ONIRIC TIME, AN INNOVATION IN DUMITRU RADU POPESCU'S PROSE

Popescu Olguţa-Monalisa
Prof. PhD.

Abstract:The idea to write the present paper came from the desire to better, more profoundly, the universe of the prose of Dumitru Radu Popescu. The writer lives, and his epic work stretches over fifty years and is still open.

D.R.Popescu's literary formula combines three elements: the taste for mystery and spectacle, a rich intrigue and the poetic, manifested in the preference for symbols. The latter are varied and cover a space of life where it is always about crimes, tragic love, events traveling, strange characters, even diabolical, evil animals. On one page, the prose writer concentrates all the nuances that ordinary existence can include, from assassination to the poetry of nature, with an impressive number of stories that the narrator's memory dilates, changing their meaning whenever they are resumed. Life thus appears as a confused, unfinished story, made up of an amalgam of deeds. At the end of the book, the histories are both troubled, contradictory, and the reader is forced to look for a sense and give a solution.

Dumitru Radu Popescu has learned from the modern prose the taste of relativizing the narrative truths and its histories, quickly debited, in a colorful and embellished style, naturally speaking of unnatural events and of individuals who live in bizarreness. A character stands on the top of a poplar, holds a black umbrella in his hand, another handset and spies the village day and night. Another, drawing teacher, despising the forms of civilization, walks barefoot and gives good day to the cows, the cow being a holy animal. Noah, a woodcutter and a psychoanalyst of the village, builds a ship and looks confidently in the flood. It has a wooden leg and a glass eye; an alcoholic farmer walks with a goat after him, and when the goat gives signs of impassivity he kills her. Such facts occur in a natural life frame and do not degrade the realistic substance of the narrative, although its lines often move and, as in fantastic literature, there is a sense of rupture in the coherence of the structure.

Keywords : onirist , dream, fantasy, miraculous, reality

În încercarea sa de a creiona cât mai exact ***onirismul***, Ţepeneag îl va diferenţia mai întâi de visul romantic, apoi de cel suprarealist al dicteului automat pe care îl consideră tributar inconştientului. Preocupându-se de această problematică, el a afirmat: „Şi a mai fost acea explozie formidabilă care s-a numit suprarealism : o violentă negaţie care trebuie de asemenea negată, tocmai din voinţa de a construi ceva nou."[1]

Onirismul se împotriveşte dicteului suprarealist, principiu de creaţie peste care se suprapune unul inovator, lucid, conştient, dirijat raţional, care tinde spre o finalitate estetică :

„Pe de altă parte, în intervenţii mai târzii despre onirism, scriitorul adaugă la atributul de „estetic"şi pe cel de „structural", necesar pentru a accentua caracterul de structură, de

[1]*Onirismul estetic, Antologie, texte teoretice, interpretări critice şi prefaţă de Marian Victor Buciu,* Editura Curtea Veche, Bucureşti, 2007, p.68.

BDD-A27429 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:10 UTC)

suport pe care-l are principiul oniric. Visul oferă modelul unei creaţii, fiind o modalitate de producere a textului, nu o simplă reproducere."[2]

Pentru scriitor, **visul** este doar un criteriu. Rolul prozei onirice este de a construi o realitate analogă visului. Autorul utilizează în stare de luciditate legile visului, suprarealismul conferă un caracter ludic visului, care a lăsat să se descopere direcţia transcendentă a visului. Această transcendenţă a luat naştere după ce Dumnezeu a murit şi a fost îngropat de Nietzsche, divinitate înlocuită de scriitorii moderni cu diverse simulacre.

Romanticii considerau că onirismul este temelia transcendenţei textului, identificabilă cu textualismul. Tot pentru ei, visul era un factor perturbator în lumea reală şi în universul cuvintelor. În cadrul prozei fantastice tradiţionale, onirismul reprezintă o excepţie de la realitate, o încălcare a legii.

„Ambiţia literaturii onirice este de a nega atât realismul tradiţional, cât şi fantasticul tradiţional, ambele având la temelie aceeaşi concepţie despre realitate şi reprezentarea ei, una dintre principalele fronde ce se pot aduce reprezentării mimetice fiind acauzalitatea ."[3]

În romanul *Interior* al lui C. Fîntîneru, accentul se pune pe spaţiul situat în afara lumii fenomenale. În existenţa banală a protagonistului Călin Adam, care trăieşte o viaţă grea, într-o singurătate absolută, tărâmul „de dincolo", care se suprapune peste realitatea comună oamenilor, îl obligă pe acesta să acceadă într-un domeniu al imaginarului. Eroul are senttimentul unui „punct de sprijin al senzaţiei", încercând să ne facă să înţelegem capacitatea sa de a trece din fenomen în spatiul transfenomenal.

