

**CONSTANTIN FÂNTÂNERU, *INTERIOR*.
CRIZELE IDENTITARE ALE IMATURITĂȚII**

de

Gabriela GLĂVAN

Un prototip al rătăcitorului marginal este Călin Adam, protagonistul romanului *Interior*, apărut în 1932, al lui Constantin Fântâneru. Receptat la data apariției ca dare de seamă confesivă a tribulațiilor conștiinței unui tânăr hipersensibil/hiperlucid, romanul a fost considerat în același timp „un jurnal liric, analizând psihologia incertă a «generației noi», adică în fond a tânărului universal”¹.

Una dintre primele reacții critice negative la adresa romanului a vizat lipsa de stil. Explicația lui C. Fântâneru poate trimite mai departe de o simplă motivație a acestei „deficiențe”: „Oricât ar părea de curios, [...] aceste impurități stilistice nu au figurat în redactarea primă. Am fost însă cuprins, în fața posibilității de a apărea în public, de a fi editat, de o panică atât de mare, în ce privește garantarea autenticității, încât am modificat manuscrisul”².

Existența celor două texte este simptomul unei raportări strict controlate a autorului la operă, iar nevoia imperioasă de a „garanta autenticitatea” prin rescriere, măsura importanței acordate echilibrului dintre viziune și operă.

O observație a lui Aurel Sasu poate constitui punctul de plecare al unei investigații succinte a imaginarului modern, conturat în romanul lui Fântâneru: „*Interior* nu este cartea împlinirii prin uitarea de sine, ci cartea fidelității absolute față de sine”³.

¹ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Craiova, Editura Vlad & Vlad, 1993, p. 964.

² v. Aurel Sasu, *Prefață la Constantin Fântâneru, Cărți și o altă carte*, București, Editura Minerva, 1999, p. 9.

³ *Ibidem*, p. 8.

Această fidelitate poate fi citită în permanenta raportare la sine a lui Călin Adam, cu toate că adesea termenii aparțin registrului grav al singurătății alienante. Sărac și vagabond, tânărul intelectual se instalează într-o periferie a spiritului de unde observă lumea și realitatea în datele lor primare: oamenii la care se raportează incongruent și natura în a cărei substanță se pierde contemplativ. Cele două dimensiuni focalizează însă imaginea neclară a identității protagonistului, potențându-i dilemele metafizice și amplificându-i insolitarea.

Identificarea principalelor repere critice enunțate la apariția romanului are rolul de a stabili poziții hermeneutice deja conturate, din interiorul cărora pot fi decelate aspectele specifice ale unei viziuni aparținând unui imaginar comun celor mai importanți autori interbelici, ce au vizat în operele lor cartografierea irealității și enunțarea stărilor-limită ale conștiinței. Raportarea lui Fântâneru la autori precum Anton Holban, M. Blecher sau H. Bonciu devine astfel o necesitate.

A. Sasu contextualizează romanul într-un timp numit de Eliade „al dezordinii necesare”: „Risipirea în vis și «panica lăuntrică», dezaxările, dezgustul și dezolarea sunt sentimente comune în epocă. [...] «Dușmănia conținută» a lui Fântâneru e presimțirea vieții ce se destramă din *Huliganii*, e «enervarea de această lungă agonie a unui veac suspect» și «gândul închis» din *Bucățile de noapte* ale lui Bacovia, e disoluția spiritului și imigrarea în singurătate din *Trântorul* lui Emil Botta, «singurătatea ca o cutie de violoncel» din *Paradisul suspinelor* al lui Ion Vinea, «viața în marginea vieții» a lui Carol Ardeleanu”⁴.

Majoritatea exegeților notează datele unui demers original, prin care se afirmă structura unică a unei conștiințe: „un document sufletesc al epocii actuale”, în care existența este „contemplată în amănunt cu o dureroasă luciditate”⁵.

