

**Mihai Ignat**  
**O ISTORIE ANTROPONIMICĂ A ROMANULUI ROMÂNESC**

**VOLUMUL II: 1946 – 2000**



Mihai Ignat

**O istorie antroponimică  
a romanului românesc**

Volumul II

**1946 – 2000**



EDITURA  
UNIVERSITĂȚII  
TRANSILVANIA  
DIN BRAȘOV

2019

## **EDITURA UNIVERSITĂȚII TRANSILVANIA DIN BRAȘOV**

Adresa: 500091 Brașov,  
B-dul Iuliu Maniu 41A  
Tel: 0268 476050  
Fax: 0268 476051  
E-mail: [editura@unitbv.ro](mailto:editura@unitbv.ro)

**Copyright © Autorul, 2019**

**Editură acreditată CNCS pentru domeniul Filologie  
Cod PN-II-ACRED-ED-2012-0280**

### **Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**IGNAT, MIHAI**

**O istorie antroponimică a romanului românesc / Mihai**

Ignat. - Brașov : Editura Universității "Transilvania", 2016-2019

2 vol.

ISBN 978-606-19-0793-9

**Vol. 2 : 1946-2000.** - 2019. - Conține bibliografie. –

ISBN 978-606-19-1138-7

821.135.1.09

Copertă: Ramona Hărșan

## Cuvânt înainte

„Nomen est omen” spune o expresie latinească în care se concentrează ideea străveche că „numele este omul”, adică numele „conține” destinul purtătorului său. În credința populară această perspectivă se traduce, de pildă, prin practica schimbării numelui celui care e bolnav, spre a scăpa de boală – ceea ce ne aduce aminte de momentul din prima copilărie a lui Lipan când, grav bolnav, trece prin ritul schimbării numelui „Gheorghe” în „Nechifor”, episod din *Baltagul* lui Sadoveanu. Chiar dacă gândirea premodernă și modernă, logicienii, pragmaticienii, semioticienii contrazic viziunea reprezentată de formula romană mai sus invocată, considerând numele o etichetă, nu o predestinare și, în orice caz, nu având un caracter motivat (vezi păreri de genul aceleia a lui John Stuart Mill – numele este „denotație fără conotație” –, Gottlob Frege, Bertrand Russell, Umberto Eco – numele este suma descripțiilor satisfăcute de purtătorul numelui etc.), în câmpul literaturii beletristice frecvent ea este resuscitată. Dacă în ceea ce numim realitate, numele copiilor sunt alese pe criterii precum tradiții de familie, credințe, modele culturale, în proză și în teatru putem identifica o tradiție (respectată sau contrazisă), credințe și modele specifice, care se raportează atât la sistemul de referință al realității (respectiv la nomenclatoare și la modul lor de utilizare), cât și la sistemul de referință al literaturii (în forme uneori extrem de particularizate, cum ar fi acelea prezente în anumite specii literare – a se vedea de pildă genul science-fiction, în care onomastica, datorită proiectării în viitor a majorității subiectelor, devine extrem de diferită față de aceea a prezentului, tocmai pentru a marca – și astfel – saltul futuristic).

Prin urmare, în acest al doilea volum al *Istoriei antroponimice a romanului românesc*, am continuat să investighez câmpul numelor proprii căutând identificarea nu doar a relației dintre acestea și personaje, dar și a modului în care fie naratorul, fie personajele acordă atenție rolului acestei mărci identitare, precum și a eventualelor funcții semnificative pe care le-ar purta.

În volumul secund al acestei simili-istorii au intrat comentariile a 34 de romane aparținând perioadei postbelice extrase din teza mea de doctorat, cărora le-am adăugat alte 46 de romane din aceeași perioadă de până la anul 2000. Criteriile și intențiile exprimate în „cuvântul înainte” al celui dintâi volum au rămas aceleași. Inclusiv acela conform căruia și de aici lipsesc uneori „opuri” remarcabile, fie pentru că nu sunt suficient de bogate/relevante în/prin elemente/le onomastice (cum ar fi, de

pildă, *Matei Iliescu* sau *Lumea în două zile*), fie tocmai pentru bogăția onomastică incontestabilă, care face superfluă inventarierea (cum ar fi *Cronică de familie* – în care, de exemplu, ar fi vorba de 335 de personaje, conform Indexului realizat de Geo Șerban). Celălalt motiv fundamental care a stat la baza excluderii unor romane „canonice”, uneori complementar absenței relevanței antroponimice, l-a reprezentat faptul nefericit al contaminării ideologice comuniste, ceea ce oricum face aceste cărți pe de o parte indezirabile, dar pe de alta reprezentative „istoric”, pentru o nefericită epocă, însă nu din unghi estetic. Așa că absentează din această inventariere cu parțiale și ameliorabile incursiuni hermeneutice romane „de referință” precum acelea menționate mai sus (dar și altele, evident), așa cum, tocmai datorită particularităților onomastice, au intrat romane fără anvergură estetică.

Ticu Archip, *Soarele negru* (vol. I. *Oameni*, 1946; vol. II, *Zeul*, 1949)

Roman mediocru, *Soarele negru* e o trilogie eșuată în diptic, respectiv o frescă a provinciei eșuată într-o love story diluată. Primul volum, *Oameni*, zugrăvește mediul unui orașel din apropierea capitalei, creionând câteva personaje pe linie morală, al doilea, *Zeul*, se concentrează pe drumurile (propriu-zise și interioare ale) protagonistei Olga. „Fresca” e incompletă, insuficient dezvoltată, iar romanul de dragoste și de suferințe al Olgăi e prea rarefiat și cu pagini de analiză previzibile și mult prea întinse în raport cu substanța oferită.

„Olga” lui Ticu Archip rimează onomastic cu mai celebra „Olga” lui Ionel Teodoreanu, dar personajele sunt diferite. Olga scriitoarei Ticu Archip e un personaj eminamente pozitiv, întruchipare a romantismului și a bunului-simț, lipsită de originalitatea și vitalitatea personajului-pivot al *Medelenilor*.

Regimul onomastic, fără a fi special sau spectaculos, oferă câteva mostre pitorești și câteva aspecte interesante. Unul ar fi acela că naratorul omite, fără o explicație vizibilă, numele anumitor personaje. Olgăi nu-i menționează numele de familie, mamei Olgăi nu-i aflăm nici măcar numele mic, iar anumite personaje, deși nu episodice, sunt desemnate prin condiția lor socială sau profesională: Boierul C. (care doar o dată e menționat astfel, pentru ca apoi să rămână pur și simplu „boierul”), englezoaica și arheologa, prințul V., poetul matur, „Președintele” sau „Marele Rival” (acestea sunt supranumele savantului rival lui Dinu Haralamb) etc.

Pe de o parte, întâlnim nume mai mult sau mai puțin obișnuite: Ion Dragomir, Mihai Drăgescu, Lili Dragomir, Cora, Silvia și Zița (mătușile Olgăi), Paul și Adina (fratele Olgăi, respectiv soția acestuia), René Lambert (logodnicul lui Yvonne). Pe de alta – nume pitorești, gen Pic Răzmeriță (locotenentul logodit cu Mary) sau Buzelovici, ministru curtat de Coana Profira prin intermediul secretarei sale, pentru a căpăta aprobarea înființării unui sanatoriu: „Buzelovici... secretara ei vorbise cu Buzelovici... Când îi pronunța numele, se simțea centrul unor ondulații, pornite să imprime în spațiu o recunoaștere universală.”

Yvona și Mary, gemenele familiei Dragomir, poartă nume care indică snobismul, parvenitismul părinților – aspect remarcat de o profesoară care nu e dispusă să dea note mari copiilor doar pe baza poziției sociale și politice a tatălui (Ion Dragomir, om de afaceri petrolifere ridicat din condiția umilă de fiu de țăran):

„Yvonne și Mary, să nu mori...? parcă nu le-ar putea chema Ioana și Maria... desahurires..., des idiotes...”.

La mare preț în această lume pestriță, plină de parveniți, se află numele de alint ori diminutivarea familiară a acestora: Ion și soția sa Lili se alintă reciproc cu același „Moțu”, iar Olga înregistrează obiceiul și, deși îi remarcă un anumit ridicol, nu i-l recunoaște pe față: „Discretă, Lili se retrăsese mulțumită. «Moțule», gîndea Olga fără să mai poată auzi altceva. «Moțule».

- Cum îi spui nevestii tale?

Ion începu să rîdă:

- Între noi, îi spun Moțu...

- Și ea ție, tot Moțu?

- Un obicei vechi, de tinerețe... Îți pare caraghios?

- Nu... nu... dimpotrivă...”

Olga e alintată de Ion cu „Olguleț”, mod de-a intra în intimitatea femeii, cu o familiaritate pe care o echilibrează reținerea sa în fapte, soția lui Mihai e Puica, fiul lor e Miki, fiul lui Paul și-al Adinei e Bebe (alintat de către mamă „Bebelucă”), Nunuța e fata Coanei Profira, Puica e fosta soție a lui Mihai, cea care se sinucide la începutul primului volum; Mihai e alintat de către maică-sa cu „Mihălucă”. Cora devine „Coruța” sau „Coră” în replicile mamei sale; tot Cora îi găsește la un moment dat și lui Mihai un nume de alint pe care, însă, vrea să-l utilizeze și în lume:

„- Deștept ești, Mihai! rămase Cora cu ochii la el... ba nu... Mim'... vrei să-ți spun de aci înainte numai Mim'?....

- Dacă vrei tu...

- Și în fața lumii?

Mihai rîse. Se simțea așa de bine dispus și generos, gata la orice sacrificiu.

- Nu o să te supere, cînd o afla și domnișoara Olga că îți spun Mim'?

Mihai rîsese iar, dar mai puțin tare.”

Răutatea gemenelor Dragomir se manifestă și prin mărci onomastice, de pildă atunci cînd o caracterizează pe profesoara lor: „Noi am botezat-o «Contesa» pe domnișoara Marincu, fiindcă de cîte ori intră în clasă îi miroase a mîncare ori a altceva: Vai, domnișoarelor, deschideți ferestrele, că m-apucă migrena.”

Despre Frosa Paraschiv, personaj memorabil, văduvă generoasă sufletește, fostă amantă a lui Ion Dragomir, aflăm că soțul „o striga în lume «Chérica» și îi săruta mîna de cîte ori pleca, parcă și-ar fi luat rămas bun pe mai multă vreme”, dar și

că fusese contesa „Dimitri Serghei Ivanoff Michailovitch”; atitudinea nonconformistă reiese și din următoarea precizare: „Ciuda Frosii cădea mai întâi pe femeile măritate, care n-o mai primeau în cercul lor. (...) Cum în fața legii era încă Frosa Dimitri Serghei Ivanoff Mihailovitch, ca să sfideze, își păstrase numele primului bărbat: Paraschiv.”; Madame Calotescu, la rândul ei, „îi spunea *Chérica* vrînd să amintească pe răposatul Dimitri”.

În volumul al doilea, *Zeul*, personajele, respectiv numele, se înmulțesc, în primul rând în episoadele călătoriei Olgăi prin Europa: apar Sandu Cristescu, surorile Chițu, un proaspăt absolvent al bacalaureatului poreclit, datorită acestui fapt, „Țîncul excursiei”, Gigi Stănescu (pretendent episodic la grațiile Olgăi), Florin Pop, Nuți Ghițescu (cea care „era foarte supărată cînd, vorbind despre el [Gigi Stănescu], surorile Chițu îi spuneau «Țărănoiul»”), coana Profira Murgeanu (filantropă autoritară și vanitoasă), domnișoara Robănescu (urâta, dar sufletista secretară a Coanei Profira), Doda (doica familiei Drăgescu) ș. a.

Tot în volumul secund apare și „Profesorul”, cel ce singur se supranumește „Zeul” și căruia îi aflăm numele cu întârziere: Dinu Haralamb (de la Constantin, aflăm la un moment dat: „Odată Constantin, căruia colegii în liceu îi spusese mai tîrziu Dinu...”).

La Paris, Olga intră în cercul unor personaje cu nume destul de expresive, prin intermediul Valericăi Grosu, o fostă colegă de facultate: Bibi (cu varianta Bibișor) Giurgia, Gogo (prieten comun), Daria Dudumi (o tânără văduvă care studiază dansul), Sanda Roșca (o studioasă care nu iese din bibliotecă), Puia Vlădescu (pasionată de orice manifestare intelectuală sau artistică), Mircea Doiciu, un anume poet Duți, „îngîmfatul acela care iscălea «Doutzi» și lua pe toată lumea de sus” (modul snob de a-și transcrie numele e suficient pentru a releva caracterul vanitos al personajului), o anume Teia ș. a.

Poreclele apar imediat, ca reflex al percepției mediului: „După întoarcerea Zeului de la Paris, toți aflaseră de legătura lui cu Olga, și fiindcă se știa că o întâlnise în străinătate, îi spuneau *Franțuzaica*”. Aceași Olga, la un moment dat face observația că „pe toți șoferii îi cheamă Dumitru...”, dat fiind că și șoferul lui Ion Dragomir, și acela al lui Dinu Haralamb poartă acest nume.

Legătura de dragoste (și putere, am zice, dat fiind că pentru profesorul-savant Dinu autoritatea masculină joacă un rol capital în relația amoroasă) dintre Olga și Dinu este, la un moment dat, subliniată și printr-un botez onomastic (obicei deloc nou

pentru îndrăgostiți, care vor să marcheze schimbarea și atașamentul reciproc și în acest mod explicit): „Cînd se întîmpla să nu se ducă să-l vadă cîteva zile în șir, atunci el îi scria, dar niciodată simplu. Scrisorile erau pe franțuzește, alambicate și simbolice. Iscălea: «Askios». Îi explicase că aceasta însemna: «Omul prin care trec razele de lumină», iar ei îi spunea: «Onéïro», adică «femeia care visa».”

Valoarea de marcă a înnoirii, a noului început, reiese și din următorul schimb de replici:

„- Tu trebuie să înțelegi că acum nu mai ești Olga... ești Onéïro... îi spunea mereu...

- Ba sînt și Olga, protestase la început.

- N-ar trebui să mai fii...”

De fapt numele cel nou și sofisticat mai are și rolul de a marca ruptura totală de lume, impusă de bărbat, căci dialogul de mai sus are loc în contextul acestei notații: „Se întrebese dacă Dinu avea vreun drept să-i ceară sacrificiul de a se rupe total de oameni, care nu îi făcuseră niciodată nici un fel de rău.”

Dragostea o face pe Olga să accepte „dictatura” iubitului, iar această postură este subliniată și prin noul nume: „Nostalgia lui o căutase, gustul lui o alesese, existența lui de zeu se aplecase binevoitoare asupra micii și neînsemnatei existențe a unei Olge din care el făcuse pe Onéïro”. Și astfel ajungem și la semnificația titlului celui de-al doilea volum al *Soarelui negru*, *Zeul*, care nu face decât să desemneze o poreclă pe care protagonistul o ia în serios și din care își face un renume (nu lipsit de un anume ridicol, tocmai pentru că Dinu îi absolutizează sensul): „Știa că în Universitate studenții îi spuneau «Zeul». Porecla nu-l măgulise. Îi confirmase autopărerea despre el și despre acel umor tineresc, spontan, în care gluma încheagă ca o gelatină elemente adevărate. Fiindcă nimeni nu știa mai bine ca dînsul că Zeul din poreclă era un zeu adevărat. Cînd se găsea pe un cîmp de săpături arheologice, cu o singură privire pe pietrele dezgropate, descărca, întocmai ca sub putera unui trăznet, tot omenescul din el. Și rămînea zeu, nepieritor, într-un singur moment. Atunci simțea că apărea sub adevărata lui calitate. Inscripțiile de pe pietrele funerare se transformau în episoade, o mîină ciuntă de zeiță – într-o epocă întreagă, o gură de matroană – într-o credință și o roată de car alergător – într-o victorie. Zeul nu împărțea nici recompense, nici pedepse. Cobora de pe tron și stătea de vorbă cu trecutul, poruncindu-i să învie!”

Și mai încolo: „Se simțea atît de mare și de depărtat, încît avea impresia unui coborîș în spațiu, ca să ajungă în vale, la oameni. Acolo o găsise pe Olga. Jupiter se amorea și el, din cînd în cînd, de cîte o muritoare și ca să rămînă lîngă ea lua chip de

om, păstrându-și în același timp conștiința divinității. Pe pământ, Zeul se comporta ca un om. Lângă Olga, se simțea om, iar așezările pămîntești le cinstea cu înțelegerea și umorul lui omenesc. Această aplecare spre ironie și cotidian colegii o interpretau altfel: savantul Dinu Haralamb era de origine rurală. Făcea deci parte dintr-o generație tînă și nepoleită, cu seva aproape de scoarță. Niciodată Zeul nu ascunsese că pe pământ venise sub aspectul de fiu al unui țaran din Moldova, ceea ce nu-l împiedicase ca, la treizeci de ani, să fie în relație cu cei mai vechi boieri români și cei mai autentici aristocrați străini. Purta la palat fracul, în chip natural și, în mîna, nevăzut, un glob pămîntesc, ca o jucărie căreia puterea lui divină comanda să învie sau să piară.

- Fără condeii mei, spusese odată asistentului, care îi era mai aproape, toată epoca asta dinainte de Cristos n-ar fi existat...

În schimbul bunăvoinței lui față de omenire, Zeul se voia ascultat pînă la supunere. Nu admitea discuții, nici intenții negative, din partea nimănui.”

Ultima precizare, precum și portretul metaforic al profesorului-savant (al cărui model ar putea fi Vasile Pîrvan), justifică atitudinea extrem de autoritară a personajului față de Olga și subliniază încă o dată vanitatea de care dă dovadă. Ridicolul amintit mai sus este contrabalansat, însă, de moartea prin boală a eroului, care moarte vrea să-i aureoleze figura și să ofere și un final tragic, „înalt”, romanului care, altfel, nu reprezintă o mostră de literatură care să concureze marile nume ale epocii.

Damian Stănoiu, *Camere mobile* (1947, ediția definitivă)

Pompiliu Constantinescu nota cu privire la acest roman: „D. Damian Stănoiu dovedește un simț al pitorescului, al amănuntului caracteristic și al situațiilor comice de o ascuțită și directă observație.”<sup>1</sup> Pitorescul cu pricina poate fi detectat și în stratul onomasticii, însă fără a putea fi considerat ostentativ. *Camere mobile*, mini-roman de moravuri, conceput ca o suită de tribulații ale unui chiriaș în căutarea „odiseică” a unei camere care să-i ofere tihna unei vieți normale – și reprezentând echivalentul în proză al celebrei *Balade a chiriașului grăbit* aparținând lui Topârceanu – oferă paleta relativ bogată a unei onomastici „realiste”, adecvate mediului reconstituit etc.

Proprietăreasa văduvă de la care pleacă și la care în cele din urmă se va întoarce, pățit, protagonistul Liță Soare, poartă numele Ecaterina Neagu, însă este desemnată de cele mai multe ori, atât de narator cât și de personaje, drept „cucoana Tınca”, deci cu acea familiaritate specifică mediului de mahala bucureșteană. Un fals agent fiscal se recomandă drept „Ion Marinescu”, purtând deci un nume cât se poate de banal – care-i servește drept paravan pentru escrocheria prin care o stoarce de bani pe proprietăreasa credulă. Tot Ion se numește și un servitor cu instrucțiuni clare de jecmănire a chiriașului din partea unei proprietărese care îl îmbie cu proprii nuri pe Liță, „șef de birou la Ministerul Cultelor”, pentru a-l neglija apoi cu desăvârșire. Numele acesteia rămâne ascuns în spatele apelativului „doamnă”. Cel cu care aceasta iese seara în oraș este „domnul Director X”, taman șeful lui Liță, șef rămas la rândul său sub anonimatul funcției și al desemnării prin litera dinspre finalul alfabetului, ca pentru a sugera autenticitatea „documentară” a aventurilor fără voie ale protagonistului. Din aceeași categorie fac parte formulele „Madam Cutărică” (exprimare aparținând unei proprietărese guralive) sau „Doamna E. Cutărescu” (funcționând și aici ca mod de potențare a „efectului de real”, căci personajul este indicat drept „Societară a Teatrului Național”).

O prostituată se recomandă, antifrastic am zice, „Virginia” (nume pe care eroul îl trece imediat în registrul familiar prin „Virginico dragă”). Următoarea proprietăreasă este o anume doamnă Stoenescu, pricepută în a-l manipula pe chiriaș împreună cu propria cumnată, Amalia Crăciun (chemată de regulă, cu familiaritate, ca „Mali”), la concurență cu ipocrita, profitoarea și ușuratica Nina Vasilescu, și ea chiriașă. Locuind în încăperea dintre camera gazdelor și camera celei căreia eroul îi complimentează numele („Nina! Frumos nume.”), ca între Scilla și Carybda, Liță va fi dus de nas de ambele „tabere”. Falsa afecțiune din partea Ninei se vedește și în modul alintat al adresării cu „Lițișor” (prins în capcană, acesta îi răspunde simetric cu „Ninișor”) sau cu „Fănel” și „Fănuț” pretendentului concurent care probabil își trage diminutivele din numele „Ștefan” (și care o alintă cu „Ninuleț”).

„Lina” reprezintă numele unei servitoare, „Cocuța” e numele de alint al fiicei unei proprietărese dispuse să se ofere chiriașului în schimbul unor „atenții” consistente – la concurență cu propria fată. Doamna Dorina M. e văduva întreținută de vărul bogat, „nenea Vasile”, care va fi determinat să se întoarcă la verișoară prin

---

<sup>1</sup> Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 4, Ed. Minerva, 1970, p. 646.

gelozia provocată cu ajutorul naiv al lui Liță. Falsa afecțiune este din nou marcată de diminutivul „Lițișor”, dovedind egalitatea (i)moralității ușuratei de mahala cu a ușuratei de pe Bulevardul Elisabeta.

Controlorul C.F.R. pensionat Costache Băreanu e cel care cu vorbăria sa fără sfârșit îi va exaspera pe Liță și pe slujnica Domnica, împiedicându-i iremediabil să se bucure de împlinirea atracției reciproce. Iar familia care-l va prinde pe erou în mrejele unei logodne forțate (și închipuite), din care acesta nu a scăpa decât cu o sumă pipărată cerută ca daună morală, poartă numele de Călinaru (Ion fiind tatăl, Silvia fiica, iar Sandu - fiul).

Una peste alta, discutăm despre o „dreaptă potrivire a numelor” în condensatul roman *Camere mobilate*. Expresivitatea și concizia stilistică a lui Damian Stănoiu se regăsesc în fond și la nivelul onomasticii.

#### Pavel Chihaia, *Blocada* (1947)

„Este în romanul d-lui Pavel Chihaia această măreție și respirație vastă a vieții de port modern, de colonie străveche, de pionierat românesc între cadre mondiale. Ceea ce ne-a bucurat îndeosebi a fost că aici, în romanul *Blocada*, scriitorul nu a făcut numai să descrie pitorescul, să sensibilizeze înfățișările naturii, ci să adâncească sufletul oamenilor, descoperind mecanismul intereselor și năzuințelor lor ascunse, urmărind inter-relațiile sociale, jocul închegării unei lumi cu totul deosebită de restul țării noastre și de mentalitatea celor care judecă numai după aparență.” Această caracterizare a singurului roman al lui Pavel Chihaia, realizată de Petru Comarnescu în prefața celei dintâi ediții (și reluată în ediția a II-a, cea din 1991 de la editura Dacia), surprinde foarte bine esența și calitățile acestei fresce dedicate portului Constanța din perioada sa interbelică. Același Comarnescu, dând dovadă de onestitate critică, expune și defectele textului: „Romanul este departe de a fi construit fără greș. Sînt întîmplări neverosimile, abrupte; unele personaje se schimbă prea iute sau prea brusc; altele nu sînt deplin conturate, sărindu-li-se etape din procesele lor de formare și definire. Există episoade insuficient sensibilizate, opacități și goluri ,care contrastează cu destule momente de intens dramatism, unele configurări de mare

portretistică, cu pasionanta acțiune socială a romanului, în totul atât de viu, de bogat, de interesant.”<sup>2</sup>

Cosmopolitism, pitoresc, expresivitate descriptivă, plasticitate portretistică – acestea sunt dintre cele mai importante trăsături ale imaginarului și ale stilului *Blocadei*, iar numele proprii sunt perfect corespondente acestora. Adecvare, pitoresc, autenticitate – acestea reprezintă „semnalmentele” onomasticii romanului lui Chihaia. Începând cu numele personajului principal, Hemcea, continuând cu acela al soției sale Glicheria și a surorii lui, Zenaida. Exotismul acestora se explică prin faptul că eroii se nasc și trăiesc în Dobrogea, într-un areal aromâno-tătăresc (locul de baștină și de trai se numește Caraormer), și doar fiica lui Hemcea poartă o denotație mai puțin originală: Cristina. Extravaganța onomastică mai este ilustrată și de „Braia” (aparține femeii grase și scunde din Castelul de la Laz Mahale, traficantă de carne vie), „Terzi” (aparține unui frizer despre care se spune că e „un munte de om, din fericire șchiop, căruia i-ar fi stat mai bine spânzurat de un catarg pentru piraterie, decât cu briciul la îndemână lângă gâtul clienților”) și „Hvaja al Vasiti” sau „Wasiti” (numele aceluia „căruia toată lumea de pe litoral, de la Midia la capul Tuzla, pescarii ca și marinarii, îi ziceau Vasi și era venit din Persia în urma unor războaie religioase.”), zaraf, spion, om de afaceri necurate. În contextul episodului dobrogean dinspre finalul romanului, mai apar numele tătarăști ale unor prezențe cu totul trecătoare, Ciagatai și Bolat. Registrul pitoresc va fi completat de vameșul Ovezia (contrabandist, negustor de mărunțișuri, om însemnat pe obrazul stâng, personaj de plan secund care spre sfârșit capătă, surprinzător, importanță sub aspectul diegezei), neguțătorul de otrăvă Mircu (contur ieșit din comun, are la șold o sabie ruginită și duce o colivie „din care scotea câte un șobolan ca să arate brutarilor neîncredători efectul otrăvii lui”), directorul cercului *Nero*, Bacruban, căpitanul suedez al goletei „Sinove”, Thorwaldsen, și musul negru al acestuia, africanul Sumba, grecoaica Fotini, curtezană, pianistul Kranz sau obscurul Fungogea, a cărui „hrubă” este amintită o singură dată, cu titlu de exemplificare, însă fără nici o informație legată de purtătorul ciudatului nume. În sfârșit, „Jean”, purtat de un episodic personaj ce se dovedește mai degrabă un soi de Godot, se arată un nume nici autohton, dar nici extrem de exotic, cu originea sa evident franceză.

Pe de altă parte, avem suita unor antroponime prezente în nomenclatorul nostru uzual: Simeon (soțul Braiei, „castelanul” cu mințile pierdute, rătăcitor pe

---

<sup>2</sup> Petru Comarnescu, Prefață la *Blocada*, ediția a doua, editura Dacia, Cluj, 1991, p. 8.

faleză, fost pușcăriaș, care ademeneste vasele cu un felinar roșu, păcălindu-le că e lumina unui far, pentru ca, naufragiate, să le prade), Lydia (fiica lui Bacruban, amazoana mândră și aprigă, stăpână pe sine, al cărei nume are o grafie mai puțin comună, dată de prezența literei „y”), Veronica („primejdioasa agentă căreia Vasi trebuia să-i facă rost de îmbarcare, o dată cu însemnatele documente”, amestecată cu brăilencele curtezane din bazarul aceluiași Vasi), Șandru („Șandru – cum se numea noul venit – își trăda, cu fiecare gest, o voință puternică și fata îl urmărea ca fascinată cum trece printre mese și cum așteaptă nemișcat începerea programului, cu o tulburătoare stăpânire de sine.”; fraza face parte din portretul unui personaj-cheie, amantul profitor al iubirii Cristinei, om fără căpătâi) ori Marcu, proprietarul sumbru și avar al barului ce-și pierde zilele de glorie prin concurența creată de fostul partener, Vasi, odată cu înălțarea „bazarului” numit „La Comandor”. În aceeași categorie intră Tanța (una din curtezanele brăilence) sau „Andrei”, fiul de suflet al Zenaidei Tofan (sora lui Hemcea) și al soțului ei, fost învățător în pusta Dobrogei (numiți prin pluralul „Tofanii”, ei ilustrează credința adventistă, așa cum Vasi o ilustrează pe cea islamică, iar Braia pe cea ortodoxă),

Într-o lume atât de agitată și de populară extracție, evident că poreclele sunt la ordinea zilei: zaraful Vasi își datorează porecla originii (Persanul), Braia, traficanta, e remarcată ca frumusețe („Fața-i rotundă și surîzătoare, ochii mari, cam bulbucăți și părul cu cărare la mijloc, strălucitor de lins cu pomadă, îndemnaseră pe amanții din tinerețe s-o poreclească Paloma, după celebra romanță la modă pe-atunci.”); uneori sursa poreclei nu e clară („Fotini grecoaia, poreclită și Luminița”). Iar alteori un personaj își creează propria poreclă, chiar dacă e acceptată de lume doar sub beneficiul ridicolului (*Căpitanul* Hemcea), în contrapartidă cu porecla ironică de *Cambuzierul*: „Își spunea – peste mulți ani – patron de bar sau chiar căpitan, dar cei ce-l cunoșteau mai îndeaproape, mai ales vechii camarazi, îl numeau *cambuzierul*, după adevărata sa funcție pe vas, de visător și împărat al mării. (...) Când îl numi cambuzier – o slujbă care nu prea cerea calități marinărești – căpitanul îi rupse în față toate polițele, spumegînd de furie și înjurînd crunt femeia care-l găsisese tocmai pe el să-și plaseze mamelucul. Hemcea fu însărcinat cu grija magaziei – a cambuzei – de unde distribuia cantitățile zilnice de hrană, îmbrăcămintea, rația de rachiu și țigările, mergînd și după cumpărături alături de căpitan.”

Ultima caracteristică interesantă a modului de utilizare a numelor proprii de către naratorul *Blocadei* constă în procedeul amânării numirii; frecvent, mai ales cu privire la personaje secundare sau episodice, aflăm numele târziu (sau deloc), așa cum se întâmplă de pildă cu „Ovezea” – căci întâi e descrisă întâlnirea lui Hemcea cu el, apoi i se face portretul etc., și abia când ajunge la sediul Braiei, protagonistul Hemcea află numele și identitatea vameșului. Procedeul, cu siguranță folosit intuitiv, completează impresia de autenticitate, în măsura în care cititorul află nu de la narator, ci de la personaje, cine este și cum se numește un anume actant; e ca și cum regimul relatării „obiective” ar căpăta o anumită suplețe, naturalețe, prin acordarea dreptului de a aduce la cunoștință un nume unuia dintre personaje.

Pe de altă parte, faptul că uneori numele nu ne este furnizat, cum e cazul atamanului din Lazul, poate sublinia, auctorial, lipsa de importanță a antroponimului, ca și cum doar ocupația sau funcția personajului ar fi suficiente în economia cărții.

Ion Negoitescu sugerează, în postfața ediției a doua, lectura parabolică a romanului, căci blocada ar reprezenta „o sufocantă paranteză istorică”; din acest punct de vedere, numele personajelor nu confirmă supoziția, căci ele sunt „realiste”, adecvate mediului și contextului social și istoric, nu au rezonanțe generalizatoare, ci particularizante. De altfel, același critic remarcă, pe de altă parte, temeliile realiste și chiar autobiografice ale cărții (confirmate de autorul însuși, în scrisoarea adresată chiar lui Negoitescu în aceeași editare): „Chihăia e chiar fascinat de realitate, de farmecele și posibilitățile ei, de unde propensiunea sa artistică spre pitoresc – pînă la extrem. Dobrogea lui nu este nici invenție literară, nici mitologică, într-însa amestecîndu-se doar vocația fabulatorie cu experiența personală.”<sup>3</sup>

George Călinescu, *Bietul Ioanide* (1953); *Scrinul negru* (1960)

Față de *Enigma Otiliei*, stratul onomastic dobîndește greutate, ba chiar o „greutate specifică”, și devine spectacol în *Bietul Ioanide*. O certă dimensiune ludică și livrescă poate fi detectată în seria numelor proprii. Foarte puține nume de familie au o rezonanță comună (Bogdan, Ionescu) și se întâmplă ca pînă și prenumele să aibă sonorități excentrice: Gonzalv, Bonifaciu, Saferian, Ermil, Erminia. Spre deosebire de

celelalte două romane, în *Bietul Ioanide*, probabil datorită originalității lor, numele de familie, iar nu prenumele sunt frecvent folosite. De asemenea, foarte des apare denominația completă a personajelor.