„Totul seamănă cu acele apăsări discrete pe anumite reliefuri ale unui mecanism ascuns în pereţii camerelor – din romanele „negre" sau poliţiste – permiţând ca panouri întregi, să devină culisante, liberând treceri izbăvitoare către lumea de dincolo de camera primejdiilor."[4]

Fîntîneru a considerat că un astfel de mecanism îi va ajuta eroul să se elibereze de sub stringenţa fenomenului : „ ...Înduram în schimb o modificare pe care o pot numi bizară – mărturiseşte Călin Adam. Pierdeam simţul pas cu pas. Îmi părea viaţa un joc, un rit al **fanteziei** şi nu ştiu ce condiţiuni caduce şi mediocre îl păstrau neliber. Or, măcar că aşa sunt, trec clipe când starea mea se relevă într-un har. Mă „proclamă" liber, nimănui n-am să dau socoteală de „personalitatea"mea, astfel că zona irealităţii, spre care mă mână structura mea intimă, devine exclusiv un domeniu particular."[5]

Protagonistul are senzaţia că se plasează în două emisfere **miraculoase**, între care, pe alocuri, punţile de acces sunt pline de pericole : „Înclinării spre vis se alătură efortul cotidian de a fi absent din iazma promiscuităţii. Începe a miji a doua realitate,...realitatea ştiută n-are acces spre aceea în care trăiesc literalmente dematerializat şi fantast."[6]

Panoul culisant se activează, în special în contactul protagonistului cu obiectele lumii exterioare. Aşa cum se întâmplă în stările de transă , fixarea îndelungă a obiectelor lumii exterioare, provoacă accederea „în cea de-a doua lume", unde eroul se simte extraordinar.

Tehnica pe care Călin Adam o explică, poate fi asemănată cu practicile yoginilor indieni : „ Bag de seamă, privind coaja unui arbore, un minut, că o energie de mare utilitate se declanşează în simţuri. Mă împinge în arbore un curent irezistibil. Substanţa unei linişti supranaturale se răspândeşte în spirit. Mi-e de folos descoperirea. Trecerea meşteşugită de la vis la **realitatea** apropiată spiritului depinde de „punctul de sprijin"al senzaţiei. Am să-mi disociez ideea. Mă aşez pe o bancă cu umerii răstigniţi pe spetează. Întind piciorul mult,

[2] Liliana Truţă, *Experimentalism şi antropocentrism în proza postmodernă românească,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2010, p.68.
[3] Liliana Truţă, *Experimentalism şi antropocentrism în proza postmodernă românească,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2010,p. 69.
[4] Ion Vitner, *Semnele romanului,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, p.154.s
[5] C. Fîntîneru, *Interior*,Editura Cultura Naţională, 1932, p.21.
[6] C. Fîntîneru, *Interior*,Editura Cultura Naţională, 1932 , p. 22.

BDD-A27429 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:10 UTC)

la soare, în alee. Postura se taie cu o vioaie precizie, într-un domeniu de vis. Simt deodată cum devin indiferent. Calmul presupune o forţă ascunsă, o discreţie. Cred, oricum. Am bune intenţii. Iată: că iubesc realitatea. Banca unde şed, ţărâna, aerul ca o tencuială, proaspătă, gardul cu îngrăditură roşie, au să intre în sânge, să se mistuie, să se transsubstanţializeze. Ce-ar ieşi din transsubstanţializarea unui aşa sublim tablou? Sunt fericit în marginea băncii. Câtă plăcere găsesc în imaginaţie!"[7]

Între banal şi transreal, între fenomen şi imaginar, eroul face transferuri de substanţă, prin dematerializarea concretului sau prin transformarea abstractului în materie densă.

Universul creionat de C. Fîntîneru este paragnostic, fiind alcătuit din unităţi preconceptuale, într-o atmosferă tragică, poate şi ca urmare a faptului că încercarea atingerii absolutului în cunoaştere este restricţionată de solitudinea totală a lui Călin Adam. Dacă vorbim despre roman ca fiind o ficţiune, putem afirma că eroul romanesc este nucleul de manifestare a unei întregi dialectici a imaginarului.

