

THE PERSONAL MYTH AND THE OBSESSION OF DEATH

Cosmina Andreea Roșu, PhD Student, University of Pitești

Abstract: The originating knowledge defines Anton Holban's male character, an intellectual obsessed by introspection, personal myth, love and death. By adopting the diary formula in his novel, the writer facilitates the path to introspection leading to moral torture. The holbanian character itself suffers from modern man sickness: personal dissolution in a painful fragmentation, being constrained to recognize the relative nature of his introspective steps, having the suffering vocation. The organic necessity of psychological infinitesimal introspection disintegrates everything leaving the hero disarmed in front of life, under the empire of doubt, thinking of death.

In this context, love is a knowledge problem, not a living one; the heroes are trying to decompose the love mechanism. They are duplicates and live the gap between the unsatisfactory compromised, imperfect, uncertain reality and their inner world, privacy devouring certainty, immutable truths and beauty.

Keywords: *personal myth, obsession, death, introspection, diary*

Proza lui Anton Holban, în mod special *Romanul lui Mirel, O moarte care nu dovedește nimic, Ioana și Jocurile Daniei*, este formată dintr-un colaj de ipoteze asupra unor teorii psihologice care emană din voința de a experimenta în jurul unui mit personal. În analiza operei holbaniene va fi folosită această noțiune nu în sensul subcurent al conștiinței, ci în sensul de totalitate a reprezentărilor conștiente pe care le are despre sine personajul lui Holban, și care-l conduc spre ideea superiorității sale asupra mediului.

Mitul personal se constituie treptat, pe măsura acumulării autoobservațiilor, din multipla variere a perspectivei introspective. Substratul mitologic al mitului personalității din proza holbaniană este oferit de prelungirea și persistența psihismului adolescentin. Literatura obsesională la Anton Holban afirmă un singur personaj, indiferent de numele atribuit, personaj care nu-și modifică decât sensibil, de la un roman la altul, configurația psiho-spirituală, ceea ce se schimbă date fiind circumstanțele creionate pentru experimentarea eu-lui.

Personajul care își construiește și își alimentează un mit al personalității este întotdeauna personajul masculin. Indiferent de ipostaza în care este surprins – adolescent, student, tânăr bărbat – acesta își hrănește mereu existența interioară sau exterioară din impunerea personalității sale asupra celor din jur, în special prin minimalizarea sau suprimarea personalității feminine. În romanele holbaniene, majoritatea trăirilor personajului masculin – trebuie menționat că la Holban eroul masculin este unul și același în toate scrierile sale, surprins în diferite ipostaze ale vieții, fiind o reflectare a eu-lui creatorului însuși – sunt mediate de strategia desfășurată pentru a impune mitul artistului.

În *Romanul lui Mirel* întâlnim impunerea artistului asupra unei lumi liniștite și domestice. Manifestarea mitului personalității la Mirel (imaginea personajului masculin în ipostaza adolescentină) se realizează prin detronarea zeului tutelar al familiei, Tata, necontestat de nimeni până atunci. Scopul pentru care Mirel atentează la influența dominatoare a Tatei este de a institui propriul său mit. Mirel are un spirit iscoditor, nu scapă nicio noutate din literatură, muzică sau artă, iar istețimea și spiritul său de observație fac să pară inexplicabilă timiditatea pe care o afișează. Alături de luciditate și observație, conștiința că este un artist completează mitul personal.

Atât la Mirel, cât și la Sandu (ipostaza autorului ca tânăr bărbat), latura dominatoare include un fel de didacticism care vrea să transforme ambianța după principiile frumosului. Factorul intelectual de care personajul holbanian face atâta caz mistifică adesea absența iubirii sau indecizia erotică. Discuțiile savante la care își provoacă partenerul acest caracter au acea semnificație a unui cod indirect, menit să ascundă fondul discuțiilor sau al situațiilor. În acest caz, cultura devine mediatoarea unor sentimente inautentice, un subterfugiu la care Sandu recurge pentru a escamota un conflict latent, cum este cel dintre el și Irina (*O moarte care nu dovedește nimic*). Cultura este și un argument pentru afirmarea superiorității. Această puternică manifestare a superiorității masculine se reflectă și se răsfrânge mai ales asupra imaginii feminine. De fiecare dată când această manifestare a mitului personalității se acutizează, femeia este (nedrept, de cele mai multe ori) minimalizată, ironizată, uneori chiar desființată.