Nivelul funcției „socio-profesionale” e cât se poate de elocvent reprezentat: negustorul armean se numește Saferian Manigomian, aristocrații se numesc Valsamaky-Farfara, Gaittany, Hangerliu, profesorii sunt Dan Bodgdan, Andrei Gulimănescu, Gonzalv Ionescu etc. Dar nivelul de maxim interes este acela al semnificațiilor: Panait Suflețel e un clasicist pătimăș, plin de citate (el „traduce” o exclamație ca „E frig al dracului!” cu expresia „Boreu devine pervers!”) și cu un temperament de „agitat furibund” (Suflețel), Dan Bogdan e sugestiv prin absența sonorilor deosebite – el e profesorul „anonim” și victima inocentă a convulsiilor istoriei. Pomponescu Ion (Jean, pentru cele două doamne Pomponescu) – asociere între o sonoritate cu sens (pompos<sup>4</sup>, cuvânt care apare chiar în caracterizarea naratorului: „discreție pompoasă”) și foarte banalul Ion, rezultând un binom perfect ca marcă a unui „ministeriabil” fără minister și „fără nici cea mai mică putere de analiză politică” și a unui șef de școală a stilului național în arhitectură, dar fără activitate în domeniu (deși este unul din puținele personaje care se modifică structural, scăpând, în final, de tirania tipologicului). Bonifaciu Hagienuş – „un fel de silen”, versatil și servil, epicureu cu finețe, orientalist. Andrei Gulimănescu – sună ușor ridicol, combinația Gonzalv plus Ionescu e de asemenea generatoare de zâmbete, pentru că se bazează – ca și la Ion Pomponescu și la alții – pe o tehnică a contrastelor comice între cotidian și extravagant. Numele altui personaj, Hergot, îi sugerează lui Cornel Ungureanu un joc de cuvinte integrat unei lecturi inedite a cărții, punctul de plecare constituindu-l jurnalul personajului cu pricina: „Finalul călănescian [care constă în notația olimpică din jurnalul lui Hergot, la ziua morții lui Gonzalv Ionescu: «Cerul extrem de senin. Privit steaua polară.»] ne poate atrage atenția însă asupra unei alte lecturi posibile a cărții, (...) aceea prin intermediul cărții – jurnalului lui Hergot; parodia onomastică recapitulează parodia întemeierii Cărții; Herr Gott este acela care,

---

<sup>3</sup> Ion Negoitescu, „Să redescoperim pe Pavel Chihaia”, în *Blocada*, ediția a II-a, ed. Dacia, Cluj, 1991, p. 347.

<sup>4</sup> „Bărbat înalt, bine legat, cu mustața forfecată, mâncată de canițe, îmbrăcat cu smoking tivit, Pomponescu este ceremonios, important și solemn, de o infatuare discretă. Oficiază grav în toate clipele, acordând parcă audiențe chiar în discuțiile între prieteni, în conciliabule intime.” (S. Damian, *G. Călinescu – romancier. Eseu despre măștile jocului*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ed. Minerva, București, 1974, p. 79).

lângă lumea în fierbere, își întemeiază jurnalul său, pe care la un moment dat Ioanide îl contemplă cu o anumită mirare.”<sup>5</sup>

Și totuși, nu acest nivel e cel mai spectaculos, ci acela al purei sonorități, al muzicalității; iar aceasta se remarcă mai ușor atunci când numele apar în roiuri<sup>6</sup>, alcătuind adevărate linii melodice. Asta se întâmplă frecvent, întrucât întâlnirile onomastice au loc cu ocazia numeroaselor reuniuni mondene sau de afaceri, mese, evenimente speciale, partide de cărți (vezi și *Enigma Otiliei*), înmormântări (vezi și *Scrinul negru*), portrete de grup. Și-n astfel de fragmente se dezvoltă arpegii ori veritabile secvențe muzicale: Saferian Manigomian, Sultana, Dermirgian și Kevorg fac afaceri; Saferian primește oaspeți, și atunci textul vibrează a idoma apelor pendului din camera amfitrionului: Angela Valsamaky-Farfara, Suflețel, Dan Bogdan, Pomponescu, Bonifaciu Hagienuş, Gaittany, Smărăndache și Smărăndăchioaia...; scriitorul parcurge în câteva rânduri biografia doamnei Valsamaky-Farfara și descrie apoi pe câteva pagini rețeaua de familie căreia aceasta îi aparține – și atunci răsună tonuri sinuoase și variate, mai ales că singularul e părăsit în favoarea pluralului: Vălsămăkești, Goleștii ș.a., cu comparații în defavoarea Hangerliilor, Gaittany-lor, ca să nu mai vorbim de Pomponești, care la plural devin și mai ridicoli; uneori valoarea acustică e dată de o nomenclatură lipsită de corespondent în planul personajelor propriu-zise, ca în momentul protestului împotriva executării lui Max Hangerliu: „Astfel guvernul primi solicitații din partea lordului Charles Hampton, a Lui Sir Davis Troubridge, a lui Viscount Robert Cundall, a ducelui de San Lucar la Mayor, a lui senor Don Diegos Buigas de Dalmau, a contelui Sanzei de Toulangeon, a marchizului Pedro de la Veaga de Armijo, a principelui de Belmonte, a baronului Wetzel, a contelui Nils Tornflych și a altora cu astfel de nume inedite”.

Astfel de pasaje amintesc de la fel de spectaculoasele sonorități muzicale din paginile hagiului în „amurgul Craiului-Soare” din *Craii de Curtea-Veche*: „Amestecați din umbră în toate urzelile și uneltirile, fără noi nu se fereca nici desfereca nimic; prin lingușiri și daruri cumpăram țiitoarele regești și ibovnicii împărătești, dregătorilor le eram sfetnici și călăuze, lucram după împrejurări la înălțarea sau la răsturnarea lor, îndeplineam însărcinări de tot soiul: întovărășeam pe

---

<sup>5</sup> Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, p. 110.

<sup>6</sup> „E, de altfel, o intenție epică mai generală în romanul lui G. Călinescu de a înfățișa personajele de fond în grupuri.” (Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, II, Ed. Cartea Românească, București, 1976, p. 235).

Belle-Isle la Frankfurt pentru alegerea Împăratului, plecam la Richelieu în peșit la Dresda, tocmeam la Paris pânze de Watteau pentru marele Frederic, duceam diamanticele Elisavetei Petrovna să le șlefuiască la Amsterdam, porunceam la Malines horbote pentru Brühl și acestea toate nu pentru vânarea de avuție sau de măririi, ci numai din nevoia de a fi pururi în neastâmpăr, în mișcare. (...) Și noi am fost nebuni după muzică, ne-am războit pentru Rameau și pentru Glück și asemenea celor trei Crai ne-am închinat copilului care avea să fie Mozart; și noi am avut slăbiciune de aventurieri: Neuhof, Bonneval, Cantacuzen, Tarakhanova, ducesa de Kingston, cavalerul d'Eon, Zanovici, Trenck s-au bucurat în ascuns sau pe față de sprijinul nostru, pe Casanova, bătrân și matofit l-am aciolat pe lângă Waldstein la Dux; și pe noi ne-a atras ce părea suprafișc: oglinda lui Saint-Germain, carafa lui Cagliostro, hârdăul lui Messmer, bazaconiile lui Swedenborg și ale lui Schrepfner aflau la noi cari nu mai credeam nimic, crezare. etc.” Asupra valorii strict muzicale a unor astfel de enumerații atrage atenția chiar Ovidiu Cotruș, în mod implicit, atunci când neagă acestor nume proprii funcția de actualizare a referențelor, pe temeiul ritmului mult prea susținut imprimat de text: „Numele care se perindă în goană nu pot stârni imagini corespunzătoare nici măcar în conștiința celui bine informat, deoarece ritmul prea accelerat ar pretinde o reprezentare a lor aproape simultană. (...) Dar ca și în periplul planetar, realizat numai cu Pantazi, în periplul istoric realizat de cei trei aleși, asistați în silă de Pirgu, nu imaginile în sine au importanță, ci ritmica desfășurării lor.”<sup>7</sup> Evident că nu e vorba numai de ritm, ci și de sonoritatea particulară a numelor proprii, dar observația criticului rămâne valabilă.

Aceeași plăcere a muzicalizării o identificăm în portretul, „îngroșat” tocmai prin mijloace antroponimice, al lui Max Hangerliu (cel despre care naratorul precizează: „Era fiul prințului Hangerliu, numismatul, și se numea Maximilian, după Robespierre, deoarece tată-său declarase că are nevoie în familie de un terorist, pentru a scutura inerția neamului său. Asta îndreptățește pe Max să îmbrățișeze ideile cele mai riscate și potrivnice, în aparență, clasei sale. Era alintat ca banditul, deklasatul familiei.”): „Semăna puțin cu Gabriel-Jean-Anne-Victor-Benjamin-Georges-Ferdinand-Charles-Edouard Rusticoli, comte de la palferin al lui Balzac, boem amator.”

---

<sup>7</sup> Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Ed. Minerva, București, 1977, p. 184.

Sonorităților acestora li se adaugă și altele, precum: Ermil Conțescu, Erminia Hergot, Rapig Shazizian ș. a. m. d.

Mai puțin reușit decât *Bietul Ioanide*, cu evident tribut plătit ideologiei epocii proletcultiste<sup>8</sup>, *Scrinul negru* prelungește plăcerea ludicului onomastic, cu precădere arealul muzical al acestuia, și prin același procedeu, al organizării în formațiuni diverse, în constelații strălucitoare ce emit efluvii polifonice și misterioase. Bineînțeles că tot în scenele de întâlnire a mai multor personaje se petrec astfel de consonanțe: înmormântarea Caterinei Zănoagă, vânători, recepții ș.a. Pe micile „partituri” revin unele dintre numele din *Bietul Ioanide*, însă majoritatea sunt noi: Hangerlioica, prințul Valentin de Băleanu (numele e de ajuns, prin particula „de”, pentru a sugera snobismul), „rudă cu Bibeștii, Ghiculeștii, Sturzeștii, Mavrocordații, Hangerlii...”, Leon Cornescu, „rudă cu Filipeștii, Odobeștii...”, poreclit Mareșalul, contesa de Verner-Sternberg, Antoine Hangerliu, Șerica Băleanu, Charles-Adolphe Vasileus-Lascaris, Zenaida Manu poreclită Străchinăreasa, Matei-Radu-Mircea-Gaston Basarab, „rudă cu Brâncovenii, cu Bibeștii, cu Bălenii, cu Hangerlii...”, Cucly, Dinu Gaittany ș.a. Mai toți au mania de a face spițe genealogice, căci „în fața răsturnării totale a valorilor, voiau parcă să se fortifice cu ajutorul unei armate de morți, răspunzând astfel ierarhiei noi cu una imposibil de contestat.”

Voluptatea jocurilor sonore provenite din onomastică este evidentă. Iată un ultim fragment ca dovadă, în care numele sunt subliniate în mod expres prin italice: „Pe măsură ce timpul înainta, sosirea invitațiilor devenea tot mai deasă, și strigările majordomului se precipitau, amețind pe Ciocârlan prin ineditul lor: El Ministro del Interior y Dona Eufemia Caceres de Melo; el Ministro de Marina y Dona Lua Bonorino Ezeyza de Videla; el Ministro de Agricultura y Dona Lucia Ham de Duhau; el Embajador de Espana y Dona Maria Isabel Amy de Danvilla; el Embajador de Italia y Dona Elfrida de Arlotta; el Embajador del Brasil y Dona Corina Lafayette de Andrada e Silva; el Embajador de Francia y Madame Jesse-Curely; el Embajador de Mejico y Dona Maria Elena Reyes Spindola de Puig Cassauranc; el Embajador de los Estados Unidos y Dona Virginia Chase de Weddell etc., etc.”

---

<sup>8</sup> Conceput înainte de oficializarea doctrinei realismului socialist, *Bietul Ioanide* nu a scăpat, totuși, de intervenția puterii: după la Editura pentru Literatură și Artă în 1949, romanul a apărut abia în 1953 după ce autorul a fost nevoit să rescrie anumite pasaje pentru a satisface imperativele propagandei de partid; întrucât analiza acestor „derapaje” nu stă în vederile lucrării de față, vezi analiza lui Nicolae Mecu din „România literară” nr. 1/2002, intitulată „Cazul *Bietul Ioanide*”.

Schimbând optica, am putea spune, împreună cu S. Damian, că în arealul onomasticii din proza lui Călinescu se regăsește înclinația către joc; între ceea ce numește „simboluri ale farsei” sau motive ale farsei, același critic include, în treacăt (din păcate), numele proprii: „Nu mai stăruim asupra rostului numelor (Suflețel, Pomponescu etc.) și asupra schimbării lor (Hagienuş bolnav = generalii lui Alexandru cel Mare, Hangerlioica la mănăstire = maica Maximila).”<sup>9</sup> Totuși, nu spiritul ludic e caracteristic acestor nume, cât acela teatral (cei doi termeni se intersectează, dar nu se suprapun), pe care același S. Damian îl identifică și-l descrie în manifestările sale: „Negreșit, pe scriitor îl preocupă, ca moralist clasic, dereglarea unor mecanisme, în urma patimilor devoratoare, în același timp el se amuză, cum am remarcat, în fața neghiobiei reacțiilor. Ca tehnică de relatare, *Enigma Otiliei*, de pildă, prezintă o confluență între analiza rece, necruțătoare, și scena de divertisment. Vrem astfel să subliniem și teatralitatea, ca o particularitate a prozei lui G. Călinescu, o particularitate care ține tot de un clasicism funciar. Autorul concepe tipuri comice de factura acelor care invadează teatrul lui Molière sau Caragiale și le azvârle în rețeaua de fire a romanului. (...) Prin natura lui, romanul diminuează caracterul de convenționalitate, specific teatral (personaje cu atitudini extreme, unilaterale, repetițiile voite în spirală, restrângerea hotărâtă a perioadelor neutre). Aici scenicul depinde de respectarea verosimilității, a cotidianului, a autenticității reacției umane.”<sup>10</sup> Elementul buf, burlescul și grotescul la care face referire criticul câteva pagini mai încolo<sup>11</sup> definesc, de fapt, și multe dintre numele proprii din *Bietul Ioanide* și din *Scrinul negru*, adică în romanele unde naratorul se dovedește extrem de implicat în discurs, caracterizând direct, subliniind și comentând cu o fervoare și cu o insistență debordante. Putem lesne omologa glosele lui S. Damian pe tema farsei și a satirei drept comentarii implicite la carnavalescul onomasticii din ultimele romane ale lui Călinescu: „Predilecția pentru elementul buf explică însă conformația romanelor și însuși tiparul caracterologic. Scenele de farsă sunt chiar mai abundente în *Bietul*

<sup>9</sup> S. Damian, op. cit., p.326.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 254.

<sup>11</sup> „Elementul buf se difuzează în primul roman al lui G. Călinescu direct, cotropitor, fără nuanțe și amortizări (conflictul Ostrogotu – Bobby sau reconstituirea galei de box). Și în *Enigma Otiliei*, numeroase momente sunt descrise în stil de farsă. „Cavaleria ușoară” a comediei este intens solicitată. Premeditat, G. Călinescu nu refuză umorul gros, episoadele pot fi adesea desfăcute în pure scene. Când ne-am oprit la viziunea predominant teatrală a autorului în compunerea episoadelor, am subînțeles continuu elementul comic. (...) Nu de puține ori criticul G. Călinescu s-a declarat în dezacord cu discreditarea farsei. (...) Și în *Enigma Otiliei*, elementul burlesc, subsumat intențiilor de caracterizare psihologică, învâluie mișcarea mecanică a tipurilor satirizate. O lume este pecetluită cu aceste procedee.” (S. Damian, op. cit., p. 300 – 301)

*Ioanide*. Ele acum au o respirație mai scurtă, urmează una alteia, și protagoniștii lor depășesc în varietatea invențiilor pe neostenitul Stănică Rațiu.”<sup>12</sup>

Dumitru Micu remarcă și el procedeul implicării naratorului în textul călinescian: „Nerepugnându-i livrescul, neezitând să se conformeze canoanelor, găsind că este fără folos a face «sforțări de singularizare», și cu atât mai mult a «revoluționa» tehnicile narative, Călinescu acceptă cu nonșalanță toate acele convenții care compun ceea ce Wayne Booth va numi «retorica romanului». El recurge frecvent la caracterizări discursive și își arogă cu seninătate calitatea de narator omniscient. (...) G. Călinescu își portretizează eroii de roman cu mijloace analoage celor întrebuințate în opera critică pentru portretizarea scriitorilor. Atitudinea lui față de personaje nu e auctorial distantă: imparțială, impersonală, ci, în cele mai multe cazuri, liniștit critică, senin malițioasă, detașat ironică. (...) Concis vorbind, romancierul face operă de moralist. Aceasta, mai ales în ultimele două cărți, dar și în *Enigma Otiliei*, unde cursul acțiunii e, comparativ, mai dinamic.”<sup>13</sup>

Elementelor care îi susțin demonstrația cu privire la existența unui satiricon călinescian Nicolae Balotă le-ar putea adăuga, credem noi, și numele personajelor: „În spațiul caracterologic, Călinescu substituie canonul clasic printr-unul grotesc. Satiricon-ul nu este doar *joc*, ci *satiră* prin utilizarea ironiei, a șarjei, a tragicului, a patosului, și *parodie* prin întoarcerea pe dos sau răsturnarea valorilor absolute. Caracterologia satiricon-ului nu este aceea «normală» a clasicismului, ci una «himerică», alcătuită din elemente eterogene, în ruptură cu proporțiile firești. Ea este caricaturală.”<sup>14</sup>. Iar Alexandru George subliniază aceleași trăsături, dar de pe o poziție tranșant nefavorabilă ultimelor două romane călinesciene, fără să omită nici exemplul numelor proprii: „Autorul nu posedă mijloacele de a crea viața și nu știe construi. Psihologia personajelor e fără nici o profunzime și procedeele de caracterizare, ce și-ar putea găsi locul în schițarea unor galerii de portrete, nu într-un roman de mare mișcare epică, sunt cu totul rudimentare. (...) Tonul romanului e acela al comentariului locvace, cu efecte, de cele mai multe ori de șarjă. De lucrul acesta ne dăm seama de la primele pagini. Suntem într-o societate de intelectuali care se adună la un negustor de obiecte de artă, discută lucruri fără nici un interes, bârfindu-l ușor pe arhitectul Ioanide, invitat și el, dar care întârzie. E un capitol de prezentare a

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 303.

<sup>13</sup> Dumitru Micu, op. cit., p. 520 – 521.

<sup>14</sup> Nicolae Balotă, op. cit., p. 418.

personajelor în care ne izbește de la început ciudățenia numelor. Ele ne duc cu gândul la procedeele rudimentare ale primilor noștri scriitori, la epoca în care ei credeau cu naivitate că pot caracteriza pe oameni prin nume și-i botezau Râmătorian, Clevetici, Pungescu, Colivescu, Bursuflescu, Ferchezeanca, Lipicescu etc. La G. Călinescu, un tip infatuat se va numi Pomponescu, un personaj fricos Suflețel, alții Gulimănescu, Smărăndăchescu, Gaittany, Gonzalv Ionescu (acesta e numele unui profesor din secolul trecut care a existat realmente, dar pare și el neverosimil), Dan Bogdan, în sfârșit o cucoană, mare colportoare deștiri, Doamna Farfara etc.”<sup>15</sup>

Marin Preda, *Moromeții* (vol. I, 1955; vol. II, 1967)

Numele proprii din romanul *Moromeții* (I, 1955) aparțin vădit mediului rural pe care-l exprimă în forme „naturale”; în „Onomastica în romanul *Marele singuratic* de Marin Preda”, I. T. Stan nota că „în scrierile lui Marin Preda se află multe antroponime care, de regulă, concordă cu mediul în care se desfășoară acțiunea operei respective.”<sup>16</sup> Nume precum Constantin Vasilescu (cărui i se spune Din Vasilescu), Ion al lui Miai, Dumitru lui Nae, Polina, Năstase, Enăchescu, Matei al Barbului, Voicu Rădoi, Cătănoiu, Catrina, Ilinca, Vatică, Irina etc. sunt, în fond, cât se poate de obișnuite mediului rural. Naturalitatea onomasticii, adică realismul ei, în conformitate cu realismul prozei din care face parte, poate fi probată și de alte două caracteristici. Pe de o parte, prin faptul că de multe ori numele din acte, chiar dacă este explicit semantic, nu „se acordă”, *naiv* (ca în teatru sau ca în romanele postpașoptiste), cu trăsăturile personajului; excepțiile nu fac decât să confirme regula și să păstreze, simili-realistic, proporția între numele „nepotrivite” și cele coincidente însușirilor purtătorilor. Astfel, Traian *Pisică* nu are (nu ni se spune că are) nimic din ceea ce ar sugera semantismul numelui de familie; de asemenea, legătura dintre *Scămosu* și cel ce poartă acest nume, dacă a existat (ceea ce, la țară, e cât se poate de probabil), pare a se fi pierdut; „Udubească”, deși lipsit de semnificație explicită, are o sonoritate pitorească, expresivă, ce ar putea să „transfere” și purtătorului său aceste caracteristici – or portretul este al unui om comun: „Gheorghe acela al lui Udubească nu făcea

<sup>15</sup> Alexandru George, op. cit., p. 224 – 225.

<sup>16</sup> „Onomastica în romanul *Marele singuratic* de Marin Preda”, în *Studii de onomastică*, IV, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, 1987, p. 458.

nimic deosebit ca să se mire și să fie atât de nemaipomenit de încântat Moromete, dar întreba de el tocmai de aceea, tocmai pentru că săracul Gheorghe al lui Udubeașcă era un flăcău șters și bun, ale cărui urme pe pământ nu le vedea nimeni.” ș.a.m.d.

Pe de altă parte, realistă e și prezența relativ frecventă a poreclelor: Pațanghel (Moromete), Guica (Maria Moromete), Parizianu, Jupuitu, Marmoroșblanc și Vidrighin, Abreau (Costică Giugudel). Pentru acestea ni se oferă destul de des explicațiile, care sunt de natură diversă și conferă evocării mediului un aer de autenticitate. Astfel, „Parizianul” trimite la origine („Mama lui Parizianul era soră cu nevasta dintâi a lui Moromete și pe vremuri o însoțise la Paris, ca servitoare, pe cucoana Marica. La câteva luni după ce se întorsese de acolo născuse, nemăritată fiind, un băiat pe care Moromete îl poreclise Parizianul. Parizianul era mai mare decât Paraschiv și se însurase de mult; avea un băiat cam de seama lui Niculae.”), „Jupuitu” trimite la înfățișare, iar nu la caracter, cum eronat rămân cu impresia unii cititori („I se spunea Jupuitu din pricină că atunci când se bărbiera, fața lui părea jupuită. Era un agent de urmărire cinstit, adică prost, cum îi spuneau oamenii, înjurându-l în același timp. Îmbogățise, așa credeau ei, doi percepatori, iar el rămăsese tot sărac.”), „Guica” la o deformare a unui verb evocat unui mocan de țipătul ca de purcea al surorii lui Moromete („Leică, nu mai guici așa, că nu ți-am spart casa, a spus iar mocanul cu vocea lui moale de muntean. Ce guicii așa, leică? Vai, vai! Cum mai guică! Ca o purcea! a mai adăugat mocanul nedumerit și vorba a fost prinsă de vecini.”); „Marmoroșblanc” și „Vidrighin” – două porecle bizare, dat fiind că ele sunt reprezentate de *nume proprii*: ni se povestește că, dat afară din C. F. R., consăteanul lui Moromete se lăudase că îl va lua de piept pe Vidrighin, directorul general al C. F. R.-ului; odată încheiată (sic!) răfuiala cu acesta, personajul se pare că „avea afaceri” de același ordin cu Banca Marmorosch-Blank! Prin urmare avem tabloul divers și interesant al mecanismelor prin care se nasc poreclele – sugestia finală fiind aceea a unei lumi ce păstrează, încă (și, iată, nu numai prin Moromete, „ultimul țăran”, cum s-a spus), datele existenței arhaice, tradiționale. Chiar și lipsa de explicație a atribuirii unor porecle intră în aceste date naturale, firești, ale lumii evocate: Pațanghel, Abreau ș.a. Trecerea la feminin a numelui masculin (Cotelicioaia, nevasta lui Cotelici, Țugurlănoaia, soția lui Țugurlan ș.a.) sau numele analitic rural (Ion al lui Miei, Dumitru lui Nae) apar în acest context de asemenea ca firești.

Aceeași autenticitate realistă o degajă și numele cadrelor didactice, în general mai puțin plastice decât ale țăranilor, sugerând, poate, diferența de origine (ea poate să

fie urbană, – dar aici lucrurile nu sunt deslușite<sup>17</sup>): directorul se numește Artur Toderici, învățătorul mai în vârstă – Teodorescu, învățătorii tineri – Bădilă Aurel și Enăchescu Adrian. La fel și preoțimea, reprezentată de parohul Petre Provinceanu, respectiv parohul Andrei Bălan, se detașează de majoritatea expresivă a numelor din comunitatea rurală Siliștea-Gumești. Căci, de fapt, cele mai multe dintre numele prozei lui Preda au o plasticitate evidentă, chiar dacă e indescritibilă, „nedecorticabilă” semantic: Moromete, Udubească, Boțoghină, Nilă, Birică, Besensac, Țugurlan, Bâldea, Cimpocă, Tăbârgel, Șutică, Manda lui Bodârlache, Isosică (de remarcat că e vorba, de cele mai multe ori, de numele de familie; altminteri, prenumele sunt, firesc, am zice, acelea arhicunoscute: Stan (Țugurlan), Vasile (al lui Tăbârgel), Ilie (Moromete), Ion (Birică) etc.). Acestea, spre deosebire de cele aproximativ similare din Rebreanu (Guju, Mogoș etc.), sunt parcă însoțite de o vibrație mai destinsă, uneori comică; gravitatea problemelor întâmpinate de aceste personaje își găsește o contrapondere în sonoritatea expresivă a numelor, așa cum dificultăților materiale, concrete, Moromete le opune o încredere plină de bunăvoință și de umor, ceea ce îi permite să vadă partea amuzantă a lucrurilor și să o ia drept scut (dovedit, e adevărat, până la urmă efemer). Diferența dintre numele grave ale țăranilor lui Rebreanu și acelea pitorești ale lui Preda este una de ton și de stil; o sesizează și Valeriu Cristea, într-un alt context: „De îndată ce ies din gloata vie, tropotitoare, plină de forță și dinamism, țăranii lui Liviu Rebreanu încremenesc statuar și simbolic. Pygmalionul acestor dure blocuri de piatră este Marin Preda, care a făcut ca viața țăranului să continue cu aceeași vigoare și dincolo de cercul magic al grupului. Pentru aceasta, însă, linearitatea energică a lui Ion, teluric și terifiant, trebuia să facă loc rămurișului bogat al complexității lui Moromete, pentru care tot ce e important în această lume nu se mai petrece exclusiv în perimetrul îngust al țarinei.”<sup>18</sup>

În general aceste nume nu indică, la o lectură decontextualizată, decât vagi sugestii, bineînțele strict sonore, ceea ce ne duce cu gândul la remarca lui Ibrăileanu din celebrul studiu asupra numelor din comediile lui Caragiale („*Beheci* e urât, iar

<sup>17</sup> Evident, diferența calitativă (de expresivitate) dintre numele frunzașilor satului (vezi și Aristide, primarul, ș. a.) și acelea ale țăranilor este una relativă. În realitate lucrurile pot sta cu totul diferit, dat fiind că adesea învățătorii aveau o origine de asemenea rurală. Prin urmare, sugerăm acceptarea convențională a acestei diferențe onomastice pentru cazul de față, *Moromeții* lui Marin Preda.

<sup>18</sup> Valeriu Cristea, *Interpretări critice*, Ed. Cartea Românească, București, 1970, p. 46.

*Sulina* e frumos, prin sonoritate.”<sup>19</sup>): Nilă are un „ă” final care dă întregului nume un soi de leșt, Birică are deschiderea, dar și „întepătura” unor „i”-uri, Țugurlan ține în avangardă un „ț” oțărât, urmat de sunete închise („u”) și dure (g, r), Bâldea se bucură de expresivitatea unei silabe bubuitoare dar totodată „urâte” („bâl”) ș.a.m.d. Totuși, *uneori*, în clipa în care portretul personajului este precizat, fie și parțial – iar uneori ajunge o replică, precum în cazul lui Besensac („un flăcău bicisnic”) –, impresia la lectură e aceea că numele, printr-o fericită sonoritate, sunt cât se poate de potrivite: Nilă e cam greoi la minte, Birică e cinstit și dârz, pe un fond de bun-simț, Țugurlan e dur, aprig, Bâldea e urât. Rolul textului pare a fi acela de a rotunji prima impresie, cea fonetică, adăugând elemente semantice, adică prin trăsături portretistice, care îi oferă numelui „rădăcini” în imaginarul operei.

În unele cazuri, însă, intenția unei denominații cu susținere semantică a profilului descris apare vădită; ilustrativ este, fără îndoială, numele „Bălosu”, care trimite la o caracterizare de tip metonimic a personajului („bălos” pentru „nesuferit”, „rău”, „lacom”, „zgârcit” etc.). Nu avem nevoie de o declarație expresă a autorului, ci doar de textul romanului: dovadă stă nu numai zugrăvirea evident negativă a personajului (vezi în primul rând conflictul cu Polina și Birică), ci și maleabilitatea numelui provenit dintr-un substantiv comun; Moromete, înjurându-l în gând, accentuează caracterul negativ al preopinentului, transformând numele propriu într-un adjectiv: „pe mă-ta de *bălos*! (s.n., M.I.)”. În reacția deschisă a lui Birică regăsim numele socrului său sub forma unui vocativ la fel de grăitor ca adjectivul lui Moromete: „Păi de ce asmuți câinele pe mine, nea Tudore, dacă de furat nu te-am furat, de făcut nu ți-am făcut nimic? Atunci de ce să asmuți câinele pe mine, nea Tudore? De să asmuți câinele pe mine, mă, ’tu-ți dumnezeul mă-ti, *Bălosule*! (s.n., M.I.) Chiorule!” De altfel, răutatea și lăcomia lui Bălosu sunt datele principale care motivează ideea omologiei lui cu Ion al lui Rebreanu (ajuns la altă vârstă, evident) sau cu socrul aceluia, Vasile Baci: „În lumea prozei lui Marin Preda, *Ion* se numește *Bălosu*.”<sup>20</sup> Comparația, susținută de majoritatea criticilor, având la bază și sugestiile lui Preda însuși<sup>21</sup>, mai are un punct de sprijin (între multe altele): prenumele *Ion* al

<sup>19</sup> Garabet Ibrăileanu, „Numele proprii în opera comică a lui I. L. Caragiale”, în *Studii literare*, II, Ed. Minerva, București, 1979, p. 55.

<sup>20</sup> Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, p. 234.

<sup>21</sup> „... am gândit exact un astfel de personaj care să fie opus Anei care mi s-a părut neverosimil, nereal și mai mult o fântoșă creată de autor ca să-i iasă această schemă cu Ion – un personaj obsedat de pământ etc”. (Marin Preda, în „Marin Preda, întâlnire cu publicul băcăuan”, „Ateneu”, VIII, nr. 1, ianuarie 1971, p. 2)

flăcăului sărac Birică: „Firește, *Moromeții* nu constituie integral o replică la *Ion*, dar un personaj din primul volum a fost creat ca o antiteză la romanul lui Liviu Rebreanu. Personajul acesta este Polina, fiica lui Tudor Bălosu, care se căsătorește, împotriva voinței familiei, cu Ion Birică – prenumele nu este întâmplător ales –, un flăcău sărac (...) Toate episoadele legate de cuplul Polina – Birică se opun intrigii din romanul lui Liviu Rebreanu, astfel că scurta narațiune a Polinei ne oferă un *Ion* întors. Situațiile sunt antitetic identice. Ion se folosește de Ana spre a obține de la Vasile Baci drepturile ce se cuvin fetei. Polina îl determină pe Birică să-i ceară tatălui ei zestrea ce trebuia să-i revină. Și Ion și Polina utilizează o variată strategie pentru a-și atinge scopurile. Caracterului voluntar al lui Ion îi corespunde consecvența comportamentală a Polinei. În contrast cu viclenia procedurală a lui Ion, mijloacele de persuasiune ale Polinei sunt variate și, uneori, de o instinctivă feminitate. (...) Momentele de dragoste respiră adevărată delicatețe și aici mai cu seamă se opun eroii iubirii instinctuale a lui Ion. Scenele violente, prezente în ambele narațiuni, diferă prin mobilurile ce le pun în mișcare. Tot ce întreprinde Polina are un caracter justițiar asumat.”<sup>22</sup> Nu de altă părere sunt Eugen Simion („Marin Preda înlătură din viziunea lui imaginea omului înlănțuit de instincte, iar când, pentru o clipă, instinctele ies la suprafața textului, prozatorul aduce imediat alte elemente care luminează fața sufletului țărănesc. Pilduitoare este în acest sens istoria cuplului Birică – Polina, asemănătoare în latura ei socială cu aceea a lui Ion și a Anei din romanul lui Rebreanu. Dealtfel, tema tânărului țăran care se folosește de fata unui om înstărit pentru a pune mâna pe avere e generală în literatura rurală. Preda o reia, schimbând sensul strategiei și umanizând tipurile.”<sup>23</sup>) sau Valeriu Cristea („În *Moromeții*, Marin Preda a introdus datele «cazului Ion», dar cu altă rezolvare. (...) În toată această confruntare Birică e condus de Polina, aproape împins de la spate. Într-un chip demonstrativ (dar care nu-i forțează caracterul) el e un anti-Ion: nu repetă câtuși de puțin povestea acestuia, așa cum înclina să presupună lumea din sat, care îl bănuia că aleargă după averea fetei.”<sup>24</sup>).

