o constelație de evenimente și personaje ce expun, până la epuizare, imaginile unei realități maculate de o dizarmonie profundă și neliniștitoare. Privite prin spectrele deformatoare ale acestui personaj incongruent cu propria identitate, oamenii și acțiunile lor încep să existe într-un spațiu de suprafață al prezentului, străbătut de o temporalitate ireversibilă și de nesfârșite eșecuri.

Primul indiciu al unei stări interioare precare este (falsa) dedicație de pe prima pagină, adresată tatălui:

„Aștern gândurile mele pe țărâna
și ciolanele tale, tată, pentru că
astăzi ești orb și mut și surd și
neînțelegător.

Fiul tău”

Citit în codul unui oedipianism aproape implicit, mecanismul defulărilor excesive din roman devine consecința unei fracturi existențiale la nivelul raporturilor cu autoritatea și cu normele sociale. Inadaptarea lui Ramses este, astfel, condiționată de o alienare definitivă, care, fără a fi singulară, îi accentuează protagonistului insolitarea și tendințele autodestructive.

Ricoșând spre mamă, ura de sine se conturează ca linie definitorie a unei identități vulnerabile. Ca o consecință firească a acestei duble rupturi, scrisul devine funcție compensatorie, singura ce poate asigura păstrarea identității într-o formă stabilă – cea a narațiunii – toate celelalte forme ale experienței girând căderea în trup prin prezența, ca ego alternativ, a „omului în patru labe”:

„Cu mama, lucrurile stau azi ceva mai puțin limpede. Cred însă că a presimțit că în pântecul ei coace nebunia unui strămoș șugubăț și

alcoolic, căci altfel nu s-ar fi străduit la începutul fecundării să-mi desprindă embrionul din rădăcina ei.

Poate că din pricina asta apăs, cu dușmănie câteodată, vârful peniței pe hârtie, până ce se deschide o gură de cerneală cu două buze negre, pe care mi-e teamă să le pipăi, cum altădată, în copilărie, mi-a fost groază să mă ating de portalul acoperit cu postav negru, drapat în fața caselor celor adormiți pe veci” (B..., p. 47).

Imaginea tatălui și afectivitatea paternă sunt asociate, într-o ultimă instanță, unei alte traume de proporții, experiența războiului:

„O singură dată i-am primit sărutul rece la poarta casei părintești, când, cu coburii îndesați cu rufărie de harnicele mâini ale mamei, m-am despărțit de el, ca să intru în vâltoarea războiului” (B..., p. 47).

Între amintirile copilăriei încep să se infiltreze elemente ale grotescului și ale violenței, Ramses izolând, ca figuri memorabile, pe dascălul devorator de bomboane semi-digerate, confiscate direct din gura copilului, și pe Moș Avram, care, de disperare că are degetele strâmbe, afectate de podagră, încercă să și le îndrepte cu securea, retezându-și pe loc patru degete de la mâna stângă. Anti-eroi ai copilăriei, aceste prezențe, alături de multe altele, favorizează, prin dimensiunea lor întunecată, structurarea unei identități antagonice și a unei conștiințe dezarticulate.

Melancolia bolnavă a celor mai multe dintre experiențele mărturisite de Ramses în caietul negru, ca într-o carte despre moarte (în *Pensiunea doamnei Pipersberg vor domina Cartea despre carne, Cartea despre vin și Cartea despre suflet*), își are sursa primă în sensibilitatea excesivă a copilăriei.

Dimensiunea eros – thanatos se conturează din întâmplări ce formează în sine episoade semnificative pentru dezvoltarea instantaneelor sugestive ale copilăriei și adolescenței. Marcate textual prin pauze, delimitate ca fulgurații ale unei memorii convulsive, aceste întâmplări par a veni din aceeași irealitate imediată ca și *Întâmplările...* lui Blecher. Una pare a anunța viziunea din final, a trupului incinerat în crematoriu – Ramses vede un om aproape carbonizat, pe Ilie Cârpaș, muncitor la sondă, adus acasă într-un sicriu „din care răzbea un miros pătrunzător de carne friptă” (B..., p. 52).

Schema erotică a romanului pare a fi una completă, deoarece rolul iubirii pierdute din prima tinerețe este atribuit Laurei, sora lui Marcu Fișic, bărbierul. Aici se conturează un nod de semnificații importante în determinarea evoluției lui Ramses, prin prezența unor conexiuni multiple între erosul inocent și obsesia fatală, cuplul Ramses - Laura fiind o sublimare artificială a purității definitiv pierdute.