Superioritatea, forța caracterului masculin înseamnă, implicit, inferioritatea netă și slăbiciunea personajului feminin. Niciuna din iubirile eroului holbanian nu este scutită de o stare – mai surdă sau mai lămurit cristalizată – de nemulțumire față de situația prezentă, pe de o parte, și de mobilizare a tuturor aspirațiilor spre un viitor nebulos, pe de altă parte, dar încărcat de promisiuni. Sandu are o părere extrem de proastă asupra posibilităților intelectuale și a resurselor sufletești ale Irinei – prezentată încă de la început printr-un portret caricatural, considerată incapabilă de a lua singură inițiativa asupra celei mai insignifiante decizii. Irina este lipsită de personalitate, este *aluatul moale căruia îi putusem da orice formă*¹ – mărturisește Sandu. Ea este oglinda în care el se poate contempla și verifica – un adevărat narcisist. În finalul romanului vedem o latură total necunoscută a ei, o vedem capabilă de a lua decizii capitale surclasându-l astfel pe Sandu care rămâne un veșnic indecis.

În analiza Irinei perspectiva îi aparține lui Sandu, fiind limitată și unidirecțională. Un romantism nemărturisit îl împinge pe acesta la un sistem întreg de perfectare a iubitei încercând să-i inoculeze propriile gânduri, căutând să-i formeze o personalitate care nu este altceva decât dublul personalității sale, asemenea unui Pygmalion modern, dar ratat. Acaparator absolut, se vede neîncetat contrazis de realitate, dezamăgit în încercarea de a-și impune individualitatea unei alte ființe; deși încearcă sentimentul creatorului, nu-și poate domina opera. Este minat de nevroză fără a realiza contradicția din structura sa morală. Forma neurastenică a iubirii îl duce pe Sandu, în etapele esențiale ale confesiunii, la dubiu integral.

Personalitatea Irinei apare strivită, întinzându-se copleșitor mitul personal al lui Sandu. Romanul nu reprezintă radiografia nici a geloziei, nici a indeciziei erotice, ci o incapacitate de a iubi. Sandu este cea emblemă a superiorității, a tăriei eu-lui, atât al personajului, cât și al autorului masculin, pentru care a iubi o femeie înseamnă o slăbiciune, o breșă produsă în imaginea puternică a bărbatului. Neputința de a iubi i se pare o realitate naivă, stăpânirea de sine o certitudine și indiferența la durerea altuia un semn al superiorității. Însă, este de ajuns să se simtă singur, ca închipuirea și curiozitatea să-i sfărâme presupusa indiferență. Sandu face abstracție de zbuțumul lui real, de sentimentele pentru Irina, din dorința de a cunoaște iubirea în forme și mai autentice, nu în forme particulare. Or, deocamdată, Irina pare menită să reprezinte principiul inevitabilei inferiorități. Personajul tremură la gândul că Irina ar putea fi *dragostea vieții lui*, dragoste pe care – din nebăgare de seamă – el ar fi îndepărtat-o de la sine, ipoteză devastatoare pentru formația psihică a eroului.

În toată această afirmare a mitului personalității se infiltrează pe nevăzute o slăbiciune, o obsesie care diminuează tăria de caracter a bărbatului: obsesia morții. În romanul

¹ Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic*, Ioana, Ed. Minerva, București, 1982, p. 95

O moarte care nu dovedește nimic, aceasta este prezentă încă din titlu și se strecoară ușor prin paginile romanului, evoluând de la o simplă idee, ca oricare alta, până la acel gând insistent, obsesiv, omniprezent, care macină și distruge încet un personaj aparent puternic.

La începutul analizei personalității și sentimentelor Irinei, Sandu afirmă că tânăra se gândește la moarte atunci când nu are nicio altă scăpare din situațiile critice. Aparent, obsesia morții este una din multele trăsături care o conturează pe Irina ca fiind fire slabă. Personalitatea marcantă a bărbatului se impregnase atât de mult de voința și manifestările cele mai intime ale personajului feminin, încât un gând atât de personal ca cel al sinuciderii este reprimat de voința lui Sandu, devine obsesia acestuia, marcă evidentă a unei slăbiciuni. Această obsesie a morții devine omniprezentă, iar Sandu începe să-și perceapă propria-i slăbiciune atât la nivel fizic, cât și la nivel psihic. Însă, în același timp, această slăbiciune devine, paradoxal, dovadă covârșitoare a tăriei lui de caracter, a superiorității lui: doar oamenii într-adevăr talentați pot *gusta* moartea și pot *simți* cu adevărat sentimentul puternic al apropierei marelui sfârșit.

Sentimentul de dominație pe care Sandu îl manifestă, în superioritatea lui, față de acea creatură slabă, pe care o știa și o modelase chiar el, i se părea teribil. Această atitudine probează ideea ascendenței mitului personal, a amorului propriu asupra erosului în romanul *O moarte care nu dovedește nimic*. Se sugerează și imaginea dramei trăită alături de Irina. Se observă motivului ochiului, investigația care eșuează tocmai din cauza faptului că eroul se străduiește atât de mult să vadă cât mai mult și cât mai adânc, încât nu află și nu înțelege nimic, deși dispune de toate mijloacele de investigație. Astfel, el este adevăratul infirm, condamnat la cecitate.