În volumul al doilea al *Moromeților* (1967) se regăsesc toate aceste straturi ori elemente onomastice, schimbarea constând, cum era de așteptat, în înmulțirea numelor (la cele „vechi” se adaugă numeroase noi, întrucât „scena satului” își metamorfozează radical compoziția: pe de o parte apar mulți „venetici”, de la țărani și

<sup>22</sup> Ion Bălu, *Marin Preda*, Ed. Albatros, București, 1976, p. 44 – 45.

<sup>23</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 411.

<sup>24</sup> Valeriu Cristea, *Alianțe literare*, Ed. Cartea Românească, București, 1977, p. 461.

pierde-vară la activiști de partid, pe de altă parte Ilie Moromete și propria familie „alunecă” în planul secund, fapt perceput de unii critici drept o eroare a autorului, dar justificat, zic alții – pe bună dreptate –, chiar de condiția lor secundă (de fapt de condiția secundă a patriarhului Moromete) impusă de noua și nedreapta turnură istorică. Lista cuprinde: *nume mai mult sau mai puțin obișnuite* și având, frecvent, uzuala formă analitică (al lui Pretorian, Pascu, primar de scurtă durată al Siliștei-Gumești, Gavrilă al lui Miai, Sandu Dogaru, numele soțului Titei – despre care naratorul precizează: „îl chema nea Sandu (numele celălalt, Dogaru, fiind bun doar pentru cei mari și pentru autorități)”, Dobrescu – nume pe care nu-l aflăm decât la mai bine de jumătatea cărții, căci aparține unui personaj pitoresc desemnat de obicei prin porecla Bilă, „adevăratul” nume în ochii consătenilor, care nici nu-i cunosc numele din acte –, Adam Fântână, lipovean, și Marioara, fiica lui, Marin al lui Radu Lungu, Năstase, fratele lui Aristide, Vasile al Moașei, Dan și Ștefan, fii lui Năstase, Sița lui Ciucă (se spune despre ea că ar fi vorbit cu Maica Domnului pe izlaz), Ciulca, Pavel Titică, Matei Dimir, Ilie al Pinții, Arghirescu (de la sfat), tovarășul Sârbu Ion (secretar de partid de la raion), Cristache, colectorul, Costache al Joachii, Ileana lui Costică Roșu, Stela lui Jugravu, Stancu Tumbea, vânzător la *meate*, Dănălache, Tănăsache, Năstase Rădulescu, Aguță, Pațac, Nae Marinescu, plutonierul Moise Ion, Gheorghe al lui Pătăleață, Ilie al lui Leoasăcă, Ilie Micu, Maxim al lui Pătăleață electricianul, Busuioc, membru în Frontul Plugarilor, Enache al Cârstichii ș.a.); nume *pitorești* (Ion al lui Ripitel, Ilie al lui Moacă, Ghimpețeanu (prim-secretar), Zdărăboajă (coleg de cameră al lui Niculae Moromete), Geacă, Plotoagă (președinte sătesc), Giugudel, Anghelina Neacșii lui Tărăboanță, Stan Moameș, Mantaroșie („și ăsta străin de sat, moldovean de prin Huși, gonit de secetă...”), Tilimplă (un băiat numit așa de către Isosică, fără a fi clar dacă e porecla dată chiar de Isosică sau chiar *numele* aceluia).

Cele mai pitorești nume aparțin, de regulă, acelor nou-veniți (sau odraslelor unora dintre eroii primului volum) care sunt văzuți, din perspectiva dogmatică a celui de-al doilea volum al *Moromeților*, drept sabotorii noului regim: „Își fac apariția, ca dintr-o ascunsă cută a pământului brusc descoperită și din care țâșnesc gânganii fioroase și necunoscute, o mulțime de «oameni noi», care trec în fruntea satului: al lui Gogonaru, Bilă, Mantaroșie, Ouăbei, Fântână, Isosică, un Gae (specialist într-o curioasă profesiune: «să-ți aplicăm dictatura proletariatului» este expresia lui

preferată).<sup>25</sup>; aceleași nume – de fapt, aceleași persoane – sunt vizate și de Ilie Moromete, așa cum precizează și Eugen Simion: „Cu Matei Dimir, Nae Cismaru, Costache al Joichii, Giugudel, vechii săi prieteni, el [Ilie Moromete] consemnează în liniște tot ceea ce se petrece în viața satului. Ținta ironiilor usturătoare nu mai sunt, acum, Bălosu și fiul Victor, ci Bilă, Isosică, Mantaroșie, Ouăbei, Adam Fântână etc., figurile centrale ale satului. Despre aceștia Marin Preda scrie un alt roman, foarte viu.”<sup>26</sup> Mai există apoi *poreclele explicate*: „La al lui Gogonaru se mai adăugă apoi acolo în birou, tot așa, pe nesimțite și fără nici un rost, unul numit Ouăbei, un flăcău înalt și parcă îndoit de umeri și de spinare de greutatea unei cobilițe purtată permanent, în timp ce el n-o purta de fapt decât din timp în timp, când pleca prin sat după ouă, pe care le precupețea pe urmă singur, cine știe cum (...) avea în acest sens un strigăt care îi adusesese porecla: «Ouă, bei, care mai vinde ouă?! » El vroia adică să spună, ouă, bă, care mai vinde ouă, dar în loc de *bă* zicea *bei* ca să i se subțieze glasul mai boierește și să fie auzit mai bine de urechile muierilor.”; pe Zdroncă, al nouălea băiat al lui Traian Pistică „de fapt îl chema Fănică, porecla i-o dăduse maică-sa când era mic fiindcă alerga toată ziua prin pat: «mai stai dracului locului, nu mai zdroncăni blăniile astea ale patului, Zdroncane»; și așa îi rămăsese și numele și pronumele”). De asemenea, identificăm și *porecle obscure*: despre primarul Pascu aflăm că fusese „poreclit nu se știe de ce încă de când era mic, Terente (numele vestit al unui bandit)”; despre Dobrescu ni se spune: „Ăsta era numele adevărat al lui Bilă, nimeni nemaiamintindu-și cine și de ce îl poreclise cu acest cuvânt care însemna ceva rotund și ce înțeles avea această sugestie pentru înfățișarea sau felul lui de a fi, chipul lui osos și negru nepotrivindu-se deloc cu această poreclă; poate doar vorba lui egală și persuasivă, cuvintele lui măsurate și avertismentele lui unduioase însoțite de acel «ți-o spun cu lacrimi în ochi», fiindcă cealaltă latură a firii lui, explozivă și dementială, apărea doar când se îmbăta, și asta se întâmpla extrem de rar, necunoscându-i-o decât un număr foarte restrâns de persoane.”; despre Isosică: „de fapt îl chema Tăbârgel Gheorghe, după numele lui tat-său, dar nu se știe cine îi scornise această poreclă, care oricât te-ai fi gândit tot n-ai fi putut să-ți dai seama ce putea să însemne”; despre Cioroșbulingă aflăm doar că e o poreclă fără înțeles dată lui Niculae din simpatie de către Sandu, cumnatul său: „De ce îi spunea el Cioroșbulingă și ce însemna de fapt numele ăsta, nu știa și nici nu vroia să afle nimeni, dar de ce îi băga un deget în burtă,

<sup>25</sup>

Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, p. 245.

<sup>26</sup>

Eugen Simion, op. cit., p. 426.

asta era un semn de simpatie, dar nu la adresa lui, ci a soră-si mai mari, după cum s-a văzut mai târziu”; cât despre Sfârâlică, băiatul mut al lui Traian Pistică – nici o informație relevantă.).

Livius Ciocârlie încadrează *numirea* lui Niculae cu amuzantul și enigmaticul „Cioroșbulingă” între actele de creație artistică din *Moromeții*, alături de, între altele, sculptura chipului lui Moromete realizată de Din Vasilescu. Eseistul îi acordă un sens, dar de altă natură decât acela al identificării persoanei lui Niculae: „Sandu acesta este «autorul» unei vorbe – porecla *Cioroșbulingă* dată lui Niculae – lipsită de alt înțeles decât plăcerea de a născoci. Mai exact, porecla are încă un înțeles, de o natură înrudită cu aceea a creației, căci transpune în cuvânt un impuls erotic.”<sup>27</sup> Pitorescul și ciudățenia poreclei traduc deci simpatia pentru fratele mai mic al Titei (vezi citatul de mai sus). Ducând mai departe observația lui Livius Ciocârlie, am putea spune că „starea de creație” despre care vorbește eseistul caracterizează multe dintre personajele acestui roman, ale acestei lumi, și ea este exprimată prin plăcerea de a da porecle. Din acest unghi, *Moromeții* anticipează *Cartea Milionarului*, iar sătenii din Siliștea-Gumești pe locuitorii Metopolisului – mutatis mutandis, firește.

În cele două volume ale romanului lui Preda există câte o scenă similară și deopotrivă relevantă sub aspectul efectului onomastic: apelul de la pregătirea premilitară a flăcăilor, respectiv întocmirea unei liste a celor care ar urma să se înscrie în Partidul Comunist, filiala Siliștea-Gumești, cu scopul sabotării. Scena din primul volum devine o parodică judecată de apoi – parodică, dată fiind atmosfera scenei în care Toderici, loțiitor al instanței supreme, tună și fulgeră, flăcăii se destind făcând glume, iar numele, cumiți ori șuie, defilează încolonate sau pierdute printre replici:

„...- Plească Ilie! - Prezent!

- Pacic Ilie! – Prezent!

- Panaite Dumitru! – Prezent!” Și așa mai departe: Pavel Vasile, Pielelungă Constantin, Palin Inochentie, Palici Polin, Prisăcaru Vasile, Rață Ion, Raneti Vasile, Rădoi Marin, Ristea Gheorghe, Împușcatu Florea, State Ilie, Stanciu Stoian, Tudor Marin, Terci Minică, Teculescu Ion, Tărbacă Anghel, Udrea Ștefan, Ungureanu Gheorghe, Vanghele Costică, Vasilescu Avram...

Scena din volumul al doilea are și ea hazul ei, păstrând de asemenea fondul de gravitate (cu sursă diferită, e drept) și adăugând noi nume expresive celor deja

---

<sup>27</sup> Livius Ciocârlie, „Starea de creație în *Moromeții*”, în *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, p. 202.

cunoscute; dintre acestea, multe rămân doar cu valoare sonoră, dat fiind că purtătorii lor nici nu au vreun rol în trama romanului: Badea al lui Ilie Cârâdaș, Neagu Postu, Nicu-Canel, Beșelagă, Fane-Marin Bâznac, Țondrică Anton, Ilie al Mariei lui Usturoi. Lista lui Aristide nu are *amplitudinea* listei lui Toderici, însă similitudinile nu pot fi negate: amândouă scenele constituie niște enclave parodice ale discursului românesc și mizează în mod evident pe efectele acustice generate de densitatea *textului antroponimic*.

Textura aceasta antroponimică începe și se sfârșește cu numele titular: eroul e numit de către narator fie „Moromete”, cu numele de familie, fie „Ilie Moromete”, dar niciodată Ilie; pe când soția sau copiii lui sunt numiți constant cu numele mic. Astfel este subliniată încă o dată poziția sa tutelară în cadrul familiei (poziție fragilă, după cum știm, dar care devine ținta „imposibilei întoarceri”, adică, de fapt, a multcăutatei teme a *autorului*<sup>28</sup>), dar și importanța sa în cadrul narațiunii (Vasile Popovici merge până la a analiza, în cadrul unui anumit pasaj, raporturile dintre personaje după modul de numire și ajunge la concluzia că este pusă în evidență aceeași ierarhie conform căreia Ilie Moromete reprezintă centrul de greutate al respectivelor secvențe<sup>29</sup>; toate bune și frumoase, însă a generaliza la scara întregii cărți imaginea acestei ierarhii pe baza unui singur fragment mi se pare a fi un demers riscant. Aceasta nu înseamnă, totuși, că lipsesc dovezile privitoare la poziția centrală a protagonistului. Importanța lui Moromete (al cărui nume a dat, cum nu dau chiar așa de multe, verbul *a moromețianiza* și, implicit, adjectivul derivat) constă în impunerea unui stil *moromețian* definit în esență printr-un mod „de gândire contemplativă, în sensul propriu al cuvântului”<sup>30</sup>, prin „înclinația de a face din viață un permanent spectacol”<sup>31</sup>. Mentalitatea *moromețiană* pare a fi un bun câștigat de literatura română postbelică, fapt confirmat de majoritatea exegeților. Mentalitate pe care Monica Spiridon o ridică la rangul de mit creator: „Mitul creator născocit de Preda – «mentalitatea moromețiană» – menține conștiința la echidistanță de singurătate și de supunerea în fața alterității, e un mit al dialogismului, care transformă libertatea în Lege și rațiunea

<sup>28</sup> Cf. Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ed. Cartea Românească, București, 1972, p. 203 – 208.

<sup>29</sup> Vasile Popovici, *Marin Preda – timpul dialogului*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, p. 69 – 72.

<sup>30</sup> Ovid S. Crohmălniceanu, „Stilul moromețian”, în *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, p. 390.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 391.

în credință (sau în încredere?).”<sup>32</sup> Proiectat la o asemenea scară, numele protagonistului *Moromeților* capătă valențele unui nume generic care definește un stil de existență propriu eroilor fundametalii ai lui Preda (Niculae, Călin Surupăceanu, Victor Petrini etc.): „Privit din orizontul generos și amplu al Operei finite, Moromete nu mai pare decât un purtător accidental al numelui său, *un nume comun*. El «serializează» scrisul lui Preda (îl transformă într-un fel de roman-foileton, având ca protagonist «un moromete»). Neastâmpărul inovator în planul structurilor epice a fost posibil la Preda tocmai grație modelului uman, care a asaltat și luat în stăpânire opera, rămânând mereu el însuși – întocmai ca un *star* a ecranului – dincolo de orice rol particular: Ilie Moromete sau Petrini (un interesant Ștefan-Gheorghidiu de la Siliștea-Gumești). Prin urmare, titlul primului roman al lui Preda ne revelează, de asemeni, o tensiune între DA și NU. Pe de o parte, se autocenzurează ironic, infirmând, printr-o subțire antifrază, exact ce pare că a f i r m ă deschis: întemeierea grupului pe un *stil existențial* anumit. Pe de alta, însă, el devine un generic simbol al Operei, anticipând (e x p r i m â n d?) un *Stil de creație*.”<sup>33</sup>

Și, în orice caz, expresivitatea acustică a acestui nume nu poate fi tăgăduită, oricare i-ar fi originea – căci, așa cum știm, similitudinea sonoră a numelui Ilie Moromete cu Ilia Muromet, celebru erou popular rus, a stârnit o controversă nu lipsită de interes, iar argumentele care susțin preluarea numelui rusesc de către Marin Preda (începând cu constatarea că distanța fonetică dintre cele două nume e minimă, iar simpla coincidență pare neverosimilă) se arată mai solide decât contraargumentele. Ultimul episod al polemicii pe tema înrâuririi rusești a lui Preda îl înregistrează revistele „Dilema” și „Observator cultural”, care găzduiesc articolele lui Mircea Iorgulescu, respectiv Ovidiu Pecican<sup>34</sup>.

În concluzie, din capodopera lui Marin Preda nu lipsește nici una din categoriile onomastice, de la numele banale și seci până la cele foarte sonore și totodată încărcate de semnificație, situație deloc surprinzătoare: *Moromeții* e un roman realist și monografic, deci cu pretenția de a da seamă asupra lumii ca integralitate, de a cuprinde nu doar câteva, ci toate trăsăturile și problemele satului românesc interbelic. Așa încât nici existența unor doze respectabile din fiecare categorie de nume proprii

<sup>32</sup> Monica Spiridon, *Omul supt vreme*, Ed. Cartea Românească, București, 1993, p. 285.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 286.

<sup>34</sup> v. Mircea Iorgulescu, „Despre combustia numită prietenie”, în „Dilema”, anul IX, nr. 418, 2 – 8 martie 2001, respectiv Ovidiu Pecican, „Marin Preda și Ilia Muromet”, în „Observator cultural” nr. 60, anul I, 17 – 23 aprilie 2001.

nu este pur întâmplătoare (chiar dacă inconștient concretizată), căci copia lumii trebuie în mod necesar să conțină toate componentele acesteia, inclusiv la nivel nominal.

Iulia Soare, *Familia Calaff* (1956)

Acest roman rămas într-o nedreaptă obscuritate al Iuliei Soare (născută Lilly Sonnenfeld) intră în categoria frescelor de familie de certă vână balzaciană, un fel de *Sfârșit de veac în București* care s-ar fi putut intitula *Început de veac în Galați*, mai ales că protagonistul, Emil Calaff, fabricantul evreu de săpun și lumânări, reprezintă un fel de Iancu Urmatecu, dar mai rău și deloc înclinat spre umor.

Soliditatea și cursivitatea romanului, scriitura clară și precisă, capacitatea de a evoca atmosfera și membrii unei familii într-o manieră epică, portretizând și decupând scene revelatoare sunt tot atâtea recomandări ale acestei istorii de familie evreiască întinse pe durata unui deceniu (1908 – 1918), cu tot fundalul istorico-politic. Pe cale de consecință, majoritatea numelor au sonorități specifice mediului etnic evocat, începând cu acela din titlu, „Calaff”, aparținând acestui cap de familie neîndurător fabricant de săpun și lumânări, feroce și cumplit de nedrept față de propria soție, proprii copii, propriile rude etc. Zgârcit, intolerant, de o răutate greu de egalat (poate de Tănase Scatiu, alt precursor alături de Urmatecu), Emil Calaff e patronul unei familii pe care o conduce ca pe o afacere. Soția sa e numită de către naratorul de persoana a III-a exclusiv „doamna Calaff”, ca și cum ar fi doar o anexă a soțului, mai ales că ea nu contrazice cu nimic această postură. Dominată total de Emil (și acesta menționat pe numele mic foarte rar), ea predă ștafeta supunerii copiilor lor, care scapă de totalitarismul din cadrul clanului doar prin căsătorie și mutare din casa părintească, eventual undeva departe (e cazul Silviei, măritată la Lemberg cu Dolo Sorski – al cărui nume, iată, îmbogățește sonurile excentrice ale onomasticii acestui roman). Spre deosebire de Silvia, sora acesteia, Laura, măritată cu Albert Farg (alt nume insolit), pentru că trăiește în Galați și mai și lucrează, aproape sclavă, în fabrica tatălui, nu scapă de autoritarismul crud al acestuia. La fel Jean, de-a dreptul disprețuit de domnul Calaff, deși crede, iluzoriu, că-i va succeda tatălui la conducerea afacerii. Anatol e ca și inexistent, grav bolnav, trăind mai mult prin sanatorii, va pieri în consecință, fără vreun aport epic la istoria familiei. Asta spre deosebire de Eugen,

fratele său trimis la Chemnitz pentru studii tocmai spre a fi de folos afacerii familiei, dar care, căzut în patima beției, se sinucide... aruncându-se pe geam – și asta exact din cauza tatălui venit să-l admonesteze; scena respectivă, fulgerătoare, capătă o notă de umor negru prin menționarea faptului că tatăl, repezit să-l oprească din gestul sinucigaș, rămâne în mână cu una din șosetele fiului.

Cea numită constant „Lotte” (de la „Charlotte”, familiar chemată de surori ca „Lottchen”) are și ea un destin nefericit, provocat de același terorism patern, căci din cauza absenței libertății de a-și găsi iubirea și în urma unei eșuate, abia începute povești de dragoste cu un anume Jan Socolski, la Karlsbad, își pierde mințile, se aruncă din tren și, scăpată ca prin minune, își va petrece anii prin sanatorii sau trimisă de tată la București, departe de familie în grija domnișoarei bătrâne Finkels, care, isterică, o terorizează și o face pe Lotte să nu-și mai revină niciodată; alte nume străine apar cu ocazia vilegiaturii de la Karlsbad: Helca și Henryk Bilanski, acest Jan Socolski; pentru Lotte, numele celui din urmă devine un nou obstacol, dincolo de acela al faptului că mătușa pretendentului îi pretinde acestuia să caute o „partidă financiară”, să renunțe la flirtul cu dra Calaff: „Jan!... Îl chema Jan, dar numele ăsta străin, care nu se găsea în nici una din limbile cunoscute ei, care nu era legat pentru ea de nici o amintire din viață sau din cărți, numele ăsta nu-i spunea nimic, o jena și o puneă în încurcătură. Ce bine ar fi fost dacă gândindu-se la el ar fi putut să-i dea un alt nume, un nume familiar și apropiat care să înlesnească un început de intimitate, chiar numai imaginară, între ei.”; cum se vede, debusolata Lotte are nevoie de puncte de sprijin în procesul ei de îndrăgostire, cum ar fi chiar un nume „apropiat” mediului său familiar, care să-i facă mai accesibilă persoana purtătorului. Din păcate, chiar dacă va trece peste acest mic obstacol onomastic, retragerea lui Jan și viața fără orizont afectiv, cu sumbra perspectivă a singurătății, o va afecta profund pe fiica, probabil, cea mai sensibilă a domnului Calaff.

În schimb, sora ei, Marta, „sacrificată” prin măritiş mai vârstnicului Paul Karst (a se observa sonoritatea nu doar străină, dar și dură a acestui nume de familie, parcă în concordanță cu asprimea personajului), speriată de perspectiva sumbră a chelirii etc., va avea parte, paradoxal, surprinzător, de o viață de familie decentă în condițiile date, căci soțul se va dovedi mai afectuos (chiar dacă într-o manieră convențională) decât părea, mai atent față de soție – care, la rândul ei, se va adapta printr-o rigoare care o deconcertează pe Lotte. Fiul lor, Alexandru, le va completa viețile, iar îndepărtarea prin mutarea la Viena le va salva existența de amărăciunile și disprețul

lui Emil Calaff; de aceea, când, după război, săracii, vor fi nevoiți să se întoarcă în sânul familiei Calaff, cerând adăpost, vor trece prin așteptate umilințe din partea șefului de clan.

Dincolo de aceste episoade, cărora li se adaugă și altele, dramatice în general, violente și absurd generate de obicei de către capul intolerant al familiei, rămâne de notat implicita abundență de nume evreiești, germane sau de alte surse etnice, între care cele românești sunt mai rare, dat fiind mediul descris; lista personajelor – respectiv a numelor – e grăitoare: mama lui Paul Karst, văduvă, recăsătorită cu Artur Ritter, mare proprietar la Iași; mère Hildegard; Herr Steiner, profesor de germană; mademoiselle Mouton, profesoara de franceză; Zeilig, omul care caută partide pentru fetele lui Emil; servitoarea Dochița; avocatul Grigorovici, conservator; Vintilă Mușat, liberal (deputatul Mușat e avocatul lui Calaff – iar mâna lui dreaptă e un anume Mihalache Costescu); Hélène Alexatos; sora ei cea mare, Polixenia; Lelia Welt, 30 de ani, independentă și malițioasă; doctorul Panaitide; Leopold Garnic, concurentul principal al domnului Calaff; fiul său se numește ca și fiul lui Calaff – Jean; Filip David, prieten cu Jean Garnic; Sophie Vîrnăv, o fostă colegă, internă a lui Lotte; madam Dobrescu, croitoreasă; Mina Rohr, o soră a dlui Calaff; Jenny Ias, verișoara dlui Calaff, îndrăgostită cândva de el nebunește; doctorul Schneider, din Brăila, cu soția și fata cea mică, Mélanie, logodită cu un bogat cerealist; rabinul Mendel, cel care oficiază căsătoria Martei cu Karst; Fräulein Wenzel, care dă lecții de engleză Lottei; bătrânul vizitiu Zalman; doamna Trude Krauss, gazda lui Eugen de la Chemnitz; Haralamb Cristopol, proprietar de fabrică; Costică Melinte, redactor la ziarul „Dreptatea”, socialist; Valérie Rîmniceanu, fostă colegă a Hildei; dna Albertini, profesoara de pian a Hildei; Adela, bucătăreasa familiei Farg; Aglae Teofilatos, Silvia Berman și Eugénie Costăchescu – foste colege ale Hildei; Leizer Herș, client cu băcănie de la Tg. Neamț; Ștefan Neacșu, profesor de franceză la liceul de băieți, mutat „disciplinar” la Piatra-Neamț; moș Costică Fotache (și soția sa, Vasilica Fotache) – aflați într-un proves mereu amânat cu dl Calaff din cauza inundării locuinței; Mélanie Baras, fiica doctorului Schneider (se mută la Galați și ia în chirie apartamentul clădit de Calaff); Rose Heller și o anume Eleonore; doica lui Alexandru, Pachița Coajă („care avea douăzeci și patru de ani, brațele rotunde și tari și niște sîni dolofani, umflați de un lapte excelent”); mătușa Rabitz de la Focșani; Ritta Nathan, o chiriașă al cărei soț este contabil; Gottfried Boltz, alt producător de lumânări și săpun, rival cu Calaff; Karl-Fridrich Heidemann, fiul unui pastor din Hanovra, reprezentant

al unei mari firme; Cornel Rădulescu, „cel mai de văză fabricant din București, un oltean șmecher”; Karst curtează doar trei familii din Galați, din interes: frații Samuel, armatori (Leonard, unul dintre ei), Heinrich Müller, exportator de cherestea, și Gustav Laub, proprietar de magazin de bijuterii și antichități; Alfred Karst, mare bijutier la Iași, vărul lui Paul Karst; Marcel Reif, preparatorul lui Dănuț Farg, vrea să plece la Viena, pentru studii de medicină; Haim Schwartz, „cunoscut în toată Moldova pentru lumânările de cununii și cel mai vechi funcționar al firmei”; un anume episodic Marin Căldărușă, care se tot bate cu Gărgăune, cârciumarul; Artimița lui nea Spiridon Bocăneală, mai mare cu patru ani decât Dan, cea care acceptă să se culce cu el în atelierul de tâmplărie; un oarecare profesor Popovici; Maximilian (Max) Farg, fratele lui Albert, căsătorit cu Diana – stau la București; Max îi este unchi Dianeii, aceasta reușește să îl ia de soț; Daisy și Tom, copiii Dianeii și ai lui Max; Wanda, fiica Silviei și a lui Dolo; cumnatul lor, Henryk Bielanski; Wald, asociatul lui Conrad Klar în afaceri; Matila Klar, mama lui Theodor și Conrad Klar, a lui Barbu și a lui Leon; Conrad Klar, contabilul lui Calaff, cel care se va însura cu Lia din dragoste (o excepție de la regula căsătoriilor aranjate); Klar avusese simpatii socialiste, scria articole în „Dreptatea”; i se zice familiar „Răducule” (posibil de la „Conrad”). Atunci când se îndrăgostește de el, Lia își spune: „De fapt Conrad – are să-i spună altfel, are să-i găsească un diminutiv drăguț și mîngîios, încă nu știe cum, dar așa e prea lung și prea oficial – de fapt el nu i-a vorbit niciodată pe față despre căsătorie. (...) Îi va spune «Răducu», așa cum surorii ei Hilda îi spune «Hilduț».”

Afecțiunea și snobismul manifestate prin diminutive și nume de alint se regăsește și în cazul lui Alexandru, fiul lui Lotte și al lui Paul Karst: „Pentru micul Sașa (numele rusești erau la modă și Paul hotărîse că era un diminutiv foarte drăguț pentru băiatul lui) Lotte avea un început nedefinit de afecțiune” (aceleiași odrasle i se spune, de altfel, și „Bubica”). Pe de altă parte, Dan, fratele Liei și al Hildei, copiii Laurei și ai lui Albert Farg, înregistrează trecerea de la „Dănuț” la „Dan” ca pe un semn al tranziției de la copilărie la adolescență: „În afară de Lia și de moș Vasile, nimeni nu-i mai spunea «Dănuț». Și cei de acasă începuseră pe nesimțite să-l strige «Dan», ca la școală.”; crescând, amărăciunea generată de lipsa lui de îndrăzneală se accentuează și se leagă inclusiv de rușinea de a-l avea drept cel mai bun prieten pe colegul care se numește „Văcuță”: „La șaptesprezece ani nu îndrăzneam să spună acasă că prietenul lui se numește Văcuță, că e fiu de factor poștal și că locuiește în Badalan, în casa unui muncitor scîndurar.”; despre acest Văcuță Ion, june socialist, ni se spune

că e unul dintre elevii noi intrați în clasa a cincea „care trezi oarecare compătimire printre colegi pentru că mîna stîngă atîrna subțire, nedevelopată și țeapănă de-a lungul trupului, dar în același timp provocă și ilaritatea, pentru că numele lui de familie era Văcuță.”; atunci când Dan îl aduce acasă, încălcând regulile casei, aceeași rușine îl face să îi ascundă familiei numele adevărat, pretinzind că îl cheamă Georgescu – prin urmare un nume neutru, urban, fără „izul de țărănie” al lui „Văcuță”.

Disprețul bunicului, Emil Calaff, frînge puseul de îndrăzneală al lui Dan, același dispreț pe care „pater familias” îl exprimă și în cazul lui Conrad Klar, pe care îl apreciază ca angajat contabil, dar îl dezavuează ca viitor ginere din cauza originii umile („Fata ei, fata ei... (...) Pentru cine?... Pentru Klar, contabil și voiajor în fabrică, și cu o cumnată croitoreasă!”); drept urmare, chiar după ce îi devine ginere, îl „reduce” tot la răceala adresării cu numele de familie: „Îi spunea mai departe «Klar» și «dumneata», silindu-l și pe el să respecte formulele de politețe de pînă atunci.”

Când sunt comentate de gura lumii, infatuarea și prestigiul domnului Calaff își găsesc rezonanțe inclusiv prin intermediul numelor... ginerilor săi: „Emil Calaff cu mîndria lui! Emil Calaff, care nu răspundea decît la salutul cîtorva oameni din oraș, care-și luase gineri cu numele cele mai frumoase din țară!”. Frumusețea numelui poate fi un element demn de luat în seamă când e vorba de căsătorii aranjate, așa cum reiese din exprimarea temerilor Liei: „Vreun moșneag cu dinți falși (...) va ajunge la concluzia că o fată drăguță de douăzeci și trei de ani, crescută la maici și purtînd un nume frumos poate fi o soție destul de prezentabilă.”

Snobismul rămîne un reflex social constant, așa cum o arată și transformarea evreiescului „Avram” în franțuzescul „Armand”: „Calaff îl opri pe Nathan în curte și-l felicită fără să-l prevină și fără să se scuze că nu va lua parte la ceremonie și bietul Armand – Ritta transformase din primele zile ale lunii de miere pe Avram în Armand – care comunicase felicitarea drept un semn bun, avu de suportat consecințele lipsei lui de perspicacitate.”

*Familia Calaff* nu reprezintă doar istoria unei familii și imaginea unei lumi specifice, dar și imaginea pitorească, vie, a unui adevărat spectacol onomastic (și uman).

Mihaela Ursa vede în romanul *Groapa* mai degrabă o serie de proze scurte legate prin toposul Cuțaridei, al periferiei bucureștene dintr-o epocă revolută: „Colecția de povestiri își extrage justificarea narativă de tip romanesc tocmai cu ajutorul acestui personaj principal, groapa de gunoaie devenită nu numai *centru* (cum profetește Grigore, cel pentru care viața este «ca o panoramă»), ci și *protagonist*, mamă acaparatoare și protectoare, rea și bună, mireasă tainică și târfă consumată. Marea noutate (autohtonă) a romanului la vremea apariției sale nu este recursul la lumea periferică a micilor negustori, a borfașilor și șuților mahalalei, și nici materialitatea grea, mustitoare, barocă, a scrisului balcanic matein, ci tocmai transformarea unui spațiu în personaj cu drepturi depline.”<sup>35</sup> Conform aceleiași comentatoare, acest text reprezintă „o impresionată frescă neorealistă a lumii de periferie, un apetisant bîlci al tuturor deșărtăciunilor”, care „fac din poveștile Cuțaridei un simulacru de istorie a lumii, o repetiție ex-centrică a spectacolului înălțării și decăderii marilor imperii.”<sup>36</sup> O lume plină de vitalitate, extrem de colorată, își duce existența în această ficțiune evocatoare, sugestivă, plină de personaje pitorești cu nume pe măsură.