Contrastul major dintre ritualul aproape sacru al apropierei de trupul Laurei și desfrâul căutat ca uitare de sine se profilează odată cu instituirea

unei relații secunde, în care dorința refulată este consumată violent alături de o femeie pasivă, pe deplin supusă asaltului intempestiv al adolescentului.

O proiecție exterioară a relaționării lui Ramses la cele două femei este iubirea dramatică a lui Marcu Fișic pentru țigancă de la „local”, figură tragică și grotescă, purtătoare a unei sexualități misterioase. Marcu, răvășit de iubirea imposibilă pentru țigancă, o ascultă cântând, după care „o înșfăcă de păr și o trânti de pe rampă jos pe podea, călcând-o în picioare” (B..., p. 59). Acestui episod îi urmează întotdeauna o retragere amoroasă în salonul de frizerie, până când, după un astfel de episod, Marcu este răpus de o fatalitate inexplicabilă. Căderea în deznădejde și moarte are loc ca proiecție nefericită în destinul Laurei: fata se mărită cu un bogătaș și naște un copil mort.

Dimensiunea celiniană răzbate la nivelul expresiei directe: „Războiul cel mare m-a încolonat alături de Moarte” (B..., p. 63); tonul dramatic se nuanțează într-o ironie ascutită, denunțând inutilitatea conflictului: „Am făcut războiul așa cum August Prostul ajută la strânsul covorului din manej.” (*ibid.*) Însingurarea în teritoriile concrete ale morții este marcată de îndepărtarea de propria existență, într-o nebunie amânată doar de amintirea mamei:

„Așa cum mă întindeam atunci pe burtă în mocirla de la marginea drumului, cu coatele proptite în noroi, cu obrajii sprijiniți în podurile palmelor murdărite de balega cojită de soare, chipul mamei, blând și adorat, mă ferea de nebunie. Fiindcă îmi venea să urlu, să răcnesc, să-mi arunc căciula grea de oaie de pe capul tuns chilug și să-mi sfășii mantaua prea grea și prea mare, pătată peste tot de zeama răsturnată din gamelă, în clipele de panică” (B..., p. 65).

Resorturile salvării implică și o rezervă de cărți – eroii modernității traversează în timp real spațiile morții și ororii, așa cum ei înșiși le-au proiectat în operele lor. Călătoria la capătul nopții nu poate fi făcută decât împreună cu ei:

„Căram, pretutindeni, printre galeții sfărâmați, pe Wilde, gigantul reîntors din Reading la Paris să-și negocieze dantura pentru o coajă de pâine, pe care desigur nu a mai putut-o mesteca între gingiile stălcite; pe Baudelaire, care a distins Franța, trecând mai rece și mai elegant decât însuși versurile sale; pe epilepticul acela, numit Feodor Dostoievski. Îi luam pe toți cu mine între încărcătoarele cu gloanțe, din care nu am trimis niciunul, căci nu am ucis pe nimeni...” (B..., p. 67).

Trauma are un impact vizibil și la nivelul discursului ideologic, inserat într-un pasaj impregnat de patos:

„Mai târziu, când voi dispărea din grădina oamenilor, ca să nu mă mai reîntorc, vai, niciodată, omul care se va naște după mine sau care astăzi trăiește pe undeva și luptă cu nevoile, va vorbi de pe coama înaltă a munților de oseminte. Va pomeni victimele

nevinovate sau inconștiente ale groaznicului măcel. Va striga: «Jos armele!» și zângănitul de oțel va fi semnalul înfrățirii omenești.”(B..., p. 69).

Fără ecou în afara acestui fragment, entuziasmul conviețuirii cu Celălalt rămâne una dintre utopiile prezente în conștiința personajului, articulate pe un fond de revoltă, de unde și tonalitatea excesivă a previziunii unui timp „al înfrățirii”, materializat, așa cum istoria reală a arătat, într-o catastrofă. Dimensiunea eschatologică se contopește cu o viziune a umanității renăscute dintr-un imens cimitir al civilizațiilor, rezultând o idealizare a omului, într-o lume pe care o poate reconstrui urmând principiile minimale ale ordinii firescului:

„Unul va fi graiul oamenilor pe întinderea globului mult prea mare pentru ei, când coaja pământului și fața apelor vor fi ale lor cu împrumut până la moarte. Ei nu se vor numi bolșevici, ci, odată cu prăbușirea sectarismelor, se vor numi simplu «oameni» și educația unitară a celor care nu s-au născut încă va stârpi din suflete buruiana răului, crescută în fiecare dintre noi din sămânța nedreptății” (B..., p. 70).