În obsesia lui de ființă superioară, realizând forța sentimentelor sale față de Irina, Sandu recunoaște slăbiciunea personală și își dorește anularea acestei verigi slabe din lanțul trăirilor sale de om puternic: Irina trebuia să dispară cumva din viața sa. Cum el nu avea suficientă forță interioară pentru a realiza pe cont propriu acest deziderat, începe să-și dorească moartea ei: *Aș prefera-o moartă! Așa de mult aș vrea să fi murit!...*, dar, în același timp, își dă seama de monstruoșitatea ideilor sale, iar un monstru este, cum se știe, o creatură inferioară, în contradicție cu toată strădania de a-și construi imaginea de ins superior. Imediat, în replică, acționează la nivelul conștiinței recunoașterea, admiterea slăbiciunii caracteristice firii umane: *N-aș fi în stare s-o omor. Sunt laș și mi-e frică pentru mine sau mi-e frică de sângele care-l voi vedea curgând*².

De altfel, de-a lungul întregului roman, este prezentată dărâmarea acestui mit personal al bărbatului tocmai prin această obsesie a morții femeii de lângă el: *de sunt consecvent cu mine, moartea ei ar face prezența mea inutilă...*³. Simpla idee că Irina, femeia, i-ar fi fost superioară prin faptul că ea însăși, cea care a fost capabilă de a lua o decizie atât de importantă ca aceea de a-și sfârși zilele, este dureroasă și insuportabilă pentru Sandu, sursa acidității cu care el o persecută fizic, dar mai ales psihic pe eroină, atacul constituind el însuși o metodă de apărare. În fața gândului morții Irinei, Sandu încearcă teama de ridicol. Aceași teamă, chiar groază, datorată orgoliului și sentimentului proprietății, intervine la gândul apariției Celuilalt. Sandu este torturat de ideea infidelității Irinei.

Subiectivitatea aprecierilor asupra Irinei este acceptată ca o fatalitate. Ne este oferită o imagine *a posteriori* a Irinei, prima victimă a lucidității lui Sandu, și viziunea actuală a naratorului asupra evenimentelor trecute asupra cărora revine cu o debordantă luciditate, prin rememorare, prin încercarea acestuia de a reconstitui situațiile și atitudinea sa din acele

² idem, p. 75

³ ibidem

momente: *E, în fond, un joc de oglinzi, un permanent balans trecut-prezent, aruncând, din unghiuri diferite, lumini crude și penetrante asupra personajului și a psihologiei lui speciale*⁴.

Scepticismul bărbatului hipertrofiat își mângâie raționamentul cu o posibilitate, dacă nu controlabilă, anulatoare a durerii ca un calmant la îndemână: *Poate a lunecat...*, se gândește el. Autorul este însă un ego grav care se autoapreciază și evită asemenea situații. Pierderea ireparabilă a Irinei se transformă în pierderea ireparabilă a unui adevăr. Moartea ei dă naștere unei îndoielei eternizate, prelungită la infinit.

Stocul de sentimente devine principala sursă de analiză a celui alt: s-a sinucis din prea mult sentiment de iubire sau a fost doar un accident? Astfel, finalul rămâne deschis, ambiguu, lăsându-l pe Sandu să se consume în continuare cu investigații inutile asupra a ceea ce pare un afront din partea Irinei care, dispărând, și-a luat cu ea taina pe care eroul nu a putut-o descifra (și în aceste condiții nu va avea nicio șansă de reușită).

Orgolios și labil, Sandu acceptă în subconștient sacrificiul femeii. Ca și în mitul meșterului Manole, născut din concepția superiorității bărbatului, sacrificiul femeii se dovedește zadarnic în dobândirea fericirii. În sufletul lui orgolios interpretează sacrificiul femeii ca o jertfă logică: *A fost convinsă că-mi este de prisos și dispăruse*⁵. Sandu constată, dezamăgit, că – omorându-se – ea a stricat toată *arhitectura propunerilor mele*⁶. Mai mult decât atât, eroina a făcut inutilă toată strădania de a-i contura chipul, de a afla *cine este ea* până la cea din urmă pagină a romanului. Astfel, structura narativă a romanului holbanian (ca și *Ioana și Jocurile Daniei*) s-ar putea dilata la nesfârșit.

Adoptând formula jurnalului intim, scriitorul facilitează drumul către autoscopie. Personajul holbanian este constrâns să admită caracterul relativ al demersurilor sale introspective și este asuprit de sentimentul amar al înfrângerii în fața infinitului interior și face ca frontierele dintre sentimentele cele mai contradictorii să fie abolite.

