Fața argheziană a modernității[1]

Anca CAZACU

„O zi de iarnă cu zăpadă multă la Cernica. Schivnicul Meftodie îl opreşte pe tânărul frate Iosif, evident nou venit, şi îl întreabă ce caută la mănăstire, fără să ştie mai întâi pravila monahicească. «Vreau să învăţ să scriu» – i-a răspuns tânărul. «Cum, nici nu ştii măcar să scrii? Văd că-ţi dă mustaţa...» – se miră schivnicul. «Vreau să învăţ a scri pe dedesubt» – îi răspunse Iosif" (Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*).

Key-words: *confinement, physicality, otherness, Modernism, Postmodernism*

Episodul care aminteşte de experienţa monahală a lui Tudor Arghezi, evocat de autor în *Icoane de lemn* şi citat de Nicolae Balotă în exegeza consacrată operei argheziene, sintetizează profesiunea de credinţă a unui scriitor al modernităţii. A fi modern înseamnă a fi un om al timpului tău (adverbul *modo*, însemnând *recent, chiar acum*, generează o familie lexicală bogată, în interiorul căreia *modernitatea* desemnează atât o eră, cât şi o mentalitate, iar *modernismul* defineşte un concept cu sens dual, manieră estetică şi direcţie culturală care însumează curentele manifestate începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea). Dificultatea delimitării conceptuale îl îndeamnă pe Matei Călinescu să urmărească felul în care, de-a lungul epocilor culturale, a fost înţeleasă modernitatea. Între modernitatea cu sensul de etapă în istoria civilizaţiei occidentale şi modernitatea în sens de concept estetic a apărut o necesară sciziune, care a permis celei de-a doua legitimarea unui nou mod de a înţelege şi de a crea literatura, urmărindu-şi în acest fel „vocaţia cea mai profundă, menirea ei intrinsecă de creaţie prin ruptură şi criză" (Călinescu 2005: 98). Nu în ultimul rând, este necesară o distincţie de sens între *modern* şi *contemporan*, astfel încât etimologia termenului nu mai este suficientă pentru a-l discuta pertinent. Astfel, familia lexicală a lui *modern* include şi termeni precum *postmodern*, *postmodernitate*, *postmodernism*, de asemenea puncte de plecare pentru dezbaterile recente, referitoare în special la definirea termenilor în discuţie, ca, de altfel, şi la relaţia dintre modernism şi postmodernism. Apreciat de Umberto Eco drept categorie „bonne à tout faire", postmodernismul reprezintă un „concept periodizant" (Matei Călinescu), care, în ciuda paradoxului semantic dat de elementele din

[1] Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Provocările cunoaşterii şi dezvoltare prin cercetare doctorală PRO-DOCT", Contract nr. POSDRU/88/1.5/S/52946, proiect cofinanţat din Fondul Social European prin Programul Operaţional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013.

BDD-A941 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:42 UTC)

compunerea sa, *post* însemnând *după*, iar *modo*, *acum*, nu trebuie plasat într-o opoziție categorică şi definitivă față de modernism[2].

O parte dintre semnele distinctive ale postmodernismului nu au caracter de exclusivitate, aparținând Marii Literaturi din toate timpurile, multe dintre ele fiind revendicate de modernism. De aceea, un dialog între doi scriitori români, ca Tudor Arghezi şi Mircea Nedelciu, reprezentativi pentru cele două vârste culturale, devine posibil în măsura în care opera lor identifică o serie de locuri comune. Unul dintre acestea, motivat nu în ultimul rând biografic, este recluziunea. Spațiul închis, cu o închidere impusă din afară, dinspre politic în special, spațiul-limită, devine un „spațiu continuu" (Mavrodin 1972), care se transferă din contingent, din social, în ficțiune. Transferul de la experiența personală către ficționalizarea ei presupune reprezentarea metaforică a închiderii prin *topoi* precum penitenciarul, celula, cărora li se pot adăuga orfelinatul, internatul, liftul fără lumină al blocului de asemenea întunecos, unde sordida cameră închiriată anulează intimitatea individului, în fine, lărgind sfera, societatea comunistă, ca univers concentraționar.