În centru stau membrii bandei de hoți, care poartă fie nume obișnuite, fie, mai des, nume sau porecle pline de culoare. Din prima categorie fac parte Paraschiv (tânărul hoț, ucenicul care va deveni șeful grupului), Gheorghe, hoțul bătrân, căruia tovarășii îi zic Treanță, Florea, Didina, „gagica” șefului (rezonanța mahalalei caragialiene e de netăgăduit). A doua categorie, mai bogată și mai plastică include personaje, respectiv nume precum: Bozoncea, zis și Stăpânul sau, mai rar, Starostele, Oacă – zis Ciupitu, Nicu-Piele, Sandu Mână-mică, fost iubit al Didinei (Gheorghe îi zice la un moment dat, malițios, „Sandu-Labă-mică”), nașul lui Bozoncea și-al Didinei, Praporgicu. Dar nu doar hoții beneficiază de porecle, ci și alți locuitori ai Cuțaridei: Titi Aripă, vărul ibovnicei Didina („Sunt Titi Aripă, beau și pup!”), Toropeală, Cocârță (tăinuitorul de cai), pungașii Gică-Adormitu și Mielu-Calapod, moș Leu (cel ce se ocupă de armăsarii de prăsilă).

---

<sup>35</sup> Mihaela Ursa, „Groapa din bibliotecă”, în *Cărțile supraviețuitoare*, coordonator Virgil Podoabă, Ed. Aula, Brașov, 2008, p. 89.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 90.

Hoții din beciul prefecturii se numesc Tică-Blându, „Arsene, de-o omorâse pe mă-sa, Mantă, unul de trosnea la Obor, Mulă, care umbla cu gura de lup, Gătitu, ginitor în Rahova, Ilă-Plic, Vizante-Garagață”, ori Mutu (vătaful de pușcăriași care-l pune la punct Paraschiv). Interesant, comisarul și polițiștii nu sunt numiți, ca și cum nu ar avea importanță într-o lume dominată de şuți, gunoieri și categoriile sociale și profesionale cele mai umile.

Nici restul lumii „Gropii lui Oatu” nu se poate plânge de nume mai mult sau mai puțin expresive. Dacă vătaful gunoierilor Cuțaridei se numește Grigore, iar nevasta lui cocoșată, vorbăreață și slută, mare pețitoare, Aglaia, dacă pe cârciumar îl cheamă Stere (socrul îl alintă cu Sterică), pe soția lui, Lina (fiica lui Marin Roșioară, dogar bogat), pe iubitul ei Nicolae, pe fin Tache și pe fină Smaranda, o rudă a lui Roșioară se numește Ghiță Bâlcu, iar mama Linei rămâne pomenită doar cu termenul „soacra”, dacă fostul stăpân al lui Stere poartă numele Pandele Vasiliu, în schimb taraful e compus din guristul Mitică Ciolan, acordeonistul Neacșu, vioriștii Dumitru și Anghel (și au parte de o moarte cumplită în plină iarnă, în câmp la „Cățelu”). Dacă Stere are de fapt un nume comun (cel de familie i-l aflăm abia spre sfârșitul romanului: „Îi trecu prin gând că nu lăsase măcar un semn în cărămizile astea și că va pleca de aici și, după moartea lui, nimeni nu va mai ști cine a ridicat casele. Ar fi trebuit să fi pus la tencuirea pereților pe un zidar să sape sub streășină câteva litere: Stere Drăgănoiu, *proprietar*.”), o namilă de tâmplar se numește Matei, acarul – Chirică, fochistul – Spiridon, un alt ceferist – Ilie, negustorul evreu – Goldenberg, frizerul – Tilică, croitorul cu patima jocului de cărți – Gogu, nevasta acestuia – Florica (în amantlâc cu Tilică), un zidar este Ghiula, un gunoier – Tănase, alte personaje, în general muncitori din capitală, poartă antroponime mai insolite: Marin Pisică, lucrător la abator (moare stupid, împuns de un bou), Chișcă – tovarășul lui, Goșnete – pantofar, Nicolaie Curcuman – fierar, Manole Dulămiță – lucrător la un magazin de încălțăminte, Isidor Katz – lucrător la „stămbărie”, Ilie Arghir – vânzător de harnașamente, pinteni, zăbale etc., Gheorghe Herghelegiu – vânzător de haine de damă, Marin Bălună – pălărier.

„Conclavul” babelor care merg la o anume Marghioala să mănânce morcovi implică dialoguri savuroase și o suită de nume în general specifice unor astfel de profiluri: „În săptămâna mare, la trecerea pe sub domnul Cristos, veneau toate babele: baba Aglaia, baba Mița, baba Tinca, baba Lixandra, Marghioala a lui Mială și alte câteva mai fără nume.” Lor li se adaugă baba Chirița.

Alte sonorități diversifică oferta onomastică: Petre, fiul tâmplarului, Ene știrbul, băiatul lui Spiridon, Naie al croitorului, Cristache Cuțu, tramvaistul, untarii Cristu Surcel, Niculaie Apopii, Bulancea, Nenișor, coana Marița, cea care dă în cărți și face vrăji, fiul ei – Oprică, Voica, ibovnica din Drăgășani a lui Stere, Petrică Cârcu, starostele meseriașilor, îmbrobodit la bal de către Didina; Mihalache Tobă, Iordan Belușica, blănarul, Picu Calată, mățarul de la coada Dristorului – meseriași de la bal; Grigore Piculeață, starostele lăutarilor de la același bal; fetișcana Sinefta, cea de care se îndrăgostește Nicu-Piele; Veta, fata domnului Aristică Mârzu (și a coanei Marioara), de la Tramvaie – îndrăgostită de chiriașul lor, Procopie, student la medicină; acestei Veta i se zice „aia mică”: „Nimeni nu-i dădea cincisprezece ani și un vecin îi zisese în glumă *aia mică* și *aia mică* i-a rămas numele.”; la ei în gazdă trage și unul „Constantin Șarpe, impiegat la Calea Ferată”, bănuie că ar fi tatăl natural al Vetei. În sfârșit, Tudose, bărbatul care, cu toporul înfipt într-o buturugă purtată pe umăr, trece strigând „Sparg la lemn!” și îi hrănește Aglaiei, soția lui Grigore, superstiția că atunci când trece el, moare cineva.

Un personaj pitoresc este și nea Fane: „Nea Fane, gură bogată, de-i mai zicea și Carambol, că-i plăcea să joace biliard, avea ceasul lui când se oprea-n față la Stere, se uita în prăvălie și dădea bună seara. Lucra la morgă, despuia morții, le făcea el cu dresuri, îi îmbălsăma, umbla-n om cum ai căta într-un raft.”

Preotul noii biserici suscită și el interesul – pecetluit cu o poreclă: „Muierile vorbeau pe la porți:

- Ce fel de popă o fi ăsta? Are barbă roșie ca Ucigașul! Și-i mic de-un metru. Nici n-o să-l vedem după evanghelii!

Popa Metru i-a rămas numele sfinției sale. Și i se potrivea, ce-i drept!”

Aceeași plasticitate a imaginației comunității se regăsește și în „botezul” brutarului avar Bică-Jumătate sau Bică-Jumate, botez bazat, ca de obicei, pe trăsăturile celui vizat: „Să-l fi văzut, nu dădeai doi bani pe el. Era un ăla neajutorat și slut, că de-aia i se zicea și Jumate. Numa inimă-n el. Nu mânca, nu dormea. Semăna cu un gândac de gunoi, așa cum îl știau oamenii, verzui la față, cu dinții căzuți, tot căutându-se prin buzunarele pline de polițe și chitanțe. Împrumuta bani. Îți dădea cinci, îi înapoiai șapte.” Iar omul său de încredere, la rândul său are parte de o poreclă antifrastică: „Avea un om de credință, robul său, Mielu, un haidamac de ridica un camion în spinare, cu cal cu tot. Credincios, nu ți-ar fi risipit un franc, s-ar fi omorât cu străinii pentru jupânul lui.”

Diversitatea caracterologică și vitalitatea locuitorilor Cuțaridei își găsește reflexia analogică în diversitatea și expresivitatea numelor și poreclelor acestora.

Victor Eftimiu, *Pe urmele zimbrului* (1964)

*Pe urmele zimbrului*, apărut în 1957 în foileton, iar în 1964 în volum, cu acțiunea plasată în preajma lui 1848, combinând referințe istorice (între care personajele epocii, fie și evocate doar onomastic, dau o patină aparte) cu cele folclorice (legate de fapte haiducești), se constituie într-un roman de aventuri mixat cu unul amoros, cu o atmosferă și un ritm ce dau lecturii farmec și cursivitate. Culoarea locală și descrierile obiceiurilor și comportamentelor din Moldova (parțial și Muntenia) mijlocului de secol XIX contribuie la calitatea acestui roman cu, în fond, tentă senzaționalistă.

La capitoul onomastică nu sunt multe de precizat, exceptând expresivitatea numelor din anumite medii (cu precădere al slugilor și al haiducilor), respectiv expresivitatea poreclelor. Astfel, aflăm de un anume Ilieș, poreclit „Împușcă-Vrabie”, poreclit așa „fiindcă, vânător nevoie mare, nu făcuse cine știe ce mare ispravă. Dobora vrăbii cu praștia și cu arcul. (...) N-avea bani bietul Ișieș să-și cumpere praf de pușcă și alică. Altminteri le arăta el lor! Își potolea patima trăgând cu pietricele și cu săgeți în pasărilor aproape domestice, care ciuguleau duzii sau balega din curțile oamenilor.”

Francezul și bonapartistul Henri Parrocel devine în gura țăranilor „Paruselu” sau „Parogelu”, iar marele boier de viță domnească Archip Rosetti e poreclit „Barbă-Amestecată” „din pricina acestei împletiri de șuvițe albe și negre”.

Șirul numelor sau poreclelor membrilor cetei de haiduci aduce sonorități sau semantisme plastice, mai ales așa cum îi prezintă șeful lor, Stoeniță: „Ăsta e Lungu... ăsta e Miai... ăsta e Conțoiu... ăsta Runcu... ăsta Coșmeliță... ăsta Pacomie, de-i zice Gălbează, ăsta Șoldan... ăsta Alecache... ăsta e Mirilă, din Miroslăveni. ăsta e Ivașcu, feciorul lui Gheorghelaș, din părțile Buzăuului... ăsta e Boldur... ăsta Trandafir, ăsta Lupu din Bîrlad, de-i zice Mielu-Blînd.” Și mai apar: „un bulgar din Ismail, căruia îi ziceau Crijaliul, adică tot haiduc, pe limba turcului”, „Anghelina, hangița, zisă Lupoia, din capul satului”, zapciul Voinea Usturoi, Gligore Sturdza poreclit „Vițelul”.

Și o precizare făcută în treacăt, dar semnificativă: „După o nopate petrecută la Miroslăveni, porni de cu zori, spre Drăgoșești. Era numai el în droșcă și, pe capră, Vlad, vizitiul. Vlad, singurul om din Moldova pe care-l chema așa. Parrocel remarcase că numele Vlad și Mircea, atât de obișnuite în Valahia, nu le purta nimeni dincolo de Milcov, nici boierii, nici țăranii moldoveni. Se vede, unde nu-l chemase pe nici un voievod moldovean Vlad și Mircea.”

#### Cella Serghi, *Cartea Mironei* (1965)

Al doilea roman al Cellei Serghi, apărut inițial sub titlul *Cad zidurile* (1950) și republicat întâi sub titlul *Cartea Mironei* și în cele din urmă *Mirona*, o are în centru pe Mirona Runcu, personaj-narator cu veleități de romancier. Numele său pare să provină din numele străbunicului, Miron, așa cum la un moment dat o confirmă protagonista însăși atunci când își caută gazdă și i se cer explicații legate de nume („Ce nume este ăsta?... N-am mai auzit...”): „Pe străbunicul meu îl chema Miron.”

Stranie rămâne replica pe care o are un personaj episodic, nenumit, care pare a-l reprezenta pe Lovinescu, fiindcă este amfitrionul cenaclului în care ajunge eroina și fiindcă are și el tentația de a boteza nou-veniții; când Ștefan o prezintă acestuia, adaugă: „O viitoare romancieră...”, iar amfitrionul reacționează la nume: „Mirona? repetă maestrul mirat. E ingenios, dar prea căutat, neverosimil... Să vii să-mi citești ceva. Lasă, că-ți găsesc eu alt pseudonim.” Precizarea este bizară, sugerând că „Mirona” ar fi un pseudonim sau că maestrul crede că „Mirona” n-ar fi numele „real”...

Prelungind acest episod, Ștefan face mai târziu un alt comentariu, atunci când într-un salon o prezintă pe Mirona: „Scriitoarea de care v-am vorbit, spuse Ștefan cu emfază, Mira Run. E un pseudonim original. Dar eu prefer Mirona; este un nume cu totul aparte, simplu: Mirona Runcu. Ba chiar mai simplu: Mirona!... Așa cum semnează Colette.” Deducem de aici că pseudonimul găsit este „Mira Run”, care nu e doar original, ci și artificial – astfel că pe bună dreptate bunul simț îl face pe Ștefan să constate că „Mirona” sună de fapt aparte prin chiar simplitatea sa.

Ca și Diana Slavu din *Pânza de păianjen*, protagonista noului roman are o sensibilitate aparte față de numele proprii. Iată, în prima pagină apare deja o mențiune: „Bunica mea se numea Fana. Însuși faptul că bunica avea un nume mi se

părea tulburător, neașteptat. Și apoi, Fana! Era frumos? Urât? Nu știu. Venea de departe. Aducea parfumul unor vremi pe care mintea mea neliniștită se străduia să le înțeleagă, timpuri în care am fost și nu am fost, în care, nelămurit, doream să mă întorc.” Eroina sesizează caracterul particular al acestui nume și îi adaugă conotația subiectivă a capacității de evocare a unor timpuri trecute. Asta în condițiile în care personajul care-l poartă este, alături de cel al străbunicii, Catrina Cațian (aici numele de familie sună particular), cel mai interesant, cel mai viu din toată galeria de chipuri a acestui roman. Fascinația față de bunică e completată de fascinația față de numele acesteia, căci Mirona are îndrăzneala de a întrerupe ceremonialul mesei, de față cu apriga Catrina, și de a întreba: „Cum o chema pe bunica?”, spre a obține răspunsul „Fana” din partea bunicului, în contextul în care bunica reprezintă o persona non grata din cauza fugii sale din familie. Câteva pasaje mai încolo, evocând-o pe Marta, cea căreia i se spune „fata lui Drăgan”, protagonistă ajunge din nou la numele bunicii și-l repetă cu vădit efect incantatoriu și „terapeutic”: „Dar într-o zi, străbunica s-a supărat foc pe Drăgan, care a dispărut împreună cu Marta. Necăjită, stăteam mai mult pe la spălătorie și adunam cu migală, din aburii care se ridicau din cazan, frânturi de fraze, nume și șoapte și, căznindu-mă să le lipesc ca peticile rupte ale unei cărți cu poze, repetam: «Fana...».”; pe aceeași Fana, tatăl ei o alintă diminutival, așa cum reiese din scrisoarea adresată Manianei: „Eu nu am ochi decât pentru tine și pentru fetița noastră, pentru Fana noastră, pentru Fanette...”.

La un moment dat apare pomenită o anume Fany, mama lui Gian, iar Mirona consideră că e o coincidență demnă de interes cu numele „Fana”. De aici și intenția ei de a-și intitula romanul pe care-l scrie „Coincidențe”: „Lui Gian îi plăcea cum sună și repetea încântat: *Concidence*. Jacquot îl găsea stupid.

- Ce înseamnă «coincidențe»? La noi la uzină sunt două muncitoare pe care le cheamă Aprilian. Mai sunt Paule, Paula, Pauline, Paulette... Jacques suntem cinci, Jean șase. Ce vreți, există mai mulți oameni pe pământ decât sfinți în calendar...”

Perspectiva lui Jacquot e una de bun simț, ea are în vedere realitatea, pe când perspectiva Mironei ține de orizontul românesc, livresc, mult mai îngust, în fond, pentru că șirul de nume al unui roman e mult mai puțin numeros decât acela al nomenclatoarelor reale.

Fascinația Mironei față de asemănarea de nume este mărturisită direct: „Știi, Giulia, bunica mea a fugit cu un grec bogat, înainte de a fi venit eu pe lume. Toată

copilăria mea am visat să plec în căutarea ei. O chema Fana. E o asemănare de nume care mă tulbură...”

Obsesia pentru nume a eroinei principale se traduce, în copilăria sa, și prin aglutinarea acestora pentru a indica un personaj imaginar a cărui origine se află în cartea *Micul lord*: „Și mai aveam doi cai de plumb cu soldații lor: garda lui Cedric. Pe bereta lui, aproape albă de praf, scria: Marine. Pe abecedar, într-un colț, rămăsese alt nume: Andrei. Pe cartea *Micul lord* scria caligrafic: «Lui Dody, mămica...» Îl chema deci și Marin, și Cedric, și Andrei, și Dody, și Lord Fauntleroy”. Jocul cu numele se prelungește prin momente imaginare de genul următor: „Pe umeri, prin păr, pe rotunjimea obrazilor am simțit o tremurare de aer mângâietoare, am auzit șoapte: «Te numești Fana, prințesă de Ringhi-Ring, și vei stăpâni peste domeniul din Blemstod».” Și naratoarea/adulta Mirona adaugă: „Niciodată mai târziu nu mi-am putut lămuri de unde scornisem aceste cuvinte, aceste nume absurde: Ringhi-Ring, Blemstod?! Din ce reminiscențe de filme sau de cărți de aventuri comentate prin casă veneau? Prințesă de Ringhi-Ring?... De câte ori îmi aduc aminte și oricât de necăjită aș fi, îmi vine să râd.” În alt loc fetița Mirona mărturisește: „Tușa Lavinia strângea masa. Era numai de câteva zile în casă la noi și nu pricepeam cum ne înrudim. Dar grozav mi-ar fi plăcut să mă cheme Lavinia!” Deci identificarea cu personaje imaginare sau persoane din jur se produce în primul rând prin inventarea/preluarea unor nume.

Așa cum admirația față de o persoană se transferă și asupra numelui: „Fana” fascinează nu doar prin sonoritate, ci și prin faptul că purtătoarea ei, bunica eroinei, se dovedește un „personaj” în familie; la fel, „Ștefan” capătă caracteristici superlative datorită purtătorului său, respectiv datorită iubirii pe care i-o poartă Mirona: „Mătușilor mele le-ar fi plăcut desigur un nume ca Raul, Sever, Gaston. Mie mi se părea că nume mai frumos ca Ștefan nu există...” Iar atunci când dragostea pentru el se stinge, reacția față de nume înregistrează, în consecință, această detașare: „Ștefan! Numele mi se părea fără culoare. Îl auzeam cu o emoție slabă. Sufletul îmi rămânea alb ca și mintea.” Convingerea distanței dintre ea și Ștefan este marcată și mai încolo prin observarea diminutivelor la care recurge personajul când i se adresează soției, lui Madeleine, la telefon: „Urmăream cum i se ivesc pe frunte broboane. Pielea i se umezea. Nu se sfia s-o alinte: Mado... Dodo... Dodoline. Aplecat peste telefon, cu obrazul crispat, livid, cu brațul îndoit, înțepenit, cu cotul în aer, vrând poate în felul ăsta să mă ție la distanță, ca să nu se simtă la capătul celălalt al firului respirația mea, repeta cântat: «Line, Line, Madoline...».”

La fel, când apar îndoieli cu privire la cartea pe care o scrie, ele se manifestă și prin îndoielile legate de posibila, deși improbabilă legătură dintre „Fana” și „Fany”: „Întrebarea dacă Fany și Fana sunt una și aceeași persoană, dubiul care persistă, mi se părea altădată tulburător. Acum mă întreb pe cine ar mai interesa...”

Mirona încearcă, tot în copilărie, să înțeleagă originea unor porecle: „Străbunicului i se spunea Franz Josef – fiindcă semăna într-adevăr cu împăratul sau fiindcă purta favoriți și părul tăiat după moda veche?” Imediat mai jos notează: „Unii necunoscând situația, alții din rea-credință, în bătaie de joc, în loc de dom' Jorj sau ginerele conitei sau Negru, cum îl chema, îi spuneau domnu Cațian. Intimii, mai toți, în spate, în derâdere – Prințul consort. Prințesa era, pentru toată lumea, Catrina Cațian.” Ceea ce aici eroina consemnează din perspectiva inocentă a vârstei copilăriei vom înțelege spre sfârșitul romanului că reprezintă adevărul și că gura lumii are dreptate să îl considere pe ginerele Catrinei Cațian de fapt iubitul acesteia.

În mult comentatul episod parizian al cărții, apar și alte dovezi ale interesului special al Mironei față de nume. La un moment dat e contrariată de faptul că un tânăr (care-i va deveni iubit) e strigat de către prieteni „Gian”: „Acest nume la început mă irita.

- De ce nu Jean, dacă e francez?

Portarul, singurul meu prieten pe atunci la Paris, căuta să-mi explice:

- Când locuia aici și sora lui, Giulia, vorbeau spaniola. Tatăl lor e francez. Mama, italiancă, dar copiii s-au născut în Argentina. Părinții au divorțat. Italianca s-a măritat cu un german și trăiește la Berlin. Franțuzul, cu o grecoaică...

Eram năucită.”

Atracția față de Gian este relevată, după înfățișare, prin nume: „Și parcă avea totdeauna o nedumerire, și întreba mereu ceva, dar din învălmășeala cuvintelor, singurul care ieșea la iveală cu un relief curios era: Gian.”

Portarul Jules are și el apetențe pentru „hermeneutica” numelor: „Cum schimonosesc străinii cele mai frumoase nume! În fond, Giulia înseamnă Julie. Așa cum mă cheamă pe mine Jules... Oh! Nu sunt rudă cu Jules Simon. Eu n-am ambiția să ajung «o stradă»... Sunt Jules *tout court*. Nume frumos, cinstit. Fata noastră se va numi Juliette, deși nevasta mea ține morțiș s-o cheme Hermione, ca pe ea. Nu e banal deloc: Hermione! Trebuie să recunosc. Dar când te numești Hermione, începi să ai pretenții și te măriți mai greu. Dacă ați ști câte discuții se iscă între noi din cauza asta!”

Mironei nu-i place, după cum declară ritos când discută cu Gian despre *La răscruce de vânturi*, numele Catherina (deși reacția vehementă de respingere pare a sugera o idiosincrazie, dat fiind faptul că eroina e geloasă pe Lis/Lisandra Olt, fosta, trecătoarea iubită a lui Gian). În schimb, se pare că lui Gian îi place nespus să recurgă la „incantația” repetării numelui „Mirona”, ceea ce îi și „trădează”, față de frații Dolin, dragostea pentru protagonistă; când aceasta întreabă cum a aflat Violine Dolin de existența ei, Gian îi răspunde: „Se pare că-ți pomenesc numele apropo de orice. Pretinde că dacă numără până numără în gând până la douăzeci, eu spun «Mirona». Ai observat că atunci când cineva ți-e drag, îți face plăcere să-i pronunți numele, să-l auzi?”

„Spectacolul” onomastic al acestui roman cu evidente tente proletcultiste se îmbogățește cu porecele, obscure de altfel, ale bunicului („dom' Jorj” sau „Nebunul”) sau cu numele uneia din mătușile protagonistei, „Neneea”. Despre pomenita Catrina Cațian aflăm că e poreclită de către copiii de pe stradă „Mumia”, din cauza înfățișării sale de „sperietoare cu nasul de carton lipit de pielița scorjită (...), cu un neg mare pe frunte și albeață pe un ochi”. O țigăncușă, negustoreasă de floricele și model pentru pictorița Marta, e numită Lip-Lip. Un personaj se numește „Octav Olt”, acesta fiind tovarăș „de comunism” și bun prieten cu Jacquot. Mitzi e secretara tatălui Mironei, de fapt amanta acestuia. Personaje episodice, dar excentrice (atât prin comportament, cât și prin nume), sunt „Dolinii”, adică frații Violine și Roger Dolin. Cel din urmă, cinic și extravagant, face o remarcă la un moment dat cu privire la numele soțului Giuliei, sora lui Gian: „Totul e să știi să alegi între două rele. Și decât bătrânul rechin, adică tata, mai bine criminalul.” La nedumerirea Mironei, Roger explică: „Soțul Giuliei, pașnicul elvețian, e vizigot și-l cheamă Moerder” (cuvânt care în germană înseamnă „criminal”). Vom afla mai târziu că dacă nu e criminal, este, în orice caz, sadic și exhibiționist și își consideră soția un obiect sexual, iar nu o parteneră de viață. Prin urmare, poate fi considerat un criminal doar în sens metaforic, ceea ce nu înseamnă, însă, că numele nu are o valoare conotativă evidentă. Și la acest personaj antipatic, directorul de sanatoriu elvețian, se manifestă interesul pentru nume – în sensul propriilor plăceri: când o abordează pe Giulia, o întreabă cum se numește, după care hotărăște: „O să-ți spun Dolly, îți place?”; caracterul său dominator se vedește și prin botezul ad-hoc al celei pe care o râvnește, posesiunea manifestându-se în primul rând printr-un botez „decadent”.

Fetița Lisandrei este numită, excentric, „Fiameta” (ceea ce nu se prea potrivește mentalității de comunist a personajului). De fapt, aflăm chiar de la fiică, aceasta se numește „Dolores-Anda”, însă mama îi spune „Fiameta”. Trebuie să constatăm că este cam cosmopolit gustul onomastic al cuiva care se numește Lisandra Olt și face o carieră de luptătoare pe baricadele comunismului...

În scrisoarea bătrânului Miron către Fana, povestindu-i despre adevărata sa mamă, descendentă de boieri, notează: „Către zorii zilei s-a născut o fetiță. Au numit-o Maniana, fiindcă s-a născut dimineața. Boierul trăise și prin Spania și pe limba de acolo *mañana* înseamnă dimineață.” Numele excentric pentru spațiul românesc își găsește explicația, după cum vedem, prin biografia nomadă a tatălui.

După cum spuneam, registrul onomastic al acestui roman are o bogăție care-i surclasează calitatea estetică. Iată alte exemple de porecle sau nume: „Nu știu de ce îmi vine acum în minte băcănia lui madam Abțibild (așa îi spunea toată lumea din cartier). Era o dugheană mică, dar foarte căutată.”; „Tudor, student la Medicină, poreclit Le Grand eunuc (făcând figurație în diferite filme, căpătase în sfârșit un neînsemnat rol, de Mare-eunuc), trecea drept zgârcit; de fapt era foarte sărac și-i era veșnic foame.”; „gemenele [personaje episodice], zise și «Fecioarele din Reunion» și «Logodnicele». Semănau atât de mult, că nimeni nu știa care-i logodnica lui Tudor.”

Bătrâna Cațian are și ea idiosincraziile ei onomastice: referindu-se la Marta Lena, comentează: „Lena! Ce nume?! (...) Ce nume!”; trebuie să recunoaștem, „Lena” sună într-adevăr ciudat pentru un nume de familie...

Un personaj episodic, Sonia, emite o răutate legată de un personaj cu totul trecător, „Gazela”, respectiv de nepotrivirea cu purtătoarea sa: „Să te numești Gazela și să ai de la o sută de kilograme în sus...”. Aceeași Sonia devoalează caracterul ipocrit al lui Ștefan (care îi declară Mironei iubirea, dar nu-și părăsește soția, pe Madeleine) subliniind felul în care acesta pronunță numele soției: „Cât e de tare această femeie, cât de dibace... Să nu crezi că bârfim. Dar ești scriitoare, și Madeleine e un tip de roman. Ai băgat de seamă cu câtă religiozitate pronunță Ștefan numele ei? Cum dă ochii peste cap când spune «Madeleine»? Ei bine, încearcă să-l întrebi de ce a luat-o, de ce o păstrează de-a lungul anilor, de ce îi sacrifică orice alt sentiment...”

Respectivul Ștefan are cabotinismele sale: o persuadează pe Mirona inclusiv prin nume de alint: „Ștefan mă săruta, șoptea: Draga mea, Fata fetelor. Așa am să-ți spun de aci înainte: Fata fetelor... Așa ca Zâna zânelor și Cântarea cântărilor.”. Când Mirona îi mărturisește numele celui cu care a trăit o scurtă iubire la Paris, „Gian”,

Ștefan reacționează: „Ce nume absurd!”. La numele ei, Ștefan exclamă: „Ce nume frumos!”, dar Mirona mărturisește: „Când eram mică nu-mi plăcea. Mi se părea prăfuit, demodat, ca redingota străbunicului.” Iar Ștefan: „E numai poezie.

- Mi-era rușine că mă cheamă așa.

- Nu vreau să știu. Când erai mică nu mă iubeai. Deci nu existai. Acum ești Fata fetelor, ești Zâna zânelor, Cântarea cântărilor.”

Cu atât mai puțin îi place modul în care tatăl o alintă cu „Mironel”. Miza, sora lui Andrei, legionarul, spune despre Mirona: „Ai putea să-mi spui ce scrie? Și ce nume-i ăsta, Mira? Poate Mirea. Te-ai uitat în actele ei? Stă aici de-o lună aproape, și voi habar n-aveți cine e, de unde vine, cum o cheamă. Halal!” Acestui Andrei, pe vremea când copilărea cu Mirona, i se spunea „Dody”, iar eroina îi dădea, în secret, numele unor personaje: „Andrei n-avea de unde să știe că în copilărie îi spuneam Cedric și eram logodnica lui. Sau că ceva mai târziu, în epoca în care citeam *Cuore*, îl botezasem Roberti, căutând să-mi închipui că el e eroul care a scăpat de sub roțile căruței pe Giulio, iar când am simțit nevoia să am un frate, tot el a devenit Enrico. (...) Pe urmă, Andrei a devenit Marco, cel care a plecat în America să-și caute mama. Și tot Andrei a fost Robinson Crusoe, iar eu mă numeam Vineri și îl urmăream pas cu pas.” Același Andrei povestește: „La școală eram poreclit Jack Spintecătorul. Citeam pe nerăsuflăte fascicule din Sherlock Holmes. Puțin dacă-ți mai strângeam grumazul, poza mea ar fi apărut în gazetă.” Ultima afirmație se leagă de faptul că, așa cum îi mărturisește Mironei, pe vremea când ea era în leagăn, el ar fi încercat să o sugrume. Porecla, din fericire, nu ajunge să-i fie confirmată.

În altă ordine de idei, habitudinile sunt marcate și la nivelul adresării onomastice. Mirona face observația că atunci „când o fată intra la noi în serviciu, oricum s-ar fi numit, i se spunea Marioara.”

În concluzie, romanul acesta intră în seria acelor care, „virusate” de ideologia epocii scrierii sale, fără o valoare estetică deosebită, își găsesc compensația măcar la nivelul expresivității onomastice.

Ion Vinea, *Lunatecii* (1965)

Romanul „matein”, cum s-a spus, al lui Vinea, este mai degrabă o poveste melodramatică, pasională, cam extensivă, a unui anume Lucu Silion, tânăr pierde-vară

al braseriilor și al paturilor a trei femei, Matilda Feraru, Laura Feraru și Ana Ulmu (fără a mai pune la socoteală alte figuri feminine episodice precum Sidi, Furly, „un fel de zănatecă ce veșnic nu-și găsește locul, agitată și absurdă, dezinteresată pînă la nebunie, vorbăreață, *dezbrăcată* și calică”, sau ceva mai „consistentă” Trude Rausch, elegantă soție de bancher). „Sidi” și „Furly” sunt doar câteva dintre hipocoristicele (cu surse neprecizate) care pigmentează plastic suita numelor proprii de o varietate deloc surprinzătoare pentru un roman de aproape 600 de pagini. Unele antroponime intră în categoria firescului: profesorul Fane Chiriac, maestrul lui Lucu, Filip, patronul braseriei „Esplanada”, Duiliu Mareș, „profesorașul” moralist de ocazie, Laura și Matilda Feraru – surorile de care se atașează, pe rând, protagonistul; foștii colegi de liceu ai acestuia, ilustrul doctor Costi Barbu și „Moroianu Alexandru, decanul promoției și tartorul liceului pe vremuri”; „oberchelnerul Niculaie, negru și rotund ca un cărăbuș și faimos în meseria lui: nimeni mai bine ca el nu ghicește gîndul și gusturile clienților”; doctorul Felix, chirurg estetician, doctorul Puiu Leonte, Vasile Ifrim, secretarul gazetei *Opinia publică*, omul de încredere al direcției, Iacob Diaconu, cu totul obscur, maica Varvara, abia pomenită, maseuza Varvara, apariție de o pagină, portarul Timotei, doctorița Margareta (care se prezintă peltic „doctolissa Malgaleta”), mama Brîndușa, femeia care se ocupă de gospodăria lui Lucu, Gabriel Silion, tatăl acestuia, doar menționat, căruia soția îi spune Gabriel, iar Petruța (mama) – Gavrilă, Găbișor sau Gaby: „Gabriel, cum îi zicea Aretie, și nu Gavrilă sau Găbișor, cum îl alinta mama sa, coana Petruța”).