Acesta este contextul în care își face simțită prezența piticul – caricatură a unei conștiințe turmentate de o neliniște sumbră și de vecinătatea amenințătoare a anihilării. O ironie plictisită aprobă justetea discursului patetic despre înfrățire: „–Bravo! Întrerupse încântat piticul dinlăuntrul meu și recăzu să adoarmă iar, cu căpățâna rezemată pe zăbrelele coastelor mele” (B..., p. 70).

Metaforic, imaginile desprinse din coșmarul acestei experiențe amintesc de viziunile alegorice din tablourile lui Otto Dix, integrându-se unei sensibilități maladive, specifică tuturor modernilor care au trăit experiența războiului nemediat, pe front:

„În orașe cu hecatombe de cadavre, moartea obosită, dominând din înălțimea stârvurilor împutite, va rânji, trecând prin coasă caravanele de șobolani înspăimântați de uraganul bombelor aruncate din înalt, ca să rămână mărturiile de asasinat ale omului în patru labe” (*ibid.*).

În acest capitol se regăsesc, în formă incipientă, principalele surse ale nevrozelor ce îl vor consuma ulterior pe Ramses. Războiul a avut funcția unei profunde dizlocări a omului în lume, fapt ce va fi ilustrat până la demență de rățăcirile protagonistului prin zone marginale, locuite de indivizi ce-și trăiesc în fiecare zi sfârșitul.

Dezarticularea narațiunii, ca formulă compensatorie tăcerii, imprimă discursului o puternică notă anticalofilă. Istoria lui Ramses Ferdinand Sinidis, spusă de el însuși, se coagulează ca un flux al confesiunii, urmând linia unor evenimente selectate pe principiul importanței subiective. Bildungsromanul, cu toată inconsecvența dovedită de către

protagonistul-narator în selectarea datelor esențiale ale personalității sale, se dizolvă odată cu eșecul social: Ramses ratează prosperitatea în afaceri prin asocierea cu un Herr Șvaițer (din nou, o ironie caricaturală). Martor direct la falimentul unui client datornic și indirect participant la sinuciderea lui, Ramses îi sigilează sinucigașului prăvălia și se îndreaptă impasibil spre bordel.

Voluptatea maculării atinge o nouă intensitate în „bordelul cu aparența unui institut de domnișoare” (B..., p. 76), unde o prostituată costumată ca o elevă, mimând decența și inocența, îl atrage într-un joc pervers, curmat brusc de apariția unui client înamorat, cerșind atenție prin ușa închisă. Episodul se încheie într-un mod devenit deja al romanului, ca polaritate între exces și violență, aici manifestată verbal.

Plecarea la Viena, de fapt trecerea spre boema artistică și spre un univers marcat de aceleași tare, însă estetizat, eliberat de conștiința timpului istoric, se face în regimul secundarului, prin perspectiva piticului:

„Piticul meu, înăbușit aproape, s-a trezit abia la Viena, să se plângă puiului de caracatiță, schilod și pitic ca și dânsul, cu domiciliul permanent în cutia craniană a vechiului meu prieten, Peter Altenberg” (B..., p. 80).

În absența certitudinii unei relații reale dintre scriitorul român și poetul austriac, unica sursă creditabilă rămâne prezența sa ficțională în romanul *Bagaj...* Boema ipostaziată de Altenberg este un amalgam de poezie și autism. „Blândul copilaș în etate de patruzeci și ceva de ani” (B..., p. 82) este o prezență izolată în propria reverie – „el a scris numai câte un singur cuvânt din fiecare poezie delicată, pe care însă a trăit-o în toată frumusețea ei” (B..., p. 82). Alături îi sunt în mod constant Ștefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler. Viața lui Altenberg este, pentru Bonciu, un „fenomen” (B..., p. 83), despre care niciunul dintre aceștia nu a scris. O face, după cum se vede, el însuși.