Lui Dan Petrașincu, dimensiunea lirică a romanului îi pare semnificativă: „însemnările ar putea fi tot atât de bine niște poeme grațioase, de atmosferă.”⁶

Comentariile lui George Călinescu din „Jurnalul literar” îl așază pe Călin Adam în descendența eroilor romantici eminescieni, romanul păstrând același „ton fatal, neoromantic”⁷ din *Geniu pustiu* și *Sărmanul Dionis*, pentru ca remarca lui Perpessicius privind „bogata substanță

⁴ Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 7.

⁵ Al. A. Philippide, *Un nou scriitor*, în „Adevărul literar și artistic”, X, nr. 622, 6 noiembrie 1932, p. 8, apud Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 7.

⁶ Dan Petrașincu, în „Discobolul”, anul I, nr. 3, noiembrie 1932, p. 12-13, apud A. Sasu, *op. cit.*, p. 7.

⁷ G. Călinescu, în „Jurnalul literar”, anul I, nr. 53, 31 decembrie 1939, p. 2, apud A. Sasu, *op. cit.*, p. 7.

reflexivă, fastidioasă pe alocuri, dar nu mai puțin umană”⁸ să fie asociată de către Anton Holban unui proces de o natură diferită decât cea literară: „d-l Fântâneru n-a vrut să facă literatură - viața e prea gravă pentru așa ceva”.

Romanul are, la nivelul de bază al narațiunii, două componente esențiale: existența personajului central, în dimensiunea ei statică (recluziunea și izolarea în cameră) și în cea dinamică (tentația cuceririi spațiilor pustii, contemplarea extatică a pulsului vital în natură), pe de o parte, și planul de adâncime ce susține aceste două nivele, unde se proiectează fragmentar, în flash-uri de moment, conștiința acestui individ voit excentric. Artificiul, masca, exagerarea și paradoxul vor fi, pe rând, instrumente ce vor conlucra la elaborarea unei personalități inegale și a unei vieți interioare greu inteligibile, purtând însă amprenta unui efort creator de maximă intensitate, specific autorilor implicați în promovarea unei noi estetici literare, tipic moderne.

Călin Adam își povestește existența într-un discurs fluid, în mod evident prelucrat în scopul unei cât mai mari apropieri de autenticitatea percepției și a gândirii. Multe dintre momentele *Interiorului* pot constitui repere în încercarea de a reconstitui profilul protagonistului în acord cu specificul romanului, însă momentul revelației singurătății este exemplar prin forța de iradiere a unui aer comun tuturor romanelor interbelice având în centrul lor criza identitară:

„Deodată am această idee teribilă: sunt singur.

Faptul de a fi singur constituie o idee de aceeași strășnicie morală, ca de exemplu, «Dumnezeu există».

În clipele următoare șocului, avusei o bizară plăcere, o excitație fină. Eu sunt acela care sunt singur, îmi spusei. Ce grație! Sunt într-adevăr singur? Și ce însemnează asta?” (*Interior*, p. 89)⁹.

Esența identității constă, prin urmare, în suprapunerea dintre *eu* și *sine însuși* sub semnul singurătății. Afirmarea de *sine* exprimă în mod cert nevoia de autoconfirmare, dar referința necesară la rămânerea în solitudine impune restricții în raportarea firesc imediat următoare, cea la alteritate. Acest proces cunoaște de asemenea o dublă realizare, pe de o parte existând confruntarea cu indivizi asemănători, dar de semn opus – colegii, tineri cu o condiție socială decentă, de cealaltă parte existând raportările la feminitate și eros, așezate însă sub același semn al frustrării și angoasei.

⁸ Perpessicius, în „Cuvântul”, anul VIII, nr. 2731, 27 noiembrie 1932, p. 1-2, apud A. Sasu, *op. cit.*, p. 7.

⁹ Toate citatele din roman se vor da din ediția Constantin Fântâneru, *Interior*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.