Dacă în romanul *O moarte care nu dovedește nimic*, pe fondul ascendenței mitului personal, al amorului propriu asupra erosului, este dezvăluită evoluția unui gând dus până la obsesie, iar această omniprezentă idee a morții vizează mai mult sfârșitul fizic al unei ființe, în romanul *Ioana*, pe același fond al mitului personal, obsesia morții nu mai este atât de pregnantă și vizează mai mult moartea psihică decât pe cea trupească.

Sandu, cel pe care ni-l oferă autorul în această carte, este mult mai evoluat decât cel din romanul precedent. Multiplele lui fațete contradictorii se combină aici într-un caracter unitar. Această dublă confruntare a protagonistului cu sine și cu imaginea lui surprinsă în ipostază feminină oferă o viziune perfect simetrică asupra operei. Această luptă în sine reprezintă permanent, în cazul de față, o sfâșiere a eu-lui. Așadar, Ioana apare ca o proiecție materială a unei stări interioare și există doar prin raportare la Sandu, trăiește numai ca un alter-ego al acestuia. Vedem o primă imagine a Ioanei care amintește de cea a Irinei. Ulterior, rememorat, reconstruit din frânturi și contraste, portretul ei reprezintă ceva nou, este mereu retușat revelând o femeie extrem de inteligentă care-l poate depăși foarte ușor pe cel care încearcă să o formeze. Ea evoluează, trece la un statut superior, ceea ce îl face pe Sandu să nu mai dețină controlul absolut asupra iubitei, să se transforme spiritual fiindu-i oferite anumite satisfacții intelectuale alături de aceasta. Ioana, nemaifiind simpla oglindă care reiterează părerile eroului, dă dovadă de mult bun gust, rafinament și intuiție, dar și subtilitate în discuțiile pe teme intelectuale; au o structură temperamentală asemănătoare și îi este cel puțin egală. Eroina devine imprevizibilă pentru Sandu având o sensibilitate *nevrotică* după cum

⁴Al. Călinescu, *Anton Holban. Complexul lucidității*, Ed. Albatros, 1972, p. 112

⁵ Anton Holban, op. cit., ed. cit., p. 97

⁶ ibidem

observa G. Călinescu. Femeia depășește statutul de victimă și aici observăm extraordinara diferență dintre Ioana și Irina – permanenta victimă, receptorul pasiv. Și totuși, cu argumente puerile, Sandu susține superioritatea bărbaților; singurul motiv pentru care o mai poate considera inferioară pe Ioana este simplul fapt că aceasta este... femeie – reacția clasică a misoginului care se simte în inferioritate și încearcă să riposteze. Existența Ioanei și a lui Sandu se consumă prin permanente răsuciri spre trecut, un trecut analizat cu patimă, cu înverșunare și a cărui evocare aduce în prim-plan sentimente confuze: umilință, remușcări, gelozie, ură. Numai în momentul în care află de boala lui Viky, cei doi înțeleg că nu pot nega realitatea și că trebuie să o înfrunte.

Viața ei cu Celălalt nu poate fi concepută decât prin chinurile prin care le declanșează în conștiința eroului. Eroul, Sandu, este foarte asemănător, din punct de vedere structural, cu Ioana. El îi recunoaște femeii inteligența virilă, absența vicleniei, loialitatea, trăsături foarte puțin specific feminine. Sandu nu o mai poate domina și este nevoit să o accepte ca parteneră egală. Protagoniștii sunt ca niște monade între care nu este posibil acordul. Comunicarea se produce numai la nivel intelectual, dar rezolvarea neînțelegerilor nu poate veni de aici. Doar suferința lui Viky le mai atenuează și purifică drama interioară abătându-le atenția de la trăirile intime la lumea exterioară, până atunci ignorată.

Mecanismul medierii duble iese la iveală în acuzațiile pe care și le aduc unul altuia. El, posesorul unui imens orgoliu se teme mereu de spiritul ei dominator și face, în secret, planuri *de evadare*. Instinctul sigur al femeii descoperă punctul vulnerabil, exprimând o constatare fără replică: *Se poate, spune Ioana, să fi fost nedreaptă cu tine, să te fi chinuit, să-ți fi distrus viața, dar un adevăr se desprinde sigur: eu te-am iubit, și tu nu!*⁷. Acest *tu nu!* trebuie reportat la firea dilematică a lui Sandu pentru care a trăi înseamnă, înainte de toate, a suporta complexul lucidității. Ioana îi reproșează, și nu doar o dată lui Sandu, excesul cazuistic, acuzându-l de lipsa spontaneității.

