AUT, XLIV, 2006, p. 261-276

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 şi suprarealism. Poet şi prozator, H. Bonciu mizează pe o formulă expresivă hibridă, mai ales în cazul celor două romane, *Bagaj...* şi *Pensiunea doamnei Pipersberg*, romane de graniță, stranii şi 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 neobişnuit.

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 şi 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, totuşi, dimensiunea politică a acestei dezbateri agresive, expusă de Z. Ornea[1] 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 declanşarea acestui adevărat scandal: „Din păcate, scandalul a fost declanşat de N. Iorga." – în vol. *Anii treizeci. Extrema dreaptă românească*, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p. 440; tot aici sunt inventariate repetatele sale atitudini ostile față de literatura „nouă" – condamnarea liricii lui Arghezi şi a prozei lui Mircea Eliade fiind momente de vârf ale acestei atitudini.

BDD-A6388 © 2006 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

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

Aşa 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.

Deşi nu există un consens referitor la un interval exact, este totuşi o certitudine faptul că Bonciu şi-a petrecut câțiva ani din tinerețe în mediul boemei artistice din Berlin şi Viena, perioadă ce a avut un impact semnificativ asupra creației sale. În 1918 se află din nou în țară şi 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 şedere la Viena, în calitate de redactor. Din 1921, începe o colaborare cu „Adevărul literar şi artistic", menținând-o şi 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 *Rampei*. 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 şi Orientul* (1933), şi 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 şi până în 1934, când apare romanul *Bagaj*...

O perspectivă interesantă asupra posibilelor conexiuni ce pot fi stabilite între viziunea conturată în opera lui Bonciu şi cea dominantă în deceniul al doilea al secolului XX este oferită de Mioara Apolzan[3]. 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 mişcării, precum Tzara sau Vinea. Tonul rezervat al criticii este motivat de lipsa de unitate a expresiei poetice, dar şi 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 şi note de Mioara Apolzan, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984, p. 8.

[3] *Ibidem*, p. 9.

[4] Pompiliu Constantinescu, *H. Bonciu: Eu şi Orientul*, „Vremea", V, nr. 266, 4 dec. 1932, p. 7, *apud* Mioara Apolzan, *op. cit*., p. 10.

BDD-A6388 © 2006 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

În 1934 apare *Bagaj...*, iar receptarea critică pozitivă a romanului îi modifică aşezarea în spaţiul literaturii interbelice. La fel ca şi 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 şi grasă, ridicată pe schela cea mai înaltă, zugrăveşte 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 inovaţiei formale – experimentele[6] în proză ale avangardei fiind deja parte a unei istorii literare stabile, ceea ce a generat impresia originalităţii a fost inserarea unor teme specific expresioniste într-un discurs narativ sincopat, cu evidente propensiuni spre toposurile predilecte ale aceleiaşi 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 îşi îngăduie o factură cu totul nouă”[7]. Pornind de la calităţile romanului, pe care l-a „savurat cu delicii”, Anton Holban[8] îl include pe Bonciu într-o familie a modernităţii europene, alături de Céline sau Axel Munthe; Pompiliu Constantinescu punctează eficient mutaţia benefică din interiorul operei, de la poezie la proză şi remarcă aspecte relevante pentru orice caracterizare ulterioară a romanului – în ciuda reticenţelor („o anume înclinaţie spre grotesc, [...] o anume poză suprarealistă a filmului unei existenţe”[9]), *Bagaj...* este o apariţie notabilă. Deşi negative, observaţiile privind fragmentarismul, natura centrifugală a naraţiunii şi persistenţa unui ton confesiv ce aşează discursul în orizontul „autenticismului” aproape contagios al momentului, fiecare dintre ele subliniază caracterul atipic al romanului. Acest aspect devine relevant într-o argumentaţie succintă privind particularităţile romanului *Bagaj...*, desfăşurată în mod necesar în proximitatea imediată a textului.