Importanța unui asemenea demers trebuie înțeleasă în termenii specifici ai culturii române din deceniul al patrulea al secolului XX. Sincronizarea la ritmul modernității europene occidentale, precum și necesitatea originalității operei sunt proiecte parțial finalizate de către Bonciu. Nuanțele nu pot fi expuse decât în termenii operei, singura măsură autentică a eșecului sau a persistenței.

Sexualitatea este de departe adevărata latură obscură a romanului. În afara oricărei intenții salvatoare, cunoașterea sexuală are, în romanul lui Bonciu, o dimensiune narcotică, de sucombare în periferia conștiinței, unde nici una dintre doxele moralei comune nu mai sunt valide. Observația lui Ovid S. Crohmălniceanu surprinde tocmai această încercare a protagonistului de a se elibera de o nenumită „deznădejde existențială”:

„Personajele din *Bagaj...* și *Pensiunea doamnei Pipersberg* caută în acuplări nesfârșite să stingă un soi de deznădejde existențială; eroii pun în actul sexual o foame de bestialitate furibundă”¹⁹.

Personajul erotic central, alegoria senzualității întunecate a idealului feminin decadent este Hilda, iubita lui Peter Schiele. Această femeie este o apariție nu doar inubliabilă, ci și subiectul uneia dintre cele mai reușite estetizări ale femininului din opera lui Bonciu :

„Părea o dansatoare spaniolă, cu „cinciul” negru al părului presat și bine lipit de frunte, între sprâncenele subțiri, prelungite cu creionul spre tâmpole.

Duminică însă pictorul confecționa Hildei un chip de zeiță greacă, cu părul retezat în jurul cefei și atât de lins, încât bătaia soarelui părea că poartă o cască sferică de oțel, cu reflexe albastrii jucând după mlădierile ei grațioase” (*B...*, p. 86).

Hilda este prezență pură, ea se definește simultan prin cele două stataturi esențiale pe care le deține. Creație a pictorului Schiele, legitimată ca personaj și obiect de artă prin autoritatea artistului, Hilda însăși este receptacolul unor viziuni expuse pe pânză. Ceea ce pictează Hilda o reprezintă în egală măsură, tablourile ei fiind cu atât mai tulburătoare cu cât au ca unic referent o non-semnificație – moartea. Această femeie, drapată în negru, cu un trup „prea puțin pământesc” (*B...*, p. 87), reprezintă o sublimare a umanului angelic/demonic în artă. Dubla reflectare – a artefactului proiectat într-un artefact – este de fapt o proiecție în neant.

Ramses asistă la momente de imersiune totală a artistului în natura obiectului contemplat-reprezentat, nudul Hildei devenind trup devorat de Schiele în accese de adevărat delir erotic.

Unul dintre episoadele cele mai intense sub aspectul percepției artei ca fenomen vital, ca transfigurare a emoției în imagine și reprezentare, este momentul „desfacerii” cuplului Egon-Hilda pentru a-l include pe Ramses într-un joc perfid, orchestrat de Hilda și acceptat cu supunere masochistă de Schiele. Sensul acestei supuneri îi va fi revelat lui Ramses doar după ce actul erotic se va fi consumat, Ramses abandonând trupul femeii, conștient de nemernicia faptei sale. Hilda are însă o argumentație solidă pentru alegerea făcută: Schiele lucra la un tablou, *Eros*, rămas fără chip, deoarece artistul nu-i găsea o expresie potrivită. Trăvialul artistic la finisarea acestui tablou a fost motivat de unul erotic. Pentru a finisa chipul lui Eros, Schiele avea nevoie de o suferință autentică, imanentă precum clipa în care patosul real este transpus în expresie desfigurată.

Ramses intră în cel de-al doilea triumfi dramatic, odată ce opera de artă și-a extras, din seva realului, doza letală de paroxism:

¹⁹ Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, p. 218.

„Când intrai în atelier, doi oameni, vii amândoi, scăpărau din ochi mânie și durere: pictorul și chipul proaspăt zugrăvit al trupului cu pielea arămie.

– Eros cheamă, îmi zise Egon, măsurându-mă disprețuitor, cu mâna întinsă, arătându-mi astfel pe pânza șevaletului frumusețea, tinerețea și iubirea, încremenite pentru mulți ani înaintea uitării” (B..., p. 90).