Necesitatea organică a autoscopiei infinitezimalului psihologic dezagregă totul, lăsându-l pe erou dezarmat în fața vieții, sub imperiul tutelar al îndoielii. Sandu descoperă în el un rău structural care-l frustrează de orice fericire posibilă, o fatalitate a firii care-i interzice nu numai bucuria dragostei, ci pur și simplu orice emoție spontană. Într-o singură frază Sandu numește lapidar termenii esențiali ai dramei lui: *temperamentul meu nu este în stare de nicio certitudine, orice definiție mi se pare în același timp posibilă și imposibilă și n-am încredere în mine*⁸. Eroul se vrea rece, calculat, intangibil, stăpân pe situație și pe viața Ioanei.

Dacă în *O moarte care nu dovedește nimic* obsesia morții izvorăse din slăbiciunea personajului feminin, în *Ioana*, această obsesie reappare din debilitatea bărbatului: *Ideea morții a devenit la mine un tic. [...] Sunt un temperament așa de nenorocit, încât mă gândesc cu toată seriozitatea să mă sinucid!*⁹. Voința de putere pe care personajul holbanian o exercită asupra femeii iubite se ascute în momentul apariției mediatorului, numit *Celălalt*, prin introducerea căruia, Sandu experimentează dimensiunile tiraniei sale și trăiește, totodată, voluptatea acestui riscant experiment. Dar, dovedindu-se slab și dorind să escamoteze realitatea, se refugiază în ideea morții, încercând să suprime astfel și personalitatea Ioanei. Moartea devine o stare posibilă sieși cu tot corolarul de angoase, făcând, de asemenea, obiectul de analiză al romanului alături de dragostea urmată indispensabil de gelozia care macină, până la disoluție, personalitatea.

⁷ idem, p. 149

⁸ idem, p. 135

⁹ idem, p. 200-201

Sandu nu se poate vindeca prin reluarea unei pasiuni întrerupte, nu poate redobândi fericirea, ci poate numai aspira la *cunoașterea, introspecția ifinitezimală, chinul sterp al explicărilor și justificărilor formulate în sentințe morale care însoțesc fiecare moment analitic*¹⁰ și, neputând reconstitui magia vieții, refuzul vine ca un răspuns prea categoric.

În personajul holbanian, snobismul coexistă deopotrivă cu agentul destructiv al mitului personal, spiritul critic. Există în *Ioana* un pasaj sugestiv pentru o mai bună înțelegere a ceea ce înseamnă mitul personal: Ioana se confesează lui Sandu, încercând să-i ofere noi dovezi de iubire cu efect paleativ pentru gelozia lui nestăvilită. Ea evocă imaginea unui Sandu foarte apropiat de aparițiile romantice ale Luceafărului eminescian: slab, imaterial, cu ochii triști, neuitând să introducă între atributele care-l făceau pe erou demn de iubire și supraviețuirea în el a sensibilității infantil-adolescentine, și anume neputința sa de copil ce trebuie ocrotit. Acesta ar fi personajul mai frumos în care se recunoaște artistul în elanurile lui de spontaneitate. Imaginii frumoase despre sine i se contrapune în roman cea rezultată din demersurile lucide. Personajului spiritualizat, adolescentului care inspiră gânduri protectorale, i se opune egoistul cu impulsuri clar dominatoare.

Pe același fundal romantic se insinuează ideea obsesivă a morții spirituale a celor doi tineri. Ioana, tristă sau plângând, conștientizând sfârșitul, este mereu surprinsă pe malul mării. Marea este acel personaj care pare să prevestească mereu, un sfârșit apropiat.

Obsesia morții, motivul thanatic nu apare numai la nivel teoretic, ci și în fapt, prin boala neașteptată a lui Viky, sora Ioanei, iar finalul cu moartea simbolică a motanului Ahmed, conturează drama celor doi care nu-și mai pot tămădui prezumtele răni sufletești. Această obsesie este împinsă *in extremis* de autorul care, măcinat de această idee, ajunge chiar să personalizeze acest fenomen. Reluată sistematic pe tot parcursul romanului, această obsesie a morții este parcă mai evidentă la final. Întâlnim în roman tema vieții ca drum spre moarte. Moartea nu este înțeleasă ca un sfârșit absolut, ea este mai degrabă un ritual de trecere spre o alta modalitate de existență. Sandu și Ioana își vor găsi sfârșitul interior, în plan psihic. Totul murise – la propriu sau la figurat.

Cercul vicios se reface perpetuu în această *carte a mișcării absurde pe loc*¹¹. Adevărata temă a romanului pare a fi metamorfoza unei stări morale absolute, disecată până la epuizare, gelozia: *Sunt bolnav de gelozie*¹², recunoaște, la un moment dat, Sandu, pentru a o nega, însă, mai târziu. Analiza interioară este dusă până la o veritabilă tortură morală. Sandu este un neliniștit, un analist nemilos al tuturor stărilor sufletești, un cazuist al propriei pasiuni; retrăiește pasiunea printr-o gelozie extenuantă, cu o luciditate absurdă până la sadism, care îi destramă echilibrul interior.