Personajul este rezultatul autoalienării. Noţiunea cunoscută prin intermediul marxismului în primă fază şi apoi prin intermediul existenţialismului contemporan este aceea de „alienare"sau „înstrăinare". Alienarea presupune un fenomen amplu, în care produsele umane se înstrăinează de producătorul lor. De exemplu, masa fabricată de dulgher pentru utilitate proprie este înstrăinată de energia umană şi deţine un grad de independenţă ca obiect de utilitate, dar alienarea totală se produce în momentul în care *obiectul* îşi schimbă calitatea şi devine *marfă*, fiind plasat în universul alienant al pieţei. Acesta este momentul în care îşi fac apariţia diferenţele de interpretare între diferite exegeze. Pentru unii, doar obiectul este alienat, nu şi omul, ceea ce este în consens cu semnificaţia pe care Marx a oferit-o înţelegerii aceastui fenomen.

Adam Schaff nu consideră esenţa omului alienată în procesul muncii sub jurisdicţia pieţei, ci doar situează obiectul : „ Mecanismul acestei alienări constă în faptul că omul îşi proiectează anumite caracteristici proprii sub formă absolută, asupra unei fiinţe supraumane care este propriul său produs. În acest mod, proprietăţi cum sun binele, cunoaşterea, iubirea etc (ridicate la absolut)devin atributele divinului; dar prin aceasta omul este deposedat de ele în comparaţie cu modelul plin de perfecţiune creat de el însuşi."[8]

Imaginarul ia naştere prin capacitatea de a vedea şi de a înregistra existenţa lucrurilor şi a fenomenelor : „Această apropiere a minţii de lucruri, de cărămizi, de părul animalelor, de obrazul fetelor! Pe marginea băncii, în interiorul grădinii, nu-mi rămâne, de pildă, altceva, decât să-mi imaginez că am o familie, că locuiesc la un loc, într-o casă; are camere, mobilă etc...N-o pot împiedica! Devine din ce în ce mai puternic gândul că nu pot împiedica *apropierea*! Să creeze! Să fiu insensibil, opac, după voie! Interesantă această necesitate a imaginaţiei de a fi! Rup o frunză într-o salcie. Pieliţa verde, magnifică, mă impresionează. Curge sânge în vinişoarele forate proaspete. O plimb peste obraz. Simt un fior cald; mă exaltă. Subliniez: cuprinsul imaginaţiei poate fi orice, ca în cazul de faţă; frunzele, cuprinsul imaginaţiei pământeşti. Idee bizară! O socot o achiziţie! Să existe imaginaţia! Să vadă pereţii unei case! Să înregistreze în coştiinţă deznădejdea unor glasuri."[9]

Călin Adam numeşte universul imaterial „irealitate ispititoare", care este fundamentată pe" un proces al personalizării" obiectelor – un fenomen de antropomorfism, normal pentru o persoană solitară a cărei singură intimitate posibilă este doar cu lumea materială a lucrurilor înconjurătoare : „ Stau în mijlocul odăii, privesc cu atenţie pereţii. Au fost tapetaţi odată. Tapetul de hârtie s-a despicat în fâşii lungi. Dedesubt, sub scorojiturile

[7] C. Fîntîneru, *Interior*,Editura Cultura Naţională, 1932, p.21.
[8] Adam Schaff, *L alienation et l action sociale;*Diogene, nr.57, ianuarie- martie 1967, p.75-97.
[9] C. Fîntîneru, *Interior*, Editura Cultura Naţională, 1932, p.51.

BDD-A27429 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:10 UTC)

scoarţei, peretele s-a crăpat adânc, săpând un şanţ în zigzag, desemnat ca un fluviu continental pe o hartă. Mă uit de aproape la tapet. Îl prind chiar cu degetele şi încerc să-i desfac teancurile de hârtie. Foşnirea fărâmiţoasă a tapetului, firele de praf şi tencuiala ce-mi cad pe degete mă surprind subit, foarte plăcut. Trec într-un nou plan de certitudine şi capăt neta senzaţie a existenţei corporale. Crăpătura peretelui, rana tapetului se transformă pe nesimţite în nişte ochi omeneşti care mă privesc expresiv şi animaţi. Culoarea albăstrie-ştearsă a hârtiei desemnează pare-se un obraz cu ten mat, cu mişcări din buze, cu o semnificativă grimasă. Această transfigurare dată benevol obiectului din afară mă emoţionează puternic. Avusei o tresărire de copil care şi-ar fi zis „eu sunt acel care sunt?" şi trecui imediat în faţa unei oglinzi din perete, unde procedai cu tehnică amănunţită la reconstituirea mea. Mă adunai bucată cu bucată, în urma unei catastrofale risipiri în vis."[10]