Lider al generației optzeciste şi unul dintre postmoderniştii cei mai importanți ai prozei literare de la noi, Mircea Nedelciu îşi plasează adesea personajele în astfel de spații. Opera sa este populată de oameni de condiție diferită, de la navetişti, țărani, activişti de partid sau şoferi de ocazie, până la angajați în turism, meteorologi, scriitori (personajul Autor apare frecvent), cercetători sau profesori, care trăiesc o libertate deseori iluzorie, acționează prin automatisme, într-o existență a cărei banalitate intenționat înfățişată răspunde viziunii despre lume a scriitorului însuşi, care a practicat o parte dintre aceste profesii: suplinitor în învățământ, librar, ghid turistic. Ultima dintre ele, de altfel, îi atrage condamnarea la închisoare, pentru acuzația deținerii de valută; nu importă suma, derizorie, după mărturisirea sa, însă legea statului totalitar o interzice. Experiența este împrumutată personajelor din *Curtea de aer*, proză scurtă inclusă în volumul de debut *Aventuri într-o curte interioară* (1979). Aici, un grup de tineri împart camera („acum nu se mai spune celulă") în care îşi ispăşeşte fiecare pedeapsa, într-o aşteptare a *orice* le poate oferi senzația existenței; „evenimente importante" devin, în felul acesta, salutul matinal al gardianului care dă deşteptarea cu eterna lui glumă („aceeaşi în fiecare dimineață: «Câine ați mai apărut şi voi, mă!»") sau ceaiul, sfertul de pâine neagră şi marmelada, pe care deținuții le consumă cu părerea de rău că „au sosit aşa devreme şi că acum nu prea mai ai ce eveniment să aştepți până la prânz", apoi „cele cinci minute ale programului administrativ" (golirea tinetei, măturatul,

[2] O explicație a conceptului este dată de Ihab Hassan, care îl scrie astfel încât să-i accentueze sensul: *POSTmodernISM*. Brian McHale consideră că „acest *ISM* are două roluri: ne anunță că referentul nu este o simplă diviziune cronologică, ci un sistem organizat – de fapt, o poetică –, şi, în acelaşi timp efectuează o identificare corectă a ce anume face ca postmodernismul să fie *post*. Postmodernismul nu înseamnă post-modern, orice ar însemna asta, ci postmodern*ism*; el nu vine *după prezent* (un solecism), ci după *mişcarea modernistă*. Astfel, termenul *postmodernism*, dacă îl luăm suficient de literal, *à la lettre*, semnifică o poetică ce succedă sau este şi o posibilă reacție împotriva poeticii modernismului de la începuturile secolului XX, dar şi a unor scrieri ipotetice din viitor. În ceea ce priveşte prefixul *POST*, aş vrea să accentuez mai degrabă elementul de *consecință* logică şi istorică decât simpla *posterioritate* temporală. Postmodernismul vine *din* modernism, într-un anume sens, mai mult decât vine *după* modernism [...] Postmodernismul este posteritatea modernismului" (McHale, 2009: 22–23).

BDD-A941 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:42 UTC)

împrospătarea apei). Timpul pare aici încremenit, anistoric, ca timpul Infernului dantesc, unul dintre primii *topoi* ai damnării. Aici, ființa cunoaşte sentimentul inutilității, iar percepția asupra existenței este trecută prin filtrul absurdului: după programul matinal, tinerii „se întinseră pe pat şi se prefăceau că aşteaptă ceva. Tu nu aşteptai nimic, aşa cum, de fapt, nici ei nu aşteptau mare lucru. Dar trebuia să aştepți şi să speri". Viața devine astfel o infinită aşteptare beckettiană, pe care o amplifică rutina cotidiană şi pe care o edulcorează jocul (FAZAN) şi *povestea*. Mai mult decât o „trebuință spirituală a omenirii", cum observa cândva Vasile Voiculescu, el însuşi împărtăşind, asemenea unei întregi generații de intelectuali români, experiența tragică a închisorii, povestea are pentru cei damnați o valoare ontologică, relevându-le posibile lumi. Răspunsul la teroarea istoriei, în termeni eliadeşti, vine din actul de a povesti, învestit cu funcție catharctică. Astfel, spațiul închis al penitenciarului este dublat de o replică virtuală, ficțiunea:

> Niciodată până atunci nu mai văzuseşi la semeni de ai tăi o atât de mare sete de narațiune. Dacă povesteai un roman, îți făceau patul, îți dădeau din țigările lor, din pâinea lor de dimineață, măturau în locul tău şi, mai ales, te ascultau cu mare atenție.[…] La început povestiseşi trei romane unul după altul. Apoi le raționalizaseşi: câte unul în fiecare seară. Dacă povesteai filme, era mai uşor, însă, cum unele fuseseră văzute şi de ei, trebuia să fii foarte atent să nu le amesteci. Nu erau pretențioşi, desigur, dar preferau romanele lungi, cu multe detalii, cu multe personaje, cu întorsături de situație şi cu *happy-end* [...] Dacă ai fi ştiut pe dinafară *O mie şi una de nopți*, ți-ar fi fost mai uşor. Atunci când aşteptai însă, aşteptai şi sperai, de fapt, să nu stai acolo o mie şi una de nopți (Nedelciu 1979: 29–30).