Altele dețin o expresivitate care uneori frizează excentricitatea; e vorba pe de o parte de nume „propriu-zise”: Trancviceanu, vechiul director al liceului absolvit de Lucu, Aretie – mama lui Lucu, Lăstun – profesor („obraz ca sfecla, sprîncene stufoase și negre, ceafă rumenă, și umeri de taur. Cine s-ar putea atinge de el?”), „maestrul Gigel, cu profilul în vînt, cu surîsul inalterabil de Giocondă”, Lorenz – pedichiuristul teatrelor din Capitală, Pache Silion – fratele lui Gavrilă (însurat cu frumoasa Madeleine, fata unor negustori de cereale), Arghir, bărbatul de 55 de ani îndrăgostit de Ana Ulmu și care, logodit cu aceasta, se va sinucide din cauza aventurii ei cu Lucu Silion, Răsvan Casapu – redactor-șef al ziarului *Opinia publică*, Kiriazzy, ziarist la aceeași gazetă, Titus Androne, „un inginer bogătaș, mare antreprenor de lucrări publice” și cel care înființează *Opinia publică*, Alcibiade Resch, soțul lui Trude Resch și fiul baronului Pelopide Resch, Artur Sabin, avocatul (și probabilul amant al) Matildei, conul Iorgu Iordanache – administratorul de formă al moșiei de la Fiereni al

surorilor Feraru, aristocratul Haralambie Scafa, fostul soț al Anei Ulmu, căreia ea îi spune familiar „Lambe”, trioul ziariștilor Dini Vareli, Plahida și Cyrus Burbea (despre care se precizează: „Alcătuiau secția mistică a gazetei. Kiriazy le zicea *mistagogii*. Ei se autobotezaseră *falangiștii*.”), micul Pepi Rădulescu și Jean Baudat – chiriașul Anei, comis-voiajor în chimicale și parfumuri; iar pe de altă parte, e vorba de porecle: domnul Albinetz (un nume deja mai puțin obișnuit), șeful Oficiului Intercultural și de Turism, e poreclit Amidon („Amidon era porecla președintelui Oficiului, poreclă de care Timotei nu va lua niciodată act în chip oficial”), nebunatica și nepoftita musafiră Tzulufa („Tzulufa era numele de răsfăț și de faimă al unei actrițe de grădină de vară de *music hall*. Se și înrudea cu ea, pe departe – Sillion nu izbutise să priceapă niciodată ce fel și cum...”); un alt trio, acela din braserie, include cel puțin o poreclă, „Diogenid”, și alcătuiește, oricum, un complex sonor pe care clienții îl percep în toată muzicalitatea lui: „Giuseppe, Stolz și Diogenid, întreitul lor nume și-a înfrățit silabele și sună, pentru obișnuirii localului, ca un titlu de poveste sau ca un număr de *music hall*.”; Silvia Giuseppe, născută Văleanu, soția acelui membru al trio-ului care îi propune lui Lucu scrierea *Arhondologiei României Mari*, i se adresează în intimitate cu „Franți”.

O categorie de nume, respectiv de personaje, cu sonoritate specifică, o reprezintă clica lui Adam Gună, în care intră soția lui, Iada, apoi Ambrozie, Stoltz, Rita Șendrea, generalul Someșan și Nae Predescu, zis „Găină”. Acestea vor reveni și vor avea parte de o prezență mai semnificativă în celălalt roman al lui Vinea, *Venin de mai*. Aici, în *Lunatecii*, rămân de menționat doar două pasaje semnificative din punctul de vedere al onomasticii. E menționat un hipocoristic provenit din reduplicarea silabei inițiale a unui nume, atunci când excentricul Adam Gună descrie amorurile actriței Rita Șendrea: „Ultima ei victimă a fost Roro, știți, Rodrig Robescu: câte un Ro de la fiecare nume, pe vremuri lider al partidului conservator, om subțire și bogat și, cu toate că tare bătrîn, încă verde.” Același Adam Gună îi face un portret malițios pictorului, desenatorului politic și portretistului Nae Predescu zis Găină, căruia nu-i recunoaște numele din acte, ci doar porecla, pe baza corespondenței dintre semantica acestuia și anumite trăsături ale purtătorului, tratîndu-i conotațiile într-un registru grotesc: „Nu sunt prieten cu domnul Predescu. Pentru mine nici nu există domnul Predescu. Cît despre *Găină*, se schimbă lucrurile: cu Găină sîntem într-o perpetuă lună de miere. L-am poreclit așa în amintirea unei găinușe golașe, costelive și negre care venea cînd o chemam și-mi ciugulea din palmă. Seamănă leit cu ea.

Aceeași privire, pe o parte, de jos în sus, același gît, stacojiu și noduros, același gest întins spre cer cînd înghite apă sau șampanie... (...) Dumneavoastră, doamnelor și domnilor, trebuie să aflați de-abia acum că Găină e ceea ce se cheamă un *donneur de sang* emerit. Poate că o să vi se pară curios, doamnelor, reluă Adam, ca sîngele de găină să se potrivească tuturor bolnavilor și să-i scape de la moarte... (...) Poate că prostia masivă a lui Găină se acordă cu doza variabilă de prostie care zace în fiecare din noi... E sigur că sîngele lui Găină e un elixir fermecat, și sînt cazuri cînd spitalele se bat pe el să-l capteze.”

Tot numele are și funcția de a marca afecțiunea, atunci cînd sunt prescurtate: Laura și Trude Resch îi spun lui Lucu, „Luc” (de fapt „Lucu” e deja un hipocoristic, provenit de la „Lucian”); sau cînd același Lucu îi spune Matildei, „Matilde”, varianta franțuzită fiind rostită tocmai atunci cînd e surprins cu sora sa, Laura, adică într-un moment de surpriză, cînd reacția imediată dezvăluie modul intim de adresare. Tot dimensiunea afectivă e suscitată de simpla evocare de către Lucu a numelui femeii iubite: „Dar la răstimpuri mari i se făcea dor de Matilda. Numele ei răsuna dureros în pustiul inimii lui, rostit nostalgic de buzele amintiri, și parcă se aștepta să i se ivească aieva, risipind realitatea ca pe un vis.” Și chiar dacă iubita se schimbă, rezonanța afectivă a noului antroponim revine, așa cum reiese din exaltata declarație făcută Trudei Resch: „Ce fel de femeie o fi Ana Ulmu – ce nume frumos, nu e așa? Poate că nu e decît o femeie uoară, care dă orele care îi convin... Și chiar de-ar fi așa, cu atît mai bine! Tu știi că nu sentimentul mă interesează, ci posesiunea. *L'amour-plaisir*, cum îl numește Stendhal și cum îl obișnuia secolul al optsprezecelea.” Între Matilda și Ana, preferința intermediară este Laura, iar pronunția numelui se încarcă de accente incantatorii: „Cu deznădejde, mîinile lui alunecau pe trupul Laurei, pe umeri, pe șale, pe glezne, fără să-l încălzească. Se întinse istovit lîngă ea, o cuprinse în brațe, și își lipi obrazul de al ei, îi rosti în șoaptă numele, ca pe un descîntec.”

Pe de altă parte, tot din motive emoționale, personajele refuză sau nu pot să pronunțe numele – la un moment dat Ana Ulmu spune: „Vroia să vină cu mine”, referindu-se la Arghir, iar naratorul completează: „(el, Arghir, dar Ana îi rostea numele cît mai puțin cu putință).”; cînd aceeași Ana ascultă mișcarea aceluiși Arghir în camera alăturată, descrierea simțămîntelor ei se leagă și de imposibilitatea de a-i rosti numele: „Arghir nu mai împachetează, nu mai pleacă. Poate că se odihnește nițel și fumează. Ar fi vrut să-l strige, dar n-avea glas. Încercă de cîteva ori. Dar numele lui se alcătuia numai în gînd, nerostit. Ana nu poate mișca nici buzele.”

Arghir însuși aduce cu sine o istorie a cărei bizarerie constă tocmai într-un supranume; el se prezintă drept Fiul Cadavrului, relatând că tatăl i-a murit imediat după concepere. În apropierea propriului sfârșit, când Ana îi zice: „Miroși a cadavru, ce fel de om ești?”, Arghir, pălind „îngrozitor”, îi răspunde, confirmând supranumele: „E mirosul meu natural, spuse cu un rînjit dement. Nu sînt eu Fiul Cadavrului?”

Tot regimul afectiv intră în joc atunci când numele propriu pronunțat întreg e conotat ca lipsit de valoare emoțională, iar diminutivele și hipocoristicele sunt conotate invers:

„- Trebuie să examinăm situația, Laura, reluă el grav.

Cu un gest comic, Laura își astupă urechile.

- Sunt pierdută! exclamă ea. Mi-ai zis Laura.

Într-adevăr, îi rostise numele întreg. Era un semn că discuția devine serioasă.

- Zi-mi altfel! îl rugă Laura, cu o vioiciune voit copilărească. Zi-mi cum îmi zici de obicei. Altfel, nu mă mai iubești.

- Dar, Laura...

- Nici o Laura! reteză ea obstinată. Eu nu sînt Laura! își împreună mîinile a rugăciune: (bitti, bitti!) spune-mi așa cum știi.

Cu un zîmbet resemnat, Lucu o luă în brațe. Laura îl asculta, răsfățată și cuminte, cum ascultă un cîntec de leagăn:

- Lo, Lu, Lur, Lol, Lara, Lora, Loli, Lalo!”

Același Lucu „începuse să numere perioadele vieții sale după numele iubitelor, ca în cărțile de istorie epocile și reginele”, reluând, într-un fel, un obicei amuzant-ridicol al tatălui său, Gabriel: „De-abia cînd a devenit singura lor stăpîină a înțeles că mai fiecare lătrător fusese închinat prin botez ibovnicelor ce se perindau prin viișoara acestui don Juan de provincie. Și-a mai dat seama că defunctul nu îi botezase la întîmplare, ci le-a dat numele după cîte o potrivire de culoare, de siluetă și de temperament între iubita evocată și cîinele comemorativ. Ogari, poaneri, seteri, braci și grifoni, fiecare a fost închinat amintirii unei brune agere și costelive, sau unei blonde rubensiene, sau unei roaibe agitate, al cărei nume, masculinizat sau nu, l-a purtat pînă la moarte. Numai bazeții, firește, nu s-au putut împărtași din această cinse, pentru că aveau lăbuțele strîmbe. Și Aretie le-a purtat tuturor de grijă, pînă s-au stins unul cîte unul de bătrînețe.”

Uneori rezonanța istorico-literară a numelui nu e suficientă pentru ca purtătorul lui să capete și autoritatea și puterea arhetipului reprezentat de acel

antroponim, ca atunci când Titus Androne, mare antreprenor, nu reușește să se impună în fața instituțiilor statului: „Zadarnic s-a rugat și a implorat, în ciuda imperialului său nume, Titus Androne, și pînă la urmă zadarnic s-a răstit și a spumegat.”

Alteori, numelui îi este subminată rezonanța printr-o ironie care subliniază discrepanța dintre ceea ce evocă și ceea ce desemnează (adică un personaj considerat, cel puțin de către protagonist, un filfizon de salon), ca în cazul presupusului amant al Matildei Feraru, Artur Sabin, în legătură cu care Lucu primește un telefon anonim, iar interlocutorul devine malițios: „Și, cu un hohot de rîs afectat, vocea adăugă: Artur – ce nume de amant!”

Și tot numele propriu se află în centrul unei scene în care chelnerul Niculaie, dotat cu puterea extraordinară de a ghici problemele clienților săi, este solicitat de patronul său, Filip, să dezvăluie secretul amoros al lui Lucu Silion:

„- Cum o cheamă? întrebă Filip. Măcar atît: cum o cheamă?”

O pauză lungă. În ochii lui Niculaie se petrecu o curioasă schimbare. Nu mai privea, părea că ascultă prin ei.

- Cum o cheamă? repetă Filip, mușcîndu-și nervos trabucul.

Niculaie se legăna cînd pe un picior cînd pe celălalt. Chipul lui puhav se idealiza, subțiat și pălit de o efortare de a-și aduce aminte de ceva:

- Ma, ma, ma – rosti el ca un paralic, din buzele-i pline. Șovăi, se opri și silabisî: Ma-til-da.”

Un ultim aspect vizează importanța numelor în ficțiunea procesului inventat de Lucu, absolvent de Drept însă nepracticant al avocaturii; când protagonistul îi înșiră Laurei minciunile care îi justifică nopțile petrecute la Ana Ulmu, o problemă de rezolvat e aceea a numelor (să fie cât mai „autentice”, să dea veridicitate relatării) și a capacității de a nu le încurca: „Îl cunoști pe avocatul Tima? Parcă ți-am mai vorbit de el (Știa bine că nu-i mai vorbise de el niciodată, de vreme ce acest Tima nici nu exista. Și în același timp, îi și găsea un nume de botez: Mircea, da, Mircea Tima suna bine de tot. Acest fel de a înfățișa lucrurile dădea mai mult adevăr povestirii.)”; „Găsea numele, la întîmplare, pipăind cu mintea într-un haos de necunoscuți. (...) Trebuia numai să-și fixeze bine în minte numele eroilor, să nu se încurce. Așadar Andu Fulga, soțul, Ada, soția, Puși Istrati, amantul și victima...”

Departa de a fi o „proză rapidă”<sup>37</sup>, *Martorii* lui Mircea Ciobanu nu e nici opera unui „excepțional prozator al vieții interioare”<sup>38</sup> sau a unui „stilist eminent”<sup>39</sup>, ci o destul de cenușie, monocordă și atent supravegheată (naratorial) carte despre o carte, având o evidentă dimensiune parabolică. Procedeul camilpetrescian al notelor de subsol ori inserarea unor *istorii* cu tâlc (de pildă istoria Cavalerului căruia i se refuză mântuirea – și în imaginea căruia îl recunoaștem pe Don Quijote) țin, de asemenea, de procedeele unui prozator reflexiv, discret-livresc (discret în sensul că nu își explică trimerile, nu în sensul că livrescul acesta ar fi slab reprezentat), preocupat de metaromanesc (*Martorii* are în centru autorul unei cărți și cartea respectivă, fapt asupra căruia se va insista îndeajuns) și de construirea unui discurs-palimpsest – chiar dacă nu unul spectaculos, asemenea acelora de, să zicem, Mircea Horia Simionescu. Nicolae Manolescu sesizează pertinent *sensul estetic* al acestei cărți: „Este un metaroman, mai întâi, în care motivul anchetei (același din *Cartea fiilor*, din *Tăietorul de lemne*) se orientează foarte decis în sens estetic. (...) Dar în *Martorii* esteticul trece înaintea eticului și demonstrația (și aici există una) țintește nivelul literar și nu pe acela moral. Naratorul anchetează în legătură cu o ciudată operă, intitulată *Lupta cu lucrurile*, al cărei autor a dispărut și care conține povestea unei alte dispariții, deopotrivă de misterioase. Naratorul caută martori pentru ambele dispariții, dar, cum se dovedește repede, martorii *inventează*. Imaginația lor e un succedaneu al celei românești. Romanul însuși al lui Mircea Ciobanu reprezintă o alegorie a literaturii.”<sup>40</sup>

Ca mai toți creatorii de acest tip, și Mircea Ciobanu include, cu o anumită subtilitate, modul de lectură al cărții pe care tocmai ne-o oferă, prin intermediul unei voci narative întrupate de un anchetator (personaj recurent în romanele autohtone ale deceniilor șapte-opt – vezi, de pildă, *Ucenicul neascultător*, *Anchetatorul apatic*, *Animale bolnave* ș.a.). Atât anchetatorul, cât și personajul anchetat „în contumacie” (autorul cărții intitulate „*Lupta cu lucrurile*”) sunt lipsite de nume. La un moment dat personajul-narator remarcă, privitor la unul din interlocutorii săi: „Nu se miră că revin

<sup>37</sup> Cornel Ungureanu, „Prefață” la *Martorii. Epistole. Tăietorul de lemne*, Ed. Minerva, București, 1988, p. VI.

<sup>38</sup> Ibidem, p. X.

<sup>39</sup> Ibidem, p. XVI.

<sup>40</sup> Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, II, Ed. Aula, Brașov, 2001, p. 261.

asupra numelui pe care l-a purtat scriitorul”; dar se oprește aici, nu doar „uitând” să-i pomenească numele, dar și renunțând la această „pistă” a anchetei sale, permițând interlocutorului respectiv să divagheze pe alte teme, eminamente reflexive (Faptul că majoritatea „martorilor” sunt predispuși să „mediteze”, să alunece pe panta reflecțiilor, denotă aceeași tendință prezentă în romanele-parabolă care constă în „plierea” pe același tip de discurs cu al naratorului, ceea ce dă textului un caracter monocord și, prin asta, deloc „predispus” să lase loc de desfășurare personală celorlalte voci din roman.) Mai mult decât atât, nici părinții Marelui Personaj absent nu sunt numiți de către narator, ei fiind pomeniți întotdeauna, fapt deloc lipsit de semnificație, ca „Domnul (...)”, respectiv „Doamna (...)”. În cazul nici unuia dintre aceste patru personaje (incluzând și povestitorul) această a-nominație nu pare a fi întâmplătoare.

Date fiind aceste aspecte, naratorul are profilul unei prezențe mai degrabă reflexive, fiind mult prea aplecat asupra speculațiilor etice, filosofice etc.; totodată, nu are „carnalitate”, e prezent doar ca voce, iar nu ca personaj în sine. De aceea nici lipsa numelui său nu e surprinzătoare, ba are chiar calitatea de a fi în acord cu „invizibilitatea” sa în planul imaginarului cărții. O frază a lui Al. Protopopescu exprimă foarte bine această situație: „Marele și singurul personaj al cărții devine spiritul ca fenomen existențial, imposibil de prins în legi și forme.”<sup>41</sup>

Cea mai motivată absență nominală se dovedește a fi aceea care îl are ca „referent” pe scriitorul dispărut – evident tocmai întrucât este absent cu desăvârșire din imaginarul *Martorilor*. Disparația personajului umple de sens golul denominativ, iar acest „vid” nominal confirmă valoarea generică a „referentului” său. Autorul „Luptei cu lucrurile” se reflectă strict în „oglinzile” celor care l-au cunoscut, deci are cel mult o existență „de gradul al doilea”, o consistență secundă, care, însă, nu-l face mai puțin obsedant. Totuși, fie că a stat, fie că nu a stat în vederile lui Mircea Ciobanu, această caracteristică îl face, în cele din urmă, referindu-ne la inconsistența sa literară, cel mai estompat dintre personajele cărții, cel mai puțin realizat dintre ele. Deși martorii vieții lui sunt preocupați de el, totuși acest lucru nu se regăsește cu pregnanță în portretul personajului. Mult mai interesanți și mai „plini” sunt acei actanți care doar aparent rămân secundari în economia cărții: O. Rank, Lohan, Pavla, Anelida. Iar acest raport se păstrează și la nivelul onomastic, dat fiind că, după cum se

<sup>41</sup>

Al. Protopopescu, *Volumul și esența*, Ed. Eminescu, București, 1972, p.202.

poate constata, numele acestora au sonorități speciale, și în orice caz nu românești (vezi și un alt nume, poate cel mai straniu: Em. Sert); dat fiind contextul, se poate aprecia că aceste sunete „extranee” au rolul de a accentua dimensiunea parabolică, de istorie ce se vrea cuprinzătoare, în înțelegeri, dincolo de nivelul ei „empiric”. Și probabil că și apelul constant la criptonime (bătrânul și tânăra Z., nepotul soției defunctului, I. M., criticul B., domnișoara S., doamna M. S., chiar O. din „O. Rank”, B. din „Liza B.”<sup>42</sup>, I. din „I. Lohan” ș.a.) sau celelalte absențe nominale (personaje precum Cavalerul sau roșcovanul) intră în clasa acelorași semne care construiesc fundamentul parabolic a romanului.

În acest context, nu e imposibil ca, dat fiind modul în care sunt numiți părinții scriitorului dispărut – „Domnul (...)”, respectiv „Doamna (...)” –, aceste două personaje fundamentale ale cărții, împreună cu „Fiul Domnului (...)”, să reitereze la modul profan triada sacră. Semnificativ e, în acest sens, faptul că întotdeauna naratorul recurge la majusculă pentru „Domnul” și „Doamna” – semn evident de respect, dar, în condițiile preliminare ale unei proze realiste (anchetă polițienească etc.), semn de neverosimilitate. Mergând pe linia acestei ipoteze, care vede în *Martorii* (și) o parabolă cristică, am putea spune că absența Fiului devine relevantă pentru universul închis, deformat moral (vezi, de exemplu, experimentele crude ale lui O. Rank, vizând modul de influențare a psihologiei maselor) al cărții: dispărând Fiul Domnului de pe pământ, acestei lumi nu-i mai rămâne decât să agonizeze, să re trăiască, exclusiv la modul reflexiv, momentele în care cel dispărut încă se afla printre oameni. De observat, pe aceeași linie, ambiguitățile biografiei personajului (ambiguitatea fiind definitorie pentru personajele care devin mituri): el pare a fi bastard, însă nu e sigur; de asemenea, el a dispărut sau, poate, a murit ș.a.m.d. Martorii vieții fiului „Domnului (...)” sunt, conform acestei viziuni, aceia care au asistat la hierofanie, recompun, într-un fel, imaginea apostolilor, iar Anchetatorul devine hagiograful care pune într-o carte toate mărturiile Revelației. Poziția acestui anchetator are, de altfel, însemnătatea ei în construirea unei atari viziuni, căci este evident că el știe mai multe decât relatează, iar prima operație de ocultare (de re-configurare, am zice) a ceea ce cunoaște se remarcă la nivelul numelor proprii ale celor anchetați. Atunci când se rezumă la inițiale, când preferă caracterizări în locul

---

<sup>42</sup> Despre acest personaj naratorul notează: „Tânără, Liza B. prefigura Secretara Absolută.” Precizarea este grăitoare pentru voința naratorului de a da un sens generic anchetei pe care o întreprinde – și, în consecință, pentru voința autorului de a imprima un caracter parabolic *Martorilor*.

numelui („roșcovanul”, de pildă) sau când ascunde cu bună știință numele celor mai importante persoane din jurul dispărutului („Nimeni, bunăoară, nu mi-a vorbit despre sărbătorile Domnului (...), și totuși mă încumet să afirm că știu în ce chip anume își prăznuia ziua numelui.”) personajul-narator nu face decât să inițieze un întreg „ritual” prin care dorește să redimensioneze cadrele profane ale unui „simplu” demers detectivistic până la nivelul unei istorii sacre. Pentru edificare, iată modul în care este descris la un moment dat „Domnul (...)”, adică *Tatăl* scriitorului dispărut (pasaj din care nu lipsesc accentele patetice și hiperbolizante, tușele ce amintesc de profilul complex și chiar contradictoriu al divinității Vechiului Testament, observația că numai fiul a avut capacitatea de a-l cunoaște pe *Tată*, aluziile la raporturile dintre Tată și Fiu din Noul Testament ș.a.m.d.): „Repet, viața Domnului (...) s-a desfășurat ca suma preliminarilor unei acțiuni mereu amânate și, până la urmă, nemaisăvârșite. Nu ne-a rămas nimic de la el, și totuși, cine-ar fi într-atât de mărunț la suflet încât să nu-și amintească strălucirea sudorii lui? Mișcările i se legau în chip minunat și, privindu-l, speranța că nu în zadar trece de la un loc la altul, se îndreaptă spre tine, te ocolește și așa mai departe, ceda treptat și sigur spaimei. Dintre toți, doar fiul său l-a cunoscut. Știți prea bine prețul acestei apropieri. Dacă mai este nevoie, vă voi aminti că, pentru a-l cunoaște, a trebuit mai întâi să se lepede de sine însuși și apoi să piară într-un chip fără doar și poate asemănător. (...) Despre tatăl scriitorului se poate spune orice. Astfel sporește nu confuzia în jurul numelui său, ci încredințarea că nici un atribut nu i-a fost străin. Blând, mânat de ură împotriva copiilor săi, lăudăros, naiv, puternic, neînstare să-și pună frâu dorințelor, ascuns, mincinos, pur, răzbunător, aducător de pace, ucigaș din fire, incapabil să îndure singurătatea, om al zăzaniei, al neliniștii, al fricii de întuneric – Domnul (...) s-a îndepărtat de noi! Chiar și fiul său l-a pierdut.”

Fănuș Neagu, *Îngerul a strigat* (1968)

„Culoarea este în exces punând două decenii (1934 – 1954) sub semnul egalizator al pitorescului, alunecând adesea în kitsch. Războiul își pune numai mărci pitorești pe viața țăranilor din Plătărești, după cum pitorească era și viața din anii de dinainte de război, după cum pitorească reușește să fie și viața după alungarea regelui. Numele plătăreștenilor și poreclele hoților țin de aceeași caracteristică: Che Andrei,

Ouleață, familia Căpălău, Titi Șorici, Neicu Jinga, Magaie, Bocu (nume feminin) ori Țulea Fălcosu, Mezingher, Stan-Vrăjitoru cunoscut și sub numele de Învierea, și Îngerul, pe numele adevărat Costică Banaurs. Ulterior, majoritatea romanelor românești vor suferi de această molimă a pitorescului onomastic. Tăvălugul gustului îndoielnic dă ceva de bîlci întregii cărți, care pare făcută din carton vopsit.”<sup>43</sup>

Observațiile Ioanei Pârvulescu sunt îndreptățite: pitorescul reprezintă categoria definitorie a prozei lui Fănuș Neagu, respectiv a onomasticii acesteia, adăugându-se unei tradiții în care intră, între altele, *La Medeleni*, *Groapa*, romanele lui D. R. Popescu, *Cartea de la Metopolis*. Culoarea și insolitul definesc majoritatea numelor proprii, dar, dincolo de expresivitatea estetică, cel puțin o parte dintre acestea își găsesc justificarea în mediul, în optica sau în profilul personajelor. Pentru că, pe de o parte, identificăm nume fără stridențe, precum Eugen Fulga (învățător), Vasile Predescu (soldat, cel care îi scrie reginei că o iubește), Gică, Anica și Maria (cele două sunt soțiile celui dintâi), Fănică (cârciumar), Costache Andrei, Nae, Eugen, Marin, Titi, Pavel, Neculai, Ion, Petrea, Gheorghe, Mihăilă (caporal), Oancea (popă), Luca (fiul părintelui Oancea, student la București), Tița, Eva Ispas (învățătoare, nevasta lui Fulga), Alexandru (Șuțu), George, Kurt (felcer veterinar neamț), Ionescu (un maior, respectiv un soldat), Filip (pictor scenograf), Mihai Miroslav (învățător). Pe de altă parte, pentru că numele bizare sau spectaculoase țin de spiritul popular, de contextul social și uman sau de optica specifică lumii declasate (și aici intră mai ales poreclele). Dintre acestea, unele au un semantism sau o sonoritate particulare, dar nu neapărat extrem de plastice: Petrea (și Gică) *Dună*, Neculai (și fiul său Ion) *Mohreanu*, Marin *Doancă*, (administratorul moșiei de la Plătărăști a prințului Șuțu), Zigu (unul din fiii lui Doancă, devenit judecător), Madam *Dudescu* (cea care trăiește cu Doancă și al cărei soț este notarul Toto Dudescu), Pavel *Berechet*, Fănică *Măxineanu*, Didina (a treia „soție” a lui Gică Dună), Bișca, Tulgheș (directorul unui gostat), Foti Tomescu, Alecu Branga, Ioana lui Șarpe.

Gradul de pitoresc ia amploare cu nume (sau porecle, uneori nu e clar) precum: Șoroagă (nume aparținând fraților care țin un han în Brăila), Căpălău (Barbu, tatăl, și fiii săi, Alexandru și Dumitru), Șorici (Titi, a cărei nevastă se numește Mitana), Magaie Ciutu (fratele vitreg al lui Costache Andrei), Amuzian (director al unei vii de stat, despre care un personaj comentează, sugerând originea armeană a

<sup>43</sup>

Ioana Pârvulescu, *Prejudecăți literare*, Ed. Univers, București, 1999, p. 183.

numelui: „ca să nu-l supărăm pe tovarășu Amuzian, ce-o fi el, nu știi, grec, armean sau român de-al nostru”), Trenu Anghelina (cel cu care Che și Ion merg să fure de pe urma soldaților morți), Enache Pasalac (proprietarul unui circ), Caramet (Nae), Ghica Dirivici (notar), Eugen Bulinaru (sublocotenent), Gheorghe Jinga (și Diculeasa, nevasta acestuia), Zâtîc (fals plutonier), Chiscăneanu, Destelnicu (un flăcău din grupul temporarilor din colonia deportaților în Bărăgan), Vetina (sora lui Gheorghe Jinga, măritată cu Pavel Berechet) și Neicu, fratele Vetinei, Vilică Măxineanu (proprietarul unui salon de dans), studenta Mursa, Cuprian („ăl de i-a înghițit apa doi copii”), Oli („Să fim înțeleși, numele nu-mi vine de la Olga, ci de la Olivia, ceea ce înseamnă că sînt ca uleiul bun, iau foc cînd mă încingi cu brațele.” – pe ea i-o suflă lui Ion, Amuzian). Una dintre ciudățeni este numele „Bocu”, în măsura în care aparține unei tinere femei (cu varianta „Bocule” cînd trece la vocativ): „Bocu, chisoaica cu nume de băiat din Munții Rîmnului”

Evident, cele mai pitorești rămân numele țiganilor, foarte posibil pur și simplu porecle: Ouleață, Schelete și vioristul Bomfaier. Aceștia li se alătură porecle de genul: Țulea Fălcosu și Costică Gurafoii (hoți de cai), Șuțu-Buric (supranumele popular al prințului Alexandru Șuțu), Bijulică Bagdad (posesorul unei cafenele), Paxaman (sergent), Hoțu, Țăranu și Căciulă de Iepure (porecle de închisoare), Tălmăciu („tălmăciul grupului german, Paul Stedner, dar lumea-l chema cu numele meseriei pe care o exercita: Tălmăciu.”), Chiscă-nene sau „măscăriciul Bobotezei” (Gică Dună îl strigă pe Chiscăneanu, Chiscă-nene: „Îl cheamă Chiscăneanu, da-i zicem electricu, că-i plin de curent. Frumos spune prințu Șuțu, Chiscăneanu!”).

În lumea interlopă a Brăilei și a împrejurimilor ei, poreclele devin mărci de renume, iar naratorul își face datoria fie de a le înșira, fie de a le comenta (atunci cînd nu lasă asta pe seama câte unui personaj). Cei care se înscriu de Bobotează la săritul după cruce au porecle cât se poate de nonconformiste (Tichie de cîlți, Stan Vrăjitoru zis Învierea săteanului, Milică Mezingher, Didi, cutie de flegmă, Țulea Fălcosu, Măscăriciu, Solifonca), așa cum se precizează: „Cei mai mulți se înscriseră cu poreclele – pe Neicu Jinga, care nu era cunoscut și participa pentru prima oară la asemenea competiție, Chiscăneanu, figura numărul unu din această adunătură, îl trecuse sub numele de Ghiță Baronca, oase de in.”

Primii trei dintre infractorii apăruiți de Bobotează în Brăila sunt Mezingher (la origine măcelar), Stan-Vrăjitoru („Escroc sadea, cunoscut și sub numele de Învierea,

ceea ce vrea să-nsemne, în limbajul hoților brăileni, profanator de morminte”: „Sînt vrăjitor, sau așa-mi zice lumea, da ce fac eu contra legii? Nimic-nimicuța. Descînt, scot diavolu din femeile sterpe, tai rachiu la bețivani.”) și Îngerul (la interogatoriu, când Stan e întrebat dacă îl știe pe Înger, acesta spune că au intrat împreună în Brăila, iar anchetatorul comentează: „Trebuia să-mi închipui: *Învierea* și *Îngerul*. Una fără alta nu se poate.”; „Numele adevărat: Costică Banaurs.” Porecla îi vine de la o doctoriță fascinată de frumusețea lui: „Nu, n-am putere să-l trimit din nou în iad. Tu *Îngere* – tot înger aveau să-l numească apoi femeile din Brăila despre care merge vorba că sînt, ca înfățișare, fără pereche în România – tu *Îngere*, ar fi vrut ea să-i spună, întoarce-te acasă, iubește, fă copii, întinde-ți neamul.”)

Un nume curios, chiar dacă nu „extrem”, e acela al lui Costache Anton, căruia i se prescurtează adresarea la „Che” („Che Andrei, cum îl strigau oamenii mai pe scurt”). Che la rîndul său îi dă nu doar nume fiului lui, devenit factor poștal la Brăila, ci și poreclă – Gicu Catîru: „În captivitate mîncase carne numai de două ori, lîngă Ierusalim, unde a prins doi măgari lăsați la pășune și i-a jugănit. Pe băiat, pe Gicu, el îl poreclise Catîru, în amintirea celor două animale care-l hrăniseră pe săturate. A ținut mult să-l facă învățător și l-a dat la Școala Normală din Galați. Dar Gicu, parcă spre a-și întări porecla, a rămas doi ani la rînd repetent, și Che Andrei, care se îmbăta acum numai cu vin, striga în cîrciuma lui Fănică Măxineanu:

- Ori eu la Ierusalim, mîncînd boașe de măgar, ori Gicu al meu la Școala Normală.”

