

REPREZENTAREA MORȚII ÎN OPERA LITERARĂ A LUI ANTON HOLBAN

The Representation of Death in the Literary Work of Anton Holban

Adriana TEODORESCU¹

Abstract

Although recognized as a primary theme in Anton Holban's literature, death was touched on as a collateral matter and sometimes with certain flimsiness by reviewers. Our goal in this study is to investigate the means of death representation in Anton Holban's literary work from a double perspective – literary and thanatological. Using literary analysis and critique, and relying on some anthropological and philosophical theories, the present research demonstrates that there are two poles of literary representation of death in Holban's literature – a literary-aestheticized (on which previous critical analyses were focused) and the existential-ontologized (neglected by those analyses), poles between which field of power it is necessary to discuss the binomial relationship love-death, specific to holbanian writing. We examine as well the features of death literary representation and its significant patterns: symbolized death, imagined death and narrated death. An innovative and difficult element of this study, assuming the incompleteness, is tracing some lines between Holban's literature – under the sign of self-fiction – and the alleged decision of writer's cremation through the analysis of some literary representations of death that could be reflexes of a cremational imaginary.

Keywords: death, representation, ontologization, aestheticization, cremation

1. Prima introducere: Anton Holban și tematizarea morții

Anton Holban este unul dintre scriitorii interbelici români ușor neglijat de critica de specialitate, dar și de către public. Mort în 15 ianuarie 1937, la numai 35 de ani, iar, pe de altă parte, aflat în umbra marelui critic literar, Eugen Lovinescu, unchiul său după mamă, acoperire de care se plânge în nuvela *Bunica se pregătește să moară*, Anton Holban a suferit, prin aceste aspecte, o diminuare a șanselor sale de bună, completă, receptare. Nume precum Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu au fost mai degrabă cunoscute generațiilor de liceeni, despre Holban învățându-se numai în facultățile cu profil filologic. Recent însă, numele lui Anton Holban, calitatea scrierilor sale par a fi puse pe pedestalul valoric corespunzător. Holban este studiat în liceu, Marius Chivu realizează, la editura Polirom, antologia holbaniană, prefată și adnotată, *Conversații cu o moartă* (2005), iar Iulian Băicuș scrie *Dublul Narcis* (2003), carte în cadrul căreia i se consacră lui Anton Holban un întreg capitol. Adevărul este că, deși având drept subiect predilect iubirea, care, uneori, se romantizează acut, opera literară holbaniană este departe de a fi una rapid digerabilă, ea împletindu-se, în mod constant, cu moartea.

Această temă a morții nu a fost trecută cu vederea de către criticii epocii, precum George Călinescu, așa cum, după precizările lui Marius Chivu, nu au rămas neobservate nici formulele narrative și modelele literare – eminate proustiene și gidienne – ale scriitorului, toate conducând înspre ceea ce ar fi putut fi o clarificare periculoasă a operei holbaniene. Nu s-a întâmplat așa, dovadă fiind valurile noi de critici literari, de la Paul

¹ Doctorand, Universitatea "1 Decembrie 1918" din Alba Iulia

Georgescu, Nicolae Manolescu și Al. Călinescu, până la Gheorghe Glodeanu sau Iulian Băicuș. Moartea este o importantă temă holbaniană, alături de dragoste, călătorie și muzică². Totuși, dacă criticilor contemporani cu scriitorul li se poate reproșa faptul că, deseori, au omis să analizeze unitar opera lui Holban³, celor contemporani li se poate imputa neglijarea coordonatei cultural-existențiale a morții din opera holbaniană și tendința de a situa moartea din scrierile lui Holban sub zodia literaturii și a literaturizării. Or, lucrurile sunt mai complicate decât atât.

2. *A doua introducere: Obiectivele și metodologia studiului*

Caracterul esențial al morții în opera literară a lui Anton Holban, faptul că apariția morții este lipsită de accidentalitate, nu a fost pus sub semnul îndoielii de către cercetătorii lui Holban. Cu toate acestea, s-a insistat, în general, pe latura literară a morții holbaniene, cel mai probabil datorită unui mecanism de argumentare care face din locul de urgență un element forte. Mai precis, dacă moartea se întâmplă în literatură, atunci ea are o natură categoric literară și se judecă în spațiul literar și cu instrumentele literare.

Iulian Băicuș pare a se lăsa în prada acestui mecanism în două moduri. O dată, așezându-l pe Holban în lista întocmită de Alexandru Paleologu⁴ a scriitorilor care au scris despre moarte – scriitori care au surprins moartea schematic și mai curând accidental (Stendhal), dar și cei care i-au captat parte bună din semnificații (Eugen Ionescu, Flaubert, Tolstoi⁵), iar a doua oară prin propria sa analiză asupra prezenței morții la Holban, centrată îndeosebi asupra romanului ultim al lui Anton Holban, publicat postum, *Jocurile Daniei*. Băicuș vorbește despre universul interior al naratorului Sandu, un univers care *se pregătește să moară*⁶, despre telefonul care pare *un cadavru*, despre moartea violetelor etc. Ceea ce criticul literar pune în evidență este o moarte textuală, livrescă („Rădăcinile textuale și livrești ale morții sunt întotdeauna, în cazul textelor lui Holban, foarte importante”⁷), diferite ipostaze ale unei metaforizări a morții. Acest aspect este unul oarecum paradoxal, dacă avem în vedere faptul că Băicuș nu se sfiește să îl apropie pe Holban, pe anumite segmente ideatice și textuale, de autori existențialiști ca Albert Camus sau Jean-Paul Sartre, pentru care moartea a reprezentat o intensă preocupare. De altfel, Băicuș cunoaște și îndoiala, mai generală, asupra morții privite prin grilă literară: „a reduce prezența acestei teme în literatura interbelică la o simplă influență literară iarăși mi se pare prea puțin”⁸.

² Marius Chivu, „Între viață și literatură, biografia ca indigo”, în Anton Holban, *Conversații cu o moartă*, antologie, prefață, note și comentarii de Marius Chivu, Polirom, Iași, 2005, p. 11.

³ *Idem*, pp. 5-21.

⁴ Alexandru Paleologu, *Ipoteze de lucru*, Editura Eminescu, București, 1996, p. 59.

⁵ Importanța morții în opera lui Tolstoi, *Moartea lui Ivan Illitch*, o importanță conferită de ilustrarea fiziologiei morții și mai ales a sentimentelor de însingurare pe care le cunoaște muribundul, a fost de nenumărate ori pusă în evidență, atât în România, cât și în străinătate, atât de către critici sau teoreticieni literari analizând moartea, cât și în literatura dedicată domeniului interdisciplinar al *studiilor asupra morții* sau al *tanatologiei*, cum este el, îndeobște, cunoscut.

⁶ Iulian Băicuș, *Dublul Narcis*, 2003, <http://ebooks.unibuc.ro/filologie/Baicus/narciscontranarcis.htm>, consultat ultima dată în 16 august 2012.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

Ne propunem, în continuare, să analizăm modalitățile prin care este reprezentată moartea în opera literară a lui Anton Holban, precum și funcțiile pe care reprezentările morții le au în ansamblul operei literare holbaniene, fără să le reducem la un detectabil circuit literar al influențelor. Departate de a socoti metaforizarea literară a morții un fenomen imposibil sau ne semnificativ literar și unul absent în totalitate din opera holbaniană, credem, totuși, că în literatura holbaniană polul existențial, ontologic al morții este ceva mai puternic. Și aceasta fie că e vorba de moartea tinerei Irina, moarte de care autorul se arată hăituit și pe care o vânează, o suscită imaginar, la rândul său, nu doar în romanul *O moarte care nu dovedește nimic*, ci și în multe dintre nuvelele sale, fie că avem de-a face cu moartea încă neîmplinită (la momentul scrierii) a bunicii sale, din *Bunica se pregătește să moară*. Vom discuta pe larg atât despre polul ontologizant al morții la Holban, cât și despre cel estetizant, văzând care sunt caracteristicile reprezentării literare a morții în ambele situații și urmând apoi să investigăm mai multe ocurențe ale morții, în funcție de tipul lor de reprezentare: moartea simbolizată, moartea imaginată, moartea narată. De asemenea, vom încerca să detectăm, la Anton Holban, acele caracteristici ale viziunii asupra morții și a ritualurilor aferente ei care l-ar fi putut determina să aleagă incinerarea. Abordarea noastră va fi una situată la confluența dintre studiile literare și studiile asupra morții.