O altă prezență recompusă din memoria fragmentară a perioadei austriece este cea a lui Alfons Petzold, „scriitorul epocal” (B..., p. 91), posesor al unei biografii suficient de interesante pentru a putea fi confundată cu o ficțiune despre un scriitor real. Episodul este, în *Bagaj...*, mai mult un flash, reconstituirea grăbită a unei alte figuri atipice din galeria eroilor lui Ramses. Peter Hille este evocat ca amintire evanescentă, după un intermezzo feminin imperios necesar în reechilibrarea atmosferei romanului.

Toate experiențele remarcabile sunt confirmate de câte o întâmplare erotică, ca și cum reversul identitar al lui Ramses, „omul în patru labe”, trebuie să-și lase amprenta asupra fiecărui moment pentru ca acesta să traverseze intervalul ce desparte realitatea de memorie.

Apariția Zittei, cu care Ramses mai târziu se căsătorește (ea devine personaj central în *Pensiunea doamnei Pipersberg*), este marcată de un ridicol grotesc. Cei doi amanți au un schimb de replici în care intervine piticul, ca voce a unei false conștiințe, îndemnându-l pe Ramses cu o la fel de falsă grijă să evite o ceartă. Ramses dezvăluie, într-un exces de sinceritate, natura acestei relații, mult mai profundă decât toate celelalte:

„Zitta, urmai nemilos, după o lungă și chinuitoare pauză, cu ochii ațintiți în farfurie. Sunt ani de zile de când mă chinuiești. Zăbala dârlogului tău mă doare. Totuși, dacă l-ai scăpa din mânușita ta o singură clipă, te-aș târî după mine, fără șovăire, în prăpastia morții. M-ai pătruns ca o râie și n-am puterea să mă spăl de tine cu leacul tămăduitor la care cuget cu spaimă, atunci când te urăsc mai mult” (B..., p. 102-103).

Relevanța majoră a existenței acestui cuplu, construit pe modelul relației dintre stăpân și sclav, apare ca unul dintre numeroasele „momente” ale romanului, singura măsură a profunzimii fiind cearta (aproape casnică) dintre cei doi. Prezența piticului schimbă traiectoria melodramei spre hilar și grotesc, astfel încât finalul – cu Ramses dispărut în noapte, Zitta nemaiurmărindu-l – marchează începutul ultimei etape a rătăcirii: întâlnirea cu Omul cu ciocul de aramă, moartea și epilogul „post-mortem”.

Desfășurată în întuneric, întâlnirea cu personajul fatal este anunțată de apariția simbolică a unei bătrâne prostituate, purtătoare a însemnelor lumii morților. Inserția acestui personaj confirmă nevoia de alegorizare ca formulă de trecere de la polivalența clasică a simbolului la semnificația literală a metaforei din estetica modernă :

„Din josul străzii venea șontâc, izbindu-și proteza de lemn a piciorului amputat de asfaltul lustruit al trotuarului, curva bătrână cu

perucă roșie, ciocănind cu cheia raiului în butucul care-i sprijinea șoldul retezat și rânjindu-și mizeria din rana gingiilor fără dinți.

Și iată că de după cotitura drumului îngust și palid luminat de strâmbul felinar, ne apăru Omul cu ciocul de aramă” (B..., p. 105).

Crima are mai mult caracterul unei drame amoroase, Omul fiind un amant de-al Zittei, care „a fost în călduri” și „a cugetat cu matricea” (B..., p. 106). Clipa morții este redată ca halucinație trăită, ca revelație ultimă a absurdului și inutilității existenței:

„Omul cu capul de păstârnac îmi implantă în creier ciocul de aramă, clătînându-și zarzavatul țestei și gesticulând cu huluțele mâinilor întinse în spațiul negru-cenușiu fixat ca un hotar în jurul tristeții mele, peste care nimeni nu va trece niciodată.

Deși înotam în întuneric, un lampagiu trecu pe lângă mine în trap, să stingă singurul și cel din urmă bec îngălbenit de beznă. După el trecu Moartea, duhnindu-mi în obraji absurditatea existenței și inevitabila catastrofă a grabnicului meu deces în cloaca asta în mijlocul căreia mă învârtesc în patru labe, adulmecând esența mamiferelor” (*ibid.*).