Acelaşi mod reţinut de a problematiza datele romanului îi este specific şi lui Mihail Sebastian, însă tot lui îi aparţin primele reflecţii pozitive despre paginile încărcate de sexualitatea maladivă a lumii halucinante prin care călătoresc protagonistul Ramses Ferdinand Sinidis şi

---

[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”, XXXXIX, 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.

BDD-A6388 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

naratorul (Bonciu însuşi, 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 sfârşitului de secol XIX şi în mediul cultural german şi vienez al primelor decenii din secolul XX. O delimitare clară a influenţelor se face abia în 1967, şi i se datorează lui Ovid S. Crohmălniceanu:

> „Filiaţia mai neobişnuită a literaturii lui H. Bonciu [...] autorul o indică singur în romanele sale *Bagaj* (1934) şi *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1936): ramura austriacă a neoromanticilor şi expresioniştilor germani, Peter Altenberg şi Peter Hille, Alfons Petzold şi Anton Wildgans, la care se adaogă pregătitorii şi reprezentanţii a ceea ce s-a numit „Die neue Sachlichkeit", şcoala realismului atroce, sarcastic, grotesc şi brutal, Klabund, Kästner etc."[10].

Acelaşi critic analizează dinamica interferenţelor 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 şi imaginare, dintre H. Bonciu şi boema vieneză. Prezenţa, 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. Nuanţarea vine tot din partea lui Crohmălniceanu[12], care observă că scriitorii evocaţi în paginile romanelor lui Bonciu aparţin unui moment de tranziţie, 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 vieţii aproape cu totul de sub cauzalitatea socială şi psihologică, astfel încât să lase vederii, cum îşi propune H. Bonciu, numai «omul în patru labe». Impresionismul – se ştie – a adus o subiectivizare puternică a reprezentărilor artistice. Iniţiativa lui de a autonomiza însuşirile lucrurilor şi a le supune facultăţilor transformatoare ale eului creator, expresionismul a preluat-o şi a intensificat-o. Din panerotismul „Jugendstil"-ului şi obsesiilor lui naturalist-vegetale şi-a scos frenezia dionisiacă; totodată, a împins dispoziţia acestuia la stilizare către un act violent de reducţie chemat să dea formelor o funcţie rezumativă şi 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, Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1967, p. 537.
[11] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi stilul Jugend*, în „Secolul 20", nr. 1-3/1997, p. 142.
[12] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, Bucureşti, Editura Minerva, 1978, p. 214.

BDD-A6388 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

> realitatea imediată: cosmicul, stihialul, demonicul, sacrul – precum şi preferinţele arătate fantasticului şi grotescului.
>
> Expresionismul lui H. Bonciu se prezintă ca o potenţare a acestor tendinţe" [13].

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

Bagaj... şi *Pensiunea doamnei Pipersberg* sunt două romane ce funcţionează complementar, din al căror fragmentarism şi polifonie stilistică se desprinde o manieră narativă şi poetică simptomatică pentru momentul de confuzie pozitivă în care scriitorul dă curs majorităţii opţiunilor discursive moderne. O observaţie importantă îi aparţine Adrianei Babeţi, în *Studiul introductiv* la cea mai recentă reeditare a celor două romane, unde, într-un context ce recompune cu acurateţe „momentul Bonciu" şi impactul prezenţei sale în literatura română interbelică, notează:

> „Din tocmai acest amalgam deconcertant, dar nu mai puţin coerent cu propriile principii, vine în epocă forţa de şoc a romanelor sale. O forţă de fond şi de formă. De viziune şi stil. De repertoriu tematic şi 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, aşa cum a fost scrisă de acesta în *caietul negru*. Textul a ajuns în posesia naratorului într-o împrejurare bizară: ucigaşul lui Ramses, Omul cu ciocul de aramă, o apariţie de coşmar desprinsă parcă, aşa cum s-a mai spus, din imaginarul caricaturilor paralogice ale lui Urmuz, îi face naratorului o vizită nocturnă şi îi relatează detaliile crimei.