Existența se fragmentează astfel în secvențe care conturează lumi: absurdul lumii reale, spațiul limitat, se pulverizează în lumea ficțională, spațiul continuu. Liantul este speranța, *statu-quo* al damnatului[3], pulverizată însă şi ea într-o viețuire sisifică. Nimic însă din noblețea lui Sisif, aşa cum este acesta văzut de Camus, pentru că, sub presiunea regimului de detenție (asupra ideii de presiune Mircea Nedelciu va reveni şi în alte opere), conştiința devine vulnerabilă, omul pierde intimitatea regăsirii Sinelui, a orgoliului sau a eroismului de a trăi pur şi simplu (Mavrodin 1972: 106–107)[4]. Speranța este desigur legată de libertate, pe care damnații o trăiesc prin poveste, libertatea se ficționalizează prin urmare şi ea.

[3] Irina Mavrodin urmăreşte, în eseul despre opera lui Albert Camus, viziunea despre existență a scriitorului francez, care refuză ideea oricărei transcendențe, a oricărei speranțe de ordin religios sau situată în perspectivă istorică. În *Vara la Alger*, Camus notează: „Din cutia Pandorei, în care colcăiau toate relele umanității, grecii au scos abia la urmă speranța, socotind-o răul cel mai îngrozitor. Nu cunosc simbol mai emoționant. Căci speranța, spre deosebire de ceea ce se crede, e tot una cu resemnarea. Şi a trăi înseamnă a nu te resemna". În felul acesta, alături de atitudinea de asumare a absurdului existențial, Camus postulează revolta. Conştiința umană, care aspiră la ordine şi unitate, refuză atât moartea, cât şi absurdul, gest ce nu înseamnă renunțare (temă reluată de scriitor în *Mitul lui Sisif*), ci sfidare şi revoltă, atribute ale demnității.

[4] Refuzul absurdului existențial este „un gest de sfidare şi revoltă, un gest orgolios şi eroic al omului încununat în toată demnitatea sa, gestul lui Sisif care continuă la nesfârşit să-şi ducă piatra pe vârful muntelui, trăindu-şi cu exaltare fericirea de a-şi putea privi în față şi asuma destinul tragic. Este «certitudinea unui destin copleşitor, dar fără resemnarea care ar trebui să o însoțească»" , aşadar trebuie să ni-l închipuim pe Sisif fericit (Albert Camus, *Mitul lui Sisif*), pentru că, având revelația absurdului său existențial, el s-a descoperit nevinovat. Asumându-şi acest destin absurd, Sisif devine simbolul victoriei asupra propriului destin, depăşindu-şi condiția.

BDD-A941 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:42 UTC)

Punerea în abis a experienței personale atrage interogări ontologice şi tăceri autoreflexive:

> Îți aminteşti însă că numai aseară, când tocmai le povestiseşi *Crimă şi pedeapsă*, te-au întrebat în ce țară şi în ce oraş s-au petrecut toate astea şi le-ai răspuns că nu are importanță [...]. Pe urmă au tăcut multă vreme, dar îi simțeai că nu dorm şi ştiai că nu lumina becului de 25 de wați era cea care-i împiedică să adoarmă. Tu te gândeai, ca şi ei probabil, la ce le povestiseşi, dar era prima dată când te gândeai în felul acela (Nedelciu 1979: 31).

Față de aceste lungi tăceri ale căutării de Sine pe calea altor poveşti care vorbesc despre conştiință şi libertate, despre culpabilitate şi ispăşire, lumea penitenței manifestă indiferență. Limbajul frust, care nu ocoleşte zonele delicate ale vieții, transformând „bubele şi mucegaiurile" verbului în discurs literar, cu textură densă, plină de savoare, îşi găseşte replica *avant la lettre* în compartimentul similar al scrierilor argheziene, unde poezia deconcertantă a brutalului este mult mai evidentă. Ieşirea în „curtea de aer" este, într-o astfel de existență, unul dintre evenimentele cele mai importante. Din când în când, „dar fără să ştii niciodată când anume" (devenind, tocmai de aceea, „o surpriză plăcută"), ca într-un univers guvernat de cinismul unei instanțe divine, deținuții sunt scoşi la aer, nu afară, deoarece:

> De fapt, nu era chiar o curte, ci un hol mare al acestei foste case de negustor, poate chiar holul prin care, pe vremuri, erau introduse mărfurile în pivniță. De aici, nişte scări duceau la o uşă masivă mereu încuiată şi o deschizătură largă spre în AFARĂ. Aceasta [...] era, bineînțeles, prevăzută cu gratii (Nedelciu 1979: 30).