Inconsistența personalității lui Călin Adam, gesturile sale ezitând între defensivă și respingerea Celuilalt, între contopirea panteistă cu natura și retragerea aseptică în siguranța minimalistă a odăii închiriate sunt teme ficționale ce imprimă o dinamică oscilantă discursului. Ea favorizează alunecarea în lirism, tonul meditativ, prelungit în „filosofare”, generând pe alocuri și incoerență epică. Această „natură sucită, prost făcută pentru viață” (*Interior*, p.62) trăiește o dublă alienare, înțeleasă de Mihai Zamfir chiar ca o „schizofrenie continuă”¹⁰, desfășurată în partea ultimă a romanului ca dialog între părțile scindate ale unui eu însingurat până la îndepărtarea de sine. Înțeleasă, însă, în linia romanului, această proiecție în oglindă, posibilă doar ca dialog mimat, este o ultimă dramatizare a neputinței personajului de a se relaționa la sine și la alteritate.

Autobiografia susține în mod continuu narațiunea la limita coerenței, asigurând romanului o închegare necesară nivelului prim al inteligibilității. Rătăcitorul își spune povestea într-o probă a elocinței ce nu eșuează în delir, ci în spațiul bizarului:

„Sunt un ins neliniștit; de copil am fost neliniștit.

Dintre toți copiii, mama pe mine mă avea în vedere. Mi-au murit toți frații; eu și Coca am rămas, și mama. Singurătatea familiei a contribuit mult la modificarea structurii mele; unele rude voiau să creadă că din prea multă neliniște m-am îmbolnăvit. Sugerau mami să mă prezinte unui doctor alienist. Ce are de-a face un doctor alienist și boala mea? Sunt sănătos; nu sufăr de nici o boală; urăsc lumea; mi-e scârbă de fața ei, așa cum este și nu îngădui să se vorbească de frumusețea, de ordinea divină a firii. Orice discuție mă irită. Dimpotrivă, îmi procură o plăcere infinită ideea morții. Când trece cu vreun mort pe stradă, mă reped la geam; lăcrimez de bucurie. Pot spune că sunt bolnav? Boala presupune lipsă; noțiunea are conținut de negație. Filosoficește boala aparține răului. Repet: eu nu sunt bolnav, căci simt plăcere.” (*Interior*, p.45).

Neurastenia se instalează ca stare definitivă, iar eforturile de a o depăși devin spasme existențiale transformate în momente de exuberanță și contopire cu vastul univers descris peste tot în jur de ființe și fenomene miraculoase în banalitatea lor tăcută. Retorica defensivă vizează teama de boală, însă, prin comparație cu protagonistul *Întâmplărilor...* lui Blecher, Călin Adam este chinuit de o frământare interioară ce îi modifică percepția realității și-i imprimă comportamente bizare. Cu toată artificialitatea (și, implicit inautenticitatea) unor atitudini care, pentru a nu deveni exasperate,

¹⁰ Mihai Zamfir, *Cealaltă față a prozei*, București, Editura Eminescu, 1988, p. 147.

paroxistice, se topesc brusc în manifestări stranii sau în posturi hamletiene, tânărul sabotează în mod constant simțul comun al banalității: o fată pierde un plic conținând o importantă sumă de bani, Călin găsește plicul, dar îl abandonează, refuzând să aleagă între a păstra banii nemeritați și a se expune riscului de a fi ridicol dacă aleargă după fată să i-l înapoieze, e îndrăgostit de Azia, dar încurajează iubirea puerilă a unei fetițe ce locuia în aceeași curte ca și el, provoacă la bătaie un vechi prieten numai pentru „a scutura ceața plictiselii”.

Conștientizată, criza devine prilej de meditație și analiză. Protagonistul - narator își include observațiile în firul istorisirii, căutând cauze și explicații pentru tulburarea sa:

„Ajunsesem violent și neurastenic. Suferința mea creștea din zi în zi, trăind epoca cea mai tristă a vieții. Izolat, n-aveam prieteni și nu înțelegeam mare lucru din viață. Acesta era răul cel mare. Probleme, soluții le învălmășeam, alunecând epavă pe străzi, cu creierul gol, prost; preocupările sufletești cedau locul celorlalte. Veneau și zile senine, de scurtă durată, când analizam atent cel mai mic motiv de bucurie, căci eram convins că tristețea și melancolia sunt prostii, crezând asta eu!”
(*Interior*, p. 47).