Ion Mohreanu, personajul princial al acestui roman, ajuns după închisoare în colonia foștilor deținuți din Bărăgan, poartă un dialog cu învățătorul Fulga, din care reiese dorința de a căpăta o poreclă care să reflecte condiția sa umilă și care, prin urmare, să fie adecvată acesteia:

„- De ce continuăți să-mi spuneți Ioane? Mai bine mi-ați zice Gîndace!

- Pentru că te îmbraci mereu în negru?

- Sînteți rău, și simt, cînd mă strigați așa, că mă înfurii. Vă rog să mă credeți. Numele meu e ca o gaură în talpa cizmei. Sufăr, pe cuvînt de onoare, și nu mai vreau să-l aud. Uneori, cred, sufăr fără să-mi dau seama chiar. Să-mi spuneți cum îmi spunea domnu Nino.

- Arizona?

- Exact.

- Arizona e un pustiu în America, un deșert.

- Și noi trăim aici într-un deșert. (...) Ce ziceți, să mă adresez Monitorului Oficial pentru schimbarea numelui? Subsemantul Ion Mohreanu vreau să mă numesc Arizona<sup>44</sup>. Ar face ăia o mutră!”

Când învățătorul ajunge să i se adreseze cu porecla „comandată”, Ion îi este recunoscător:

„- Vorbești mult, Arizona! aruncă Fulga.

- Mulțumesc că mi-ați învățat numele care-mi place.”

Importanța acordată numelui de personajele acestui topos specific lui Fănuș Neagu reiese și dintr-o replică a lui Nae Caramet: „Cînd ai copii, da Bișca nu poate să facă, copiii îți duc numele încă cincizeci, șaiszeci de ani. (...) Un monument în oraș poate să-mi ducă numele pînă peste o sută cincizeci de ani.

- Și mai mult, dacă găsești piatră bună, zise Magaie.”

Paul Georgescu, *Coborînd* (1968)

„Evenimentul central al rememorării este *banchetul* – sărbătorirea tatălui său de către prieteni cu prilejul decernării unui premiu de poezie. Invitații, tot atîția cîți fuseseră convocați la celebrul Symposion – descris de Platon – au ideea, constatînd această coincidență, să se numească între ei cu nume din textul platonician: Agaton, Pausanias, Eryximahos, Socrate etc., un joc prin care doresc să mascheze, măcar pentru un scurt interval, natura adevărată a relațiilor dintre ei, «un armistițiu agreabil». Cuvîntările rostite, portretele fiecăruia readuc însă faptele în lumina reală – grotescă, sumbră –, din tot ce spune fiecare reconstituindu-se adevărata față a epocii aurite. Cu cît înaintăm spre final, planurile evocării, la început riguros distincte, se

---

<sup>44</sup> Radu G. Țeposu vede în acest roman și convenția westernului, iar în acest context numele „Arizona” e cît se poate de potrivit: „Ion Mohreanu, după cîțiva ani de peregrinare, își ia chiar numele exotic Arizona, convențional ca și cel al lui Jan Cavalerul din povestirea *Drăgaica*.” (Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, p. 146).

învălmășesc, rulara filmului se precipită într-o amalgamare simbolică a trecutului cu prezentul.”<sup>45</sup> Cam aceasta ar fi descrierea rezumată a romanului *Coborând* al lui Paul Georgescu, așa cum este ea făcută de Gabriel Dimisianu. Același critic precizează: „Romanul lui Paul Georgescu nu este cu toate acestea o cronică social-politică, ba chiar e opusul unei asemenea formule, fiindcă materia e trecută tot timpul prin filtrul unei conștiințe profund subiective, nu deformatoare, dar în nici un caz detașată, rece, obiectivă – ci febrilă, agitată, reflectând evenimentul, realitatea istorică în infinite nuanțe personale.”<sup>46</sup> Dată fiind, prin urmare, prezența acestei subiectivități a personajului-narator, trebuie spus însă că, de fapt, putem număra existența a *trei* planuri: prezentul relatării subiective (sfârșitul anului 1938), trecutul evenimentului relatat (începutul secolului al XX-lea) și planul îndepărtat, istoric și filosofic-cultural, al *Banchetului* platonician (Lucian Raicu identifică și el tot trei planuri, însă cu o diferență, căci include și actul de a scrie al naratorului: „Cele trei planuri (primul: cel imediat, cuprinde concretul însuși al actului de a scrie, al doilea: fluxul amintirilor trăite, al treilea: reconstituirea universului îndepărtat al părinților) se suprapun, fără ordine aparentă, într-o continuitate existențială, într-un unic elan al vieții în desfășurare, neprevăzută, dar constrânsă a primi interpretări și semnificații din perspectiva din care e privită și judecată, o perspectivă unică, subiectivă, marcată totuși de efortul dureros al obiectivării.”<sup>47</sup>). De acesta din urmă, care deplasează, ca într-o anamorfoză, momentul aural al secolului XX în orizontul antichității, respectiv în câmpul cultural, se leagă și ineditul numelor proprii ale personajelor, cărora, tocmai datorită convenției alese, nu le vom afla identitatea nominală „reală”. În treacăt fie zis, se pare că Paul Georgescu face aluzie la anumite personaje ale epocii interbelice sau chiar mai îndepărtate, Ionel Teodoreanu, Titu Maiorescu, Iorga ș.a.<sup>48</sup> – dar nu acesta constituie cel mai interesant aspect al cărții, ci caracterul său alegoric. Eugen Simion este unul dintre primii critici care folosește termenul, doar că îi refuză valoarea, pe temeiul ideii că, de fapt, tema eșecului individual al personajului-narator dă substanță prozei: „ceea ce interesează, cu adevărat, în romanul lui Paul Georgescu – și interesează în cel mai înalt grad – este tocmai povestea unui eșec moral și implicațiile lui existențiale. Însă după primele 50 de pagini, prozatorul

<sup>45</sup> Gabriel Dimisianu, *Prozatori de azi*, Ed. Cartea Românească, București, 1970, p. 115.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>47</sup> Lucian Raicu, *Structuri literare*, Ed. Eminescu, București, 1973, p. 221.

<sup>48</sup> Cf. Simion, *Scriitori români de azi*, I, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 535 – 536.

amână sistematic confesiunea, evadând într-o alegorie obscură.”<sup>49</sup> Virgil Ardeleanu e de aceeași părere, subliniind că prozatorul nu reușește să șteargă diferențele dintre epocile „mixate”: „Personajele sale, cu rare excepții, împrumută nume și atitudini din *Banchetul* lui Platon și caută a se comporta după tipicul clasic. Dar nu prea reușesc. Tot timpul apar îngroșări fie în direcția veche, fie în cea prozaică a prezentului. Lipsește echilibrul, fuziunea dintre antichitatea greacă, luminoasă, și «contemporaneitatea» apăsătoare.”<sup>50</sup> Cel puțin acestuia din urmă, Paul Georgescu îi dă un răspuns, chiar prin vocea naratorului: „Fiind vorba de personalități cunoscute ale căror nume circulă încă voi accepta și eu regula acestui carnaval sângeros numindu-mi personajele cu măștile pe care ei singuri le aleseseră, sau le-au fost date, nu știu, din *Banchetul* celebru și atât de senin, dintr-o lume cu alte mituri și alți zei. *Azi, nouă, vremea lor ne apare senină; poate doar fiindcă n-am trăit-o.* (s.n., M.I.)” Altfel spus, imaginea noastră de azi asupra unui timp atât de îndepărtat ar putea fi înșelătoare, prin urmare absența cerutului echilibru dintre luminozitatea Greciei antice și întunecimea „prezentului” descris de personajul-narator poate să fie chiar semnul adevărului; contrastul dintre numele grecesc, purtător de sugestii înalte, filosofice și eroul de secol XX cu multele defecte și slăbiciuni care dau împrumutului onomastic un aer de impostură vrea, poate, să sublinieze degradarea vremurilor moderne în raport cu elenismul.

Totuși, cred că intențiile alegorice (susținute nu doar de măștile antroponimice platoniciene, ci și de alte repere, cum ar fi hidronimul *Lete* pentru Dâmbovița, denumirea de *lictori* dată legionarilor, numele *Mops II* dat, transparent, lui Carol al II-lea ș.a.) pot fi privite cu mai puțină reticență, în virtutea sugestiilor pe care le conțin; avem de-a face, în fond, cu o viziune asupra existenței, căci adoptarea, fie și provizorie, a onomasticii *Sympozion*-ului, deci *repetarea* antroponimică trimite la o perspectivă asupra istoriei văzute ca tipar ciclic. Deși naratorul identifică adesea discrepanțe între model și copie, faptul că întotdeauna există, totuși, temeuri pentru suprapunerea celor două, conferă caracter *tipologic* personajelor; în fond, numele grecești (ale unor convivi ce își dispută noțiuni filosofice, nu schimbă simple replici convenționale) ne trimit la *tipuri*: Miron Poenaru, povestitorul al cărui nume îl aflăm abia la sfârșitul confesiunii, își ia masca nominală a omologului său antic, Apolodor, cu care are și alte lucruri în comun, nu doar calitatea de narator, adică mânia aceluia și

<sup>49</sup> Ibidem, p. 537.

<sup>50</sup> Virgil Ardeleanu, „*A urî*”, „*a iubi*”, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1971, p. 88.

cultul solarului: „După regula jocului, numele meu ar fi (mărturisesc, mi l-aș lua mai cu plăcere pe cel de Serenus) Apolodor; în definitiv, nu e un nume urât și corespunde cultului ce i-l dedic, în cupola mea, zeului luminii și valorilor solare fiindcă oricât aș fi de copleșit de spaime, nu jertfesc decât valorilor stenice, demnității umane și îndârjirii față de zeii aduși de ceață, ce devin teribili și se destramă, toți.”; tatăl lui Miron capătă numele de Agaton, „cel bun, nume bine ales fiindcă era, într-adevăr, o ființă blajină, blândă, bleagă, dar și pentru că în *Sympozion* el era gazda, poetul sărbătorit pentru decernarea unui premiu literar”, precizează naratorul, fără a uita să sublinieze și diferențele dintre model și substitut (ce par a fi mai numeroase decât apropierea). La fel și Pausanias, „Marele Preot al Artei”, Eryximahos, Fedru, Aristofan, Socrate și ceilalți, sunt rând pe rând prezentați de narator și descriși prin intermediul asemănărilor și deosebirilor dintre autenticii purtători ai numelor și aceia „uzurpatori”; dar toți sunt văzuți, inclusiv la modul declarat, ca efemere întrupări ale unor arhetipuri: „ei nu sunt decât expresia însăși a unor caractere elementare”. Preocuparea lui Paul Georgescu de a construi serii tipologice, iar nu personaje complet particularizate, originale, precum și rolul onomasticii în această „operațiune” sunt remarcate și de Ioan Holban: „Elementul care realizează coeziunea deplină a romanelor lui Paul Georgescu este *numele propriu*. Vorbind despre Gabriel Dimancea, Milan, Iulia, Tiberiu sau Dogaru, povestitorul nu urmărește – cum observam mai înainte – *persoana*, ci *figura* personajului. În virtutea acestui principiu de construcție epică, personajul devine un mecanism combinatoriu, persoana sa putând fi oricând substituită cu o alta, condiția rămânând aceea de a nu se modifica suma de calități din «spatele» numelui propriu: persoana poate să se schimbe, dar figura trebuie să rămână aceeași.”<sup>51</sup>

Concluzia aceasta, perfect aplicabilă și romanului *Coborând*, este ilustrată prin exemple din volumele următoare: „Iată, de exemplu, cazul romanelor *Revelionul* și *Vara baroc*; cuplul Tiberiu – Corina din primul roman este înlocuit în cel de-al doilea cu perechea Milan – Ricky, păstrând însă aceeași dinamică a relațiilor conjugale: femeia, rob al fenomenului, nu visează decât la momentul când va reuși să-și smulgă bărbatul din empireul abstracțiunilor pentru a-l implanta definitiv într-o carieră sigură din planul social, aducătoare de confort, «lux, calm și voluptate»; «eminența cenușie» a Platoneștiului din *Vara baroc* adună calitățile atoatecunoscătorului Gică și ale

<sup>51</sup> Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 192.

vicleanului *Monel* din Revelionul; Gabriel Dimancea schimbă cercul de prieteni pentru a regăsi aceleași figuri sub nume noi: Radu, Emil, Vlad, din primul roman pot fi redescoperiți în Victor, Sănducu, Dogaru, din cel de-al doilea; Iulia însumează toate calitățile personajului feminin din *Vara baroc*: Dorința, nepoata lui Maltezi sau văduva pe care o vizitează Gabriel și Milan pot reface figura absentă a soției lui Dimancea. Deplina continuitate între cele două romane se realizează, așadar, nu numai prin intermediul personajului focal, ci, mai ales, la nivelul acestui transfer de calități, corespunzător unei structuri de adâncime a narațiunii.”<sup>52</sup>

Petru Popescu, *Prins* (1969)

Romanul de debut al lui Petru Popescu nu e decât cronica unei morți anunțate, relatată la persoana a III-a dar urmărind exclusiv ultimele luni de zile ale protagonistului, un tânăr inginer al cărui nume nu îl vom afla niciodată. El rămâne „inginerul”, un personaj desemnat exclusiv prin profesiunea sa (nici ea clară), poate pentru că această anonimizare reflectă cel mai bine curânda sa „anonimizare” prin moarte. Eroul însuși face exerciții de anonimizare, „jucându-se” mental cu numele prietenilor, nume care rămân, din punctul lui de vedere, singurele „rămășițe” ale acestor tovarăși de viață: „Și cum încercam să-mi imaginez că eu am murit și au murit și toți prietenii mei, și mi se părea un lucru foarte posibil și logic, deodată memoria mea s-a golit, pentru că moartea suflase în ea și ne alungase pe toți cu respirația ei, și nu mi-am mai putut aduce aminte nici de mine, nici de tine, nici de alții. Răsuceam în creierul virgin numele noastre și-mi spuneam: Cine au fost ăștia? Niște oameni ca mine, niște români, niște tineri, care, firesc, au trăit și au murit și au fost uitați ca oameni și sunt amintiți doar ca nume.”

De altfel, inginerul se dovedește receptiv la chestiunea numelor proprii, așa cum reiese și din observațiile făcute cu privire la diferența dintre numele „înalte” ale participanților la saloanele de altădată, respectiv numele populare, pitorești dar fără strălucire, ale tinerilor participanți la chefurile de Revelion din contemporaneitatea sa: „În jur dansau foștii colegi de liceu, cu figurile lor cunoscute, abia ușor încărcate de

<sup>52</sup>

Ibidem, p. 192 – 193.

timpul trecut, cu numele lor, care de fapt nu erau decât niște porecle, o, ce însemnau numele și titlurile într-un salon de altădată și cât de ușor se cunosc oamenii acum prin diminutive din cele mai curioase: Bibi, pe care de fapt îl chema Bogdan, și Pisica, pe care o chema Maria, și Cici, pe care cine știe cum o chema de fapt, poate Cecilia, dar poate cu totul altfel, azi tinerii din București se știu și se strig cu cuvinte, silabe și sunete de necrezut, Cici îl opri strângându-l de mână.”

Da, prietenul său cel mai bun, Bibi se numește de fapt Bogdan, dar rămâne constant „Bibi” și doar o singură dată, prin intervenția naratorului, este desemnat cu numele de familie, „Pogoneanu”. În general naratorul, atașat privirii protagonistului, recurge la numele „mici”, hipocoristice sau porecle, așa încât aflăm, în afara celor menționați mai sus, despre Nina, vecina de vizavi, Puiu, unul din petrecăreți (căsătorit cu Gina, care e foarte geloasă), Nuți, fata de la casa cofetăriei și Rozica, colega acesteia, Mihaela – prietena lui Bibi din Constanța –, Ică, „jumătate maestru de ceremonii, jumătate misit” la înmormântarea bunicii eroului, Gyula, mecanicul blocului, Tuțu, un musafir care nu se remarcă decât prin acest apelativ cu origine obscură, Mile (de la Emil), antipaticul fost coleg de facultate al inginerului, Radu, fratele inginerului, unchiul Mihai, episodicii frizeri Toma, Aurel și Sandu, unchiul Mitică („unchiul Mitică, inginer de poduri și șosele, s-a împușcat pentru că femeia pe care o iubea nu vroia să-și părăsească bărbatul și să se remărite cu el”) ș. a.

În general, romanul fiind racordat la poetica realismului (fie el și... poetic), numele nu ies din comun (excepție fac „Sicsache” – fost coleg de liceu al protagonistului, „Perepenca” – aparținând unei invizibile femei participante la defilarea de 1 Mai și apostrofată de un anonim „șef de cadre”, „Șerban Carapetre” – arheolog la Istria, macedonean, Codru – unchiul inginerului, sau „Cela”, nume doar amintit, fără o „întruchipare” concretă), sună autentic pentru imaginarul bucureștean al anilor '60: Irina e fostă iubită din studenție a inginerului, Corina e cea care devine iubita inginerului; Sorin Weltmann, conferențiar doctor evreu, medicul care îi pune diagnosticul eroului și soț al Irinei; George Călimănescu, doctor și profesor; generalul Istrate, un vecin doar amintit; Nestor, străbunic al inginerului, poreclit Grecul; Pașa, o străbunică turcoaică; Dogaru, profesorul de română; Iordan, bărbatul lovit de mașină; Paul Plopescu, fost coleg de studenție al eroului, devenit scriitor; Verona Marian, femeia snoabă din casa lui Plopescu – cea care susține snoaba doctrină a „literaturii mimice”; August, alt musafir al lui Plopescu; Belcescu, profesorul de istorie, părintele

Alexandrescu – și Maria, fata care-l îngrijește (căreia naratorul îi spune „Medeea-servitoare” din cauza cerbiciei cu care îl ferește de musafiri pe părinte, dat fiind că acesta e grav bolnav); ghitaristul de la chefurile liceenilor, Dinu – prietenul fetei cu care inginerul pleacă de acolo pentru o scurtă aventură de o noapte; Gigi, Sandu și Ionel, alți foști colegi ai inginerului, doar pomeniți ca participanți la jocul de baschet de la liceu, ocazie cu care apare și Eugen Vasile „intendentul surd al liceului, poreclit *Oxigen*, care scosese special pentru ei una din mingile noi.”; Jenică, cel care vinde bilete la suprapreț pentru meciul de fotbal la care ține să asiste Corina; mătușa Mihaelei (iubita lui Bibi), coana Caliopi, și soțul ei, nenea Nicu, invalid de război.

Dincolo de acestea, de nume se leagă emoții sau chiar revelații ale personajelor. Cici, fata atrasă de inginer, fosta prietenă a fostei iubite a acestuia, are parte de simțăminte amplificate atunci când bărbatul îi spune pe nume:

„- Poate că aș fi reușit s-o uit dacă nu mi-ai fi pomenit acum de ea. A fost un lucru cu care ne-am chinuit destul atunci – și ea, și eu. Te rog, Cici!

Ea se cutremură tare când el îi spuse pe nume. Se mișcă prin cameră, frământându-și cu nervozitate degetele.”

Când protagonistul, după o aventură de-o noapte cu o fată necunoscută, vrea să-i afle identitatea, are parte de o reacție care-l surprinde, însă nu e lipsită de logică: „A, nu! Ca să te apuci pe urmă să povestești pe la prietenii tăi cine știe ce!”; când el vrea să-și spună numele, ea rămâne consecventă: „Te rog! Nu vreau să știu cum te cheamă. De altfel, n-aș ține minte mai mult de cinci minute.”

Protagonistul se simte prins în așteptarea propriei morți, în plasa morții, semnificația titlului devenind evidentă în pasaje precum acesta: „Dar sunt, cum îți spuneam, prins. Prins, imobilizat, în viața mea, în moartea mea, ce importanță are, ele două sunt confundabile în clipa de față. Esențialul e că sunt prins. Prins, Bibi, înțelegi? PRINS. Înainte mă simțeam liber, mai bine zis nu mă simțeam în nici un fel, libertatea era pentru mine un simplu obiect de conversație, pe care îl ocoleam de altfel cât puteam. Acum sunt prins și simt din când în când nevoia de a mă revolta. Și nu pot.” Tocmai fiindcă începe să trăiască sub imperiul conștiinței morții, eroul capătă și o conștiință a relativității lucrurilor, inclusiv a numelui – al său și în general. Iar aceasta înseamnă, de pildă, recursul la ironie; atunci când primește somația legată de neplata unei restanțe la chirie pentru 70 de bani (sic!), el comentează: „Uite la ce

folosește numele meu viu. Uite cum rămâne el în urma mea. Pecetluit pe un petic de hârtie, în slava spiritului funcționăresc al secolului nostru atomic.”

Pe de altă parte, aceeași conștiință îl face să fetișizeze numele iubitei, „Corina”, respectiv să îl vadă într-o lumină exaltată, revelatorie: „Își aminti visul. Se bucură de amintire, se scaldă în ea. Își aduse aminte că în vis rostea numele ei. Și-și aduse aminte însuși numele. Se gândi la numele ei. O chemă în șoaptă pe nume, i se făcu puțin teamă de numele ei, ca și cum numele ar fi putut s-o îndepărteze de el. Numele ei, acum, încă străin, avea o ciudată forță. Nu i se părea nici urât, nici frumos, nici bizar, nici obișnuit, nici firesc, nici potrivit. Se ruga în șoaptă, rotunjind cuvintele în gură cu toată seriozitatea, ca și cum ar fi putut fi auzit de o ureche anume, s-o poată înălți. S-o cunoască. Să-i cunoască numele atât de bine încât să-l uite, să-i cunoască ființa atât de bine încât această ființă să umple numele, să i-l facă atât de puternic încât el să nu mai evoce nimic.” Realizând banalitatea numelui iubitei, protagonistul nu se poate totuși abține de la a-i da valori speciale, evident datorită faptului de a fi iubit cu atâta ardoare de către purtătoarea lui: „După prima sută de metri mergea cu pas normal, începea să gândească cum trebuie. O cheamă Corina. Cu siguranță că ăsta îi e numele, de ce l-ar fi mințit? Nu-și amintea nici o femeie cu numele ăsta care să fi întretăiat vreodată viața lui, fie și numai o clipă. Deși nu e un nume foarte rar. Dar iată că i s-a întâmplat să nu se întâlnească cu el niciodată. Cum o mai cheamă nu are nici o importanță, întâlnirea se poate realiza între numele lor individuale, singurele care-i cuprindeau și-i exprimau.” De aici e doar un pas spre „divinizarea” numelui femeii: „*Corina*, spuse el. Simțea că dacă ar scrie numele ei n-ar putea pune punct după el. Ca și cum i-ar fi fost frică să nu-i omoare numele cu numărătoarea literelor și a duratei lor în timp. Îi repetă numele, cu ochii aproape închiși, atât de încet încât abia se auzi el însuși. Numele ei exotic, lagune, golfuri și maluri cu plante carnivore ascunzând ochi carnivori și alte surprize feroce cu înfățișări suave, cum să facă el ca să se topească tot, trup, creier, gânduri, trecut, om, în numele ei? (...)

- Corina! - și deschise larg ochii și se uită la ea.

O văzu. Îi plăcuse atât de tare numele ei expirat pe buzele lui, încât își legănă părul lung, prinsă în mijlocul unei ape care o amețea.”

Astfel, simpla evocare a numelui ultimei sale partenere de viață devine echivalentul unei experiențe extatice: „Apoi, pământul ei bun și cald și roditor

acoperea totul, cădea pe el, îl îngropa, sufocat de țărâna dulce a îmbrățișărilor ei, nu mai vedea înaintea ochilor decât parfuul întunericului, se răsturna tot în amețeala numelui ei, o striga în ureche cât putea de tare, și strigătul nu se auzea mai mult decât o gâfăitură agonică.” Ori a unei experiențe de cunoaștere „totală”: „Corina, în numele tău s-a strâns întreaga lume, în numele tău am așezat toată lumea mea și ce a mai rămas din mine, du-ne cu tine pe toți, ție îți e sortit ceea ce nouă tuturor nu ne-a fost, pierim cu toții, doar tu rămâi.”

În finalul romanului, când vrea să îi scrie un bilet Corinei dispărute, revine la propriul nume, respectiv la lipsa de însemnătate a acestuia în comparație cu iminenta experiență a sfârșitului: „N-o să semnez nici la început, nici la sfârșit; și fără nume, textul tot al meu rămâne; iar viața și moartea nu se împiedică de numele meu.”

Matei Călinescu, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* (1969)

Mai degrabă o „carte” decât un roman, alcătuită din trei serii de capitole, una a portretelor protagonistului ori ale altor personaje, a doua a reflecțiilor personajului principal, iar a treia a poemelor aceluiași, *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter* se constituie într-o scriere cvasi-experimentală, un eseu – portret care începe cu numele celui portretizat, „Zacharias Lichter”; acesta e în acord cu precizări de genul „Zacharias Lichter are, după cum spune chiar el, o fizionomie de metafizician și de iluminat iudeo-german de la sfârșitul secolului al XVIII-lea” sau „condiția interioară de profet atins de flacăra lui Dumnezeu”. Precum cartea însăși, numele protagonistului rămâne exotic în contextul epocii, faptul de a nu fi interzisă/nepublicată stârnind nedumerire autorului însuși date fiind acest exil autoimpus al eroului în plină epocă dogmatică și nonconformismul său anticanonic<sup>53</sup>. Excentricitatea numelui e în acord cu profilul de profet evreu trăitor la marginea societății, iar faptul că „Lichter” înseamnă „lumini” devine grăitor prin prisma faptului că personajul e un filosof paradoxal și generator de „lumină spirituală”.

---

<sup>53</sup> De altfel, personajul este inspirat de un model real, bizarul și flamboiantul Genu Ghelber, căsătorit cu poeta Angela Croitoru (v. Matei Călinescu, *Amintiri în dialog*, 1994, Litera Internațional).

Printr-un contrast deloc întâmplător, numele celui considerat „singurul prieten esențial al lui Zacharias Lichter” este Leopold Nacht, adică Leopold „Noapte” („în contrast cu etimologia numelui său, nu poate fi văzut însă niciodată noaptea în locuri publice”, precizează naratorul), și întruchipează un profil opus protagonistului, căci pe cât de vorbăreț, activ spiritual și anti-etilic este Lichter, pe atât de taciturn și inactiv este alcoolicul Nacht, căruia, aflăm, prietenii îi spun „Poldy”. Lichter îl consideră nici mai mult nici mai puțin drept „unul dintre cei mai mari filosofi ai Europei contemporane”, și dorește să devină „profetul mut al marelui Nacht”, ca să nu rămână un „biet palavragiu abstract”; în acest punct al textului, biograful protagonistului adaugă, simili-poetic: „...Și ochii sclipitori ai lui Lichter se înnoptaseră”, făcând evident trimitere la sensul numelui „Nacht”, ca și cum ar sugera corespondența deplină dintre profet și filosof.

Numele, respectiv personajele sunt puține în această scurtă și atipică scriere, astfel încât protagonistul însuși, precum și numele său ies în relief în acest context al absențelor onomastice accentuate prin reducerea la caracterizări vagi (un tânăr cu intenții sinucigăse, o fată blondă, o bătrână căreia Lichter îi spune „Măicuța”), la porecle generice (Poetul) ori criptonime precum W. (desemnându-l pe un matematician „de oarecare reputație”), G. (o prezență obscură), S. (un doctor), T. (numit constant și alegorizant „hiperbolicul T...”, e un boem care se neagă pe sine cu maximă ferveare).

Foarte rar mai apare câte un nume întreg, ca „Adrian Leonescu”, tânăr profesor de fonetică engleză, al cărui portret contrazice sugestia viril-animalică a antroponimului („El are, în ciuda evocatorului nume pe care-l poartă, toate aparențele efeminării: glas pițigăiat (...), piele moale și albă, acoperită cu un puf delicat, ochi languroși, umeri strâmți și șolduri late”) sau Anselmus – dar acesta nefiind decât un pseudonim al unui veșnic student (absolvent de Litere, dar înscris la alte facultăți pe care nu le mai termină), un „mitoman fantast” a cărui mitomanie începe cu aceea a numelui „Anselmus”: „Anselmus – așa îi spunea toată lumea, căci se socotea, declarând-o fără înconjur și cu maximum de seriozitate, o replică peste vreme a personajului hoffmannian din *Der goldene Topf*, numele adevărat, pe care nu-l folosea niciodată, știindu-l doar foarte puțini (...)” În treacăt spus, acest nume de sorginte, iată, livrescă, va reveni în romanul românesc la începutul anilor 90, prin textul lui Vasile Gogea, de asemenea cu un substrat parabolic evident.

Eseul românesc al lui Matei Călinescu rămâne original inclusiv prin onomastică sau cel puțin prin numele principalului său personaj, excentric (și greu de urmat) exemplu de situație în răspăr cu regimul comunist, pe care cartea îl eludează printr-o formulă inedită de biografie sui-generis, de parabolă-portret.

Sânziana Pop, *Serenadă la trompetă* (1969)

Registrul suprarealist și oniric se manifestă din plin în acest roman narat dezinvolt, auto-ironic și liric de către o eroină de 15 ani a cărei imaginație exuberantă transformă orașul Brașov într-un topos al libertății adolescente și al recuperării nostalgice. Date fiind aceste coordonate care înseamnă părăsirea regimului realist (deși psihologia adolescentină rămâne ancorată unei dimensiuni verosimile), nu e de mirare că numele proprii se supun de-formărilor și re-formulărilor perspectivei ludice a protagonistei, în contextul în care unele dintre numele „reale” rămân ascunse cititorului. Astfel, profesoara de franceză capătă numele Mezanfan, reproducere evidentă a expresiei „mes enfants”; într-un pasaj dialogat, aflăm și numele „adevărat” al profesoarei, precum și unul din (sic!) numele imaginare ale personajului-narator:

„- Je m'appelle Puică Neagră, voila, am zis.

- Oh!

O străbătea o veselie mărunță, îmi degusta numele în secret, o chema Madame Elvire Hamza, Elvire, Elvire, mi-o imaginam lesne întrînd în saloanele ei de la Paris, pompoasă și plină de pene, declinîndu-și numele și-apoi lăsîndu-l jos, pe podea, ca pe-un cățel pechinez.

C.M.D.-ina jubila. Ședea dreaptă, pe scaun, cu capul aruncat pe spate, cele trei nume o apărau.

- Puică-Puică, piui Mezanfan. Și rîse.”

După cum se vede, pentru eroină numele ajunge să dețină o concretețe suprarealistă (nu e doar pronunțat, ci și lăsat pe podea), iar repetarea îi conferă savoare. De asemenea, caracterul pur imaginativ al numelui declarat (Pucă Neagră)

rămâne indiscutabil<sup>54</sup>, aidoma celui alt antroponim asumat, Pinella, utilizat de un singur personaj, un anume „Şef”, poreclă care la rândul său obliterează desemnarea „oficială” a tânărului. Imprevizibila protagonistă are demonul numirii/poreclirii, care se manifestă nu doar pentru că parcursul său simili-iniţiativ prin oraşul de la poalele Tâmpiei înseamnă întâlnirea cu tot felul de personaje necunoscute, ci şi datorită efervescenţei sale imaginative, manifestate nu numai prin redimensionarea onirică a realităţii, ci şi prin jocurile onomastice. Astfel, numele „Bickerich”, aparţinând bătrânului organist care cântă fals Bach, devine „Bika”; personaje episodice şi nedesprinse complet din ceaţa onirică sunt „Omul Verde”, „Purcoamadam” (de la „pourquoi madame”), vânzătoarea de la cofetărie capătă ad hoc porecla „Peştişica” (fără o sursă evidentă), iar fiul pastorului sas, Ulrich, devine „Uli cel Blond” (originea poreclei este, aici, limpede); primconcertmaistrul are o parteneră cu gura ca o „inimioară întredeschisă gen sexy” – drept care eroina o numeşte ad hoc „Fifi-Inimioară”; iar dacă un puşti capătă denumirea „Pipăl”, unchiul naratoarei devine „Comandor” sau „El Comandor”. În sfârşit, puştiul care intră în faţă la rândul de la cinematograful se pomeneşte din partea adolescenţei de 15 ani cu porecla „Insulică”. Îndrăzneţ şi curios, băiatul extrem de scund (de aici diminutivul cu conotaţie afectivă) se interesează de originea acestei porecle neaşteptate:

„- De la ins sau de la insulă? zise.

- Ins-insulică.

- Păcat, zise. De insula Tambolacoco n-ai auzit?

- Nu.

- Păcat. E o insulă foarte mişto. Eu sînt împăratul.

- Da? N-am ştiut. Păi atunci ziceam că vine de la insulă.

- Nu se poate să mai ziceam, spuse puştiul. Ai spus ins-insulică, gata, s-a terminat.”