3. *Natura morții holbaniene. Între estetizare și ontologizare*

Înainte de a vorbi despre cele două poluri ale reprezentării morții în opera lui Anton Holban, trebuie să ne oprim puțin asupra raportului literatură-moarte. Cercetătorii morții, antropologici, sociologi și poate mai ales istoricii, au fost tentați să considere literatura într-o strânsă legătură cu timpul, o perfectă ilustrare a atitudinilor în fața morții ale epocii în care opera literară a fost creată. Ei au privilegiat, practic, accepțiunea clasică, tradiționalistă, pe filieră platoniciană a literaturii ca oglindă imitatoare a realității⁹. Marele reproș adresat celebrului istoric Philippe Ariès, care propune o viziune istorică a atitudinii în fața morții – de la moarte îmblânzită, trecând prin moartea romantică și ajungând la moartea interzisă¹⁰, specifică epocii contemporane – este masiva susținere a teoriilor sale pe surse livrești¹¹, surse care diferă de realitatea din care provin. Pe de altă parte, alți cercetători ai morții, mai ales cei din zona științelor literare și filologice, au pus accentul pe autoreferențialitatea literară, mult clamată de structuraliști, și au scos în evidență ruptura care există între moartea oglindită în literatură și moartea în realitate¹².

⁹ A se vedea cele 3 mari accepțiuni ale reprezentării realității de către literatură la Antoine Compagnon, *Demonul teoriei – literatură și bun simț*, traducere de Gabriel Marian și Andrei-Paul Corescu, Editura Echinox, Cluj, 2007 [*Le Démon de la théorie*, Editions du Seuil, Paris, 1998].

¹⁰ Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Editions du Seuil, Paris, 1977.

¹¹ Cf.: Jean-Claude Chamboredon, „Sociologie et histoire sociale de la mort: transformations du mode de traitement de la mort ou crise de civilisation?”, în *Revue française de sociologie*, vol 17, n 4 (oct-dec), 1976, pp. 665-676. C.W.M. Verhoeven, *Doodsproblematiek en levensfilosofie*, 1978, apud Wim Dekkers, “What do We call 'Death'? Some Reflections on the End of Life in Western Culture”, în *Ethical Perspectives* 2 (1995)3, pp. 188-197.

¹² Cf.: Michel Picard, *La littérature et la mort*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995. Jacques Derrida, *Apories. Mourir – s'attendre aux «limites de la vérité»*, Galilée, Paris, 1996.

În ceea ce ne privește, considerăm, asemenea lui Antoine Compagnon că, literatura este, în ciuda certelor grade de abatere de la realitate, în pofida unei certe auto-referențialități¹³, o manieră de reprezentare a realității, adică de captare a ei, încorporând în diferențele ei față de o realitate brută, nu doar un rol estetic, ci și o funcție de cunoaștere¹⁴ și una supra-estetică, ontologică¹⁵. Aceasta în condițiile în care moartea este o realitate tuturor distribuită, neocolind pe nimeni, dar, în același timp, scăpând întotdeauna, cu obstinație, unei reprezentări fără rest și unei gândiri fără obstacol¹⁶. Pe scurt, reprezentarea morții în literatură se poate supune atât unui demers de investigare literar-critic, cât și unuia cultural. Cu un asemenea background teoretic în minte trebuie cercetată și opera lui Anton Holban, mai precis reprezentarea holbaniană a morții.

Estetizarea morții

Moartea se estetizează la Anton Holban în măsura în care ea locuiește într-o literatură care, pe lângă autenticitate și anticalofilie, emană și livrescul, artificialul, ca de pildă majoritatea referințelor la muzică și muzicalitate¹⁷. Apoi, o altă coordonată pe care se realizează estetizarea este cea a romantismului iubirii holbaniene, moartea fiind văzută uneori ca *voluptatea supremă*¹⁸. A nu se înțelege prin aceasta că iubirea, în totalitatea aparițiilor ei în opera lui Holban, ar fi numai romantică, după cum nu trebuie să se considere un cert romantism holbanian legat cu strictețe de iubire¹⁹. Vom vedea că există și o latură existențială, dacă nu existențialistă, suficient de bine conturată. Estetizarea morții este un proces indubitabil în opera lui Holban, dar, cu toate acestea, permanent relativ sau relativizat. Literatura, scriitura apar des numite în cadrul romanelor și a nuvelor, știm mereu că naratorul se adresează, în primă instanță, unui jurnal sau unei foi albe, cu alte cuvinte, instrumentele scriiturii și mediul literar de comunicare stau între publicul cititor și cel care narează. Și aceasta pentru că scriitura este pentru Holban o formă de viață, o manifestare – și o împlinire, în sens gadamerian²⁰ – a trăirii.

Estetizarea morții produce apariții metaforice ale morții, precum în cazul descrierilor amintite și de Iulian Băicuș, violete care mor, telefon ca un cadavru. De exemplu, imaginându-și viitorul relației dintre el și Dania, naratorul Sandu vede distanța care se va insera între ei ca una dintre ceea ce e viu și ceea ce e mort („între mine și casa

¹³ Auto-referențialitatea literaturii a fost un concept susținut de către structuraliștii și post-structuraliștii francezi, ca urmare a dezvoltării lingvisticii saussuriene, a antropologiei lui Levi-Strauss, și ca răspuns la excesul de realism din epocă și la interpretarea literaturii ca subordonată – valoric, ca sens – realității. Cf.: Roman Jakobson, *Éssais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963. Roland Barthes, „L'Effet de réel”, in *Communications*, n° 11, 1968.

¹⁴ Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere de Virgil Stanciu, Polirom, Iași, 2003.

¹⁵ Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Gabriel Kohn, Călin Petcana și Larisa Dumitru, Editura Teora, București, 2001 [*Wahrheit und Methode*, 1960].

¹⁶ Louis-Vincent Thomas, *La Mort*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988, p. 7. Louis-Vincent Thomas, *Mort et pouvoir*, Payot & Rivages, Paris, 1999, p.7. Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Flammarion, Paris, 1977, p. 357.

¹⁷ Cf. Alexandru Călinescu, *Anton Holban. Complexul lucidității*, Editura Eminescu, București, 1972.

¹⁸ Anton Holban, „Halucinații”, în *Conversații cu o moartă*, p. 82.

¹⁹ Anton Holban, *Idem*, p. 89.

²⁰ Hans-Georg Gadamer, *Op.cit.*

Daniei ar fi aceeași distanță ca între un viu și un mort”²¹). Ceea ce se întâmplă este o deplasare a conținutului *morții* înspre alte conținuturi învecinate și, implicit, o fluidizare a semnificațiilor morții. Moartea violetelor sau a telefonului nu mai este moartea ca fenomen general valabil, dar care diferențiază atât de profund, de iremediabil, ci o moarte care dobândește o frumusețe aparte, impregnându-se asupra lucrurilor din jur, umanizându-le, dar numai până la un punct. Totuși, raportat la ansamblul operei lui Holban, estetizarea morții nu este un proces foarte puternic, și trebuie privită cu reținere, întrucât nu se ajunge ca moartea să deraieze de la semnificatul potențial ultim al morții: sfârșitul insurmontabil și constitutiv omenesc și nici nu se găsește împlinirea totală și complet compensatorie prin artă.

Una dintre cele mai clare forme de estetizare a morții, cu infiltrații schopenhauriene, se găsește într-un fragment din *O moarte care nu dovedește nimic*:

„Există lucruri și mai strâns legate de noi și nu le observăm: moartea. Nici măcar groaza că vom suporta-o nu ne dezmoștește. Unii dau o interpretare: preferăm să nu ne gândim. N-au dreptate. Nu renunțăm la gândul ei din stoicism sau din lașitate mascată, ci din incapacitatea de a o gusta. A gusta moartea (cu spaimă sau cu delicii, în orice caz a fi impregnat de ea) este un talent special, și oamenii talentați sunt rari. De aceea vedem cum vedem atâtea apusuri de soare, și nu le observăm. (Bineînțeles, sunt unii care observă toate apusurile și alții care freamătă la fiecare mort, iar amintirea lor continuă apoi să-i tulbure.) Facem doar o socoteală de tarabă s-ar putea să mai trăim deoarece sunt oameni mai bătrâni ca noi. Și ne punem din nou la micile noastre treburi zilnice. (...) Nu vor savura clipă cu clipă toată amplitudinea morții decât acei care au trăit tot timpul cu sufletul și toate gândurile în preajma ei și au pus-o în toată meseria lor zilnică. (...) toți ceilalți nu-i pot pricepe gustul, talentul morții fiind rar de tot”²²

Anton Holban se desparte de definiția heideggeriană a morții, cea care a făcut și face încă destulă vâlvă în toate științele care se ocupă de studiul morții – sociologie, istorie, antropologie etc. Potrivit lui Heidegger, moartea este dintotdeauna prezentă în om, ca un sâmbure într-un măr, ceea ce caracterizează ființa umana fiind tocmai finitudinea sa²³ și, de asemenea, angoasa care apare la intersecția dintre ființă și neant și care anunță, în tăcere, departe de ordinea reprezentabilului, moartea. Dacă Holban pare dispus a acorda morții caracterul său constitutiv (*lucruri strâns legate de noi*), el nu se ferește să extirpe angoasa din inima ființei. Astfel, moartea este prezentă mai degrabă biologic, în vreme ce, la celelalte nivele, al conștiinței și al sensibilității, ea fiind, de cele mai multe ori, absentă. Un alt nivel pe care moartea se face simțită este cel al cutumelor și al societății – calculul și anticiparea morții în funcție de ocurența ei, neproblematică, în ceilalți (*deoarece sunt oameni mai bătrâni ca noi*). Este nevoie, consideră Holban, de talent pentru a trăi moartea, pentru a simți *gustul* ei. Iar talentul este o ușă cu două intrări. Mai întâi înspre descoperirea morții – o intrare epifanică, revelatorie și, în același timp, iar aici îl putem aproape palpa pe

²¹ Anton Holban, *Jocurile Daniei. O moarte care nu dovedește nimic*. Ioana, Editura Eminescu, București, 1985, p. 80.

²² Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, pp. 199-200.

²³ Martin Heidegger, *Ființă și timp*, traducere din limba germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2006 [*Sein und Zeit*. 1927].

Schopenhauer²⁴, înspre estetizarea ei – o intrare terapeutică, cathartică. Talentul morții, așa cum este conceput de Holban, este menit să introducă diferențe colosale între oameni: doar cei care au acest talent pot să trăiască moartea cu adevărat (să fie oameni, în accepțiunea heideggeriană), în timp ce ceilalți rămân cantonați la jumătate drumului dintre biologic și cutumiar.

În eseu *Testamentul literar*, Holban precizează, într-o paranteză referitoare la scriitura și la romanele lui Proust, care a reușit să răscumpere timpul, că *orice moarte răscumpără*²⁵. Avem aici sugerată funcția terapeutică a literaturii și doar prin aceasta posibilitatea ca moartea să fie depășită. O altă formă de conjugare a talentului morții. Moartea nu răscumpără nimic singură, ci numai în relație cu arta, în speță, cu literatura.

Ontologizarea morții

Ontologizarea morții este celălalt pol al operei lui Anton Holban și ține de un cert filon existențial(ist), fără a-i fi în totalitate subordonat²⁶. Cu toate că pentru moarte trebuie talent, cu toate că ea rămâne mută, în ființă, atunci când nu se desprinde de stadiul constitutiv biologic, opera lui Holban, conținându-l, într-un mod autoficțional, în *naratorul unic Sandu*²⁷ pe chiar omul Anton Holban²⁸, ilustrează o moarte preluată în ființă. Naratorul vorbește în repetate rânduri, și poate mai ales în *Ioana*, despre caracterul său nenorocit și dificil, introvertit, care îl determină să se gândească la moarte (fapt pe care Ioana i-l și reproșează) și să fie permanent nefericit. În plus, toate relațiile lui, din romane, dar și din nuvele, sfârșesc prost în mare măsură datorită incapacității de comunicare – alt element existențialist.

*„Nu sunt un om fericit, am spus. Din orice întâmplare, din orice lectură, găsesc prilejul să scot o interpretare funebră. Nici o bucurie nu rămâne nealterată de gândul destrămării fatale. Pe toți cei care reușesc să-și găsească un adevăr de viață la mijloc, fără mari oscilații, îi învinuiesc de lipsă de sensibilitate. Entuziasmele mele se dărâmă imediat, n-am perseverență în nici o hotărâre și, orice plan aș alcătui, am netă prezența timpului care se scurge fără pic de răgaz și deci e ridicol să-l întrebunțez, oricât de important ar fi scopul. Astfel, nu fac nimic din frica de a-mi pierde timpul făcând ceva nu destul de însemnat ca să fie plătit cu zile de viață. Am impresia că lângă mine se găsește un ceasornic mare cu nisip, aranjat exact pentru 70 de ani, vârsta la care se poate ajunge. E pus în funcțiune din clipa nașterii mele și de atunci curge neîncetat. Privesc cum se apropie de jumătate și nu mai pot fac nimic tot privind la el”*²⁹.

²⁴ Cf.: Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, Editura Moldova, Iași, 1995 [*Die Welt ah Wille und Vorstellung*, 1818], p. 318.

²⁵ Anto Holban, „Testament literar”, în *Jocurile Daniei. O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, p. 8.

²⁶ Anton Holban a fost contemporan cu scriitori existențialiști precum Sartre și Camus. Totuși, asemănările care se pot face între ei țin mai mult de un spirit al vremii și de o circulație difuză a unor teme existențialiste precum singurătatea omului sau acutizarea angoasei morții. De altfel, unul dintre primii teoreticieni ai existențialismului, Emmanuel Mounier a avansat ideea unui existențialism trans-istoric.

²⁷ Iulian Băicuș, *Op.cit.*

²⁸ Despre relația dintre ficțiunea holbaniană și viața lui Anton Holban, a se vedea Nicolae Florescu, *Divagațiuni cu Anton Holban*, Editura Jurnalul Literar, 2001.

²⁹ Anton Holban, *Ioana*, pp. 370-371. Cf. *Idem*, p. 388.

Se poate surprinde, în acest fragment, nu doar percepția existențialistă asupra lumii – livrată morții – , ci și o paralizie oblomoviană în fața timpului, tentația retragerii dintr-o lume care sfârșește inevitabil prin moarte. Semn că talentul de a simți și de a gândi moartea nu este lipsit de dificultăți și de capcane. Dâra de romantism secretată de acest fragment se explică în măsura în care observăm că toate caracteristicile existențial(ist)e se aplică, discriminant, numai naratorului, nefiind înțelese de către acesta drept specificități ale lumii în sine. În continuare, în același roman, naratorul se descrie ca un obsedat de moarte, atras, sporadic, de ideea sinuciderii.

„Ideea morții a devenit la mine un tic. Apare cu ocazia întâmplărilor celor mai diferite și astfel o amestec printre chestiunile neînsemnate și îi micșorez gravitatea. Unii surâd când eu pornesc mereu aceleași obsesii, ca și cum aș da din cap tot timpul sau aș strâmba din ochi și din nas. Am impresia că nu mă interesează nimic altceva. Nici nu sunt capabil să variez tema, ci doar clamez același fior care mă străbate, ca și cum mi-aș și pus mâna în foc, și țip, indiferent de cuvintele ce aleg. A da explicații mi se pare o impietate și o cădere în banal. O emoție n-are importanță decât fiind susținută de întreg temperamentul. (...) Sunt un temperament așa de nenorocit, încât mă gândesc cu toată seriozitatea să mă sinucid!”³⁰

În fragmentul de mai sus se pune în evidență rolul terapeutic al gândului la moarte, care funcționează asemenea unui exercițiu căruia i se cunoaște, prin repetiție, rezultatul, căile de rezolvare, producând, în final, familiaritate. Pe de altă parte, atât cât e, romantismul pălește în fața suspiciunii, prezentă discret în întreaga operă holbaniană și niciodată dusă până în pânzele albe, cum că există, dacă nu un non-sens existențialist, măcar o anumită doză de arbitraritate a lumii, de lipsă de regulă ce maschează, în fond, tot o propensiune spre moarte. De aceea, realitatea este inconsistentă, fapt pe care naratorul îl știe, dar pe care un personaj precum Dania îl simte³¹ și de aceea morțile pe care naratorul le povestește în *O moartea care nu dovedește nimic*, a lui Bombonel, a vecinei Ivonne Segal, a spălătoresei Dumitra și a boierului Barbu Pandele³², sunt povești despre eșecul sensului. Aproape de a trage concluzia unui non-sens existențial, în urma narării acestor morți, Holban se salvează prin readucerea în scenă a talentului muririi: „Ce rost are moartea să vie la astfel de oameni?”³³.

Pe scurt, moartea este, la Holban, mai mult ontologizată decât estetizată, însă fără să fie analizabilă exclusiv printr-o grilă a filosofiilor existenței. Ontologizarea morții cunoaște o anumită superbie, mai exact cea a persoanei întâi, a naratorului, care-și asumă talentul morții și se singularizează în raport cu ceilalți prin obsesia pentru moarte, punct în care el intersectează, cel puțin formal, romantismul și o viziune estetizantă asupra morții. Holban nu vede moartea ca pe o constantă a lumii, ci mai mult ca pe un ax vertebrant, excepțional, al naratorului Sandu³⁴. Există însă și alte semne al unui filon literar și conceptual existențial(ist). De pildă, reprezentarea mării în romanul *Ioana* ce conține

³⁰ *Idem*, p. 371.

³¹ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 16, p. 30.

³² Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, pp. 200-206.

³³ *Idem*, p. 201.

³⁴ Cf. Anton Holban, *Ioana*, p. 293.

nuanțele camusiene din *Străinul* sau din *Nunta*, o mică revoltă împotriva spiritului burghez (și inutilă, pentru că nu i se poate sustrage³⁵) și, lucru de care ne vom ocupa în continuare, iubirea și relația cu celălalt.