Angoasa existenței sub presiunea recluziunii este anticipată în opera lui Tudor Arghezi, care, extrapolând toposul închisorii, le extinde asupra condiției umane în general: existența umanității este marcată de lacăte, drugi, porți, piscuri, scări cu trepte abrupte, gratii, potențând senzația claustrofobă a omului care „află, în sfârşit, că este singur în imensitatea indiferentă a universului, din care numai întâmplător a apărut" (Monod, *apud* Călinescu 2005: 262). Imaginea libertății se întrezăreşte parcimonios în spatele acestor evidențe ale claustrării. La capătul de sus al scărilor, deținuții pot vedea lumea liberă, la fel de insignifiantă şi plină de automatisme cum este şi cea dinăuntru, deci la fel de absurdă: un bloc cu două etaje, un un teren gol cu două bătătoare de covoare, un pom fără frunze, uşa de tablă a unui garaj. Pierzându-şi coerența şi sensul prin privirea dinspre înăuntru, lumea este deconstruită. Libertatea este utopică, lumea dinafară apare ca o distopie în care prezența omului stă sub semnul hazardului:

> Din când în când, mai treceau pe acolo [...] oameni liberi, dar aceştia [...] păreau să ignore complet existența clădirii în care ne aflam [...] Aşa că nu priveau niciodată spre noi. În schimb, noi îi urmăream cu privirea până ce dispăreau. Încercai să ghiceşti ce treburi vor fi având acei oameni, încotro se duceau şi la ce se gândeau. Asta îți făcea bine şi îți uşura aşteptarea (Nedelciu 1979: 31).

Alteritatea Sinelui este dimensiunea acestei lumi a limitelor, în care eul este o incertitudine. De aceea, narațiunea la persoana a II-a impune o perspectivă din exterior, ca obiectivul unei camere de filmat în timpul unei „transmisiuni directe"

BDD-A941 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:42 UTC)

(mai multe proze scurte au ca subtitlu acest termen tehnic). Fiind un semn al relaţionării între autor şi cititor, prezenţa lui *tu* în discursul narativ se extinde şi asupra pronumelui la persoana a treia a personajului ficţional, determinând o posibilă identificare a cititorului cu acesta:

> persoana a doua postmodernistă funcţionează ca o invitaţie adresată cititorului de a se proiecta pe sine în breşa făcută în discurs prin prezenţa lui *tu* (McHale, *apud* Călinescu 2005: 338).

Un alt *tu*, cu o jumătate de veac mai devreme decât cel nedelcian, proiectează o ontologie prin nimic deosebită de cea a scriitorului postmodern. Tudor Arghezi confirmă faptul că, pentru a fi modern, trebuie să fii mai întâi postmodern. Ficţionalizarea spaţiului de ispăşire a pedepselor pentru vinovăţii reale sau imaginare este subversivă, dar valorile acestuia sunt „urâtul, grotescul, monstruosul, trivialul, macabrul, atrocele etc" (Balotă 1979: 216). *Curtea de aer* este înlocuită de *poarta neagră* (în volumul omonim, 1930), dincolo de care, pe zidurile încremenite într-un timp măsurat doar de „ora de bronz şi de fier" a cerului, se întind *florile de mucigai* ale întunericului, singurele care pot înflori aici. Universul strâmt, ermetic, se reduce la „firida goală", unde începe experienţa infernului. Scriitorul îşi refuză totuşi damnarea, deşi (re)creează o lume a damnării; *nekya*, scoborârea în infern, este, înainte de toate, o experienţă orfică, de aceea literatura va fi în continuare scrisă „cu unghiile de la mâna stângă", renunţând la elevaţia esteticului, imposibilă într-un spaţiu al recluziunii. *Tu*-ul arghezian observă limita acestui spaţiu şi o extinde asupra lumii întregi, cum avea să facă mai târziu scriitorul postmodern:

> Tu nu vei fi nici bogat nici sus aşezat, pare să dăscălească o voce interioară. Tu vei purta jugul unei conştiinţe de rob şi vei robi, făr-a te plânge, familiei tale, femeii tale, copiilor tăi, şi mai ales unui trecut, pe care nu-l cunoşti, ivit în idei şi sentimente; nu din plăcere, dar pentru că aşa trebuie să fie [...] Tu vei cugeta mereu la altceva decât la ceea ce faci, absent de pretutindeni unde gândeşti că eşti [...] Ajunge ca un lucru să fie al tău, ca să-şi piardă şi gustul şi fiinţa. Toate în tine dispar, într-un mormânt (Arghezi 1967: 166–167).