Intensitatea patosului trăirii se confundă adesea cu o suferință asumată impropriu, ca o condiție necesară existenței în lume. Reprezentarea vagă a parcursului existențial lasă locul unei afirmări treptate a distanței dintre eu și realitatea înțeleasă ca alteritate. Tocmai pentru a izola această intenție a romanului, dialogul final are loc între Călin Adam și un presupus *alter ego*, construct artificial al unei identități ce refuză ieșirea din sine și aderarea la orice altă realitate exterioară decât fluxul continuu și direct accesibil al vieții. Această „apropiere” i se pare relevantă lui Aurel Sasu: „*Interior* e mai puțin relatare epică a unei vieți trăite, cât evadare dintr-o suferință simțită. El este expresia unei crize, dar nu a eroului în ciocnire cu viața, ci în efortul de a-și apropia viața, imanența, criză a neputinței eului de a se afirma conștient”¹¹.

Discursului filosofic vizând temporalitatea, având o vastă influență asupra ideilor literare ale modernității, Călin Adam îi răspunde printr-un fragment eseistic aparținând mai degrabă divagației suprarealiste:

„Filosofez într-un acces: timp, timp, timp, timp, timp, tiiiimp... O fac pentru înjosirea neamului omenesc; pentru a-i aduce aminte de timp, de stigmatul rușinos. Nu declam: cum trăiesc oamenii când trăiesc așa, în timp? Aci,

¹¹ Aurel Sasu, *op.cit.*, p. 8.

unde mă aflu eu, în prăbușirea mea de gândire, omul își frânge mâinile în umilință și geme: nu acceptă să trăiască în timp. Jinduiește eternitatea, pe Dumnezeu și rupe lanțurile și se sfâșie pe sine; se sfâșie de rușine și din orgoliu. Mă apasă aceeași nebunie în cap, ca a omului de aci, din abis. Și strig ca să-i înjosesc și să-i umilesc pe oamenii care nu sunt de părerea mea: timp, timp, tiimp...” (*Interior*, p. 45).

Se poate delimita un prim nivel al fragmentării conceptuale, urmat de realcătuirea viziunii și coagularea ei în retorta subiectivității, precum și de afirmarea unor raporturi definitorii pentru ancorarea personajului în spațiul fluid al lumii ficționale. Risipirea sinelui printre obiecte, abandonul convenției sociale și practica revoltată a unor gesturi gratuite, ilogice, aberante, sunt în aceeași măsură moduri de supraviețuire spirituală.

Starea de fond, care este una a refuzului normelor, a nesupunerii față de toate categoriile, se definește mai bine prin *pattern*-ul dominant al imaturității. Fragmentarismul și inconsistența, rătăcirile și excesele antagonice succesive, afectând sensibil unitatea de expresie a romanului, dobândesc o coerență nouă, dacă sunt privite ca formule specifice de prezentificare a unei opțiuni prin care toate tarele genetice preluate din romantism, între care și drama temporalității condiționând declinul implacabil al vârstelor, sunt anulate de un refuz plener: refuzul formei reprezintă de fapt refuzul condiționărilor temporalității. Din această perspectivă, adevărata autenticitate se regăsește în fluxul inegal al unei conștiințe în formare, incoerența și revolta gratuită fiind ingredientele de bază ale unui proces care, pentru a nu deveni traumatizant, trebuie în mod necesar transferat pe teritoriul reveriei și al contemplației.

Ștefan Borbély argumentează, într-o *Prefață* la ediția din 1981 a romanului, în favoarea unei interpretări a acestuia ca document literar ilustrând atât o viziune asupra creației literare specifică generației interbelice, cât și o asumare originală a acestei viziuni. Refuzul convenției realiste, puținele notații urmărind caractere și evenimente au drept consecință opțiunea pentru „manifestarea exuberantă a energiei interioare a vieții (de aici și titlul...) prezența fluxului vital imanent activ, generator de autenticitate”¹², ca formule specifice ale unei accepțiuni diferite a pactului ficțional.