Neobişnuitul şi oroarea faptei constau, aşa cum se poate bănui, în detalii: Omul cu ciocul de aramă, deşi 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 dual a victimei sale, care, asemeni unui erou de nuvelă romantică şi fantastică, poartă în coşul pieptului un pitic hidos ce intervine brutal, criticându-i aspru faptele şi făcând necontenit comentarii caustice la adresa lui.

---

[13] *Ibidem*, p. 214-215.

[14] Adriana Babeţi, *Studiu introductiv* la H. Bonciu, *Bagaj...*, *Pensiunea doamnei Pipersberg*, Iaşi, Editura Polirom, 2005, p. 31.

[15] H. Bonciu, *Bagaj..., Pensiunea doamnei Pipersberg*, Iaşi, Editura Polirom, 2005, p. 43.

BDD-A6388 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

„Frigarea" folosită la „scoaterea caielelor desprinse din potcoavele cailor şi înfipte în asfalt" (*B...*, p. 42) străpungând pieptul lui Ramses, a ucis piticul. Spusele Omului cu ciocul de aramă au funcţia de a marca incipitul unei poveşti cel puţin bizare:

> „...e neîndoielnic, după cum, de altfel, am bănuit întotdeauna, că Ramses purta înghemuit în coşul pieptului un copil pe care l-am străpuns mortal la demonstraţia mea sportivă. Poate că mă socoţi destul de copt pentru balamuc. Dar dacă vei citi caietul postum, vei ajunge la aceeaşi părere. Piticul din lăuntrul său a mai avut puterea să strige piţigăiat şi peltic: «Adio, Ramses» La care Ramses i-a răspuns: «Crapă, canalie», înainte de a se prăbuşi neînsufleţit pe mormanul de gunoi" (*B...*, p. 44).

Direcţia romanului este însă alta. Nu mai puţin ambiguă, dominată de o stranietate copleşitoare şi de accentele unei viziuni acut decadente, în care protagonistul e un rătăcitor prin lumi periferice, erodate de o forţă autodestructivă ce abrutizează fiinţa printr-o exacerbare senzorială susţinută de o percepţie maladivă a sexualităţii:

> „Totul vorbeşte în Bonciu despre o existenţă precară, imprevizibilă, despre extravaganţă şi spirit de contestare, despre fascinaţia periphericului, chiar a sordidului, cel puţin în anii vienezi, aşa cum transpar ei din texte"[16].

Călătoria la capătul nopţii, dacă urmărim dimensiunea céliniană a romanului, este o traiectorie a destrămării eului într-un topos vast al pierzaniei şi-al uitării de sine. Aceeaşi linie autobiografică, urmărită din copilărie şi până într-un prezent incert, poate aşeza *Bagaj...* alături de *Întâmplări în irealitatea imediată,* romanul lui M. Blecher[17]. Substanţa halucinaţiei şi a reveriei metafizice din romanul lui Blecher are însă în *Bagaj...* o consistenţă materială grea şi o certă propensiune spre voluptatea autoanulării.

Obsesia morţii, ca topos predominant în ambele romane, apare în romanul lui Bonciu ca reprezentare factică a cruzimii şi a violenţei, aducând cu sine un infern organic coagulat din esenţele tari ale unor personaje insolite, apropiat de bolgiile estetizate ale *Crailor de Curtea Veche*. Memoria copilăriei şi a adolescenţei este strâns legată de prezenţa unor personaje teribile, ale căror gesturi şocante îi imprimă lui Ramses o viziune atroce asupra vieţii. Această viziune rămâne permanent activă în nivelul de profunzime al naraţiunii, fiind cu atât mai vizibilă cu cât

---

[16] Adriana Babeţi, *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 faţă a prozei*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1988, p. 150.