Legat de mitul personal, există la Anton Holban o mare obsesie: Celălalt care reprezintă moartea eu-lui. *Prin el, eu nu exist*, iar dragostea devine și este o experiență inautentică. Sandu, autorul jurnalului din *Ioana*, are, asemenea lui Proust, conștiința discontinuității psihice, sentimentul că este în fiecare clipă *altul*, precum căutătorul timpului pierdut. În clipele cele mai apropiate de Ioana, el nu își pierde tovarășul interior (luciditatea), care îi controlează toate gesturile.

Există atât în *O moarte care nu dovedește nimic*, cât și în *Ioana* o dublă luciditate: aceea care îl însoțește și îl inspiră în momentul în care așterne pe hârtie evenimentele și aceea care îi domină judecata și analiza severă a tot ceea ce își poate aminti. Sandu este creat de

¹⁰ Pompiliu Constantinescu, *Considerații asupra romanului românesc în Scrieri*, vol. VI, Ed. Minerva, București, 1975, p. 136

¹¹ Silvia Urdea, *Anton Holban sau interogația ca destin*, Ed. Minerva, București, 1983, p. 111

¹² Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, Ed. Minerva, București, 1982, p. 213

Holban intelectual doar pentru a face posibilă confesiunea la persoana întâi și pentru a se conforma modalității narative: *stilul este personajul*¹³. Sandu acționează cu sine asemenea psihologului cu pacientul său: prin memorare și analiză amănunțită inclusiv a aparent insignifiantelor detalii, urmărind comprehensiunea pentru a reuși depășirea situației, eliberarea, vindecarea de obsesia Ioanei și a inferiorității sale în fața acesteia. Confesiunea are valoare terapeutică; contrazicerile sale sunt *rezultatul capriciilor umorale și al labilității sentimentelor*¹⁴.

O interpretare a romanelor se poate realiza numai prin raportarea unui roman la celălalt.

În *Jocurile Daniei*, romanul *a doi oameni care cred că se iubesc, și totuși nu-și pun nicio întrebare existențială*¹⁵, eroul nu mai exercită asupra Daniei aceeași influență pe care o avea Sandu asupra Irinei sau a Ioanei. Romanul păstrează vechea plăcere a introspecției, situându-se sub pecetea mitului lui Narcis. Bogată, tânără și capricioasă, Dania îi creează lui Sandu – de această dată omul matur – un sentiment de inferioritate. Spre deosebire de Ioana, egala lui Sandu, Dania nu este decât o adolescentă superficială, iresponsabilă care refuză să-și asume maturitatea, lipsită de naturalețe, care conduce automobilul și face excursii în străinătate și care îi scapă permanent lui Sandu. Cu ea eroul nu poate comunica în preocupările sale fundamentale, nu poate fi singurul care conduce *jocul iubirii*. Ea este cea care face jocul, cea care stabilește regulile, cea care asigură desfășurarea și consemnează rezultatul. El se află în defensivă continuă. Ea rămâne o enigmă, *cu atât mai mult cu cât reacțiile imprevizibile ale acestui homo ludens feminin îi scapă*¹⁶. Rolurile se schimbă radical în această carte. Cele două personaje întruchipează două lumi incompatibile care se intersectează doar accidental, iar condiția lor se dovedește paradoxală.

Deși nu lipsesc chinurile dragostei, suspiciunea, gelozia, par uzate, fără virulența deja consacrată în fața regulilor celuilalt. Pentru prima dată apare ideea împăcării cu sine și cu realitatea construită de celălalt. Sandu se lasă dominat, se conformează, apare compromisul. Este o ființă expusă, permeabilă lumii și comunicării, prins de vraja și de chinul iubirii, presimțind moartea – sentimentul morții răzbate mai puțin intens din acest roman decât din cărțile anterioare – și acceptând-o. El are instinctul cioranian de *a vedea rău pretutindeni*, își pierde curajul în preajma Daniei, este anxios și nesigur, nu mai este stăpân pe sine și cu atât mai puțin pe situația creată. De această dată Sandu este cel care așteaptă explicații, cel în tensiune continuă, cel complexat de statutul său inferior. Dania îi perturbă întreaga existență.