Din pricini neclare, mamei nu-i aflăm numele, ea rămâne pur şi simplu „Muter” sau „mama-Muter”; preponderenţa numelor germane se explică prin

---

<sup>54</sup> Mircea Iorgulescu, în cronică de întâmpinare, observă acuitatea senzorială a prozei precum şi vitalitatea, respectiv comportamentul liber al eroinei şi, în acest context, racordează ideea la numele-poreclă pe care aceasta şi-l conferă, ludic, nume potrivit pentru caracterul „sălbatic” al fetei: „Personajul acestui roman are, în chip normal, apetitul unei vieţi fruste, încă mai este o vietate sălbatică (s-ar chema, spune, «Puică Neagră»), păstrează nostalgia unei cabane montane, a decorului rudimentar geologic al munţilor...” - Mircea Iorgulescu, în „Ramuri” nr. 4, aprilie 1969.

localizare (orașul cu origini săsești Brașov) și prin faptul că protagonista urmează școala patronată de Honterus. Astfel, îngrijitoarea e o anume Frau Müller, profesoarele sunt doamna Roht ori Frau Jakobi, colegile se numesc Ella Reus („Ella era o gîscă”), Felten Irmgard (premianta clasei), Doris Esigmann (care „avea cele mai frumoase picioare din școală”). Femeia pe care o vizitează la Căminul de bătrâni se numește Oma Wilde, iar colegul de bancă de care eroina pare atrasă – „porcul de Schuster” (acesta e botezat fie, logic, „Schuste”, fie complet imprevizibil, dar de bună seamă afectiv, „Bimbi”). Spectrul e completat, firesc, de nume românești fie „obișnuite”, fie mai plastice gen „Mardare”, profesorul de desen, „Costi” (perechea lui Purcoamadama), vărul Octavian, „Leonard” polițistul sau „Dodi Ciucă” – nume mai reliefat, atașat unui băiat particularizat prin faptul că are un ochi de sticlă pe care îl și pierde în momentele de joacă... Dacă furnizorul de cașcaval se numește, obscur, „Bigo”, menajera unguroaică are un nume „etnic”, Erji.

Un sunet meridional aduce cu sine porecla „Manana”, atribuită bunicii, personaj semnificativ, important pentru protagonistă în ordine afectivă, căreia îi citește, chipurile, propria corespondență (lectură de fapt fictivă, exercițiu tot imaginativ al nepoatei); un pasaj al acestei comic-absurde lecturi dezvăluie, între altele, precizări onomastice, precum și preferințele de aceeași factură ale bătrânei:

„Am tușit și «Dragă Manana».

- Maria Oniga, zise și zîmbi.

- Maria Lauf, am ripostat, așa-l chema pe soțul tău.

- Oniga, Oniga, zise. Numele meu de fată.

- Da, dar cînd l-ai găsit pe polițist erai văduvă. Văduva lui Lauf. Von Lauf, adică, pardon. Mustăcilă era Herțog, nu?

- Oniga, spuse iar și scînci. Citește, citește te rog.

- Dragă Maria Oniga.

- Mărioară, zise, e mai frumos.

- Of, doamne, tare mai ești mofturoasă, m-am plîns.”

„- Dar deocamdată vă las cu distincție, al dumneavoastră Valer.

- Leonard, protestă Manana și rîse jenat.

- Leonard? m-am mirat. Polițistul Leonard. Grozav suna. Polițistul Leonard, am spus, polițistul Leonard, și eram foarte fericită.”

Nici Franța și franceza nu lipsesc din galeria acestui roman, căci mătușa este „tante Alice” (dar soțul acesteia, „Comandorul”, beneficiază de apelativul livresc „Eneas”), iar fiica acesteia, verișoara eroinei, este chemată pe sonorul nume „Clara-Maria-Despine”, comprimat frecvent de personajul-narator în formule de genul: „scumpa mea verișoară C.M.D.”; „Și C.M.D.-ina îmi arse una în gleznă, pe sub masă, pentru că n-aveam voie să contrazic” (în acest caz, chiar criptonimul este substantivizat, printr-o desinență, semn de asemenea al imaginației lingvistice). Verișoara C.M.D., singura care poartă trei nume (inclusiv prețiosul „Despine”), primește dușul rece al ironiei protagonistei, tocmai din cauza emfazei onomastice, atunci când vărul Octavian își pierde, fără să știe, valoarea de „partidă” în favoarea colegului de clasă Iacob-Enius-Dioclețian: „O fată cu trei nume nu-și putea găsi decât un prieten cu cel puțin aceeași cantitate de deosebiri. Substantivele proprii sînt numele care se dau unor ființe și lucruri pentru a le deosebi de altele de același fel. Nu știu în ce măsură îi reușea treaba asta lui Iacob-Enius-Dioclețian, dar în ceea ce o privește pe Clara-Maria-Despine, deosebirea triplă față de creaturile de același fel, începea cu felul ei strașnic de a minți.” După cum se vede din comentariile protagonistei, numele triple devin dovada unei elecțiuni pe baza căreia se constituie, oarecum nefiresc, strict cultural, și afecțiunea.

Mircea Horia Simionescu, *Dicționar onomastic* (1969); *Jumătate plus unu* (1976)

*Dicționar onomastic* (împreună cu complementul său, *Jumătate plus unu*) nu este, însă, numai o operă la care autorul ei face aluzii și „rapeluri”, ci și o creație ce „recalibrează” perspectiva asupra unor autori precedenți, o operă care, borghesian spus, își creează precursorii. Efectul acesta retroactiv al cărților „puternice”, originale, fusese, cum știm, deja utilizat în mod ingenios de criticul George Călinescu pentru a reconstrui (sau chiar a construi dintr-un material ce părea mediocru) imaginea anumitor autori și este prezent și în discursul critic despre Mircea Horia Simionescu,

la Nicolae Manolescu, de pildă, sau la Dan Culcer: „Dealtfel, mi se pare că apariția acestor cărți i-a îngăduit, poate, criticului Nicolae Manolescu să descopere virtuțile epice ale «nomenclaturii» în opera lui Odobescu, să-l citească adică pe Odobescu prin Simionescu, folosind o mai veche metodă ilustrată și teoretizată de G. Călinescu (Frumoasă serie în –escu!).”<sup>55</sup> De remarcat că până și reacția critică este sensibilizată de ciudatul „dicționar” în sensul unei mai mari atenții acordate cel puțin sonorității onomastice: „Frumoasă serie în –escu!”, exclamă Dan Culcer, vădit „prins” de dimensiunea estetică a triplei rime generate de *numele proprii*. La această dimensiune se referă și Manolescu atunci când sesizează că „*Dicționarul* nu este în primul rând o operă de reflecție morală, ci una de *reflecție estetică* (s.n., M.I.). Este în fond cel mai original metaroman pe care-l cunosc: un roman al numelor proprii, care sunt adevăratele lui personaje.”<sup>56</sup>

Surprinzător, ideea acestui „roman al numelor proprii”, sau mai precis, ideea caracterului românesc (i. e. estetic) al onomasticii își găsește o anticipare la... Garabet Ibrăileanu, criticului de la „Viața românească” servindu-i drept „delegat” personajul principal al romanului său *Adela*. În vacanța sa estivală de la Bălțătești, doctorul Emil Codrescu are plăcerea unei lecturi mai puțin obișnuite: dicționarul; ba chiar o interesantă teorie a necesității acesteia: „Dicționarul – pentru momentele când spiritul vrea să ia contact mai concret cu lumea realităților în sine. După un instrument de teslărie, o pasăre (uneori ai și figura alături; păsările din dicționare au întotdeauna mutra mirată și comică), apoi o prepoziție<sup>57</sup> cu înțelesurile ei subtile, demonstrate prin exemple naive. Și tot așa, în partea a doua, la numele proprii – un rege merovingian, un promontoriu, o primadonă italiană. Visezi la regele pletos, la promontoriul care împinge departe în mare un oraș cu nume ciudat, și mai cu seamă la diva care a debutat la Neapole și a fost pe rând (sau aproape) metresa unui duce, a unui conte, a unui tenor și apoi nevasta unui bancher. Nu mai e dicționar. E un roman în notații sugestive.” Pasajul revelează intuiția modernistă (într-un context romantic-paseist) a valorii virtualității și face din personajul dilematic al acestei povești de dragoste de secol XIX un soi de precursor (virtual, căci se rezumă la sugestia ideii) al unei formule literare nonconformiste care *nu e dicționar, ci roman în notații sugestive* și al

<sup>55</sup> Dan Culcer, *Serii și grupuri*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, p. 184.

<sup>56</sup> Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediția a III-a, Ed. Gramar, București, 1998, p. 714.

<sup>57</sup> Al Protopopescu, referindu-se la al doilea volum al ciclului lui Mircea Horia Simionescu, notează: „Fiindcă, în absolut, «bibliografia generală» a Ingeniosului bine temperat poate fi un roman

cărei autor este Mircea Horia Simionescu. Un precursor al acelui autor contemporan despre care Ovid S. Crohmălniceanu nota că scrie o „literatură imaginabilă”<sup>58</sup>. Într-adevăr, cu *Dicționar onomastic* și *Jumătate plus unu*, Mircea Horia Simionescu ne pune în fața unei opere cu totul speciale, excentrice, construită pe modelul non-literar al dicționarului, de la care de altfel deviază în cele mai variate moduri literare cu putință (de la jocuri de cuvinte până la nuvele întregi). Cu aceste două cărți și cu *Bibliografia generală* (modelul, de asemenea excentric oricărei specii literare cât de cât formalizate, fiind aici, evident, *bibliografia*) ne aflăm în faza evoluției formelor românești în care numele proprii sunt mult mai mult decât un segment, un element subsidiar al textului beletristic. Acum, la vârsta corintică a literaturii (sau, cu alt termen, la vârsta ei postmodernă), când literatura se naște din literatură și romanul cuprinde, fie în prim-plan, fie în plan secund, aventura scrierii romanului, însoțită de comentarii pe marginea scrierii acestuia, acum fiecare pagină se naște în întregime din onomastică. În ce privește această vârstă postmodernă, Eugen Negrici nota: „Tetralogia poartă toate însemnele unei opere alexandrine care anunță sfârșitul unui ciclu, poate sfârșitul modernității. În timp ce proza românească – de puțin timp ieșită din chingile realismului socialist – se căznea încă să atingă performanțele și diverstiatea tipologică a celei interbelice, iată că în athanorul târgoviștean se ivea o splendidă creație borgesiană, ludică și ironică, și care nu dezbătea, nu reda, nu reflecta, nu slujea cuiva sau la ceva. literatura noastră se vedea dintr-o dată sincronizată (cum nu semai întâmplase din vremea primului val avangardist), ca și cum o dialectică implacabilă ar fi adus-o acolo, ca și cum totul în jur ar fi evoluat sub semnul normalității.”<sup>59</sup>

În *Dicționar onomastic* întâlnim un fragment edificator sub raportul conștiinței hegemoniei numelor proprii în etapa ludicului și a meta-discursului; la numele EXTRA, autorul explică faptul că un anume cardinal Gaetani i-a împrumutat „o carte cu coperte negre, cu litere aurite și margini frumos pigmentate cu roșu” căreia îi reproduce conținutul: „Iată, pe scurt, conținutul: Adam, Cain, Abel, Enoh, Irod, Mehuiabel (...) În capitolul al doilea al cărții este vorba, printre altele, despre Șelef, Ațarmaret, Ierah, Adoram, Uzel, Diclo, Obal, Abimael, Seba, Ofir, Havila, Iobab, Ren

---

ale cărui personaje sunt conjuncțiile și prepozițiile.” (Al. Protopopescu, *Volumul și esența*, Ed. Eminescu, București, 1972, p. 229)

<sup>58</sup> Ovid S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, p. 226.

(...) Am ajuns la pagina 327 și continuu lectura. Printre cuvintele acestea scrise cu litere mari sunt și altele, scrise cu minuscule, dar poate *pentru că sunt mai puțin importante* (s.n., M.I.). Se mai vorbește acolo despre niște lupte, niște rătăcirii, ceva cu Dumnezeu și cu profeți, cu o casă, cu un cort și cu câteva vaci slabe trimise la pășune, dar asupra lor n-am luat seama.”

Cu alte cuvinte, a sosit vremea majusculilor. Esențialul, subliniază Mircea Horia Simionescu, se află în numele proprii, pentru că textul cu minuscule nu e decât un discurs despre majuscule. Lectura aceasta specială a Bibliei sugerează că ceea ce se conturează pregnant e supra-textura onomasticii, o „țesătură” în care se află prinse minusculele – iar nu invers, ca până acum. Inversiune tipică pentru autorul târgoviștean, căruia îi place să întoarcă totul pe dos, să dezvăluie convenția, ițele ascunse, tehnicile, procedeele, instrumentele artei literare, făcând dovada unui artizan perfect stăpân pe arta sa (fapt conotat negativ, de la un punct încolo, datorită excesului artizanal, care duce la manierizare; în acest sens, iată observația lui Eugen Simion („Dicționarul onomastic este scris cu inteligență și talent. Singurul lui cusur este, au remarcat toți comentatorii, excesul în caricatură și mistificație.”<sup>60</sup>), precum și aceea a lui Gabriel Dimisianu („Riscul formulei lui Mircea Horia Simionescu stă în supralicitare. Încântat de performanțele imaginației și de succesul calambururilor, autorul ajunge să se repete, să reproducă în serie anumite situații și scene, ceea ce scade din tensiunea întregului. Cartea e poate prea încărcată, excesivă în direcția comicalului verbal, unde cade câteodată în falacitate.”<sup>61</sup>). Subjugat de „fantasma exhaustivității”<sup>62</sup>, Mircea Horia Simionescu alege formula generoasă (oferind o libertate de mișcare pe care nu o poate avea nici o altă „matrice”) a inventarului ludic de nume fictive; sensul demersului este destul de vizibil: „«joaca» cu numele ascunde, în fapt, «jocul» grav al cuceririi lumii, al descoperirii și luării în posesie a universului întrucât, cum se știe, a numi înseamnă a stăpâni.”<sup>63</sup>

Prin cele dintâi volume ale ciclului *Ingeniosul bine temperat* proza literară ia masca onomasticon-ului și trece prin metamorfoze nenumărate. Asistăm atât la parada formelor literare și non-literare (dicționar, carte de telefon, scrisoare, fabulă,

---

<sup>59</sup> Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Ed. Fundației Pro, București, 2003, p. 380.

<sup>60</sup> Gabriel Dimisianu, *Valori actuale*, Ed. Eminescu, București, 1974, p. 120.

<sup>61</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, București, Ed. Cartea Românească, 1989, p. 296.

<sup>62</sup> Al. Călinescu, *Biblioteci deschise*, Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 111.

<sup>63</sup> Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 288.

telegramă ș.a.m.d.), cât și la jocuri onomastice din cele mai variate.<sup>64</sup> Reprezentativă pentru viziunea autorului, care vede în orice *listă de nume* o carte, este și, între altele, această precizare atașată numelui HARDTMUTH: „Tot în **Cartea de telefon**, această admirabilă carte de onomastică contemporană (s.n.), se află un Hardmuth Gh. Bunescu.”

Dicționarul imaginar al lui Mircea Horia Simionescu adună între copertele sale (tot negre, în cazul ediției princeps!), așa cum s-a mai spus, atât o caracterologie, cât și o comedie a literaturii, inclusiv meta-comentarii și trimiteri auto-referențiale. Gama tipurilor de efecte care mizează pe surse (inventate sau pur și simplu preluate) onomastice este foarte mare. Numele devenind *tema*, textul propriu-zis, cel cu minuscule, devine „oglinda” sau explicația sau contextul sau fondul de contrast al acestuia. Încercând o sistematizare a principalelor modalități de exprimare (incompletitudinea tabloului nostru are drept cauză natura proteică și extrem de variată a acestei materii), avem posibilitatea abordării din trei unghiuri: al numelor-temă, al formulelor dezvoltate în perimetrul așa-ziselor *definiții* și al relațiilor dintre acesta și „definiție”.

Din punctul de vedere al numelui-temă putem identifica următoarele aspecte:

1. În majoritatea covârșitoare a cazurilor, acesta reprezintă un *singur* nume propriu; excepțiile – câteva, cu totul – se datorează fie nevoii de a face o trimitere cât mai clară („MATEI ILIESCU Fiul cel mare al lui Radu Petrescu”), fie dorinței de a constitui o serie („MEDEA, MEDUZA și MERCEDES”; „GIONA și GIONI”; „PAPUFILI și FILIPAPU”; „LELIA, LELYON și LENA”). Câteodată apar nume compuse, gen DZIG-DZAG, HAINOROC, sau dublete, în formula „X sau Y”: GRANATA sau GRANADA, HANS sau HANȚ, FABELA sau FABULA (jocuri paronimice, mai mult sau mai puțin ieftine; în cel din urmă caz, acest joc e doar un pretext pentru a relata, în continuare, o istorie legată de descoperirea unei insecte...).
2. Cele mai frecvente nume sunt nume „de botez” sau, eventual, nume care pot fi întâlnite în realitate și ca nume „mic” și ca nume de familie. Excepțiile devoalează uneori aspecte surprinzătoare; de pildă, Lefter, care, ne-o spune automat experiența de viață, e greu de văzut ca nume de botez, dar care în

---

<sup>64</sup> „Este de apreciat în acest gen de literatură eseistică inventivitatea imaginației și calitatea ironiei.” (Ibidem, p. 294)

literatură, cum bine știm, poate fi acceptat cu acest statut: în „*Lefter Popescu*” recunoaștem voința lui Caragiale de a sublinia și onomastic condiția nenorocită a eroului (vezi și cazul deja discutat al lui „Apostol” din *Pădurea spânzuraților*). De altfel, însuși Mircea Horia Simionescu face trimitere directă la autorul textului *Două loturi*, chiar în „definiția” acestui nume: „Locatar titular în apartamentul 36 al blocului 114 din blocul Caragiale. etc.”.

3. Foarte multe dintre nume sunt nume autohtone sau autohtonizate (ALEXANDRU, ERNEST, DUMITRU, GHEORGHE etc.); dar apar, cu relativă frecvență, și nume exotice, desprinse din nomenclatoarele străine (ABDUL, FAZIO, HILDA, JEAN-JACQUES etc.). Aceștia li se adaugă nume mitologice, istorice, livrești ș.a.m.d. (AFRODITA, PLATON, EROS, LEANDRU, KUNIGUNDA, FAUSTA, CLEOPATRA, PARSIFAL, EURIDICE, URMUZ); o largă categorie este aceea a numelor născocite<sup>65</sup> în maniere dintre cele mai diverse: preluarea unor substantive comune („EPIFANIE Săpător de canale: terestre, continentale, astrale, metafizice. Epifanie ca și: Protofanie, Pseudofanie, Metafanie, Extrafanie, Postfanie etc.”); „CALMANT (Nume neatestat) De luat legătura cu Sedonal, Carbaxin, Bromoval, Pasifloral, Luminal și Luminaletta, Nervatil, Valenal și Cerebrosan; de rugat să se studieze *Logica* lui Hegel și să se facă rezumate. Eventual să se folosească pentru studiu și compendiul lui Henri Meprobat.

„CARTON (Nume neatestat) De vreme ce există un Elizeu și un Arpad – nume care cer recompense și insigne de bicentenar, de ce oare n-ar exista și Carton? Bărbatul botezat astfel trebuie să fie negreșit licențiat, sportiv, monden, bun matematician și soț desăvârșit. Există o familie precisă a Cartonerilor, amatori de curse de cai și de călătorii în străinătate, neam generos de agenți comerciali și rugbiști (Carton Nițescu, Carton Zamfirescu, Carton Popescu etc., etc.)”, inventarea mai mult sau mai puțin abracadabrantă de „sonuri” onomastice – dintre cele mai năstrușnice se pot menționa: MXNXSTRXNDXSX, LUCRAMO, KUKRÂNÂKSÎ, CZ, numele de la litera inventată 3, aflată între G și H, – 3ANIGOR 3ANOS

<sup>65</sup> „Să precizez și că sfera numelor e mai largă decât a onomasticii propriu-zise. Mircea Horia Simionescu apelează la nume de scriitori și de opere fictive, ca și cum ar voi să schițeze o istorie a

3UYS ș.a. Dar, ne spune la un moment dat autorul, dacă e să-l credem, anumite nume care par inventate au o sursă reală (cum ar fi de pildă HAINOROC: „HAINOROC Nu-i nici o glumă: un Hainoroc Mateescu se află în *Cartea de telefon*.”)

Numele desemnează: „persoane” – suntem trimiși la adresele celor numiți sau la cartea de telefon („AZRIL Azril Antoniu, str. Colței 7 (Ct.)”; „FEIVEL F. Borocin, str. Ghenadie Petrescu 28. (Ct.)” etc.); personaje literare (LEFTER, ADELA, „GAYK «... Este singurul civil care poartă, atârnat, pe umărul drept, un susținător de armă.» (Urmuz, citat aproximativ.)” etc.); diverse animale, precum câini (BUZNAC), pisici (DIONA), cai (CZ, DOCHIA) ș.a.; obiecte ca: bijuterii („AUSONIA Mică bijuterie potrivită anatomiiilor viguroase, fetelor cu capul mare și păr negru, des și tare.”), obiecte artizanale („DORIS Floricică de sticlă”), case (ADALBERT), păpuși de lemn (ALIONA), embleme („SULFINA Emblemă subțire, aurie, pe o catifea albastră de proveniență și patină feudală.”) și multe altele. Frecvent numele reprezintă doar un pretext, un punct de plecare aleatoriu pentru o evocare sau un discurs ce nu se „ostenește” să explice numele sau să descrie „referentul” său (vezi ALDA, DUILIU, CALIBAN). Nu de puține ori rămâne ambiguu subiectul „definiției”; de exemplu, la DEZIDERIU nu e limpede dacă este vorba despre *nume* sau despre *numit*: „Construit din cerculețe de alamă, din acelea care sunt folosite la galeriile perdelelor.”

Numelor li se atașează: alt nume (completarea lui, precum: DOMETIE , ERACLE, „DIA Pazon”, „ION – Ion Sebastian Bach.”, „HARSANO Harsano Carp”; sau varianta lui: „EVSTASIA sau Eustația.”, „HALEF sau ALEPH”); o serie de nume („înrudite” cu numele-temă prin sonoritate, prin apartenența la aceeași familie – cum ar fi hipocoristicele: „ECATERINA Alunecă sub nume scurte, luând de obicei forma vasului: Kety, Cati, Catiușa, Catinca, Tinca, Rina, Tera etc. (Vezi numele.) Uneori rămâne o Caterină albă și mălăiață, chiar și în Abisinia, India și Pakistan.”); portretul celui numit („AGATANGHEL Tip răzvrătit. Disprețuiește legile, îndeosebi pe cea a lui Boyle-Mariotte.”); o pseudo-definiție, mai mult sau mai puțin paradoxală; o relatare; un text în interiorul căruia se inserează alte nume; jocuri de cuvinte căutând efectul comic – uneori rezultatul e fericit, alteori facil, fără haz („AGAFI Fiul Gafei”).

Din perspectiva relației temă – „definiție” putem spune că majoritatea textelor atașate numelor reprezintă fie explicația sursei unității nominale (cartea de telefon,

---

literaturii (culturii, științei etc.) pe de-a-ntregul imaginează, în prelungirea cunoscutei idei a lui G. Călinescu.” (Nicolae Manolescu, op. cit., p. 714)

calendarul religios, texte beletristice existente sau imaginare ș.a.), fie proveniența etimologică/istorică – aproape întotdeauna fantezistă – („DARIA De la DAR, conj., adv., subst. neutru (vezi *Dicționarul limbii române moderne*).”; „GALERIA (Nume roman) «În curând (Vitellius) luă în căsătorie pe Galeria Fundana, fiica unui vechi praetor, și avu din această căsătorie un băiat și o fată, dar băiatul se bâlbâia așa de rău, că era aproape mut și fără voce.» (Suetoniu)” – citatul este fictiv), fie trimiterea la un nume anterior („3INO Vezi MANOLE”; „GIUSEPE Vezi GARABET” ș.a.), fie descrierea așa-zisului „referent” (probabil cel mai răspândit tip: „DAPHNE Ființă scăpată de la înăbușire”; „GIOVANNINA Fibroasă ca unele femei ale lui Picasso”; „DANDU (De la Alexandru) Personalitate umbroasă, ca un nuc.”; FENIA Soția, amanta, sora-victimă. Despre ea se vorbește abia după ce a murit.” ș.a.m.d.), fie descrierea numelui însuși („GLAD Străvechi nume românesc. Se asociază obligatoriu cu Menumorut”; „ADRIAN Nume frumos, elastic, bărbătesc, evocator de imperii apuse, purtabil ca o sandală.”; „AGNETA Nume cauciucat”; „CRISPUS Nume perfect, dar prea sticlos. «Să-și numească astfel copilul un lucrător la Zeiss, nu dumneata!» (Mai bine vezi AMULIUS)”); „CHILOM Într-o lume de forme miraculoase, numele acesta stând în mâini e o insultă.” ș.a.). Această ultimă categorie, a textelor care definesc un nume nu prin descrierea purtătorului său, ci a numelui însuși, ne plasează de fapt la nivelul meta-comentariului, căci se definește semnificantul însuși, nu semnificatul. În aceste cazuri devine evidentă ideea, deja menționată, că personajele acestor cărți ale lui Mircea Horia Simionescu sunt, de fapt, *numele* însele, iar nu pseudo-referentul pe care l-ar desemna. Criticul Ioan Holban vede în relația nume – definiție, un raport particular între un „nucleu” și „componenta sa”: „Numirea este efectul acțiunii convergente a realului și a ficțiunii”<sup>66</sup>, numele și „explicația” lui sunt „esența și aparența, ideea și re-prezentarea sa, ficțiunea și realitatea, poezia și proza numelui.”<sup>67</sup>

Relatarea poate avea nenumărate forme: schiță, sinopsis, povestire, nuvelă, micro-romane – de diverse tipuri, de la cel picaresc la cel sentimental. Câteodată, rar, o astfel de proză „trece” de la un nume la altul (vezi biografia romanțată „Un oarecare domn Lampedusa”, care începe la numele GARABET și se încheie la numele GRANATA; tot pe episoade se fracturează și povestirea „Pe urmele lui Bardem”). Uneori un nume-temă trimite pur și simplu la alt nume-temă (DAURIA, DORINA) –

<sup>66</sup> Ioan Holban, op. cit., p. 289.

<sup>67</sup> Ibidem.

*Dicționarul onomastic* lui Mircea Horia Simionescu devenind, în acest punct, autoreferențial; dar la capitolul acesta, mult mai interesante sunt comentariile și ironiile metatextuale sau autoreferențiale, gen: „GARGANTUA Autorul acestui dicționar scrie o carte de nume pentru că e neputincios, sărmanul, să scrie măcar un picior de Gargantua. (Cu Pantagruel se schimbă lucrurile.) (Vezi PANTAGRUEL)” sau SEVILLA sau IRIMIA sau BYRON (vezi). Frecvent sunt reproduse citate, mai toate fictive – dar există și excepții, vezi citatul autentic din Urmuz la numele GAYK (Procedeul citării va deveni dominant în *Bibliografia generală*). La numele IACHINT, Mircea Horia Simionescu imaginează o călătorie similară călătoriei lui Dante, în care călăuza sa este Odobescu, iar drumul parcurs este o incursiune prin literatură, din care nu lipsește o geografie citadină a numelor proprii. Proiecția simbolică este evidentă, fragmentul având și valoarea unei *mise-en-abîme*. La numele GALIA este reprodus un dialog între un critic și autorul *Dicționarului...*, prilej de a insera contraargumente la eventualele obiecții ale cititorilor care ar căuta „firul roșu”, unitatea, gravitatea și sublimul într-o creație care își conturează originalitatea – spune, în replică, „autorul” – tocmai prin disparitate, libertate de lectură (înțeleasă la nivelul construcției ca *operă deschisă* – v. infra), caracter ludic și asumarea literarității („Cartea nu intră în categoria eseului, ca să aibă o logică a demonstrației, e o *literatură*, fără alte preocupări.”).

Evocările pot porni de la semantismul numelui-temă („FULGENȚIU Deși frumos, numele nu e folosit. Are destulă sclipire, e evocator de jafuri medievale eroice, ultimele-i două litere se întorc înapoi în chip nobil. Pentru copiii ai căror părinți au primit decorații.”; „LEAC «Cât îl tulbura acel parfum de plumb, voluptuos, asociind alte mirosuri echivoce, concentrat aluzive, distinct și unic însă! Pentru Leac Brustureanu, acel parfum echivala cu un amănunțit tabel de trăsături și, dacă ar fi fost câine și iubita s-ar fi rătăcit în lumea largă, cu siguranță ar fi aflat-o în Antile sau Norvegia numai adulmecând în goană cele patru vânturi» (Hermann Spontini-Comișani)” etc.), de la sonoritatea lui („HECATE Sună, prin ceva, necuviincios.”; „AGENOR Agent de asigurări, ingenios, ager, genial, gentilom, generos, gelatinos, germanofil etc., etc.”; „ERGAST «Congestia de acest tip, spuse profesorul, poate afecta o serie de organe cu funcție esențială. Cel mai grav este atunci când se declară la ficat, esofag, splină, pancreas și ergast.»”) ori de la ambele dimensiuni, ca în cazul acesta: „OBERON Într-un catalog complet de nume întâlnim *dubleți* silabici ca: Zarzaran, Lilionescu, Papahagi, Gogonescu, Coconea, Turturică, Duduleanu,

Guguianu, Săsărman, Didilescu, Păpădie, Bobocea, Veverițeanu, Țuțuiianu; *negați* ca: Negrescu, Nedelcu, Negoitescu, Nekrasov, Neștianu, Nedioglu, Nemescu; *etnici*: Slăvescu, Romanescu, Rusescu Parizianu, Greceanu, Turcescu; *tehnici*: Motorcea, Mașinica, Zugrăvescu, Belciugățeanu, Sifonescu, Perișoreanu; *telefonici și telegrafici*: Telemescu, Tevescu, Telemac, Teleoacă, Telescopos; *cifrici*: Una, Doicescu, Treistaru, Trichici, Tribaru, Patrulius, Patraulea, Pătrățel, Cincinat, Sextil, Șeptaru, Optică, Nonica, Deciu, Zecișan, Suter, Centirescu; *geografici*: Răureanu, Golfini, Delta, Izvoreanu, Insularu, Cătuneanu, Raionescu, Lăceanu, Podișu, Munteanu, Confluentu, Câmpeanu; precum și o categorie de *compuși* de diverse nuanțe: Progreseanu, Protopopescu, Prosper, Procopie, Predoleanu, Posteucă, Postmantir, Postolea, Predan, Cândescu, Căteanu, Minuslescu...”.