BDD-A6388 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

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 îşi asumă paternitatea „poveştii", romanul are la bază un text „de împrumut", primit sau găsit, adesea un manuscris aparţinând chiar protagonistului, precum în acest caz. *Caietul negru*, cu toată transparenţa metaforei sale, se va dovedi suportul unei lumi ficţionale, aparţinând unei serii negative de o pregnanţă remarcabilă.

Discontinuitatea narativă, omniprezenţa grotescului, „metafizica tragicului cotidian"[18], imaginarul violenţei, transpus şi la nivelul limbajului, obsesia întunecată a sexualităţii, suprapuse unei pulsiuni thanatice de fond, redau liniile de forţă ale unei proze ce poate ilustra o altă dimensiune a modernităţii în literatura română interbelică. H. Bonciu nu a făcut parte din nicio grupare literară, programul său estetic a funcţionat subiectiv, în mod evident influenţa perioadei germane şi 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 desfăşurare narativă liniară, implicând o teleologie devenită treptat iluzie: moartea protagonistului nu e punctul ultim al căutărilor şi-al rătăcirii – într-un episod neverosimil, Ramses îşi povesteşte înmormântarea din postura unei prezenţe/absenţă: percepe tot, dar nu mai poate reacţiona. Acelaşi mecanism care a făcut posibilă prezenţa piticului în rol de voce („peltică" şi „piţigăiată") a conştiinţei, deturnează finalul romanului spre ultima zonă infernală a identităţii lui Ramses, viziunea incinerării sale. Acesta este un posibil punct de plecare în explorarea personajului şi 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 aşeze încă o dată în patru labe, şi capul meu, fără sprijin, răsucit brusc în jurul gâtului la o sută optzeci de grade, să mi se oprească, cu ochii plesniţi, pironiţi spre bolta cuptorului.
>
> Atunci mă voi opri iar o dată, până când întreaga clădire a trupului se va prăbuşi pentru totdeauna pe pulberea fină a măruntaielor mele prefăcute în cenuşă.
>
> Omul cu drugul de fier va deschide apoi capacul iadului de foc, să sfărâme ciolanele înnegrite, insuficient carbonizate.
>
> El va găsi mădularele piticului, înfipt ca un uriaş păduche lat în colivia oaselor mele. Îl va recunoaşte după forma de dovleac micuţ a craniului şi după picioruşele lui de Mickey Mouse.

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

BDD-A6388 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

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 şi consolidează limitele unui univers uman fascinant prin diversitate, însă purtător al aceloraşi 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 şi maturitatea, exploatând momentul ultim, al morții, aşa cum am menționat deja, într-un episod adiacent. Intenția unei autobiografii se susține astfel pe axa unui cronotop inteligibil. Ceea ce modifică aparențele unei desfăşurări liniare este o dinamitare din interior a condiționărilor sociale şi morale, refuzate sistematic de către Ramses şi supuse unor continue demontări.

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

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

„Aştern gândurile mele pe țărâna
şi ciolanele tale, tată, pentru că
astăzi eşti orb şi mut şi surd şi
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 şi cu normele sociale. Inadaptarea lui Ramses este, astfel, condiționată de o alienare definitivă, care, fără a fi singulară, îi accentuează protagonistului insolitarea şi tendințele autodestructive.

Ricoşând 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 strămoş şugubăț şi

BDD-A6388 © 2006 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

> 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 duşmănie 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 şi 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 părinteşti, 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 grotesculuı şi ale violenței, Ramses izolând, ca figuri memorabile, pe dascălul devorator de bomboane semi-digerate, confiscate direct din gura copilului, şi pe Moş Avram, care, de disperare că are degetele strâmbe, afectate de podagră, încercă să şi le îndrepte cu securea, retezându-şi 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 şi a unei conştiințe 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* şi *Cartea despre suflet*), îşi are sursa primă în sensibilitatea excesivă a copilăriei.