Se poate observa cu uşurinţă imposibilitatea definirii cu exactitate a stării pe care o trăieşte Călin Adam. Uneori are senzaţia că trăieşte într-o irealitate la care trebuie să se adapteze, iar alteori are certitudinea une subrealităţi. Această subrealitate este în strânsă legătură cu autoalienarea, care, in opinia lui Schaff este un proces de dublă înstrăinare: în primul rând, deoarece aceste trăsături umane devin o parte dintr-un produs al spiritului uman, dar care funcţionează autonom; în al doilea rând, pentru că omul deţine calităţi pe care le plesează în afară de sine.

Omul este un „ centrum mundi", emanând energie care nu este altceva decât proprie substanţă înstrăinată. În deplină consonanţă cu gândirea marxistă, este doctrina bovarică şi ficţionalistă a lui Jules de Gaultier, expusă în *Le Bovarysme* şi *La fiction universelle*.

Punctul de pornire în meditaţia asupra fiinţei îl constiuie literatura, ceea ce aduce în prim plan ideea cunoscută cu privire la evoluţia filozofiei actuale care se află în strânsă legătură cu romanul, poezia şi teatrul , cuprinzând constatări filozofice asupra omului.

Vorbind despre bovarism, Gaultier ne prezintă un aparat care are putere de adaptare şi de mişcare, fiind totodată mijlocul prin care fiinţa se deplasează şi îşi adaugă ceva fără a se modifica. Ideea centrală este că viaţa poate fi creeată doar în mişcare : „Ea nu este înţepenită în faptul existenţei pur şi simplu. La drept vorbind, ea nici *nu este, ea devine*. *A deveni* înseamnă – şi de fapt este un pleonasm de a-l enunţa – a fi în fiecare moment cu totul altul decât ai fost înainte. Astfel legea unui lucru în mişcare şi care nu există decât cu condiţia de a fi mereu scindat de el însuşi, de a nu atinge niciodată un stadiu de odihnă, este de a deveni în fiecare moment altceva decât a fost. A deveni altul este însăşi legea vieţii. Or, în fiinţa posedând conştiinţa de viaţă care o animă şi formându-şi o reprezentare despre ea, această lege se transformă şi devine însăşi necesitatea *de a se concepe altul."*[11]

Personajul romanesc poate fi perceput ca rezultatul facultăţii omului de a se metamorfoza în altă persoană. Cu privire la acest aspect, J.de Gaultier afirma : „ Ficţiunea colaborează astfel la crearea realului. Realul rezultă din imaginar. Pretutindeni unde se prezintă o anume realitate umană, ficţiunea a intervenit pentru a o forma."[12]

Gaultier nu propagă ideea înlocuirii realităţii prin ficţiune. Ficţiunea este pentru el o deducţie a unor realităţi sociale hotărâtoare : „ Ficţiunea...este puterea imaginară de care o activitate umană se presupune că poate fi dotată sub imperiul sugestiei, determinată de ţeluri urmărite şi care, pentru a fi atinse, necesită realitatea acestei puteri."[13]

Funcţia creatoare a ficţiunii este demonstrată amplu nu doar în domeniul artei, ci şi al civilizaţiilor, astfel că Gaultier plasează imaginarul într-o lege cu valoare primordială pentru progresul omenirii : „Noi imaginăm viaţa şi imaginând-o o creăm. Viaţa este opera

[10] C. Fîntîneru, *Interior*,Editura Cultura Naţională, 1932 , p70.
[11] J. Gaultier, *Le bovarysme*, Mercure de France, 1902, p.211.
[12] J.de Gaultier, *La Fiction universelle*, Mercure de France, 1908, p.27.
[13]J.de Gaultier, *La Fiction universelle*, Mercure de France, 1908, p.28.