Din acest motiv, Călin Adam ar putea fi considerat mai degrabă un prototip al extrovertitului decât un individ retras în lumea sa interioară. Intenția de a exprima cât mai detaliat nuanțele și modulațiile unei stări de spirit justifică deplin recursul la dilatarea în exces a atenției acordate

¹² Ștefan Borbély, *Prefață* la Constantin Fântâneru, *Interior*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 14.

pulsației organice a naturii și distanțarea de constrângerile sociale. Favorizat de condiția sa marginală insurmontabilă, personajul perfectează metode ale evaziunii prin contemplarea dusă până la halucinație:

„Aud răpăiala ploii. Măinile, picioarele îngheață, străbătute de sârme ascuțite. Hainele de plumb mă atrag spre pământ.

Totuși ca o obsesie, întrezăresc aleea, uscată catifea sub becul electric. În jur trec și râd perechi, braț la braț. De asemeni este muzică. O veselă orchestră sună.

Nimeni n-are haine înmuiate. Nu înoată. Măcar nici răcoare nu e. Pe tâmpile îmi curg stropi de apă fierbinte. Mă simt bolnav.

Apuc la stânga pe o stradă foarte plăcută, asfaltată, cu trotuarul în cărămidă de fabrică. Halucinația infernală, încetul cu încetul, se risipește.”(*Interior*, p. 46-47).

În acord cu opinia lui C. Fântâneru vizând legăturile existente între artă și viață, enunțată într-un articol¹³ publicat în „Universul literar”, în 1938, viața are o valoare determinantă, individul reușind să confere semnificație propriei existențe printr-o raportare directă la viața lumii și la ordinea ei imuabilă.

Ca *homo viator*¹⁴, protagonistul romanului *Interior* se lasă fascinat de categoriile esențiale ale existenței, care, deși sunt abordate disparat în desfășurarea epică, prezintă o unitate indisolubilă la nivelul unei viziuni globale asupra poziționării individului în lume: perceperea fluxului vital al naturii este dublată de meditația senină asupra morții, exaltarea este urmată de o luciditate dureroasă și neiertătoare, expunând într-o lumină crudă mizeria condiției sale.

Influența vizibilă a teoriei intropatiei și a curentului filosofic al *Einfühlung* –ului¹⁵ se regăsește inclusiv la nivelul schematizării percepției realității de către eroul pasiv din *Interior*. Astfel, percepția devine un fenomen al interiorității cauzat din exterior de o serie de factori prin intermediul cărora „viața” îi semnaleză individului aspectele sale relevante și îi prilejuiește implicarea contemplativă în spectacolul său:

„Scot în soare câteva fire de țărână: asta; misterul existenței mele. În boabele astea mi se ascunde viața.

Îmi leagăn palma în soare, maimuțărind ideea că multor taine le-am dat de cap. M-aș tăvăli peste bulgări de-a-valma, dacă n-ar fi lujerii de crini. Mă târăsc numai la

¹³ Constantin Fântâneru, *Artă și viață*, în „Universul literar”, anul XLVII, nr. 4, 12 martie 1938, p. 1.

¹⁴ v. Ștefan Borbély, *op.cit.*, p. 19.

¹⁵ *Ibidem*, p. 18-20.

rădăcina lor, cu obrazul zgâriat de scoarța verde și zemoasă. Pleoapele mi se lasă peste ochi greoaie. De-abia mai prind cerul cât este de înalt, spre tăria lui de azur.” (*Interior*, p.4).

Excesul trăirii, asumat de întreaga generație a anilor '30 ca „dezordine necesară”, își găsește cea mai adecvată ilustrare în existența unui tânăr fără un destin social bine precizat, liber de condiționări materiale (deși conștient de proporțiile ratării sale), căruia activități excentrice, aparent absurde, precum urmărirea unui convoi funerar și închegarea unui dialog cu o fată ce lua parte la înmormântare, îi modifică în sens pozitiv maniera de raportare la exterior.