Dimensiunea eros – thanatos se conturează din întâmplări ce formează în sine episoade semnificative pentru developarea instantaneelor sugestive ale copilăriei şi adolescenței. Marcate textual prin pauze, delimitate ca fulgurații ale unei memorii convulsive, aceste întâmplări par a veni din aceeaşi irealitate imediată ca şi *Întâmplările...* lui Blecher. Una pare a anunța viziunea din final, a trupului incinerat în crematoriu – Ramses vede un om aproape carbonizat, pe Ilie Cârpaciul, 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 Fişic, bărbierul. Aici se conturează un nod de semnificații importante în determinarea evoluției lui Ramses, prin prezența unor conexiuni multiple între erosul inocent şi obsesia fatală, cuplul Ramses - Laura fiind o sublimare artificială a purității definitiv pierdute.

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

BDD-A6388 © 2006 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

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 Fişic pentru țiganca de la „local", figură tragică şi grotescă, purtătoare a unei sexualități misterioase. Marcu, răvăşit de iubirea imposibilă pentru țigancă, o ascultă cântând, după care „o înşfăcă de păr şi 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 şi moarte are loc ca proiecție nefericită în destinul Laurei: fata se mărită cu un bogătaş şi naşte un copil mort.

Dimensiunea céliniană răzbate la nivelul expresiei directe: „Războiul cel mare m-a încolonat alături de Moarte" (*B...,* p. 63); tonul dramatic se nuanțează într-o ironie ascuțită, denunțând inutilitatea conflictului: „Am făcut războiul aşa 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:

> „Aşa 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 şi adorat, mă ferea de nebunie. Fiindcă îmi venea să urlu, să răcnesc, să-mi arunc căciula grea de oaie de pe capul tuns chilug şi să-mi sfâşii mantaua prea grea şi prea mare, pătată peste tot de zeama răsturnată din gamelă, în clipele de panică" (*B...,* p. 65).

Resorturile salvării implică şi o rezervă de cărți – eroii modernității traversează în timp real spațiile morții şi ororii, aşa cum ei înşişi 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-şi negocieze dantura pentru o coajă de pâine, pe care desigur nu a mai putut-o mesteca între gingiile stâlcite; pe Baudelaire, care a distins Franța, trecând mai rece şi mai elegant decât însuşi 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 şi la nivelul discursului ideologic, inserat într-un pasaj impregnat de patos:

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

BDD-A6388 © 2006 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

> nevinovate sau inconştiente ale groaznicului măcel. Va striga: «Jos armele!» şi zângănitul de oţel va fi semnalul înfrăţirii omeneşti."(*B...*, p. 69).

Fără ecou în afara acestui fragment, entuziasmul conviețuirii cu Celălalt rămâne una dintre utopiile prezente în conştiinţa personajului, articulate pe un fond de revoltă, de unde şi tonalitatea excesivă a previziunii unui timp „al înfrăţirii", materializat, aşa cum istoria reală a arătat, într-o catastrofă. Dimensiunea eschatologică se contopeşte 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 şi faţa apelor vor fi ale lor cu împrumut până la moarte. Ei nu se vor numi bolşevici, ci, odată cu prăbuşirea sectarismelor, se vor numi simplu «oameni» şi educaţia unitară a celor care nu s-au născut încă va stârpi din suflete buruiana răului, crescută în fiecare dintre noi din sămânţa nedreptăţii" (*B...,* p. 70).

Acesta este contextul în care îşi face simțită prezența piticul – caricatură a unei conştiințe turmentate de o neliniște sumbră şi de vecinătatea ameninţătoare a anihilării. O ironie plictisită aprobă justeţea discursului patetic despre înfrățire: „–Bravo! Întrerupse încântat piticul dinlăuntrul meu şi recăzu să adoarmă iar, cu căpăţâna rezemată pe zăbrelele coastelor mele" (*B...,* p. 70).