Solilocviul naratorului fragmentează spaţiul continuu al epicii din *Poarta neagră* într-o digresiune meditativă a „omului supt vremi", a cărui ipseitate (Sora 2008: 16)[5] este expresia crizei existenţiale accentuate de spaţiul concentraţionar. O relectură a operei argheziene din perspectiva esteticii moderniste a tranzitoriului, a contingentului şi a imanenţei aminteşte de felul în care Charles Baudelaire aborda modernitatea, ca imersiune în *acum*, ca renunţare la funcţia clasică a descrierii, sau felul în care Théophile Gautier sintetiza ideea de frumos în celebra formulă „épater le bourgeois" (Călinescu 2005: 58–59)[6]. În cunoscutul eseu consacrat (re)lecturii,

[5] Simona Sora dezbate cele două forme identitare ale personajului (narator, Autor) delimitate de Paul Ricoeur, *mêmeté* şi *ipséité*: Dacă prima presupune coerenţa personajului unei istorii de la începutul la sfârşitul acesteia, ipseitatea înseamnă discontinuitate, dizolvarea identităţii şi a persoanei, care nu mai rămâne „aceeaşi" decât în felul (exterior) în care o promisiune se menţine actuală prin cuvântul dat.

[6] Într-un articol din 1863, Charles Baudelaire identifică trăsătura cea mai neaşteptată a modernităţii, care este tendinţa ei spre o formă de imanenţă, încercarea de a se confunda cu un prezent sensibil, perceput în însăşi efemeritatea sa şi opus unui trecut înţepenit în tradiţii rigide, care sugerează o linişte lipsită de viaţă: „Modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei a cărei cealaltă

BDD-A941 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:42 UTC)

Matei Călinescu invocă necesitatea unei recitiri de factură introspectivă, în special a unor opere moderniste sau postmoderniste „ca să stabilim ce poate fi ficțional adevărat în lumea lor" (Călinescu 2007: 293), întrucât

> textul literar este alcătuit din propoziții ce nu s-a urmărit să se refere la lumea reală (empirică) nici măcar atunci când dau impresia că se referă la ea şi care, în consecință, nu pot fi nici adevărate, nici false (Călinescu 2007: 198).

Relectura operei argheziene din unghiul de vedere al poeticii postmodernismului face posibil dialogul textual între ea şi opera nedelciană: recluziunea duce la aceeaşi anulare a identității, omenescul se pulverizează sub acelaşi imperativ ontologic. Dar umanitatea captivă a lui Arghezi nu mai trăieşte în umbra Marelui Text, care este viața. Scriitorul realizează aceleaşi „transmisiuni directe", surprinzând cu fidelitatea unei camere de filmat chipuri umane care reproduc, la scară micşorată, satiricon-ul lumii reale, „o umanitate evanescentă, supusă unei inexorabile sentințe de tipul *vanitas vanitatum*" (Balotă 1979: 346). Este vorba despre deconstruirea lumii, viziune ce anunță postmodernismul, în care reperele esențiale sunt mizeria umană, umilința, eşecul, şi foarte rar, inefabilul duioşiei, al delicateții. Estetica urâtului, ridicată de Arghezi la rang de marcă stilistică, este mai degrabă o estetică a grotescului, aşezând umanitatea maculată oricum de păcat în celulă, cloacă, ocnă, ce semnifică de fapt carcera lumii. O viziune kafkiană asupra acestuia relevă absurdul: dincolo de *poarta neagră*, până şi maşinile din atelierul tipografic al închisorii par a fi oribile instrumente de tortură, într-o imagine halucinantă (*Legătorul de cărți)*. Ele par a purta viața şi energiile diabolice ale torționarilor, după cum toate obiectele par a fi stăpânite de aceste duhuri: „Zăvoarele refuză, broaştele murmură, cheile scrâşnesc, lacătele muşcă" (*Lacăte*). Sub respirația pestilențială a duhului rău care stăpâneşte bolgia, totul se descompune: valorile, tragicul, virtuțile, lucrurile, oamenii, legile. Totul este surprins în cădere. Degradarea este evocată din perspectivă ironică, aşa cum mai târziu vor proceda postmodernii, pentru că

> trecutul ne condiționează, ne apasă umerii, ne şantajează [...] Răspunsul postmodernului dat modernului constă în recunoaşterea că trecutul, de vreme ce nu poate fi distrus, pentru că distrugerea lui duce la tăcere, trebuie să fie revizitat: cu ironie, fără candoare (Umberto Eco *apud* Cărtărescu 1999: 80).

Ironia autorului creionează portretele celor damnați: încap, dincolo de *poarta neagră*, industriaşi care-şi ascund ouăle fierte primite la pachet în geamantanul încuiat, de o „patetică avariție", dar de o animalică lăcomie când e vorba despre merindele colegilor de celulă; ei îi prilejuiesc naratorului constatarea că „examinate cu legile şi cu patologia, toate societățile omeneşti ar trebui împărțite în două unice categorii, una destinată spitalului, şi alta puşcăriei, şi omenirea nu ar mai avea nici guvernări, nici curățitori de bătături" (*Boierii*). Intertextualizarea este evidentă prin

jumătate este eternul şi imuabilul [...] În ceea ce priveşte acest element tranzitoriu, fugar, ale cărui metamorfoze sunt atât de frecvente, nu aveți dreptul nici să-l disprețuiți, nici să-l ignorați. Suprimându-l, sunteți sortiți să cădeți în vidul unei frumuseți abstracte şi nedefinite, precum a acelei unice femei dinaintea primului păcat [...] aproape toată originalitatea noastră provine din pecetea pe care timpul şi-o pune pe sentimentele noastre".