Cuplul care moare. Estetizare și ceva mai multă ontologizare

Iubirea este la Holban generatoare de trăire și, de ce nu, de text. Cu mici excepții, unele mai semnificative precum *Bunica se pregătește să moară* – deși chiar și această nuvelă anticipatoare a morții proprii, conține sugestia dramei pierderii Irinei (a Nicoletei Vlăduță³⁶) – moartea este legată de iubire și invers. Nu doar în relație cu referențialul, cu realitatea – moartea Irinei, o moarte care traversează romanul, ajungând în numeroase nuvele (*Cu Irina la Gura-Humorului*, *Conversații cu o moartă*, *Obsesia unei moarte*, *Doă fețe ale aceluiași peisagiu*), ascunde moartea iubitei din facultate a scriitorului, Nicoleta Vlăduță –, ci în general, în tot ceea ce înseamnă construcție epică. Mai întâi, angoasa morții, pe care, am văzut, autorul nostru a retras-o majorității oamenilor, înlocuind-o cu ideea de talent al morții, se preface în angoasa iubirii. Indiferent că e vorba de relația cu Dania (*Jocurile Daniei*), superficială și inconstantă, de relația cu Ioana (*Ioana*), profundă, critic al naratorului, dar compromisă prin infidelitate, de Irina (*O moarte care nu dovedește nimic*), iubită, disprețuită și regretată, de abia cunoscuta Fetița (*Preludiu sentimental*) sau de veșnic și facil pierduta Desirée (*Desirée*), iubirea, atâta câtă e, provoacă spaima pierderii celuilalt, a destrămării legăturii. Iată că impuritatea oricărui sentiment, deci a iubirii inclusiv („E precis că sentimentele nu sunt pure și numai nevoia noastră de a simplifica ne face să vorbim de dragoste, gelozie, ură”³⁷), precipită spre moarte datorită unui soi de entropie crescută. Într-adevăr, nu avem nimic din dragostea romanțioasă simplă, iubirea se împletește cu ura și cu disprețul, cu gelozia, dar mai ales, iarăși element existențialist, cu indiferența³⁸.

În studiile asupra morții problematica celuilalt joacă un rol esențial. În special în filozofie, există două mari concepții asupra raportului moarte-alteritate. Mergând pe linia lui Heidegger și Sartre³⁹, descoperim o alteritate incapabilă să dea seama de misterul morții, care lasă neatinsă frica de moarte, în vreme ce, pe linia deschisă de Landsberg⁴⁰ și Levinas⁴¹, moartea celuilalt este parte din moartea proprie, și o adevărată clătinare pentru ființă care se vede pusă, prin pierderea celuilalt, față în față cu neantul. La Holban întâlnim, contopite, modelate literar, ambele concepții. Celălalt este problematic și distant, ca în filosofia lui Sartre, relația cu el având riscuri majore. Dacă în *Ființă și neant* Sartre va vorbi, la câțiva ani după moartea lui Holban, despre conflictul cu celălalt, ca despre un

³⁵ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 180.

³⁶ Cf.: Nicolae Florescu, *Op.cit.*

³⁷ Anton Holban, *Ioana*, p. 337.

³⁸ Cf.: Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*. Gallimard, Paris, 1942. Alberto Moravia, *Indiferenții*, traducere din limba italiană de Eta Boeriu, editura Art, București, 2007 [*Gli indifferenti*. 1929].

³⁹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943.

⁴⁰ Paul-Luis Landsberg, *Eseu despre experiența morții, Problema morală a sinuciderii*, traducere de Marina Vazaca, Humanitas, București, 2006 [*Essai sur l'expérience de la mort*, 1951].

⁴¹ Emmanuel Lévinas, *Moartea și timpul*, traducere de Anca Mănuțiu, Biblioteca Apostof, Cluj, 1996 [*La Mort et le temps*, Le Livre de poche, Paris, 1992].

fapt inevitabil rezultat din imposibilitatea co-existenței a două ființe⁴², la Holban, transformarea pe care o riscă naratorul-personaj nu este atât a deveni obiect, cât a deveni jucărie. Aceasta însemnând tot o stare obiectuală, dar tranzitorie și mai puțin *încrâncenată* ca în mediul pur existențialist. Dania se joacă cu Sandu, îl buimăcește, îl exasperează, Ioana s-a jucat (înșelându-l) și acum suportă consecințele, Irina a fost ea jucărie docilă pentru Sandu, reușind însă, prin moartea sa, să inverseze rolurile. Cu Desirée și Fetița, Sandu inițiază jocuri fără mize mari, care nu intră efectiv în ceea ce am numit transformarea în jucărie pentru nici unul din membri cuplului. Moartea celuilalt – cu excepții precum cea a colonelului Iarca⁴³, mai mereu o persoană de gen feminin – chiar dacă împinge spre gândirea morții, nu atacă structura ființei naratorului, cu excepția morții Irinei, și aceasta mai degrabă în nuvele decât în roman, unde se păstrează o certă distanță și o doză de cinism. O distanță care e mai curând efort de distanțare: *poate a alunecat* ori „dorința de a-mi păstra independența persista totuși în mine”⁴⁴. De altfel, moartea Irinei, felul în care aceasta transgresează romanul, scurgându-se înspre nuvele, ne conduce către a identifica la Holban și cea de-a doua accepțiune a raportului moarte-alteritate. Însemnătatea morții Irinei este cu atât mai clar pusă în evidență, cu cât tinde să împânzească, ca un leitmotiv, opera holbaniană.

Există la Holban o moarte a celuilalt, când e vorba despre un celălalt relativ îndepărtat ca parte de semnificație în ființa naratorului – Bombonel, Iarca, bunicul, Viky etc., o moarte a celuilalt semnificativ, realizată sau nu – a Irinei, a Ioanei, a bunicii, dar, mai cu seamă, o moarte în cadrul cuplului. Prin aceasta înțelegând o moarte a celuilalt și o percepție a morții proprii agravate de trăirea în cuplu („unul va trăi mai mult decât celălalt, oricât de legați ar fi între ei”⁴⁵; „care din cei doi va muri mai întâi?”⁴⁶; „Când te gândești că unul din noi doi va muri mai întâi!”⁴⁷), iar nu, cum s-ar putea crede, o moarte a cuplului ca și cuplu. În fapt, de cele mai multe ori, la Holban moartea cuplului (care există și ea, fiind un rezultat al relației de iubire) este invers proporțională, ca intensitate, cu moartea în cadrul cuplului. Naratorul și femeile cu care intră în relație, formând cuplul, vorbesc despre moarte⁴⁸, moartea constituind adesea un adevărat liant între partea masculină și partea feminină a cuplului. Este adevărat, Ioana și Irina par mai fragile decât celelalte eroine și mai predispuse, tentate de moarte⁴⁹, semn al unei coeziuni paradoxale în interiorul cuplului. De asemenea, Sandu se gândește la moarte și îi place ca cea de lângă el să cunoască stările funebre, morbide prin care trece⁵⁰. Cea mai acută moarte în cadrul cuplului este aceea a perechii Sandu (narator) – Irina, o moarte care, cunoscută în toate ipostazele din opera holbaniană (roman și nuvele) devine complexă și acaparantă. Cea mai

⁴² Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, p. 316, p. 381, p. 429.

⁴³ Anton Holban, „Colonelul Iarca”, în *Conversații cu o moartă*, pp. 149-161

⁴⁴ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 189.

⁴⁵ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 76.

⁴⁶ Anton Holban, *Conversații cu o moartă*, p. 142.

⁴⁷ Anton Holban, „Două fețe ale aceluiși peisaj”, în *Conversații cu o moartă* p. 246.

⁴⁸ Cf. Anton Holban, *Ioana*, p. 374, p. 391.

⁴⁹ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 191, p. 224, *Ioana*, p. 373, p. 382.

⁵⁰ Anton Holban, *Ioana*, p. 372, p. 384.

puțin nuanțată moarte a cuplului este, în schimb, cea a perechii Sandu-Dania, tocmai deoarece se vorbește puțin despre moarte în cadrul cuplului, atmosfera e mai relaxată, Sandu mai atent la inventarierea paradoxurilor și futilităților Daniei decât la imaginarea sau anticiparea morții. Se gândește totuși, o dată, la cum va fi sfârșitul ei, atunci când aude de moartea unui evreu (Dania fiind și ea evreică) „la urmă toți sunt înfășurați numai într-o pânză și sunt așezați de-a dreptul pe pământ, semn de egalitate în fața eternității. Dania va avea o înmormântare scumpă, dar în pământ va odihni la fel ca Ițic”⁵¹. La sfârșitul aceleiași cărți a cuplului Dania-Sandu, naratorul-personaj va spune, „plec într-o călătorie din care nu mă mai întorc niciodată”⁵². Ceea ce sugerează moartea cuplului, mai mult decât moartea în cadrul cuplului. Oricum, în toate cuplurile holbaniene există eroziune, o luptă mocnită pentru putere care generează o joacă crudă, întotdeauna masochistă pentru personajul narator⁵³.