Metaforic, imaginile desprinse din coşmarul acestei experienţe 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 oraşe cu hecatombe de cadavre, moartea obosită, dominând din înălțimea stârvurilor împuțite, va rânji, trecând prin coasă caravanele de şobolani înspăimântaţi 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 rătăcirile protagonistului prin zone marginale, locuite de indivizi ce-şi trăiesc în fiecare zi sfârşitul.

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

BDD-A6388 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

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

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

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

> „Piticul meu, înăbuşit aproape, s-a trezit abia la Viena, să se plângă puiului de caracatiță, schilod şi pitic ca şi 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 şi poetul austriac, unica sursă creditabilă rămâne prezența sa ficțională în romanul *Bagaj...* Boema ipostaziată de Altenberg este un amalgam de poezie şi autism. „Blândul copilaş în etate de patruzeci şi 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 Ştefan Zweig, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler. Viața lui Altenberg este, pentru Bonciu, un „fenomen" (B..., p. 83), despre care niciunul dintre aceştia nu a scris. O face, după cum se vede, el însuşi.

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 şi necesitatea originalității operei sunt proiecte parțial finalizate de către Bonciu. Nuanțele nu pot fi expuse decât în termenii operei, singura măsură autentică a eşecului sau a persistenței.

Sexualitatea este de departe adevărata latură obscură a romanului. În afara oricărei intenții salvatoare, cunoaşterea sexuală are, în romanul lui Bonciu, o dimensiune narcotică, de sucombare în periferia conştiinței, 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":

BDD-A6388 © 2006 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

„Personajele din *Bagaj...* şi *Pensiunea doamnei Pipersberg* caută în acuplări nesfârşite să stingă un soi de deznădejde existenţială; eroii pun în actul sexual o foame de bestialitate furibundă”[19].

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

„Părea o dansatoare spaniolă, cu „cinciul” negru al părului presat şi bine lipit de frunte, între sprâncenele subţiri, prelungite cu creionul spre tâmple.

Duminică însă pictorul confecţiona Hildei un chip de zeiţă greacă, cu părul retezat în jurul cefei şi atât de lins, încât bătaia soarelui părea că poartă o cască sferică de oţel, cu reflexe albăstrii jucând după mlădierile ei graţioase” (*B...,* p. 86).

Hilda este prezenţă pură, ea se defineşte simultan prin cele două statuturi esenţiale pe care le deţine. Creaţie a pictorului Schiele, legitimată ca personaj şi obiect de artă prin autoritatea artistului, Hilda însăşi 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-semnificaţie – moartea. Această femeie, drapată în negru, cu un trup „prea puţin 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 proiecţie 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 percepţiei artei ca fenomen vital, ca transfigurare a emoţiei în imagine şi reprezentare, este momentul „desfacerii” cuplului Egon-Hilda pentru a-l include pe Ramses într-un joc perfid, orchestrat de Hilda şi 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, conştient de nemernicia faptei sale. Hilda are însă o argumentaţie solidă pentru alegerea făcută: Schiele lucra la un tablou, *Eros*, rămas fără chip, deoarece artistul nu-i găsea o expresie potrivită. Travaliul artistic la finisarea acestui tablou a fost motivat de unul erotic. Pentru a finisa chipul lui Eros, Schiele avea nevoie de o suferinţa autentică, imanentă precum clipa în care patosul real este transpus în expresie desfigurată.

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

[19] Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română şi expresionismul*, p. 218.

BDD-A6388 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

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

– Eros cheamă, îmi zise Egon, măsurându-mă disprețuitor, cu mâna întinsă, arătându-mi astfel pe pânza şevaletului frumusețea, tinerețea şi 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 şi cum reversul identitar al lui Ramses, „omul în patru labe", trebuie să-şi lase amprenta asupra fiecărui moment pentru ca acesta să traverseze intervalul ce desparte realitatea de memorie.