BDD-A941 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:42 UTC)

parafrazarea invocaţiei eminesciene către Ţepeş, din *Scrisoarea III*. Ironic este şi comentariul legat de avantajele şi dezavantajele închisorii, pe care spiritul pragmatic le inventariază:

> Închisoarea nu ar constitui, în sine, un mare dezagrement. Culcat la oră şi sculat la oră, hrănit cât de puţin la oră, îmbrăcat de Stat cu cămăşi cu ştampilă, strămutat din închisoare în închisoare cu ordin şi gratuit, purtat cu baioneta, tratat cu o medicină simplificatoare, de toate bolile, cu sare-amară, viaţa devine aritmetică şi organizată [...] Câteodată, prin deschizătura porţii mari, se zăreşte drumul: o căruţă cu un câine după ea trece la vale. Ai voi să fii ţăranul cu căciulă, din paiele căruţii, şi ai atunci impresia că ţăranul e liber, că nu-l păzeşte niciun zăvor, că nu-l mărgineşte niciun zid şi niciun gardian, şi numai pe la toacă, atunci când începe numărătoarea, îţi aduci aminte că zidurile lui sunt doar mai depărtate şi că zăvoarele lui se văd numai din când în când (*Boierii*, p. 20)[7].

Difuzând imperceptibil în melancolia dorului de libertate, ironia revine însă în evocarea altor chipuri umane, cum ar fi cel al doctorului Constantinescu, „escroc cu obscurităţi sentimentale", sau smeritul şi fulgerător îmbolnăvitul frate al unui alt escroc sinucis (*Un ulcer ideal*), sau Alfonso, deţinutul politic, „născut cabotin şi parazit", ori poetul suav „cu suflet de rubin şi ametist", „privighetoare nocturnă a artei poetice", mâncat de păduchii prozei din temniţă: „poetul s-a întors de la etuvă întinerit cu zece ani: tocmai timpul de când trupul lui nu se mai spălase" (*Păduchii poetului*). Cu aceeaşi ironie, vizând din plin şi absurditatea sistemului penitenciar, pensonul aspru al portretistului aruncă pe pânză liniile groase ale altor chipuri - directorul închisorii, contabilul, gardienii.

> Directorul se înfăţişează ca un ţigan adevărat. La culoarea buzelor şi a pielii, care nu dă loc la nicio îndoială, se adaugă expresia, tonul, grimasa de parvenit [...]. Parcă aerul îi pute, îi înţeapă ochii şi îi otrăveşte limba. Parcă directorul ar voi şi să fie şi să nu fie, plictisit că este şi dezgustat că n-ar mai fi. Persoana lui se pare mai presus de cunoştinţă, ca într-o filosofie – şi carnea lui, înecată de puroaie, ce se vădesc la pleoapele umflate de-o conjunctivită neagră, la colţul vânăt al gurii, la grumazul constelat de buboaie variate, are sensaţiile unei plămădiri superioare, ceva cam între patriarhul Constantinopolei şi regele Italiei (*Directorul*, p. 217).

[7] Despre spiritul pragmatic şi iubitor de ordine al deţinutului Teodorescu-Arghezi vorbesc şi contemporanii săi, cei cu care a împărtăşit perioada detenţiei la Văcăreşti. Este memorabil straniul portret pe care Ioan Slavici îl face tânărului Arghezi în *Închisorile mele*: „[...]închipuieşte-ţi un om scurt şi cam gros, cu mustaţă tunsă şi chipeş, care păşeşte mărunt, vorbeşte piţigăiat şi cântăreşte fiecare cuvânt mai-nainte de a-l fi rostit rar şi răspicat. Curat şi bine-ngrijit în toate amănuntele înfăţişării lui, cu deosebire cuviincios şi oarecum umilit, el mai are şi toate aparenţele unui om de-o modestie excesivă. E cu toate aceste om cu trebuinţe nemăsurate: îşi schimbă chiar şi-n temniţă de mai multe ori pe zi îmbrăcămintea, totdeauna croită după cele mai nouă modele; îşi are căţeluşul spălat în fiecare zi cu săpun; alege cele mai scumpe şi mai variate bucate şi cele mai gustoase băuturi; mânâncă mult, tacticos şi îndelung, numai pe faţă de masă albă ca zăpada de curând căzută; îşi şterge furculiţa, cuţitul şi linguriţa de trei ori cu şerveta curată mai nainte de a se folosi de ele. Nu mai e nevoie să-ţi spun că-n iatacul lui, totdeauna bine aerisit, era o curăţenie desăvârşită şi o bună rânduială penibilă până-n cele mei mici amănunte. Vai ar fi fost de capul meu, de-al lui Grossman ori de-al lui Karnabatt dacă Bolentinul ar fi avut inima haină de a osândi pe vreunul dintre noi să-i fie tovarăş de iatac lui Arghezi. Dacă nu ne-ar fi luat el la goană, ni-am fi luat noi lumea-n cap şi-am fi evadat" (Slavici 1978 : 421–422).