Moartea în cadrul cuplului, dar și moartea cuplului sunt ambele construite, în întreaga operă holbaniană, la intersecție dintre ontologizare și estetizare. Dar, mai ales moartea în cuplul Irina-Sandu se încheagă textual prin ontologizarea morții. Sandu se simte copleșit de evenimentul morții Irinei, care aruncă umbre peste întreaga sa viață, care îl modifică substanțial, oferindu-i o cunoaștere a morții dincolo de dihotomia eu-celălalt. Iată că ceea ce unul dintre personajele din *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război* a lui Camil Petrescu spunea, cum că cei care se iubesc au drept de viață și de moarte unul asupra celuilalt se arată a fi inexact. Dreptul de viață și de moarte încetează o dată cu concretizarea morții în cadrul cuplului. Până la această concretizare, moartea este utilizată între cei care alcătuiesc cuplul, ca formă de testare a limitelor relației – amenințări, tatonări, șantaj. Avem chiar o ilustrare a ideii lui Freud potrivit căruia orice ființă dorește, uneori, moartea celui drag, căci Sandu nu doar că își închipuie moartea Irinei, dar o cheamă, o ucide fantasmatic. După moartea Irinei, naratorul Sandu va utiliza tot moartea pentru a ajunge la vechea imagine a Irinei („mă întreb ce mai rețin eu din imaginea Irinei”⁵⁴), încorporând moartea în orice amintire despre femeia pierdută.

4. *Modele ale reprezentării morții holbaniene*

Moartea simbolizată

Moartea simbolizată, nu extrem de răspândită în opera lui Holban, este o formă radicală de metaforizare a morții. Semnificatul morții iese dintr-un semnificant al morții și se îndreaptă către alte conținuturi, contopindu-se cu acestea. Cea mai evidentă formă de simbolizare a morții este motanul Ahmed, din romanul *Ioana*. Ahmed vine de niciunde, întocmai ca iubirea, asupra lui planând suspiciunea că nu ar fi avut drept mamă o pisică. Ahmed este *un personajiu*, spune Anton Holban în *Ioana*, după cum tot Holban, de data aceasta în *Testament literar*, va preciza că pisicul nu era un *simplu decor*, ci „un simbol al vieții

⁵¹ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 73.

⁵² *Idem*, p. 172.

⁵³ Cf.: Anton Holban, *Ioana*, p. 287, p. 322, p. 353.

⁵⁴ Anton Holban, *Două fețe ale aceluiași peisagiu*, p. 245.

chinuite între cei doi eroi”⁵⁵. Ahmed simbolizează așadar fragilitatea cuplului Ioana-Sandu, moartea care îl pândește în varii feluri: prin despărțire, prin dorințele suicidale ale Ioanei. Considerat un copil de către Ioana și Sandu, Ahmed nu cunoaște fericirea alături de aceștia. Tortura pe care cei doi o practică în interiorul cuplului se revarsă și asupra lui: „Ca să-mi bat joc de Ahmed, l-am pus tocmai pe dulap”⁵⁶, așa cum se revarsă și teama de distrugere: „Câteodată abia îl ating pe Ahmed de frică să nu-i fac rău și alteori îl apuc de ceafă, strângând cu putere, și-l arunc de la distanță pe așternut”⁵⁷.

Când Ahmed va întâlni moartea, simbolistica lui va fi într-atât de clară încât din metaforizarea morții cititorul se va trezi în plină și abruptă reprezentare a morții. Cu alte cuvinte, conținutul morții, desprins de conținător prin metaforizare, se va întoarce, îmbogățit cu Ahmed, înapoi în matcă. Moartea lui Ahmed este un episod important în economia romanului. Holban descrie senzația de noutate absolută generată de moartea lui Ahmed, înmormântarea incompletă și oarecum brutală în apă a pisicului, lașitatea care îi cuprinde pe cei vii în relație cu cei morți (instaurarea fisurii ontologice desăvârșite) și recunoaște diferența extremă dintre moartea reală și moartea imaginată. Iar aici, într-adevăr, nu ne mai aflăm deloc în fața unei reprezentări a morții de tip simbol.

*„Atâta lașitate pentru Ahmed, al cărui suflet mi se păruse uneori apropiat de al nostru! Să-i facem înmormântarea mâine? Cum să dorm cu un pisic mort în cameră? Dar cum să dorm, chiar dacă îl ia cineva, numai cu gândul că a stat mai multe ore mort în cameră? Sau, indiferent ce s-ar face, numai cu gândul că a murit? N-am văzut niciodată un pisic mort. Ce să fac, Doamne! (...) Este o imensă diferență în a presupune moartea, oricât de serios ți-ar fi temperamentul, și între a asista la ea.”*⁵⁸

Finalul romanului o prezintă pe Ioana, proaspăt trezită din somn, replicând planurilor optimiste ale lui Sandu: *am visat pe Ahmed*. Pisicul își reia rolul simbolic, prefigurând destrămarea cuplului.

Un alt exemplu de simbolizare a morții este despărțirea. Pretutindeni în literatura lui Holban despărțirea amenință cuplul și este o formă de moarte. Se poate vorbi atât de o despărțire în cadrul cuplului – când cuplul se menține în pofida unei forțe centrifuge a despărțirii, cât și de o despărțire a cuplului – când se realizează disoluția efectivă a acestuia. Despărțirea, după cum se vede și din fragmentul mai jos redat, simbolizează moartea, fiind, în același timp, în concepția lui Holban, mai mult decât aceasta.

*„Despărțirile sunt oribile, mă mir cum avem tăria să le trăim. Pentru totdeauna! Ca o moarte! Mai impresionant decât o moarte, căci după despărțire celălalt trăiește undeva, mănâncă și doarme, are ocupații”*⁵⁹.

Moartea imaginată

Morțile imaginate ale lui Holban sunt acele morți sau încă neîntâmpalte (Viky, Ioana, Dania, bunica), sau acele morți deja petrecute, dar la care naratorul nu a avut acces,

⁵⁵ Anton Holban, *Testament literar*, p. 13.

⁵⁶ Anton Holban, *Ioana*, p. 373.

⁵⁷ *Idem*, p. 383.

⁵⁸ *Idem*, pp. 436-437.

⁵⁹ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 129.

morți care îl frământă, la care ar fi dorit să asiste (Irina, colonelul Iarca), sau morțile nesigure (Antonia). Fie că visează cu ochii deschiși, fie că este vorba despre visuri nocturne, precum atunci când vede, în somn, catafalcul Irinei⁶⁰, ceea ce este caracteristic morții imaginate este repetitivitatea și fascinația mai mult sau mai puțin morbidă. Pentru același personaj, naratorul imaginează de mai multe ori moartea, urmărind diverse aspecte. Există, de altfel, o tendință generală la naratorul holbanian de a imagina, iar când e vorba de moarte, aceasta se amplifică suplimentar, căci moartea înseamnă absență, invizibil, dispariție, căreia naratorul încearcă să îi facă față prin re-instaurarea vizibilității „când îți moare cineva scump, o bucată de vreme cauți să te sugestionezi că l-ai putea găsi prin locurile obicinuite”⁶¹. Naratorul holbanian pare flămând să vadă, să participe la întâlnirea dintre celălalt și moarte.

Uneori moartea este imaginată chiar și acolo unde ar fi fost suficient o narare sau acolo unde se prefigurează una, ceea ce reprezintă încă o dovadă că moartea la Holban este obsesivă și că există o certă fascinație pentru ea. De pildă, chiar înainte de moartea lui Viky, așteptată, aproape sigură (și totuși neîntâmpnată până la sfârșitul romanului), atât Sandu, cât și Ioana, decid că a-și închipui moartea fetei îi va ajuta să se obișnuiască cu ea, pentru ca imediat după să nu mai fie atât de siguri de acest ajutor.

„Și acum, deodată, s-o imaginez țeapănă, galbenă, plecând în călătoria fără capăt, singură, descifrând taine sau strecurându-se, strigoi, printre umbrele nopți. Acum altă Viky, și la fiecare moment iarăși o schimbare, aceeași ființă multiplicându-se la înfinit și noi încercând inutil să explicăm toate aceste aspecte”⁶².

Altădată, naratorul imaginează nu atât moartea lui Viky, cât propriile sale sentimente cu privire la acest eveniment. Totodată, naratorul pune în evidență caracterul artificial, ipocrit și exploatare al imaginării morții: faptul că se ajunge la moartea celuilalt și se trage, printr-un silogism ascuns, concluzia propriei morți, nu înseamnă o trăire autentică a mortalității proprii, ci doar o descoperire matematică, prin calcul, a acesteia. De altfel, și referitor la Irina, naratorul are uneori senzația că o utilizează pentru a-și pune în imagine obsesiile cu privire la moarte și viață⁶³.

„Axente va povesti la vecini, în toate amănuntele, ceea ce s-a întâmplat, va reface boala lui Viky, și apoi dispariția și punerea în mormânt, clipă cu clipă. Iar eu voi cugeta asupra morții, a dezastrului iremediabil al tuturor planurilor și la ceea ce mi se pregătește mie. Și unul și celălalt, vom exploata pe Viky”⁶⁴

Apropo de artificialitate, însuși naratorul se teme că, în pofida imaginării pe care o consideră, în varii rânduri, terapeutică, momentul final nu va fi precum preconizează, că va rata orice măreția a morții: „Cu tot gustul pentru adevărul pur, în momentul cel mai tragic voi fi artificial”⁶⁵. Ideea pe care am subliniat-o mai sus, cum că ontologizarea morții

⁶⁰ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 194.