Apariția Zittei, cu care Ramses mai târziu se căsătoreşte (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 conştiințe, 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 şi chinuitoare pauză, cu ochii ațintiți în farfurie. Sunt ani de zile de când mă chinuieşti. Zăbala dârlogului tău mă doare. Totuşi, dacă l-ai scăpa din mânuşița ta o singură clipă, te-aş târî după mine, fără şovăire, în prăpastia morții. M-ai pătruns ca o râie şi 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 şi 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 şi 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 şi epilogul „post-mortem".

Desfăşurată 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 şontâc, izbindu-şi proteza de lemn a piciorului amputat de asfaltul lustruit al trotuarului, curva bătrână cu

BDD-A6388 © 2006 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

perucă roşie, ciocănind cu cheia raiului în butucul care-i sprijinea şoldul retezat şi rânjindu-şi mizeria din rana gingiilor fără dinţi.

Şi iată că de după cotitura drumului îngust şi 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" şi „a cugetat cu matricea" (*B...*, p. 106). Clipa morţii este redată ca halucinaţie trăită, ca revelaţie ultimă a absurdului şi inutilităţii existenţei:

„Omul cu capul de păstârnac îmi implantă în creier ciocul de aramă, clătinându-şi zarzavatul ţestei şi gesticulând cu hulubele mâinilor întinse în spaţiul negru-cenuşiu fixat ca un hotar în jurul tristeţii mele, peste care nimeni nu va trece niciodată.

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

Într-un periplu suprafiresc, Omul cu ciocul de aramă îl însoţeşte pe Ramses chiar şi după moarte, când cei doi fac împreună o vizită la bordel. Alunecarea în nefiinţă 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 suprafaţă:

„Alunecarăm în ulicioara neagră ca un gât de iad şi scârţâitul scărilor de lemn, pe care le urcam prin beznă cu pas sigur, făcu să se deschidă uşa 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 graniţă dintre lumi, fiind şi o primă formă a unui spaţiu devenit topos central în romanul *Pensiunea doamnei Pipersberg*.

Întâlnirea cu Peppa, femeia emblematică a existenţei lui Ramses – dovada fiind incertitudinea acestuia în ceea ce priveşte identitatea ei – are un rol concluziv. Ramses se raportează la feminin în termenii brutali ai sexualităţii, ca unică justificare a unei existenţe 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 şi o scuip şi în al cărei sex aş vrea să-mi putrezească inima, după ultima bătaie" (*B...,* p. 109).

Majoritatea reprezentărilor sexuale dobândesc în roman o nuanţă întunecată, deoarece exploatarea trupului aparţine unei conştiinţe primitive, ce evaluează realitatea ca pe o însumare de stimuli, întotdeauna prezenţi ca

BDD-A6388 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)

semne ale morţii 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 deschişi 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 meditaţiile lui Ramses, expuse în tonalităţi diferite, însă afirmând sistematic apetitul autodevorator al personajului. Una dintre ultimele reprezentări are gravitatea unei profeţii 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 şi războiul va dispare pentru totdeauna, acela care-şi va ucide sufletul se va naşte iar ca să trăiască şi după mine şi să moară într-un bordel, ajuns acolo din porunca sângelui" (*B...,* p. 111).

Obscurizarea semnificaţiei propriei biografii, continuu ancorată în teritoriile alterităţii, este în mod constant susţinută de ascunderea în sine a protagonistului. Lunga confesiune nu are ca finalitate dezvăluirea vreunui adevăr al existenţei sale, chiar a unuia minor, ci perpetua rătăcire într-o memorie labirintică, din care amintirile ies fragmentare şi deformate, iar identitatea confuză a povestitorului îşi pierde şi mai mult conturul.

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

Deşi subversiv şi necreditabil, protagonistul celor două romane ale lui H. Bonciu este un personaj modern emblematic pentru modalitatea în care afirmă şi susţine tensiunea ontologică expresionistă, căreia îi suprapune confesiv o interioritate funcţionând 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.

BDD-A6388 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.32 (2026-09-14 14:38:02 UTC)