BDD-A941 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:42 UTC)

Caricaturizarea (prevestind carnavalescul postmodernismului) îl imortalizează şi pe directorul general, al cărui portret este reiterat în *Flori de mucigai* (1931), în chipul Fătălăului:

> Tronul împărăției osândiților este ocupat actualmente de fizicul zvelt şi copilandru al unui director general, căruia i s-a dat, în poreclă, un nume de fată-n casă. Mersul lui de copilă se divide în pas de dans, pe nişte picioruşe mici şi febrile, de turturea. Înclinarea capului, strecurarea ochilor lui, lungi ca migdala crăpată, guriţa lui înfiorată, şoldurile lui de fecioară britanică, părul lung, zulufat şi retezat deasupra gulerului pur, cravata lui grațioasă, mişcările lui în M şi W, sunt însuşirile tipului *la garçonne* (*Vocații*, p. 249).

Sub povara vinei tragice, a „neajunsului de a te fi născut", cum spunea Emil Cioran, portretistul abandonează ironia pentru o meditație gravă asupra perisabilității condiției umane. În temniță exultă arieraţi (*Iancu nebunul*), sau gardieni „antimuzicali, ca şi regulamentul închisorii" calcă în picioare vioara ţiganului lăutar, pentru că muzica este percepută „ca o evadare nepermisă din zidurile temniții, grele" (*Mitică lăutarul*). *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!*, într-o bolgie în care nu se spun nici măcar poveştile altora. În altă parte, o fată bătută la comisar înnebuneşte (*O fată plânge*), iar copiii care fură lumii o cutie de rahat sunt abuzaţi de vieţaşi care le cumpără trupul pe o bucată de brânză (*Pruncii*). Fără să-şi aleagă locul naşterii, iese la lumină ca să intre în întunericul închisorii, „fără mandat de arestare", copilul unei servitoare acuzate pe nedrept de furt din casa stăpânilor, al cărei mandat de punere în libertate, uitat în hăţişurile birocratice ale celor din lumea liberă, vine după ce pruncul se îmbolnăveşte şi moare (*Măria Nichifor*). În aşteptarea recursului judecat de către Curtea Superioară de Justiție Militară, sergentul Răiculeanu, erou pe frontul de la Mărăşeşti, pierde un picior, cangrenat în urma rănilor eroice. Oropsiții îndură stoic supliciul claustrării, în timp ce monştrii aşteaptă eliberarea (*Legătorul de cărți*) sau, dimpotrivă, o repudiază (*Balaban*). Universul dinăuntru este oximoronic, într-o viziune definitorie pentru Arghezi: trivial şi poetic, macabru şi pitoresc totodată. Universul de afară, nu mai puțin, este o distopie citadină, „oraşul iubit şi ticălos, de o ticăloşie minusculă", „un oraş cu măsură, un oraş intermediar, un oraş samsar"; un spațiu al *florilor răului,* „insulă de liliac şi mătrăgună, baltă stătătoare a purulenței, în care se îneacă din zbor şi se fac leşuri toate păsările ce vin tinere pe deasupra apelor şi de printre munți. Cloacă de nenufari!" (*Preludiu*, p. 8).

Satiricon-ul înfăţişat în *Poarta neagră* este un caleidoscop al omenirii în derivă, iar formula epică pentru care optează autorul însumează într-un corpus holomorfic un număr de 78 de proze scurte (precedate de un *Preludiu* consacrat oraşului, o bolgie mai mare), în accepția pe care o va da mai târziu şi Mircea Nedelciu în primele sale volume. Relativizând limita clasică dintre genuri şi specii, narațiunile dau cărții coerența unui roman, prin conturarea de fire epice, destine fragmentate ale unor chipuri umane ce îndeplinesc funcțiile personajelor de roman. Un roman nu al acțiunii, ci o dezbatere sau un poem al precarității omului în fața destinului implacabil, care trăieşte sub aceeaşi zodie pe care, peste o jumătate de secol, Mircea Nedelciu o va numi „a scafandrului".