BDD-A27429 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:10 UTC)

imaginaţiei noastre. În mod constant, pentru a o reînnoi şi a o amplifica, o concepem altfel decât este dânsa."[14]

În operele lui Dumitru Radu Popescu sunt menţinute „epicul bogat întretăiat de curenţi lirici, pregnanţa portretelor, capacitatea de notare a vorbirii autentice, puterea de a răsfrânge un anume stil al vieţii din câmpia dunăreană, zona de dincolo de Olt; iar împreună cu ele şi unele defecte, aş spune inseparabile de firea artistică a impetuosului scriitor: dezechilibrări ale epicului, prea marea plăcere pentru pitoresc, cultul nereprimat al senzaţionalului."[15]

În romanele sale asistăm la nenumărate cruzimi. Schingiuirile, înjunghierile, sugrumările, lapidările, omorurile cu bâta sunt fapte cotidiene prezentate de prozator ca fiind lucruri fireşti.

În *Vânătoarea regală* episodul vânătorii de câini turbaţi prezintă un fenomen de psihoză a mulţimii prin manevrarea unor suflete „posedate". Florentina Firulescu care-i vaccinează pe oameni împotriva turbării este mai curând un agent al diavolului decât un agent sanitar.

Urmărind câinii, atrăgând mereu atenţia asupra primejdiei, de fapt ea inoculează în sufletele oamenilor spaima de turbare, psihoza. Frica de moarte se extinde cu o viteză năucitoare deoarece nimeni nu era sigur că turbarea nu se lipise de el şi se aşteptau, dintr-o clipă în alta să înceapă să latre. Răspândirea acestei spaime are ca efect exterminarea a tot ceea ce este viu.

Florentina instigă tot satul să se opună acestei molime care se dovedeşte mai puţin nocivă decât acestă acţiune purificatoare care stârpeşte viaţa.

Asistenta este însuşi diavolul, iar ultima ei victimă este doctorul Dănilă, cel care o iubeşte cu atâta pasiune. Ea spune mulţimii că doctorul a fost atins de cumplita boală şi asmute asupra lui cîinii care îl hăituiesc până la marginea Dunării, în ale cărei ape piere laolaltă cu animalele hăituite la rândul lor de oameni – într-o învălmăşeală grotescă.

La fel ca în *Vânătoarea regală* şi în *O bere pentru calul meu* este prezentată extinderea unei psihoze, fiind descrise scene de linşaj, victimele fiind aceia care sunt dezinteresaţi şi incoruptibili, fiind încununaţi cu o aură de sfinţenie. Calul vorbitor, Mişu, amintind de caii printre care a trăit o vreme Guliver din celebra operă a lui Swift este imaginea instanţei morale, a purităţii necorupte la care toţi sătenii trebuie să se raporteze.

Chinuit, împuns, ars cu bâte aprinse, sărmanul animal este dat într-un final porcilor care îl sfâşie cu nesaţ şi cu ferocitate : „Premisele alunecării în suprareal sunt numeroase în această proză care am văzut că peste tot forţează proporţiile, caută elementele de încordare, de exces, tensionând realul până la ieşirea din matca obişnuitului. Imaginarul, visul, fantasticul sunt zonele imediat învecinate unei astfel de atitudini care bruschează prin temperament artistic limitele realului. Un impuls de contrazicere a liniei comune, a „firesculuiˮ, o căutare a excentricităţii sunt peste tot detectabile la Dumitru Radu Popescu."[16]

Ştirea de la radio că „ninge la Ierusalim"ne anunţă că lucrurile nu vor decurge normal, că acest dezechilibru termic se referă mai ales la ordinea naturală a lucrurilor, aşa cum vom constata din romanul *F*. O maşină merge cu viteză mare pe o şosea pustie în plină noapte de iarnă. Umbrele copacilor alunecă în urmă, aparent totul se înscrie în circuitul normalului, dar şoferul maşinii simte că ceva este în neregulă, atmosfera i se pare ireală.

Dintr-o dată o bătrână îi iese în cale, şoferul frânează brusc, dar în zadar, bătrâna se afla deja sub roţile maşinii şi odată cu bătrâna, sub roata din faţă era şi o pisică neagră care

[14] J.de Gaultier, *La Fiction universelle,* Mercure de France, 1908, p.68.
[15] Gabriel Dimisianu, *Nouă prozatori,* Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, 1977, p.121.
[16] Gabriel Dimisianu, *Nouă prozatori,* Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, 1977, p125.