Într-un periplu suprafiresc, Omul cu ciocul de aramă îl însoțește pe Ramses chiar și după moarte, când cei doi fac împreună o vizită la bordel. Alunecarea în neființă se face tot pe un traseu simbolic, acum de clară sorginte infernală, „primul etaj” fiind o aluzie inversă la structura cercurilor concentrice ale unei subterane demonice prezentă ca suprafață:

„Alunecarăm în ulicioara neagră ca un gât de iad și scârțâitul scârilor de lemn, pe care le urcam prin beznă cu pas sigur, făcu să se deschidă ușa de la primul etaj, de unde se întinse până la noi un covor îngust de lumină murdară” (B..., p. 107).

Stabilimentul falimentar al doamnei Patanetschek are rolul de a servi, în sensul unei metaforizări proprii romanului, ca graniță dintre lumi, fiind și o primă formă a unui spațiu devenit topos central în romanul *Pensiunea doamnei Pipersberg*.

Întâlnirea cu Peppa, femeia emblematică a existenței lui Ramses – dovada fiind incertitudinea acestuia în ceea ce privește identitatea ei – are un rol concludiv. Ramses se raportează la feminin în termenii brutali ai sexualității, ca unică justificare a unei existențe fără sens, făcând apologia „femeii cu carnea dulce”:

„Era femeia cu carnea dulce, pe care am întâlnit-o foarte rar, dar de care nu mă voi putea sătura niciodată.

Era femeia-bestie, pe care o ling și o scuipe și în al cărei sex aş vrea să-mi putrezească inima, după ultima bătaie” (B..., p. 109).

Majoritatea reprezentărilor sexuale dobândesc în roman o nuanță întunecată, deoarece exploatarea trupului aparține unei conștiințe primitive, ce evaluează realitatea ca pe o însumare de stimuli, întotdeauna prezenți ca

semne ale morții în periferia instinctelor. Alături de Peppa, personaj de bestiar, căderea în trup este definitivă:

„– Latră! am răcnit către femeia cu carnea dulce tolănită pe covor, în timp ce-mi prindeam bretelele de pantaloni.

Înspăimântată de punctele de plumb scăpărător din ochii mei deschiși peste măsură, dânsa făcu: «Ham! Ham!», ocolind în patru labe încăperea” (B..., p. 110).

Fragmentarea textuală asigură romanului un peisaj structural variat, alcătuit din mostre discursive diverse. O specie aparte o constituie meditațiile lui Ramses, expuse în tonalități diferite, însă afirmând sistematic apetitul autodevorator al personajului. Una dintre ultimele reprezentări are gravitatea unei profeții apocaliptice, răsturnând palimpsestul sacru pentru a exprima abandonul sinelui într-un destin ordonat de imperativele trupului:

„...Chiar dacă oamenii se vor iubi după moartea mea și războiul va dispărea pentru totdeauna, acela care-și va ucide sufletul se va naște iar ca să trăiască și după mine și să moară într-un bordel, ajuns acolo din porunca sângelui” (B..., p. 111).

Obscurizarea semnificației proprii biografiei, continuu ancorată în teritoriile alterității, este în mod constant susținută de ascunderea în sine a protagonistului. Lunga confesiune nu are ca finalitate dezvăluirea vreunui adevăr al existenței sale, chiar a unuia minor, ci perpetua rătăcire într-o memorie labirintică, din care amintirile ies fragmentare și deformate, iar identitatea confuză a povestitorului își pierde și mai mult conturul.

În aceeași manieră, finalul romanului îi arată pe cei doi – pe Bonciu, naratorul aproape tăcut, prezent doar ca funcție textuală ordonatoare și pe Ramses Ferdinand Sinidis, antieroul unei autobiografii liminare, ilustrativă pentru un cod existențial exprimând dezolarea și inadaptația – îndreptându-se spre gară, „fiecare cu bagajul său”, adică fiecare cu povestea sa, pierzându-se în noapte.

Deși subversiv și necreditabil, protagonistul celor două romane ale lui H. Bonciu este un personaj modern emblematic pentru modalitatea în care afirmă și susține tensiunea ontologică expresionistă, căreia îi suprapune confesiv o interioritate funcționând paroxistic.

H. BONCIU – BEYOND EXPRESSIONISM

(Abstract)

The study explores the connection between Romanian literature and European expressionism. The main target is a clear and compact interpretation of the complex character of Romanian modernity as hypostatized by a series of anti-heroes.