De altfel, experimentul literar îl tentează pe Tudor Arghezi şi în *Flori de mucigai*, unde poetica recluziunii este dezvoltată în versuri care abandonează lirismul, părând fraze rimate şi ritmate ale unor narațiuni similare cu cele din *Poarta*

BDD-A941 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:42 UTC)

neagră. Şi acolo, disoluţia eului în faţa unui *theatrum mundi* carnavalizat, poematizat, trivial sau suav surprinde ceea ce literatura lumii, din toate timpurile, şi cea modernistă, şi cea postmodernistă, „povestesc" – iminenţa şi imanenţa morţii:

> Cu toţii am cam pierdut ceea ce era cunoscut sub numele de *ars moriendi*; nu mai avem pe nimeni care să înveţe cum să murim frumos sau cel puţin pe nimeni în care să avem încredere sau pe care să-l luăm în serios. Scrierile postmoderniste pot fi una dintre ultimele noastre resurse pentru a ne pregăti în sensul acesta, în imaginaţie, pentru singurul act pe care trebuie să ne asigurăm cu toţii că îl performăm singuri, fără speranţa de a-l relua dacă prima tentativă a fost eşuată" (McHale 2009: 351).

În plină vârstă a modernismului interbelic, Tudor Arghezi mânuieşte instrumentele de lucru ale postmoderniştilor, demonstrând că acesta nu poate fi ancorat în periodizări şi canoane teoretice. El deconstruieşte lumea reală, ficţionalizează o perioadă a propriei vieţi, o ironizează şi o parodiază, îşi pune măşti succesive – ironicul, tragicul, absurdul – într-o construcţie textuală de imprevizibilitate lexicală, cu un spirit ludic orientat spre lume şi spre sine însuşi, anulează coerenţa naraţiunii clasice în temporalitate şi perspectivă narativă şi realizează un mic manual de ontologie care devansează cu decenii bune preceptele estetice ale timpului său, pătrunzând în timpul textului etern, generalizat, sub semnul presiunii thanatice: „În cer/ Bate ora de bronz şi de fier./ Într-o stea/ Bătu ora de catifea./ Ora de pâslă bate/ În turla din cetate./ În ora de lână/ Se-aude vremea bătrână/ Şi se sfâşie/ Ora de hârtie./ Lângă domesticul epitaf/ Bate glasul orei de praf.// Az-noapte, soră,/ N-a mai bătut nicio oră//" (*Ceasul de-apoi*, în încheierea volumului *Flori de mucigai*).

Bibliografie

Arghezi 1990: Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite*, prefaţă de Liviu Papadima, antologie şi tabel cronologic de Mitzura Arghezi şi Traian Radu, Bucureşti, Editura Minerva

Arghezi 1967: Tudor Arghezi, *Scrieri, vol. 13, Poarta neagră*, Bucureşti, Editura pentru Literatură.

Balotă 1979: Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Bucureşti, Editura Eminescu.

Călinescu 2007: Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Iaşi, Editura Polirom.

Călinescu 2005: Matei Călinescu, *Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*, traducere din limba engleză de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, postfaţă de Mircea Martin, Iaşi, Editura Polirom.

Cărtărescu 1999: Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, postfaţă de Paul Cornea, Bucureşti, Editura Humanitas.

Cornea 2006: Paul Cornea, *Interpretare şi raţionalitate*, Iaşi, Editura Polirom.

Mavrodin 1972: Irina Mavrodin, *Spaţiul continuu. Eseuri despre literatura franceză*, Bucureşti, Editura Univers.

McHale 2009: Brian McHale, *Ficţiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Iaşi, Editura Polirom.

Nedelciu 1979: Mircea Nedelciu, *Aventuri într-o curte interioară*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

Slavici 1978: Ioan Slavici, *Opere, vol. IX, Memorialistică. Varia*, note şi indici de D. Vatamaniuc, Bucureşti, Editura Minerva.

Sora 2008: Simona Sora, *Regăsirea intimităţii. Corpul în proza românească interbelică şi postdecembristă*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.

BDD-A941 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:42 UTC)

Arghezian Face of Modernity

This paper proposes a dialogue between two Romanian writers chronologically situated in different cultural periods, but whose work has affinities of vision and of operation in the field of a poetics of reclusion: Tudor Arghezi and Mircea Nedelciu. Authenticity, which distances from biographism, the cancelling of the character's coherence, the author's intrusion into the narrative plan, the fragmentarism, the imitation, the temporal hiatus sites require a proof-reading of Tudor Arghezi's work from the perspective of the modernist aesthetics of the transitional, of the contingent and of the immanence, as anticipation of changes in vision and in writing of Postmodernism literature.

.

Universitatea „Ştefan cel Mare", Suceava, România

BDD-A941 © 2010 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-14 00:05:42 UTC)