BDD-A27429 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:10 UTC)

privea nedumerită, cu ochii fosforescenţi. Şoferul urcă pe capotă trupul neînsufleţit al bătrânei şi porneşte la miliţie să declare nefericita întâmplare, opreşte în faţa sediului, urcă, se întoarce cu martori la maşină, dar nu mai găseşte nicio babă.

Tema ieşirii din timp şi din spaţiu este bine reliefată în creaţia lui Mircea Eliade, *Douăsprezece mii de capete de vite,* unde este prezentat Iancu Gore din Piteşti care doreşte să recupereze de la un anume Păunescu, funcţionar ministerial, nişte bani.

În vreme ce Iancu Gore întreprinde căutări pe strada Frumoasă, sună alarma şi cum intră în adăpost, le cunoaşte pe M-me Popovici şi pe servitoarea ei, Elisabeta.

Revenit la cârciumă, Iancu Gore află cu stupoare că alarma nu sunase, iar M-me Popovici, pe care el susţinuse că o întâlnise cu vreo cinci minute mai devreme, murise, de fapt, în timpul unui bombardament care avusese loc cu 40 de zile în urmă. Nişte muncitori întăresc spusele cârciumarului, dar Gore ţine una şi bună că lui simţurile nu-i joacă feste şi pune pariu că spusele sale sunt adevărate, dar pierde. Casa de pe strada Frumoasă nr 14 fusese distrusă de multă vreme, urmele vechi ale bombardamentului erau o mărturie certă a ceea ce se întâmplase.

Neştiind ce să mai creadă, Iancu Gore îi face pe toţi nebuni, dar el era singurul care nu percepea realitatea la adevăratele ei valenţe. Debarasarea de real se înlănţuie cu înlocuirea planurilor temporale. Protagonistul trăieşte un timp al memoriei care pus faţă în faţă cu evenimentele cotidiene (timpul istoric), nu duce la elucidarea enigmelor, iar misterul nu se destramă. Eroul nu mai poate distinge realul din multitudinea de confuzii create : „Mircea Eliade se fereşte să introducă, aici şi peste tot, sugestia unor elemente supranaturale. Totul este *verosimil,* dar *neconcordant*. Logica lui Gore e rectilinie, faptele povestite de el par adevărate, numai că versiunea lui se desfăşoară în alt timp decât acela al evenimentelor cotidiene.”[17]

Capodoperă a fantasticului românesc, nuvele *La ţigănci* prezintă itinerariul Viaţă şi Moarte şi poate fi citită ca o „alegorie a morţii sau a trecerii spre moarte”.[18]

În această nuvelă este dezbătută pe larg tema ieşirii din timp sau a existenţei în două planuri diferite. Nuvela începe cu o scenă cotidiană. Profesorul de pian, Gavrilescu, se întoarce acasă cu tramvaiul de la lecţiile particulare şi încearcă să discute cu ceilalţi călători.

Lucrurile care-l preocupă pe Gavrilescu sunt căldura, element des întâlnit în creaţiile lui Eliade, propice pentru o atmosferă ireală şi colonelul Lawrence. Peste această primă realitate se suprapune una ireală, simbolizată de grădina ţigăncilor. Profesorul este silit să-şi întrerupă călătoria întrucât îşi aminteşte că uitase servieta cu note muzicale la M-me Voitinovici, pe a cărei nepoată o pregătea, pe strada Preoteselor. Gavrilescu ajunge „la ţigănci”, în grădina răcoroasă care-l ademenea acum, aflându-se în contrast cu zăpuşeala de afară, grădină pe lângă care trecuse ani de-a rândul fără să-i fi acordat vreo importanţă. Ne putem da seama că a intervenit hazardul care a rupt liniştea cotidiană de până acum, deoarece dacă nu ar fi uitat servieta, profesorul nu ar fi luat cunoştinţă de grădina răcoroasă. Ajuns în grădină, Gavrilescu este primit de o fată oacheşă, apoi de o babă, iar apoi, în bordeiul cu paravane şi divanuri scumpe de alte trei fete: o ţigancă, o grecoaică şi o ovreică.

La finalul nuvelei, când lucrurile încep să se aşeze, vom constata că toate aceste personaje îşi au sorgintea în mitologie.

[17] Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii,* Editura Demiurg, Bucureşti, p.130.
[18] Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii,* Editura Demiurg, Bucureşti, p.133.