⁶¹ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 144. Cf. Anton Holban, „Scatiul și stăpânul său”, în *Conversații cu o moartă*, p. 76.

⁶² Anton Holban, *Ioana*, p. 415.

⁶³ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 220.

⁶⁴ Anton Holban, *Ioana*, p. 434.

⁶⁵ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 209.

este superioară, ca frecvență și tipicitate estetizării morții găsește suport în aceste cuvinte. Adică talentul de a detecta moartea nu este suficient întrucât moartea, nefiind nimic (lipsă de ființă, am spune, cu o notă existențialist-nihilistă), nu poate fi soluționată prin artă⁶⁶.

Cea mai ferventă imaginare a morții se petrece în romanul *O moarte care nu dovedește nimic* și în nuvelele dedicate amintirii și plângerii aceluiași personaj feminin, Irina. În roman, autorul oscilează între a se face culpabil de presupusa sinucidere a Irinei și a se sustrage vinei fie prin degradarea Irinei – mediocră, incapabilă de o moarte măreață sau pur și simplu de moarte, fie prin ideea că moartea sa n-a fost decât un simplu și banal accident. Titlul cărții, *O moarte care nu dovedește nimic* e, în esență, el însuși, o formă concisă de disculpăre. Imaginile morții Irinei sunt câteodată dure și centrate pe corp ca sediu de bază al morții:

„Să se fi omorât repede, nemaifiind eu acolo ca s-o împiedic cu teoriile? Cum va fi fost moartă? Au văzut-o atâția, și eu să n-o fi văzut! Are genele mici și probabil că ochii nu puteau fi închiși de tot și s-o mai fi văzut vreo dără de sticlă neacoperită. Părul trebuie să fi fost țepos pe carnea galbenă, iar gura crispată. Avea dinții lungi, și vreun colț va fi apărut peste buza strivită. Fața veșnic mobilă, calitatea ei principală, s-o fi urât de imobilitate. Trebuie să fi fost foarte urâtă. N-o pot închipui decât culcată pe o parte, astfel nu pot vedea decât jumătatea din față. De încerc să-i schimb poziția în minte, se turbură imaginea.”⁶⁷

În nuvele există aceeași oscilație între culpabilizare și de-culpabilizare („îmi voi lua însă apărarea: pentru mine Irina a murit în clipa când m-a înșelat”⁶⁸, doar că, în multe dintre ele, cinismul și atacul împotriva unei Irine mediocre, insuficient iubite, devenită obișnuiță, o Irină trădătoare, este înlocuit cu regretul, nostalgia și câteodată cu disperarea. O disperare ușor îndulcită cu bucurii estetizante:

„A regreta moartea Irinei este pentru mine a regreta moartea unui poet din alt secol ale cărui versuri mă obsedează zilnic. Căci putrezirea Irinei, la care nu asist decât la distanță, nu poate să-mi furnizeze decât noi detalii pe decorul reveriilor mele. De altfel, moartea Irinei o să mă obsedeze totdeauna, căci va fi un veșnic motiv de melancolie în care se complăce temperamentul meu”⁶⁹.

Dar, în alte dăți, întâlnim o disperare ce îmbracă haina furiei împotriva etern dispărutei Irina. În fond, și furia, și blândețea sunt două nuanțe ale aceleiași încercări de a restabili o punte, dincolo de ce înseamnă a fi viu, a fi mort, de comunicare cu femeia iubită:

„Irina! Te urăsc, parcă n-ai fi murit! Aș vrea să te pedepsesc, să mă răzbun, și sunt disperat că n-aș putea face altfel decât strivind câteva flori de pe mormânt. Ceea ce ție ție-e egal, iar eu aș vrea să te pedepsesc în carnea care m-a înșelat!”⁷⁰

O altă oscilare a naratorului în cadrul unora dintre nuvele, este de a merge sau nu la înmormântarea, apoi la mormântul Irinei. Sunt momente în care naratorul se sperie, ca de

⁶⁶ Pentru existențialistii ateii, arta nu poate compensa decât în mică măsură moartea, este un adjuvant, iar nu o soluție totală.

⁶⁷ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, pp. 241-242.

⁶⁸ Anton Holban, „Icoane la mormântul Irinei”, în *Parada dascălilor*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958 p. 46.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Anton Holban, *Conversații cu o moartă*, p. 146

o impietate, de lipsa de limite a imaginației sale declanșate de moartea femeii iubite: „Ea moartă, și eu gândesc: cu ce rochie va fi îmbrăcată? Va fi coafată pentru solemnitate? Va fi fardată ca să nu pară prea galbenă?”⁷¹. Pe de altă parte, tonul general al nuvelilor dedicate Irinei este mai tandru decât cel al romanului, naratorul adresându-se femeii moarte și iubite în repetate rânduri, rupând curgerea normală a povestirii. Nici chiar atunci când merge, mult după înmormântare, la mormântul Irinei, naratorul nu își poate inhiba tendința de imaginare. O tendință care-și relevă substratul fantasmatic: readucerea la viață a Irinei, aranjarea unei întâlniri cu aceasta.

*„deodată s-a ridicat în fața mea mormântul Irinei. Am rămas înțepenit. Și atunci a început transfigurarea. Împrejurul meu totul a început să se miște. Cimitirul era un cazan în fierbere, și mormintele erau clopotele. Și, pe neașteptate, mormântul Irinei se transformă într-o caleașcă. Caleașcă după vechea modă boierească, largă, cu arhitectura grațioasă. Și pe perne, rezimată de spătarul oval, așa de mult că părea aproape răsturnată, cu fața spre cer, scăldată în lumina lunii: Irina”.*⁷²

Închipuirea, desfacerea morții în imagini, cel puțin în ceea ce o privește pe Irina, nu se datorează atât impulsului estetizant al autorului, despre care am vorbit mai sus, ci spaimei în fața realității inacceptabile a cadavrului iubitei „dacă aș scormoni pământul, mi-aș găsi iubita?”⁷³. Într-una din nuvele sale, naratorul se întreabă, ce mai reține el, de fapt, din imaginea Irinei și se gândește că ceea ce imaginează (fapt important!) pornind de la realitate, nu e mai importantă decât acea realitate⁷⁴.

Bunica se pregătește să moară este o nuvelă specială în ansamblul operei holbaniene. Este o demonstrație clară nu doar a puterii de reprezentare a literaturii, ci și a forței sale cathartice și a capacității sale de a funcționa ca un auxiliar al pre-doliului. Naratorul este mandatat de către autor să zugrăvească lumea bunicii îmbătrânite (e vorba despre mama lui Eugen Lovinescu și a mamei lui Holban, Profira Manoliu) în dublu scop, pentru a se pregăti de ceea ce socotește a fi moartea iminentă a bunicii de peste 80 de ani și pentru a putea investiga ceea ce îl interesează întotdeauna pe Holban: moartea proprie. Bătrânețea îi șubrezește bunicii mai mult trupul⁷⁵ decât mintea cea înzestrată cu luciditate – trăsătură specifică nepotului. Pierderea preconizată a bunicii înseamnă pentru naratorul-personaj pierderea unui spațiu drag, al copilăriei și iruperea fricii de moarte. *Bunica se teme de moarte*, exclamă naratorul, iar această constatare este o constatare oglindă, căci și el se teme de moarte și o simte aproape. Remediu, impresionant prin naivitate, aproape tragic, este un soi de ceea ce am putea numi *murire împreună*:

*„O să se termine totul curând, nu mai am nicio îndoială. Și de altfel nici eu nu mai pot trăi în felul acesta. M-am deprins puțin cu aceste gânduri și-mi închipui că nici o hotărârea nu mi-ar fi prea grea... Cu tine odată, oricât de ciudată ar părea tovarășia, o bătrână și un tânăr. Amândoi, ca în grădina, bunica și nepotul, prin cer și nouri, mai departe, la bunicul...”*⁷⁶

⁷¹ Anton Holban, *Icoane la mormântul Irinei*, p. 47.

⁷² *Idem*, p. 51.

⁷³ Anton Holban, *Conversații cu o moartă*, p. 138.

⁷⁴ Anton Holban, *Două fețe ale aceluiași peisagi*, p. 245.

⁷⁵ Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*, în *Conversații cu o moartă*, p. 193.

⁷⁶ *Idem*, p. 198.