Tentația de a expune pulsiunea thanatică sub forma unei raportări destinate la inevitabilul propriei morți se conturează în fragmente ce fac vizibil fundamentul romantic al acestui personaj:

„În cele din urmă mă gândesc la moarte; îmi produce plăcere. E un sentiment fin, ușor, se topește peste conștiință ca un praf. Mă privesc în aerul larg dinainte. Închid un ochi, pe celălalt îl las deschis; apoi îl închid și pe el. Încerc să mă văd mort: o senzație de margini de conștiință, de voluptate largă, și mă gândesc că o să mor în curând, ceea ce-mi produce plăcere.” (*Interior*, p. 44).

Caracterul insolit al acestui roman constă în calitatea ilustrativă a premiselor sale estetice și literare, simptomatice pentru înțelegerea literaturii ca manifestare a unei conștiințe receptive la pulsațiile vitale ale exteriorității, însă exprimate printr-o hiperbolizare a polului subiectiv al percepției. Așa cum apare în romanele deceniilor al treilea și al patrulea, individul este constrâns să-și însușească un dublu regim al lucidității, asumată ca reacție la stimulii vitalității exterioare și ca stare de veghe și control al influenței acestora asupra interiorității.

Irealitatea, topos major și recurent în proza subiectivității și a crizei identitare, se definește în romanul *Interior* prin filtrele reveriei și ale neputinței individului de a focaliza o imagine compactă a realității. Rolul imaginației, facultate suverană în creația lirică a modernității, stimulează interfața cerebrală dintre eu și lume, generând un spațiu adiacent, teritoriul irealității, în care toate incongruențele dintre lume și individul neaderent la suprafața ei se estompează și devin paralelisme:

„Imaginația, sensibilitatea morbidă mă poartă spre o ispititoare irealitate, execută cu un soi de așternere a cerebralității asupra lumii, pe care, printr-o absurdă geometrie de coșmar, calc eu însumi; sunt purtat într-o imaterialitate penibilă.” (*Interior*, p. 52).

Într-una dintre ultimele reflecții asupra romanului său, Constantin Fântâneru își aseamănă personajul *Interiorului* cu (anti)eroii lui Beckett,

din *En attendant Godot* și observă o „stranie coincidență”: „la capătul oricărei așteptări e aceeași imensă confuzie și aceeași «enigmă a suferinței»¹⁶ .

BIBLIOGRAFIE

- Borbély, Ștefan, *Prefață* la Constantin Fântâneru, *Interior*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Craiova, Editura Vlad & Vlad, 1993.
- Idem, în „Jurnalul literar”, anul I, nr. 53, 31 decembrie 1939, p. 2.
- Fântâneru, Constantin, *Artă și viață*, în „Universul literar”, anul XLVII, nr. 4, 12 martie 1938, p. 1.
- Idem, *Interior*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.
- Idem, *Cărți și o altă carte*, București, Editura Minerva, 1999.
- Perpessicius, în „Cuvântul”, anul VIII, nr. 2731, 27 noiembrie 1932, p. 1-2.
- Petrașincu, Dan, în „Discobolul”, anul I, nr. 3, noiembrie 1932, p. 12-13.
- Philippide, Al. A., *Un nou scriitor*, în „Adevărul literar și artistic”, X, nr. 622, 6 noiembrie 1932, p. 8.
- Zamfir, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, București, Editura Eminescu, 1988.

CONSTANTIN FÂNTÂNERU, *INTERIOR*. THE IDENTITY CRISES OF IMMATURITY

(Abstract)

This study has as its main focus the work of Constantin Fântâneru, an interesting and original Romanian writer from the period between the wars. His modernist views on literature and particular aspects of literary creation are of significance for any approach of Romanian modernism. The main issues analyzed here concern identity, the idea of the self and its connections to alterity and reality, as represented in this writer's work.

¹⁶ V. Aurel Sasu, *op. cit.*, p. 9.