BDD-A27429 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:10 UTC)

În acest sens, baba poate fi privită ca omologul Cerberului, vizitiul ca luntraşul Charon care transportă sufletele către lumea de dincolo, iar cele trei fete care nu vor să-şi divulge identitatea sunt Parcele.

Întâlnim în această nuvelă mitul labirintului simbolizat de bordeiul în care Gavrilescu se rătăceşte, dar şi probele la care este supus şi frecvenţa cifrei „trei". Întâmpările se petrec în jurul orei trei, Gavrilescu plăteşte la intrare preţul care este echivalentul a trei lecţii de pian, fetele a căror identitate trebuie s-o ghicească sunt în număr de trei. Gavrilescu este confuz, vrea să renunţe, se scuză că venise acolo doar pentru că-l ademenise răcoarea şi pus să ghicească fetele, greşeşte de fiecare dată. Profesorul simte nevoia de a comunica, de a expune tragedia vieţii sale, dar fetele nu-l lasă să se rătăcească în trecut, să se piardă în memorie. Fetele îl grăbesc pe Gavrilescu deoarece le presează timpul şi-l supun pe acesta la diferite probe. Profesorul se vede îmbrăcat în giulgiu (are viziunea morţii), apoi i se pare că totul este un vis, este trezit şi constată că acum este îmbrăcat în tunică de mătase galben-aurie şi şalvari, deci altfel de cum fusese îmbrăcat când venise.

Deşi vrea să-şi istorisească viaţa, Gavrilescu nu este lăsat, intervine mereu ceva care îl împiedică. În ciuda acestui fapt reuşim totuşi să înţelegem că atunci când fusese student în Germania, protagonistul fusese mânat de iubirea sinceră pentru Hildegard pe care o părăseşte şi se căsătoreşte cu Elsa alături de care trăieşte în Bucureşti. Sosirea în acest loc, „la ţigănci", îl întorc pe Gavrilescu într-.un timp trecut afectiv. Se simte tânăr, fericit şi alături de Hildegard. Eroul parcurge un labirint într-o stare neclară de vis şi de veghe, resimţind acut groaza de obiecte, ca împresurare a morţii.

Concluzia este că viaţa şi moartea sunt legate între ele printr-un fir foarte subţire şi că omul trăieşte în acelaşi timp sau succesiv în două universuri. Din ambele universuri i se fac semne şi amândouă îl supun la diverse încercări. Uneori visul, alteori fericirea trecătoare este prima treaptă către o altă realitate. Ieşind din această „realitate", Gavrilescu aude huruitul roţilor de tramvai şi revede baba aflată parcă la graniţa dintre cele două lumi.

Revenit la viaţa de zi cu zi, la realitate, deşi este vorba despre o falsă realitate, profesorul revine la existenţa cotidiană anterioară experienţei trăite „la ţigănci". Astfel este din nou preocupat de căldură şi de colonelul Lawrence. O primă dovadă că Gavrilescu nu mai aparţine realităţii cotidiene ni se certifică atunci când oferă o bancnotă taxatorului şi află cu uimire că aceasta fusese scoasă din uz. Mergând pe strada Preoteselor, află că doamna Voitinovici nu mai locuia acolo, iar acasă la el, locuiesc nişte străini. De la cârciumarul din cartierul unde locuia, Gavrilescu află că soţia sa, Elsa se întorsese de 12 ani în Germania după dispariţia misterioasă a soţului ei.

Este deosebit de important de observat faptul că profesorul rătăcise 12 ani în bordeiul ţigăncilor, nu câteva ore aşa cum crezuse iniţial. Gavrilescu se întoarce „la ţigănci" şi găseşte lucrurile în aceeaşi stare în care le lăsase. Baba se află ca şi prima oară în postul ei de „paznic"între cele două lumi şi-l sfătuieşte, ca şi întâia oară pe profesor să nu se rătăcească.

În bordei, Gavrilescu are surpriza de a o reîntâlni pe minunata Hildegard, la fel de tânără şi de frumoasă c în urmă cu multe decenii. Hildegard se comportă de parcă totul se petrecuse ieri şi-i spune lui Gavrilescu că-l aştepta de multă vreme şi că l-a căutat peste tot, iar iar el se scuză, motivând că întârziase la bere.