Moartea narată

Moartea apare sub formă de narațiune atunci când se relatează neutru o moarte deja petrecută. Uneori, ca în cazul morții Irinei, moartea poate fi atât imaginată cât și povestită (în ocurențe, de obicei, diferite). De obicei însă, moartea narată este mai puțin frecventă decât cea imaginată. O găsim de pildă în nuvela, cu titlu sugerând mai mult moartea imaginată, *Halucinații*, când naratorul povestește morțile unor elevi de la liceul unde fusese numit profesor⁷⁷. Morțile tinerilor elevi, descrise prin elemente precum dricul, coșciugul, florile, muzica sunt așezate sub semnul plecării. Dar ele îl determină pe narator să se gândească la moartea proprie, la receptarea acesteia de către ceilalți, la perisabilitatea corpului, la ceremonia funerară, la cum va supraviețui, după moartea lui, povestea sa nefericită de iubire, totul sfârșind, inevitabil, am spune, în imaginare⁷⁸. O altă moarte narată este cea a bunicului, din nuvela *Bunica se pregătește să moară*. În timp ce moartea bunicii stă sub semnul închipuirii și al viitorului, a bunicului este povestită simplu, prezentând numai elementele esențiale:

„*Bunicul a murit magnific, așa cum i se cădea lui să moară. Eu nu eram în țară, dar mi s-au povestit detaliile. Numai o săptămână a ținut boala. La cel dintâi pericol a fost dus la București, la doctori mari. Inutil. În zi de Paște a murit. L-au transportat în orașul lui, într-un vagon, și în alt vagon luase loc toată familia. De la un timp, familia, de prea multă durere, a început să râdă. Un unchi a anunțat pe bunica, dar n-au fost scenele groaznice la care te puteai aștepta*”⁷⁹.

De precizat că și între bunic și bunică există o relație bazată pe gândul la moarte, un gând care, deși activ în cadrul relației, trecând de la unul la altul, rămâne discret, silențios: „dacă nu se vorbea de moarte de obicei între ei, certitudinea morții era pusă în socoteli”⁸⁰.

Despre un posibil imaginar cremaționist

Anton Holban moare în 15 ianuarie 1937, în urma unei operații nereușite de apendicită. În cartea sa dedicată istoriei incinerării în România, Marius Rotar⁸¹ vorbește despre incinerarea acestuia, așa cum apare ea relatată de personalități precum Mircea Eliade, Valeriu Anania sau Mihail Sebastian. Tot din cartea lui Rotar aflăm că, în ciuda eforturilor depuse de către intelectualii asociați în jurul publicației *Flacăra sacră. Organ pentru propagarea cremațiunii umane în România* pentru a populariza și a face acceptată mișcarea cremaționistă în România, Biserica Ortodoxă interzice, prin sinoadele din 1928 și 1933 oficierea serviciului religios pentru cei ce aleg incinerarea (fapt, de altfel, valabil și în prezent). Cremațiunea este asociată cu spiritul barbar și oriental, fiind considerată anti-creștină și imitație a unei mode funerare occidentale. Ne propunem să vedem, în continuare, dacă putem depista în opera lui Holban elemente care ar putea justifica

⁷⁷ Anton Holban, *Halucinații*, pp. 77-78.

⁷⁸ *Idem*, pp. 80-82.

⁷⁹ Anton Holban, *Bunica se pregătește să moară*, p. 182.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Marius Rotar, *Eternitate prin cenușă. O istorie a crematoriilor și incinerărilor umane în România secolelor XIX-XXI (Eternity through Ashes. A History of Crematoria and Human Cremation in XIX-XX Century Romania)*, Institutul European, Iași, 2011, pp. 314- 318.

opțiunea sa pentru incinerare (deși nu există, în afara unor mărturii, acte doveditoare sută la sută a unei decizii personale a lui Holban pentru incinerare). Cu atât mai mult cu cât, așa cum arată statisticile, în anul 1937, majoritatea celor incinerati erau oameni săraci, care nu își puteau permite o înmormântare, existând un total de doar 581 de incinerări⁸².

Există, indubitabil, o fascinație a lui Anton Holban pentru cimitir, ca spațiu privilegiat de manifestare al morții. Cimitirul nu lipsește în niciuna dintre nuvelele care se referă la moartea Irinei, fiind loc de pelerinaj și de fantasmare. De altfel, cimitirul pare a reprezenta o atracție nu numai atunci când o conține pe Irina, ci în general:

„Niciodată nu voi putea povesti îndeajuns ce mare rol au jucat cimitirele în viața mea. De câte ori m-am dus să vizitez morții, câtă vreme am petrecut printre ei! O cruce pusă pe o ridicătură de pământ m-a hipnotizat fără să mă întreb cui ar aparține. Am fost prin multe orașe, și prima mea curiozitate era cimitirul. Odată am fost la Varșovia (pentru o zi) și, după o oră, eram în cimitir. Morții sub soare și sub ploaie, la cald și la frig. M-am ținut după orice înmormântare mi-a ieșit în cale, și asta de o mie de ori”⁸³

Gesturile celor care merg la cimitir pentru a se simți mai aproape de cei duși par a fi chiar apărute de către Holban, care consideră că cel care pune flori la mormânt nu trebuie să fie ironizat (*Preludiu sentimental*). Tot fascinație pentru cimitire întâlnim și în nuvela *Cu Tanți la Muncii*⁸⁴, unde naratorul vizitează cimitirele din Balcic, cufundate în natură, semn al trecerii prin lume. Tonul este elegiac, căci urmele umane pe care cimitirele le reprezintă, păzind o veche grandoare, provoacă sentimente de frică. În cimitirul din Balcic se află îngropat și verișorul naratorului, pe care acesta îl vizitează de câte ori are drum pe acolo. Verișorul apare și în *Obsesia unei moarte*, unde naratorul deplânge neîngrijirea, abandonarea mormântului acestuia, încorporând, cu voie, fără voie, critica cremaționiștilor asupra cimitirelor ca locuri menite nu veșniciei, ci, din contră, paraginii, dezinteresului celor vii. Apoi, foarte important pentru detectarea unui imaginar cremaționist este că, până și în relație cu moartea proprie, naratorul imaginează cimitirul, deși adeseori înmormântarea proprie stă sub semnul a ceea ce naratorul numește *spectacol* (*Halucinații*). Un spectacol bizar care îl va interesa în primul rând pe el.

„Totdeauna am crezut că înmormântarea mea ar fi evenimentul care m-ar putea mai mult interesa, că cel mai mic detaliu ar fi pentru mine valoros, că ar semăna, ca freamăt, cu Tristan și Isolda, a lui Wagner, de pildă (...) Uneori închipuiam povești în care i-aș fi înșelat pe cunoscuți că sunt mort, și ceremonia s-ar fi făcut întocmai, iar eu aș fi asistat incognito. Mă gândeam și cum m-aș costuma. Dar totuși n-ar fi fost identic, căci aș fi avut tot timpul conștiința că sunt viu”⁸⁵.

Pe scurt, ne putem întreba cum se poate ca Holban să fi renunțat la practica tradițională a înmormântării, din moment ce în imaginarul său literar înmormântarea și cimitirele par a fi elemente privilegiate, vectori importanți ai imaginării morții.

Dar lucrurile nu sunt atât de simple. Există și fragmente care redau întreaga groază în fața descompunerii corpului, a pământului invaziv și sufocant („la urmă moartea,

⁸² Marius Rotar, *Op.cit.*, p. 240.

⁸³ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 113.

⁸⁴ Anton Holban, „Cu Tanți la Muncii”, în *Parada dascălilor*.

⁸⁵ *Idem*, p. 88.

pământ peste tot”⁸⁶). Uneori, pământul este văzut ca o invazie necesară, în care elementele intercalate ale ritualurilor creștine nu fac decât să tergiverseze intrarea în eternitate. „Pământ mult, și la fund tu, care te transformi în pământ!... De ce pe oameni nu-i îngroapă goi, și se pun între ei și țărână hainele caraghioase, semn al tuturor convențiilor celor vii, care n-au ce căuta în pregătirea pentru eternitate?”⁸⁷. Descrierea unui corp pentru care moartea înseamnă în primul rând putrefacție, departe de orice viziune romantică, se face în special când este vorba de femeia iubită, Irina, Dania, Antonia etc. („Poate că de mult trupul tău, pe care-l simțeam cald lângă mine, și căruia îi cunoșteam parfumul, s-a desfăcut sub pământ, a fost mâncat de viermi și uitat... Antonia...”⁸⁸), dar și în general („mă mira cum fiecare nu tremura pentru soarta lui și pentru dezagregarea fatală care va veni. Îmi mângâi mâna, simt moliciunea și căldura feței, și totul trebuie să se desfacă. Se spune că osul de la genunchi rezistă mai mult, dar nu suntem obicinuți să ne remarcăm prea mult genunchii”⁸⁹). Gândul la Irina care este „hoit în prada viermilor, în singurătatea pământului”⁹⁰ îl spală pe narator de orice suspiciune romantică, iar pe Holban îl aruncă în rândul scriitorilor cu structură interioară existențială.