În acest roman intervine elementul citadin, modern; orașul devine alienat, tentacular favorizând angoasa și stările incerte. Apare aici mitul lui Metropolis; sunt amintite frecvent câteva locuri familiare ale Bucureștiului. Totul capătă o coloratură citadină – chiar și obsesia morții care îl determină pe Sandu să-și imagineze o sinucidere modernă, spectaculoasă: când cei doi nu vor mai putea fi împreună, Dania îl va plimba cu automobilul și se vor arunca într-un șanț. Alături de automobil – pe care Dania îl conduce, dar la care el nu are acces –, cinematograful reprezintă încă un element care marchează viețile personajelor: Sandu se imaginează uneori protagonistul unei pelicule: *Întâlnirea mea cu Dania pare o proiecție de cinematograf*¹⁷. Există și radioul, *mijloc prodigios de comunicare*¹⁸, prin intermediul căruia

¹³ idem, p. 145

¹⁴ idem, p. 142

¹⁵ George Pruteanu, *Convorbiri literare*, nr. 5, 15 martie 1972, p. 9

¹⁶ Gh. Glodeanu, *Anton Holban sau transcrierea biografiei în operă*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2006, p. 117

¹⁷ idem, p. 96

¹⁸ idem, p. 39

îndrăgostiții își trimit semnale cunoscute numai de ei. Însă elementul care intervine decisiv atât în viața protagoniștilor, cât și în construcția romanului este telefonul, instrument modern de comunicare, aparatul magic ce joacă un rol esențial în stabilirea cuplului. El sporește bucuria celor doi îndrăgostiți, dar, în același timp, amplifică suferința prin tăcerile lui nejustificate. Fiecare întâlnire cu Dania stă sub semnul imprevizibilului. Climatul de insecuritate născut în jurul ei se integrează în cel determinat de imanența unei morți premature.

Romanul este alcătuit în mare parte din convorbirile telefonice dintre Sandu și Dania, repetate tentative de comunicare eșuate însă, dar care provoacă stări acute de panică, de dezechilibru, devenind o adevărată obsesie, mai ales pentru faptul că favorizează un tulburător dialog erotic – Sandu și-o imaginează pe Dania vorbind cu el la telefon din camera de baie. În funcție de stările pe care le provoacă, telefonul este o ființă vie sau un cadavru simbolizând despărțirea, moartea iubirii. Personajul se *agață* de orice *semn*, oferă propria (numai!) interpretare chiar și asupra evenimentelor incontroleabile pentru a-și crea imaginea de deținător al controlului dacă nu asupra femeii, cel puțin asupra unor lucruri pur întâmplătoare; telefonul ajunge să producă elanuri mistice.

Instinctul de autoanaliză a devenit pentru Sandu o a doua natură îmbrățișându-i toate inițiativele. Cunoașterea de sine este văzută ca element de referință în cunoașterea celuilalt; imposibilitatea cunoașterii propriei personalități este o dovadă în plus că celălalt va rămâne un străin. Ca și Ștefan Gheorghidiu, Sandu vrea să afle orice amănunt despre iubita lui. Luciditatea lui este temperamentală și, unită cu teama de ridicol, îi interzice orice efuziune; *Sandu nu face nicio observație fără să întrevadă și posibilitatea contrariului*¹⁹.

Nu la fel de bine conturat, mitul personalității pierde teren în romanul în care diferențele dintre cei doi îl fac pe Sandu să tempereze asaltul erotic în fața numeroaselor opreliști impuse de tradiția celuilalt. S-a modificat optica celui care iubește. Relațiile insolite dintre personaje produc o mutație esențială a perspectivelor: Sandu privește mai puțin adânc în abisurile propriului *eu* labirintic fiind mai mult preocupat de observarea iubitei care este departe de perfecțiunea idealului romantic al femeii, dovedindu-se *un amestec de înger și demon, ce împarte cu aceeași nonșalanță atât iubirea, cât și suferința*²⁰.

Drama nu mai este de natură cognitivă, ci ontică. Amorul se dovedește, în ultimă instanță, mai puternic decât amorul propriu, de unde o înțelegere mai profundă a dialecticii contrariilor. Tragicul în acest roman se naște la confluența dintre firea anxioasă a lui Sandu și provizoratul absolut în care îl aruncă iubirea lipsită de gravitate a Daniei. Starea de alertă, torturantă, este indispensabilă dramei personajului masculin. El este prea dens, ea este prea volatilă. Protagonistul suferă din cauza unei participări afective multiple, dar și din cauza neparticipării totale, în același timp, a abstragerii ca spectator, a permanentei dedublări. Există un dezechilibru între acumularea tensiunilor psihogene și descărcarea lor. Dedublarea înseamnă flagelul lucidității. Personajul *sărută analizând sărutul, analizând apoi analiza, apoi felul în care a analizat analiza ș.a.m.d. E un abis de oglinzi paralele ale gândirii ce nu poate să nu dea angoasă și disperare*²¹.