Timpul trecut se îmbină cu cel prezent, astfel că profesorul nu mai înţelege ninic, dar crede că tot ce se petrece este din cauza căldurii şi a oboselii. Fata îi prezintă posibilitatea morţii, dar el nu înţelege ce se petrece. Straniul atinge cote maxime atunci când Hildegard îl prinde de mână pe Gavrilescu şi urcă împreună în trăsura ce-l adusese pe acesta „la ţigănci" şi care era condusă de un birjar care moţăia. Planurile temporale se confundă. Hildegard şi birjarul sunt exponenţii aceleiaşi lumi, iar Gavrilescu nu mai este capabil să distingă ce este real de ce este fabulos. Timpul istoric şi cel fantastic sunt imposibil de

BDD-A27429 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:10 UTC)

separat, iar călătoria spre o pădure imaginară unde îl conduce Hildegard poate fi substituită cu o călătorie spre marea trecere. Această călătorie spre moarte începe ca o treaptă de la starea de veghe la starea de vis : „Observaţia făcută de Hildegard („toţi visăm") poate să ne dea o sugestie, ştiind din eseurile lui Eliade despre hierofanii şi că visul este o prelungire a arhetipurilor şi a miturilor. „Aşa începe", poate, întoarecerea spre plenitudinea dintâi, aşa debutează accesul spre cel de al doilea plan al realităţii în care trăieşte omul copmun"[19]

Problema criticii nu este să dezlege misterul povestirii, ci să elucideze mesajul ascuns de realitatea povestirii. Faptul că Gavrilescu întârzie să se urce în tramvai pentru a se reîntoarce pe strada Preoteselor, după servieta cu partituri, ne pune pe gânduri, iar replica sa, „Prea târziu..."se dovedeşte a anticipa evenimentele din final. Amănuntul că Gavrilescu este artist, că vrea să clădească o altă realitate, o realitate iluzorie, nu este întâmplător ales. El vede realitatea cotidiană prin intermediul iluziei sale, arta. Ca artist, el trăieşte mereu pe alt calapod al existenţei. Faptul că Gavrilescu este pus mereu să identifice cele trei fete, ne trimite cu gândul la basmele populare unde eroii sunt puşi mereu să aleagă din trei drumuri pe cel adevărat. Eroul ratează această probă aşa cum ratase şi iubirea cu frumoasa Hildegard, iar mai târziu, în carieră. Dacă ar fi reuşit totuşi să ghicească, grecoaica îi spune că i-ar fi cântat şi dansat, apoi l-ar fi plimbat prin toate odăile bordeiului. Traducând aceste mesaje, ar fi însemnat că Gavrilescu ar fi ajuns să traverseze labirintul unde viaţa şi moartea, reuşita şi eşecul sălăşluiesc laolaltă.

BIBLIOGRAPHY

1. Iorgulescu, Mircea, *Al doilea rond*, Editura Cartea Românească, Bucureşti
2. Iorgulescu, Mircea, *Rondul de noapte*, Editura Cartea Românească, Bucureşti
3. Iosifescu, Silvian, *Literatura de frontieră,* Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1969
4. Oprea, Al., *Incidenţe critice,* Editura Eminescu, Bucuresti, Piaţa Scânteii 1, 1975
5. Roznoveanu, Mirela, *Dumitru Radu Popescu*, Editura Albatros, Bucureşti, 1981
6. Stahl, Henri H., *Eseuri critice. Despre cultura populară românească,* Editura Minerva, Bucureşti, 1983
7. Ştefănescu ,Alex, *Preludiu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti
8. Ştefănescu ,Alex, *Prim plan*, Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, 1987
9. Truţă ,Liliana, *Experimentalism şi antropocentrism în proza postmodernă românească,* Editura Paralela 45, Piteşti, 2010
10. Ungheanu,M., *Arhipelag de semne*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1975
11. Ungureanu, Cornel, *Proză şi reflexivitate*,Editura Eminescu, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, 1977
12. Vitner, Ion, *Semnele romanului*, Editura Cartea Românească, Bucureşti
13. Vlad, Ion, *Lecturi constructive,* Editura Cartea Românească, Bucureşti
14. Vlad, Ion, *Convergenţe,* Editura Dacia, Cluj, 1972

[19] Eugen Simion, *Mircea Eliade, spirit al amplitudinii*,Editura Demiurg, Bucureşti, p.138

BDD-A27429 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 17:00:10 UTC)