În plus, există și o critică subtilă a ritualurilor de îngropare și a deșertăciunii care caracterizează speranța oamenilor într-un sens al acestora – un sens diferit de cel al *spectacolului*. Preocupările legate de înmormântare, exaltate uneori de narator, sunt privite ca inutile: „După ce-ți îngropi pe cine ai mai scump, îți mărturisești satisfacția: *slujba a fost importantă!* Și apoi o bucată de vreme pornești spre cimitir cu buchețelul de flori”⁹¹. Sau: „Satisfacția de a o îngropa după toate obiceiurile. Încântarea dacă totul a ieșit în ordine. De altfel, oricât ne-am zbate, orice gânduri am avea, în fața morții toți cei vii sunt artificiali”⁹². Ori: „Sunt ridicole hainele cu care îl acoperi pe un mort, când îl cobori, pentru eternitate, în țărână”⁹³. În *Halucinații*, naratorul își imaginează reacțiile celor apropiați la moartea sa și se arată dezgustat de ideea unui doliu standard, care să includă mersul la mormânt. Practic, ceea ce se întâmplă e o extragere, din reprezentare, a necesității mormântului, păstrând, totuși cimitirul, ca loc de depozitare al trupului.

„lăsați-mă în pace și nu vă mai credeți obligați să mă plângeți. Căci chiar dacă ați simți profund pierderea mea, emoția voastră față de neantul meu e ridicolă. Să se termine cât mai repede spectacolul, să mă puie, simplu, într-o trăsură, și în fuga cailor să mă ducă la cimitir. Să mă arunce iute în groapă și să bătătorească țărâna. Iar tu, îndureratule, du-te singur la mare și uită-te îndelung la spumele neobosite și ascultă-le tânguirea. Sau privește cerul când soarele e la asfințit. Sau plimbă-te în neștire pe străzile pustii și negre, la miezul nopții. Sau pune la patefon un cvartet al lui Beethoven și plânge o dată cu notele lui (...) numai atunci ai făcut ceva pentru mine”⁹⁴.

⁸⁶ Anton Holban, *Jocurile Daniei*, p. 81.

⁸⁷ Anton Holban, *Conversații cu o moartă*, p. 146.

⁸⁸ Anton Holban, „Antonia”, în *Conversații cu o moartă*, p. 59.

⁸⁹ Anton Holban, *Halucinații*, p. 79.

⁹⁰ Anton Holban, „Obsesia unei moarte”, în *Conversații cu o moartă*, p. 132.

⁹¹ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, p. 238.

⁹² Anton Holban, *Icoane la mormântul Irinei*, p. 49.

⁹³ Anton Holban, „Nuntă princiară”, în *Parada dascălilor*.

⁹⁴ *Idem*, p. 81.

Spectacolul morții lui Ahmed ar putea da indicii despre decizia scriitorului de a se incinera. Naratorul holbanian, Sandu, merge împreună cu Ioana să îl îngroape în apă pe pisicul mort. Urâtenia morții și, mai ales, realitatea brutală a cadavrului îl copleșesc pe narator. Și, pe cât de urâtă i se pare moartea, pe atât de urât i se pare *spectacolul* merit să o ascundă. Sandu se îndepărtează de plajă, obsedat de ideea că trupul micuțului Ahmed, lovit de valuri, ar putea oricând reveni la mal. Sigur că înmormântarea în apă nu este sinonimă celei în pământ, dar e posibil ca această întâmplare (reală, literară), să-l fi îndreptat pe scriitor înspre aflarea unor alternative pentru o posibilă bântuire a trupului (obsesie a cremaționiștilor din toate timpurile⁹⁵).

Poate tocmai vizitele reale sau închipuite la mormântul Irinei, meditațiile pe marginile descompunerii acesteia să fi fost cele care să-l fi determinat pe Holban să ia decizia incinerării. Imaginea trupului descompus, suferința în fața mecanicității unor ritualuri, dorința simultan existențială și poetică de retragere dintr-o standardizare a doliului au putut fi, așa cum se vede din cele mai sus discutate, elemente care să îl fure pe Holban putrefacției cu care părea atât de împăcat la un moment dat. Sau, poate că nu a fost niciodată împăcat cu aceasta idee și poate că a iubit cimitirele doar până când a descoperit, treptat, prin visare și reprezentare literară, că ele nu sunt goale. Pe de altă parte, în lipsa unor documente sută la sută concludente nu vom putea afirma categoric că Holban și-a decis incinerarea. Dar scurta analiză de mai sus ne poate ajuta să sperăm ca, dacă nu el a ales pentru sine o asemenea aventură post-mortem, măcar să fi existat un consimțământ al său de undeva, de departe și o împăcare după.

Acknowledgment

This work was supported by the Romanian National Council for Scientific Research CNCS-UEFISCDI, grant number 54/2011 – PNII TE.

Bibliografie

- Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, Editions du Seuil, Paris, 1977
- Băicuș, Iulian, *Dublul Narcis*, 2003
<http://ebooks.unibuc.ro/filologie/Baicus/narciscontranarcis.htm>
- Călinescu, Alexandru, *Anton Holban. Complexul lucidității*, Editura Eminescu, București, 1972
- Călinescu, George, *Istoria literaturii romane de la origini până în prezent*, București, Ed. Minerva, 1985
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere de Virgil Stanciu, Polirom, Iași, 2003
- Compagnon, Antoine, *Demonul teoriei – literatură și bun simț*, traducere de Gabriel Marian și Andrei-Paul Corescu. Editura Echinox, Cluj, 2007 [*Le Démon de la théorie*, Editions du Seuil, Paris, 1998]

⁹⁵ Cf.: M-F Bacqué, "Pourquoi la crémation résiste sur le plan psychologique en France", in *Etudes sur la mort*, n° 132, 2007/2, pp.47-54.

- Chamboredon, Jean-Claude, „Sociologie et histoire sociale de la mort: transformations du mode de traitement de la mort ou crise de civilisation?”, in *Revue française de sociologie*, vol 17, n 4 (oct-dec), 1976, pp. 665-676
- Florescu, Nicolae, *Divagațiuni cu Anton Holban*, Editura Jurnalul Literar, 2001
- Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Gabriel Kohn, Călin Petcana și Larisa Dumitru, Editura Teora, București, 2001 [*Wahrheit und Methode*, 1960]
- Glodeanu, Gheorghe, *Anton Holban sau „Transcrierea” biografiei în operă*, editura Tipo Moldova, 2010
- Heidegger, Martin: *Ființă și timp*, traducere din limba germană de Gabriel Liiceanu și Cătălin Cioabă, Humanitas, București, 2006 [*Sein und Zeit*, 1927]
- Holban, Anton, *Conversații cu o moartă*, antologie, prefață, note și comentarii de Marius Chivu, Polirom, Iași, 2005
- Holban, Anton, *Jocurile Daniei. O moarte care nu dovedește nimic. Ioana*, Editura Eminescu, București, 1985
- Holban, Anton, *Parada dascălilor*, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1958
- Holban, Anton, *Pseudojurnal – corespondență, acte și confesiuni*, ediție îngrijită de Ileana Corbea și Nicolae Florescu, Editura Minerva, 1978
- Jakobson, Roman, *Éssais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1963. Roland Barthes, „L'Effet de réel”, in *Communications*, n° 11, 1968
- Jankélévitch, Vladimir, *La mort*, Flammarion, Paris, 1977
- Landsberg, Paul-Luis, *Eseu despre experiența morții, Problema morală a sinuciderii*, traducere de Marina Vazaca, Humanitas, București, 2006 [Essai sur l'expérience de la mort, 1951]
- Lévinas, Emmanuel, *Moartea și timpul*, traducere de Anca Mănuțiu, Biblioteca Apostof, Cluj, 1996 [La Mort et le temps, Le Livre de poche, Paris, 1992]
- Mounier, Emmanuel, *Introduction aux existentialismes*, Gallimard, Paris, 1962
- Paleologu, Alexandru, *Ipoteze de lucru*, Editura Eminescu, București, 1996
- Picard, Michel, *La littérature et la mort*, Presses Universitaires de France, Paris, 1995
- Derrida, Jacques, *Apories. Mourir – s'attendre aux «limites de la vérité»*, Galilée, Paris, 1996
- Rotar, Marius, *Eternitate prin cenușă. O istorie a crematoriilor și incinerărilor umane în România secolelor XIX-XXI (Eternity through Ashes. A History of Crematoria and Human Cremation in XIX-XX Century Romania)*, Institutul European, Iași, 2011
- Sartre, Jean-Paul, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943
- Schopenhauer, Arthur, *Lumea ca voință și reprezentare*, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu, Gheorghe Puiu, Editura Moldova, Iași, 1995 [*Die Welt ab Wille und Vorstellung*, 1818]
- Thomas, Louis-Vincent, *La Mort*, Presses Universitaires de France, Paris, 1988
- Thomas, Louis-Vincent, *Mort et pouvoir*, Payot & Rivages, Paris, 1999
- Urian, Tudorel, „Exerciții de admirație”, în *România Literară*, nr. 11, 2006

Verhoeven, C.W.M., *Doodsproblematiek en levensfilosofie*, 1978, apud Wim Dekkers, “What do We call 'Death'? Some Reflections on the End of Life in Western Culture”, in *Ethical Perspectives* 2 (1995)3, pp. 188-197