Romanul este construit din ipotezele, închipuirile, visurile și solilocviile unui îndrăgostit de o frumoasă mereu absentă. Mentalitatea și snobismul ei o împiedică să perceapă drama și, prin comportamentul ei, îi amplifică lui Sandu sentimentul de dezaprobare și eșec atât de specifice lui. Astfel, *criza de identitate a eu-lui, relativismul exacerb, scepticismul și*

¹⁹ Anton Holban, *Pseudojurnal. Corespondență, note, confesiuni*, Ed. Minerva, București, 1978, p. 197

²⁰ Gh. Glodeanu, op. cit., ed. cit., p. 119

²¹ George Pruteanu, *Convorbiri literare*, nr. 5, 15 martie 1972, p. 10,

*abulia împiedică personajul din proza lui Holban să atingă principiul de unitate și contribuie vital pentru realizarea organicității persoanei*²².

Provizoratul iubirii crește din provizoratul însuși al vieții, simțit cu acuitate de Sandu. În iubirea pentru Dania filosofia clipei nu-l ajută să se împace cu situația, ci i-o agravează, adâncindu-i sentimentul insecurității. Starea de provizorat și de aruncare în lume care marchează psihologia personajului holbanian îl înrudește cu literatura existențialistă și cu aceea a absurdului.

Toți eroii lui Anton Holban au vocația suferinței.

Odată cu eroul, Holban se prezintă ca un temperament frământat, neurastenic, prea avid de certitudini și absolut într-un spațiu prin excelență al incertului și relativului care este iubirea, iubirea unui om problematic și grav pentru o tânără. Maniera labirintică de relatare a avalanșelor sentimentale se explică prin temperamentul chinuit de incertitudini al scriitorului, prin constituția sa interioară complicată. Romancierul Sandu se gândește la felul cum îi va fi receptată cartea mai târziu de către Dania, opera sa devenind *un veritabil testament literar*²³. Paradoxul acestei cărți stă în faptul că personajul-narator încearcă tot timpul să se definească, dar această circumscrierea a eu-lui său profund are loc indirect, prin intermediul bucuriilor și suferințelor trăite.

Cunoașterea originară definește personajul masculin din opera lui Anton Holban, intelectual însetat de absolut, care, prin însăși natura lui, refuză să trăiască altfel decât conștient, cu luciditate, asemenea eroilor lui Camil Petrescu – *singura existență reală e aceea a conștiinței*.

În acest context, iubirea este o problemă de cunoaștere și nu de trăire; eroii săi încercând să descompună mecanismul iubirii se dedublează și trăiesc prăpastia dintre realitatea nesatisfăcătoare, compromisă, imperfectă, incertă și lumea lor interioară, intimitatea devoratoare de certitudini, adevăruri imuabile și, implicit, frumusețe. Personajul masculin reușește să supraviețuiască doar în ipostaza de creator de certitudini, baza acestei arhitectonici este, însă, mereu în interior, de aici apărând drama.

BIBLIOGRAPHY:

Călinescu, Al., *Anton Holban. Complexul lucidității*, Ed. Albatros, 1972;

Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, Ed. Semne, București, 2003;

Ciopraga, Constantin, *Romanele lui Anton Holban*, în *Convorbiri literare*, nr. 21, 15 noiembrie 1973;

Constantinescu, Pompiliu, *Considerații asupra romanului românesc în Scrieri*, vol. VI, Ed. Minerva, București, 1975;

Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Ed. Minerva, București, 1977;

Crohmălniceanu, Ov. S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Ed. Cartea Românească, București, 1984;

Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Ed. Univers, București, 2003;

Glodeanu, Gheorghe, *Anton Holban sau transcrierea biografiei în operă*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2006;

Holban, Anton, *Romanul lui Mirel*, Ed. Ancora, București, 1929;

Anton Holban, *O moarte care nu dovedește nimic, Ioana*, Ed. Minerva, București, 1982;

²² Silvia Urdea, op. cit., ed. cit., p. 114

²³ Gh. Glodeanu, op. cit., ed. cit., p. 123

- Holban, Anton, *Parada dascălilor*, Ed. Cugetarea, București, 1932;
- Holban, Anton, *Ioana*, Ed. Pantheon, București, 1934;
- Holban, Anton, *Jocurile Daniei* (publicat postum la Ed. Cartea Românească, în îngrijirea lui Nicolae Florescu în 1971);
- Holban, Anton, *Pseudojurnal. Corespondență, note, confesiuni*, Ed. Minerva, București, 1978;
- Lovinescu, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, II, Ed. Minerva, București, 1973;
- Pruteanu, George, *Convorbiri literare*, nr. 5, 15 martie 1972;
- Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. III, *Diarismul românesc*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2005;
- Urdea, Silvia, *Anton Holban sau interogația ca destin*, Ed. Minerva, București, 1983;
- Vasilescu, Emil, *Anton Holban*, Ed. Erc Press, București, 2002.