Bineînțeles că la toate aceste „clase” de nume, texte și raporturi se adaugă variante ce rezultă din combinarea lor (apar toponime, hidronime etc. ca având statut de antroponim – DUNĂREA, PACIFIC ș.a.; unui nume i se desemnează „complementul” său, după care i se adaugă un text – vezi „FEODOSIE sau FIDOSIE sau A treia fotografie cu oameni mici”; în textul atașat sunt inserate diferite mostre literare – v. FERENȚ; unuia și aceluiași nume i se atașează mai multe variante de „interpretare” – v. ALICE, ARTAMON, ARTHUR, IEHUDI, GEORGE – sau este „resemantizat” – vezi „AMERIGO «Numele acestui bărbat, mi se pare, a fost atribuit unei mici întinderi de pământ de prin părțile Portugaliei pe care a crescut un popor de oameni scunzi, tăcuți, egoiști, înșurubați în prejudecăți, rozătoare gata să nimicească plantațiile italice» (John Serbaum: *Helicopterul*)” sau vezi „HELIADE Ființă plutitoare, înzestrată cu elice. HELIADE R., concetățeanul meu, care zăbovește între ruinele palatului domnesc și băcănia lui Dacos. Face versuri. Mi-a citit. E mai puțin demodat decât Ervin Protopopescu, cel de la prefectură. De l-ar publica cineva.”). Sunt descrise: efectul numelui (ALCINOU, DESANT), sursa numelui (AARNE, KAI, OANA), „utilizarea” numelui (BONAVENTURA, NICU), forma/sonoritatea numelui (ARCADIE, CRISPUS), metamorfozele numelui (APOLONIU, ECATERINA) și, evident, fiind cea mai bogată clasă, „referentul” numelui. Relația cu „definiția” numelui poate fi de două tipuri: fie de continuitate (comentariul face aluzii mai mult sau mai puțin subtile la conotațiile numelui sau la contextele în care numele a mai fost prezent – vezi ELECTRA, ELENA), fie de discontinuitate, aici fiind vorba frecvent de asocieri cu totul imprevizibile, scontând pe frustrarea orizontului de așteptare și pe obținerea unui efect de contrast (cel mai important procedeu, de altfel): „DECENEU

Cu nucă dată prin mașină”; „CLOVIS Cu lacăt de sticlă”; „EPIDIUS Bucata cea mai bună din salata de melci.”; „ELCA Bucățică de carne fiartă. Popescu i se adaugă ca un sos alb, în timp ce Stănoi sau Pietraru ca hreanul.”; „FIESCO Fiesco și Bellafita ar putea fi titlul unui roman de succes.”; „BRONIA Ofelia gudronată.” ș.a. Această tipologie duală e remarcată și de Ioan Holban: „Respectând cu strictețe aceste reguli generale, numitorul își plasează numele folosite într-o dublă relație cu semnificatul lor; mai întâi, sunt cazurile de perfectă suprapunere (pentru cei care cunosc „norma” numelor în cauză), de identificare a semnificantului cu semnificatul, după principiile cunoscute ale conotației și denotației: «CAMIL Se menține cu orice sacrificiu la ordinea zilei» (miza conotației este, aici, orgoliul cunoscut al lui Camil Petrescu); sau: «DALILA Despletită, împletită și iarăși despletită» (cu trimitere «directă» la celebra poveste a lui Samson și a Dalilei). Acestor definiții, pe care le-aș numi «*de întâlnire*» le corespund altele, la fel de ingenioase, dar care mizează pe tensionarea raportului dintre semnificant și semnificat, «violentând» acel orizont de așteptare al cititorului, constituit pe baza unor «norme» ale cunoașterii: «CARTAGINA Brună, cu pielea foarte netedă, osoasă, proeminente tăioase, șoldurile late, toată mușchiulatura strânsă pe braț și sub genunchi. Vioaie, nerăbdătoare, fierbinte» (nimic, așadar, despre inamicul Romei); sau «GALILEO Galileo Galilei: începutul unei declinări incorecte» (vagi legături cu un nume asociat declinărilor latinești); și: «HYMENEU O piuliță largă, învârtită pe un șurub îngust, un copil inocent care smulge fulgii de pe o pasăre vie, o muzică solemnă (marșul funebru al lui Bruckner din simfonia a VII-a) într-o baie de aburi, o armură medievală care a început să strănute»; asociațiile și definițiile sunt ale unei «*gândiri muzicale*» care desface «*gândirea logică*», o provoacă, îi dezvăluie «lacunele» și eroarea unor raționamente care din prea mare obișnuință cu «regulile» au uitat de posibilitatea existenței «excepției»; *Dicționar onomastic* este o carte a excepțiilor și, deci, a libertății absolute a numitorului față de numele sale.”<sup>68</sup>

După cum am văzut, textul atașat numelui poate explica originea lui (etimologică, istorică, geografică, literară, cotidiană ș.a.m.d.), poate ilustra *epic* numele (prin descrierea tribulațiilor sau a unui simplu incident sau a unui gest aparținând celui ce poartă respectivul nume), expediază numele printr-un calambur sau un alt tip de joc de cuvinte, indică sursa numelui (carte de telefon, literatură ș.a.), îl asociază altor nume sau anumitor evenimente, personaje etc., se apleacă asupra unor

<sup>68</sup>

Ibidem, pp. 289 – 290.

asociații stârnite de sonoritatea numelui sau de „sensul” său (dat de obicei de asemănarea cu substantive comune), îl transferă din propriul registru într-unul diferit, parodiază onomastica prin extragerea unor nume proprii din contexte extranee și transformarea lor în „semne” ale unor personaje (de pildă extrage nume de boli pe care apoi le „caracterizează” ca și cum ar desemna tipuri caracterologice), sudează sau separă nume/părți din nume și glosează pe marginea lor, le atașează istorii, scenete, vise, speculații pseudo-filozofice, eseuri parodice, discursuri, fragmente din cărți imaginare, replici (de la cele banale până la cele sofisticate) etc., etc. Adesea legătura dintre nume și „definiție” pare cu totul aleatorie, *arbitrară*, dar tonul apodictic și contextul beletristic al acestui raport sugerează în cele din urmă exact contrariul, adică existența unei *motivări*. CLO este numai un exemplu de nume care *cere*, imperios, *ceva precis* din partea purtătorului, ca și cum numele ar dicta obligatoriu un anume comportament, o anumită însușire etc: „CLO Femeia cu acest nume poartă întotdeauna haine în culori aprinse, cu falduri și cordoane. Tăcută, casnică, perfect credincioasă, ca Penelopa.” Eugen Negrici remarcă fenomenul și-l comentează: „*Dicționarul...* este, firește, o operă înveselitoare și năstrușnică, dar putem să-i atribuim și intenții serioase. Am fi tentați, de pildă, să o echivalăm cu o încercare impresionantă – printre puținele în lume – de respingere a arbitrariului semnului lingvistic. Mircea Horia Simionescu inventează un fel de *onomantie* literară. Ca și cum ar dori să întărească valoarea simbolică, pierdută cu timpul, a onomasticii [să ne amintim, aici, încă o dată, de mărturisirea lui George Pelimon – n.n., M.I.], scriitorul, luându-și în sprijin imaginația noastră intertextuală și puternica tendință de semiotizare din interiorul culturosferii, reușește să impună o legătură nouă construită semantic, dar surprinzător de plauzibilă, între nume și caractere, între nume și fapte.”<sup>69</sup>

Se constituie astfel, la modul alfabetic, o impresionantă *rețea onomastică*, având mai multe nivele și presupunând corespondențe surprinzătoare, dat fiind că numele proprii nu sunt pur și simplu definite sau descrise, ci adesea „legate”, înseriate. De pildă, dacă la ABDUL se atașează un portret fizic încheiat cu precizarea „Tip de nepătruns”, la ABDULAH se dă doar: „Cu două trepte mai de nepătruns decât Abdul.” Sau, din aceeași serie: „CELESTIN – Din sticlă suflată. CELESTINA – Din sticlă suflată, în care au rămas bule de aer.” Prin urmare, raportului („paradigmatic”)

<sup>69</sup> Eugen Negrici, op. cit., p. 381.

dintre cuvântul-temă și „explicația” sa i se adaugă o relație de tip „sintagmatic”, adică aceea dintre două (sau mai multe) cuvinte-temă. La structurarea texturii onomastice contribuie și *supraetajarea*: un nume-temă trimite la alt nume, care la rândul lui poate, adesea, să „predea ștafeta” unei a treia unități onomastice. Ori pur și simplu se dezvoltă o familie de antroponime (la ALEXANDRU suntem trimiși, pe rând, la ALEXANDRINA, SANDU, SANDA, ANDI, DRINA, DIDINA). Sau un nume trimite la o listă de nume: la BALCICA e „lipit” un comentariu care ne oferă pretextul parcurgerii unei serii de nume considerate incorecte însoțite de cele corecte – cu alte cuvinte, suntem puși în fața unui *appendix* numit APPENDIX, APOSTOL non AMFOSTOL ș.a.m.d. Numelui-temă ARISTOCLE îi urmează o istorioară în interiorul căreia este plasată o listă de nume provenite din domeniul patologiei, cărora personajul-narator le inventează expresivități caracterologice, antropomorfizându-le; efectul este savuros, căci denumirile bolilor sunt văzute de cele mai multe ori ca nume sub care se ascund personaje, caractere etc., miza căzând, evident, pe efectul de contrast: „Sarcopt – diplomat la Paris, om sever, jurisconsult. Scarlatina – prietenoasă. Poartă rochii scurte, ca să i se vadă pulpele apetisante. ș.a.m.d.”

Impresia finală a incursiunii în universul acestei megaconstrucții este că autorul ei a dorit să dea sugestia completitudinii, a totalității. Reacțiile criticii sunt edificatoare: „Cu gesturi de iluzionist grav și preocupat, el propune un joc de-a orice, îndesând în jobenul magic tot felul de obiecte «exact-anapoda», titluri și citate, date reale și inventate, silogisme veritabile și false, personaje adevărate sau născocite, lucruri de artizanat și de consignație, după o anumită tehnică a fragmentarului, în stare să producă senzația de existență totală.”<sup>70</sup>; „Autorul înscenează monstruos, punând în mișcare un colosal mecanism de paștișe. Sub aparența solemnă și academică de lexicon, *Dicționarul onomastic* este o savantă combinație bufonă, o înșirare de definiții caracterologice în stil fantezist-ironic având ca pretext numele.”<sup>71</sup>; „Ceea ce însă în materie de parodie era la Caragiale sugestie fragmentară, deschidere de șantier repede abandonat după primele săpături sau improvizație strălucită fără nici un gând practic de edificare, se transformă la antreprenorul nostru în bază de lansare științific amenajată, riguros alimentată și după principiile maximului profit exploatată. Gratuitul, ludicul devin în aceste circumstanțe materia primă a unor uriașe uzine cu

<sup>70</sup> Al. Protopopescu, op. cit., p. 226.

<sup>71</sup> Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, p. 203.

care nu se... glumește.”<sup>72</sup> – notează Cornel Regman, cel care, circumscriindu-l pe Mircea Horia Simionescu liniei nonconformiste și experimentaliste a literaturii noastre, îl consideră „deținătorul locului patru (pe care-l împarte de-o vreme încoace cu autorul *Cărții Milionarului*) în tabloul artiștilor verbului cu demonie parodică, după Caragiale, Urmuz, Ionescu și totodată al locului întâi în cadrul conex al proiectului de esență borgesiană – Odobescu al nostru nefiind nici el cu totul străin de idee, pe latura aglutinării tematice erudit-agreabile – de a întemeia o bibliotecă fictivă, în cazul de față preponderent grotescă sau numai înveselitoare, o potemkinadă biblioteconomică, la care-și dau concursul toate operațiile și tehnicile documentației cărțurărești mimate: dicționare de personaje în stadiu virtual, fișe analitice ale unor cărți-fantomă, aparat de note excelând în despicarea vacuului etc., etc.”<sup>73</sup>; „Mimetismul, proteismul formal extrem, dexteritatea de *virtuoso* a prozatorului sunt prezente de la un capăt la altul al celor patru volume, ce alcătuiesc un corpus care, la o adică, ar putea substitui *toată* literatura. Aspirația enciclopedică, borgesiană, chiar dacă permanent autoironică, se vedește din chiar principiile de organizare a tetralogiei – și mai cu seamă a primelor două volume, superioare celorlalte.”<sup>74</sup>

Opere deschise („În al doilea rând, ca atare structură, în răspăr față de cursivitatea fluvială a narațiunii românești tradiționale, încă dominante, *Dicționarul onomastic* propune un model «alternativ» (cum a ajuns să se spună între timp) al lecturii înseși. (...) Într-adevăr, dicționarele nu se citesc de la cap la coadă. Nici nu se citesc deloc; se consultă: ai, n-ai nevoie, le răsfoiești și le oprești ici sau colo, după necesități sau după inspirație. Din acest unghi privindu-l, *Dicționarul onomastic* e una dintre cele mai interesante cărți românești provocatoare de reflecții de teorie literară. Avem – de fapt – a face cu un soi de roman modular, a cărui compoziție în aparență riguroasă stimulează – dimpotrivă – comportamentul imaginativ al cititorului, liber să-și aleagă singur traseele de lectură.”<sup>75</sup>) în acea accepție particulară de creații „care, cu toate că sunt desăvârșite sub aspect fizic, sunt totuși «deschise» unei germinări continue de relații interne pe care consumatorul trebuie să le descopere și să le aleagă în actul de percepție al totalității stimulilor”<sup>76</sup> *Dicționar onomastic, Jumătate plus unu*

<sup>72</sup> Cornel Regman, *De la imperfect la mai puțin ca perfect*, Ed. Eminescu, București, 1987, p. 73.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>74</sup> Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Ed. Humanitas, București, 1999, p. 343.

<sup>75</sup> Ion Bogdan Lefter, op. cit., p. 143.

<sup>76</sup> Umberto Eco, *Opera deschisă*, traducere de Cornel Mihai Ionescu, E. P. L. U., București, 1969, p. 46.

și *Bibliografia generală* reprezintă imense cataloage de subiecte, de teme și de forme literare, constituindu-se într-o originală proză a discontinuității, a fragmentarului. Principalele mijloace de construire, reconstruire și deconstruire a întregii noastre tradiții beletristice sunt parodia, pastișa, referințele metatextuale și intertextuale (totuși, registrul nu este, cum s-a tot repetat, *exclusiv* ironic și parodic: cu o relativă frecvență apar scenete, caracterizări etc. dramatice, grave, pline de tensiune – e drept, acestea nu pot concura prezența covârșitoare a pastișei și parodiei, nu pot învinge inerția ludică a acestor cărți.).

Părerile sunt împărțite sub aspectul raportului literatură-realitate așa cum transpare el din „epopeea” onomastică și bibliografică a lui Mircea Horia Simionescu: după Mircea Cărtărescu, spre exemplu, care se referă la toți membri „Școlii de la Târgoviște”, „nicăieri, poate, autoreferențialitatea literaturii nu este mai limpede decât în scrierile târgoviștenilor, care pare a igoara cu desăvârșire lumea reală, semnificativă pentru ei cel mult ca epifenomen cultural. Literatura e, pentru ei, tărâmul virtual în care totul e posibil, un joc imanent, cu toate piesele date pentru totdeauna, asemenea șahului, și în care ceea ce contează este arta combinatorie.”<sup>77</sup> – pe când conform lui Eugen Negrici „Textele lui vizează nu o anumită literatură, ci instituția însăși a literaturii. Mai mult: nu numai literatura, ci însăși viața cu mecanismele și gesturile ei previzibile pare să intre în atenția acestui promotor al totalitarismului parodic în chiar vremea totalitarismului politic.”<sup>78</sup> Cel mai nuanțat comentariu îi aparține lui Mircea Iorgulescu și de aceea îmi permit să îl reproduc aproape integral: „*Dicționarul onomastic* și *Bibliografia generală* sunt, în fond, expresii ale neputinței de a face literatură, inventare și comentarii în marginea unei literaturi inexistente. Scriitorul nu creează, ci re-creează (lăsând, prudent, impresia că se recrează!) după un model presupus, nu și existent; dar opera lui, născută dintr-o dramă a sterilității, devine în chip neașteptat creație. Literatura lui Mircea Horia Simionescu este generată de o revoltă în contra ideii de literatură: produs, deci, al unui spirit complexat și suprasaturat de literatură. Terorizat de prezența amenințătoare și inhibitivă a Bibliotecii, scriitorul îi opune, suprem gest iconoclast, o Anti-Bibliotecă fictivă. Aerul parodic și aspectul de clovnerie erudită al compozițiilor lui Mircea Horia Simionescu de aici vin, însă ironia și jocul au rolul de a ascunde crisparea lăuntrică. (...) Încă prezent la Radu Petrescu și Alexandru George, dar prezent sub

<sup>77</sup> Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 342.

<sup>78</sup> Eugen Negrici, ibidem.

înfățișări neobișnuite, realul dispare complet la Mircea Horia Simionescu. Posibilitățile scriitorului sunt practic nelimitate, fiindcă modelul este imaginar; nu inventarul onomastic și nici bibliografia sunt adevăratele „modele” ale lui Mircea Horia Simionescu, ci comentariul critic. Scriitorul pare să ducă până la ultimele consecințe un paradox călinescian – «propunerea cuiva de a se întocmi o istorie literară, cu școli, texte, inventate pe de-a-ntregul nu-i fără filozofie». Modalitatea dicționarului de personaje este o modalitate de cercetare critică, la fel și bibliografia: scriitorul cercetează aplicat o literatură fantezistă, folosindu-se de instrumente consacrate, cum sunt dicționarul și bibliografia. Formula aleasă – comentariul critic – este însă trădată prin inexistența obiectului. Se valorifică în aces mod resursele unei imaginații pervertite, care nu se poate elibera decât prin impunerea și acceptarea unei convenții: paradoxal, forma de luptă cea mai eficace împotriva convențiilor este găsirea unei alte convenții. Literatura de acest tip are întotdeauna specific paradoxul arătat. Din moment ce se poate comenta o scriere inexistentă, cu atât mai mult se va comenta una reală: *Ingeniosul bine temperat* este epopeea modernă a proliferării comentariului în dauna creației și înțelesul profund al operei lui Mircea Horia Simionescu este unul hotărât tragic. Printr-o răsturnare grandioasă, dar pătrunsă de un sentiment al derizoriului, realitatea devine un produs al clișeului: cărțile, autorii și personajele despre care se vorbește în scrierile lui Mircea Horia Simionescu nu există în sine, ci exclusiv prin intermediul comentariului. Traseul obișnuit, de la realitate la schemă este modificat radical prin inversarea termenilor. Așa cum la sfârșitul *Dicționarului onomastic* unul dintre eroi devine real și se manifestă ca atare distrugând fișele autorului, lucrarea fiind întreruptă din această pricină la titlul IRIMIA, scriitorul însuși se preface într-o ficțiune și adevăratul lui portret îl găsim printre fantomele inventariate în cărțile sale. (...) În *Dicționarul onomastic*, o ficțiune, purtătorul numelui Irimia irumpe în real; în *Bibliografia generală*, autorul însuși figurează printre plăsmuiri, comentându-și, în travesti, propria-i compunere.”<sup>79</sup>

Dincolo de aceste binevenite precizări, putem spune că într-adevăr uriașul angrenaj de tehnici și mai ales de referințe literare, nenumăratele „filtre” livrești, ludicul obositor de la un punct încolo și căderea în manierism obliterează calea către „realitate”, iar excepțiile, referitoare, de pildă, la atitudinea antitotalitară a lui Mircea Horia Simionescu, extrase chiar de autorul *Postmodernismului românesc* din

---

<sup>79</sup> Mircea Iorgulescu, op. cit., p. 204 – 205.

*Bibliografia generală*<sup>80</sup>, sunt discutabile și nu pot face față spectaculoasei avalanșe a Literaturii. O dovadă în plus, cel puțin la nivelul primelor două opere ale ciclului comentat, o reprezintă faptul că protagoniștii acestora sunt antroponimele, respectiv numele de cărți. Semnele hiper-lucidității, conștiința ludică și livrescă, indică faptul că pentru Mircea Horia Simionescu iluzia putinței reflectării mimetice a lumii, a realității s-a spulberat: „Când literatura adoptă în acest mod radical perspectiva jocului, o face din cauza faptului că ea nu mai poate trece în ochii creatorului decât ca pură și suverană convenție. Fumul iluziei mimetice s-a risipit. Ne apropiem de încheierea unui ciclu istoric: romanul modern a început, acum două secole, o dată cu descoperirea iluziei dătătoare de viață, a mimesisului, care l-a transformat foarte repede în oglindă sau în document social, moral, individual; și-a rafinat, unul câte unul, procedeele, pe măsură ce devenea conștient de ele, din nevoia (care i-a apărut drept esențială multă vreme) de a semăna cu operele naturii, a acelei naturi care-și ascunde atât de bine creatorul și urmele mâinilor lui abile; a sfârșit prin a-și asuma condiția de artefact, exhibându-și tehnicile specifice. Metaromanul înfățișează unul din aceste ultime avataruri. Conștiința artificiei distruge nu numai iluzia, dar și elanul creator «serios»: parodia e reversul creației originare.”<sup>81</sup>

Dincolo de acest aspect, al diminuării valorii existențiale a textelor sale, calitățile de scriitor și originalitatea autorului târgoviștean rămân indiscutabile. Prin *Ingeniosul bine temperat*, Mircea Horia Simionescu își dovedește talentul de maestru al ceremoniilor antroponimice, maestru care, printr-o scriitură de tip parodic și metatextual, a descoperit în teritoriul onomasticii resurse de explorare imaginativă extrem de bogate, transformând romanul într-un babilonomasticon.

Vasile Voiculescu, *Zahei orbul* (1970)

Romanul postum al lui Vasile Voiculescu, *Zahei orbul*, „narațiune picarescă împinsă pe nesimțite către simboluri evanghelice” (Ovid S. Crohmălniceanu), e o biografie (aproape o hagiografie, de fapt, așa cum sugerează Nicolae Balotă: „Ca în itinerariile spirituale de tipul celebrului *Pilgrim's Progress* al lui Bunyan – Călătorie a

<sup>80</sup> Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 347 – 349.

<sup>81</sup> Nicolae Manolescu, op. cit., p. 716 – 717.

pelerinului din această lume spre aceea care va să vină –, dar fără o atât de marcată alegorizare a situațiilor ca în această scriere, destinul lui Zahei, vagabond, cerșetor ritual, cuprinde și căderea în ispită, ispășirea, pierderea de sine în tenebre.”<sup>82</sup>) în manieră senzaționalistă, dar scrisă cu talent și construită pe temelia unor semnificații creștine și a unui tragism de tip dostoevskian. Celebrele episoade din viața ocașilor au într-adevăr forță de evocare și un aer de autenticitate, chiar dacă realismul crud – s-a spus, iarăși, aproape naturalist – e recalibrat uneori de o viziune grotescă (vezi, spre exemplu, nunta sodomiților, despre care Ion Apetroaie notează: „Tablourile ignobile ale ocnei, adevărate bolgii pământesti, sunt, însă, fără egal în cuprinsul literaturii române. (...) Accente grotești se realizează, între altele, prin descrierea unei nunți stranii încununând patimi vicioase. Nu rareori, oamenii, cu porecle pitorești și apetituri diabolice, sunt «vrăjiți de oroare» sau apăsați de prezicerile tenebroase ale unui psihopat. (...) E un univers goyesc, fascinant prin pitoresc, bizar, halucinant, nelipsit de note naturaliste.”<sup>83</sup>). În acest context, al avatarurilor lui Zahei, tânăr dominat de crunte forțe telurice (dar și beneficiind de vigoarea acestora) care își începe aventura prin accidentală orbire provocată de o beție cu alcool metilic, numele proprii sunt la fel de pitorești precum purtătorii lor. Majoritatea acestor nume nu sunt, de fapt, decât porecle, din motive justificate: mediile reflectate în această narațiune sunt cel rural (Bărăganul, bălțile Brăilei, Moldova de jos), cel periferic urban, mahalagesc al Bucureștiului și cel al unei ocne de sare: „în jurul orbului, la oraș, se adună roiul comediei umane, a pegrei de mahala, caricatura în noroi a societății «înalte» prin poreclele pe care le poartă membrii și exploataorii tagmei cerșetorești («Vlădica», «Epitropu», «Jachetă»), toată această faună carnavalescă – Popa Gioarsă, Panteră, Rușă, nora lui Paraipan și ceilalți din «groapa gunoaielor»”<sup>84</sup> În aceste lumi periferice mișună o umanitate plină de vigoare dar pauperă, plină de hoți, criminali, vagabonzi, cerșetori etc., toți trăitori de azi pe mâine, o lume plină de superstiții, de cruzime îmbinată cu o credință creștină pervertită de greutățile vieții sau de rădăcinile ei „păgâne”, aspect asupra căruia se apleacă și Elena Zaharia Filipaș, care, susținând că „în ciuda multiplelor și difuzelor sensuri din care e alcătuit sau poate tocmai de aceea, întrupându-se oarecum livresc și parcă pentru a le obiectiva didactic, personajul Zahei nu este o mare realizare a lui Voiculescu”, consideră, în schimb, că

<sup>82</sup> Nicolae Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Ed. Eminescu, București, 1974, p. 373.

<sup>83</sup> Ion Apetroaie, *Vasile Voiculescu*, Ed. Minerva, București, 1975, p. 237.

<sup>84</sup> Nicolae Balotă, op. cit., p. 372.

„valoarea adevărată a cărții lui Voiculescu stă în zugrăvirea colorată, pitorescă și, în același timp, plină de autenticitate omenească, a vieții din mediile pe unde trece eroul.”<sup>85</sup> Deci, dată fiind mentalitatea elementară a acestor „sub-lumi”, devine explicabilă preponderența poreclelor care reflectă direct trăsăturile personajelor sau cel puțin felul în care ele sunt receptate de comunitate, oricare ar fi ea (a ocnașilor, a țăranilor, a mahalalei). Numele proprii de identitate civilă sunt ocultate de acest registru popular al poreclelor. „Panteră” e porecla celui considerat „regele bolnavilor și fala spitalului” în care va fi internat Zahei orbul, și ea i se trage de la boala ciudată de piele pe care și-o folosește pentru a căpăta banii celor ce caută în bălciuri curiozități: „Începând de la frunte și obraji, apoi pe piept, gât și spate, trecând pe pânțe, șale și buci peste pulpe până jos la glezne, omul era numai o bălțătură sălbatecă, ceea ce, când rămânea gol, îi da înfățișarea fiarei de la care luase și purta cu mândrie numele.” Astfel arătând, Panteră joacă rolul unui om-animal în bălci<sup>86</sup>: „în pielea goală, legat de gât cu lanț la intrarea comediilor, făcea pe omul panteră rânjind dinții la țăranii holbați și la femeile spăimântate care își scuipau în sân.” Porecla nu își are teme decât în înfățișare și, eventual, în viclenie, altfel personajul nu e caracterizat nici de forță, nici de agilitate, atribute specifice unui astfel de animal sălbatic. Sălbăția nu îl caracterizează decât aparent, căci în fond Panteră se dovedește slab în fața altor adversari precum Jachetă, „vechi staroste de cerșetori și mare exploatator al milogilor.” Dincolo de acest aspect, trebuie precizat că simbolistica fiarei e una dintre cele de bază în *Zahei Orbul*. O babă îi prezice lui Zahei, al cărui unic scop e de a-și recăpăta vederea și de a se răzbuna pe hangiul care îi dăduse alcoolul „otrăvit”, că tămăduirea îi va veni într-o biserică, dar de la o fiară, iar pe moment protagonistul crede că Panteră întruchipează această fiară – presupunere ce nu se va confirma, căci însoțitorul său va muri înecat în apele Buzăului. De fapt Zahei însuși este, înainte de a fi (relativ) îmblânzit de Panteră (cu minciuni, evident), o bestie, în măsura în care se comportă ca un sălbatic, refuză tratamentele doctorilor (nu-și declină numele decât lui Panteră, după ce acesta îl păcălește că îl va ajuta să-și atingă scopul), e dominat de instinctualitate – și, în plus, are o forță supraomenească, ce pare a-i veni din obscura primitivitate a cărnii. Latura agresivă, ce-l face și a-social, a lui Zahei – și care îi este provocată nu doar de pierderea vederii, ci și de patima irațională, controlată doar până

---

<sup>85</sup> Elena Zaharia-Filipaș, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Ed. Minerva, București, 1980, p. 202.

la un punct, a băuturii – va fi diminuată cu adevărat de credința creștină (își caută izbăvirea la schitul Dervent de dincolo de Dunăre și și-o va găsi într-o bisericuță pierdută în sălbăticia munților) și de senzuala grecoaică pe nume – firește – Caliopi (mitul îmblânzirii fiarei Enghidu de către prostituata sacră se regăsește, credem, în liniile sale esențiale, în episodul erotic din romanul lui Voiculescu; drept dovadă stă și faptul că vicleana Caliopi – viclenia, știm bine, e o trăsătură demult atribuită grecilor, începând cu Homer, cel ce sfătuiește în cânturile sale să te ferești de greci chiar când fac daruri – îl îmblânzește, prin ceea ce psihologii numesc „psihologie inversă”, și pe cruntul ei soț, de asemenea dominat de apucături bestiale). Parcursul de la sălbăcie la blândețe omenească și momentele de întoarcere sub puterea instinctualului este limpede subliniat în pasaje ca acesta: „Se dezlănțuise din fundurile lui oarbe iarăși omul sălbatec al tinerețelor lui sturloibate; vechiul păgân, pe care câțva timp nenorocirile și ocna izbutiseră să-l biruie și să-l lege acolo în adânc.” Finalul romanului va fi încărcat de simboluri creștine, sugerând răscumpărarea, mântuirea prin întoarcerea în natură (în bisericuța ascunsă în munți) și prin asumarea civilizației a credinței.

Suita poreclelor e completată de Gioarsă (un popă care „cu gioarsele adunate se pricepea să facă un mic negoț, pe picior”, gioarsele fiind de fapt lucruri de preț cumpărate pe nimic de la borfași, după ce le devaloriza în ochii acestora); de Logodeală, arendaș bătrân, urât, crud, ce își îngroapă repede nevestele (de aici și porecla), căruia îi aflăm, totuși, numele, Lagradora (nume expresiv, care prin sonoritate participă la particularizarea personajului); Boeru, căpetenie de ocnași, descris în acești termeni: „Boeru, nu doar că ar fi fost mai omenos ca ceilalți – dimpotrivă –, dar mai viclean, mai diplomat, se căznea, pentru anume joc de interese ale lui, să-și ascundă cruzimea și violențele, sub o înfățișare de om deosebit, oarecum ales. Își luase pe cât putea o ținută nobilă, afecta purtări distinse, cu ifose de mărinimie și dezinteres, cu care făcea praf pe tovarăși, oameni de rând, de unde porecla de Boeru. Fanfaron, dar și chibzuit, își scornise legenda cum că, băiat de familie învățase carte și avusese un rost în lumea bună, de unde căzuse lovit de o ursită nedreaptă. Toate minciuni.” Îi aflăm și numele „adevărat”, Trică Ciosvârtă, și el provenit, după cum se vede, dintr-o poreclă, nume sub care se ascunde un „ciomăgaș și cuțitar precoce”, dezertor ce „se ascunsese cu nume schimbat în orașele mari (...)

---

<sup>86</sup> „Panteră e omul animal, coborât în animalitate ca panteră, dar și ca erou al spectacolului.” – Cornel Ungureanu, *Proză și reflexivitate*, Ed. Eminescu, București, 1977, p. 98.

până ce, vândut de o ibovnică părăsită, se alege cu munca silnică pe viață.” Mai aflăm că are parte de un regim preferențial tocmai pentru că renumele de „boier” îl obligă să își domolească violența: „Cârmuirea ocnei ținea însă seama de pretinsa lui boierie, care îl îndatora să-și stăpânească, oarecum, brutalitatea și năbădăile ca să-și merite numele pe temeiul căruia se impunea mai bine decât sbirii celorlalte două echipe cu înjurăturile și bătăile lor...” Iată cum o poreclă își dovedește utilitatea unui adevărat instrument de supraviețuire și de conviețuire în condiții drastice, ba chiar dramatice. Același Boeru se laudă cu faptul că are vreo douăzeci de nume (adică porecle și pseudonime de hoț) și își exprimă mirarea că Zahei nu are nici un altul și nici o poreclă. Alte porecle denotă aceeași plasticitate a scriiturii lui Voiculescu: Vânzoală, Popa Țurcă zis și Burtă-Pustie, Irmilie (adventist), Boșotă, Liscută, Benches, Hadâmbu („o haramină, balcâz și buzat, cu dinți albi, obrazul văcsuit cu lustru și mâinile păroase ca niște brânci îmblânite de urs”), Șerbotă, Ghingirliu („sămânță de păgân, un omuleț uscat, crunt și iute care tăia se la o ceartă doi greci”), Aurică (un bătrânel la al cărui botez asistăm, el fiind un nou-venit a cărui unică valoare, din punctul de vedere al ocnașilor, constă în faptul că „păstra într-o falcă trei măsele de aur, care nu se știe prin ce minune, scăpaseră tuturor pușcăriilor de până atunci”, măsele care îi vor fi scoase curând de către noii tovarăși), Iapă-moale și Ocheșica (îndeplinind rolul de „prostitute”: „Între ei se marghileau cu chiote și fandoseli, muercile, neîmperechiații, Iapă-moale, Ocheșica. Împinși de colo până colo, ei se ciupeau cu unii, se ghionteau cu alții, se ocărau, așijderi unor desfrânate.”). Chiar dacă uneori nu ne este dezvăluită sursa poreclei, capacitatea lor de sugestie plastică, sonoră (chiar semantică, câteodată) e indiscutabilă și înlocuiește explicația ca atare. Un nou-venit între ocnași este Saharian, „mângâiat cu numele de Giugiuc, fecior în casă la un cunoscut artist, cunoscut pentru talent ca și pentru năravurile lui pidosnice”, care Saharian reușise să-l despartă pe boier de soție. El, Giugiuc, va deveni „soția” lui Boeru, cununoscut fiind de un popă mai mult decât milostiv, și va căpăta cu această ocazie o nouă poreclă: Mioara, căci își dovedește cuminența și supunerea muieratică față de „soț”. Mioara, la rândul ei, îl strigă pe Boeru cu „numele” de Hatman: „- Hatmane, ia vezi de tata-nașu, căci dintr-un fel de stânjenire drăgăstoasă și alintare față de Boeru, căruia nu mai știa cum să-i spuie, îl striga Hatmane, după porecla cu care răsfața odinioară pe un bătrâior amant, fost colonel, înainte de a ajunge în casa artistului. Ceea ce pe Boeru îl măgulea nespun.”

În viața subterană, unde numele din acte își pierde relevanța, fiind neutru, „vid”, interesul vreunui tovarăș de suferință pentru numele „pierdut” și adresarea cu acest nume capătă valoarea unei re-umanizări; așa se întâmplă când Zahei, neștiutor al obiceiurilor aspre din ocnă, declară celui obligat să îl însoțească că nu îi place să i se adreseze nici pe numele de familie, Maghereanu, nici folosind porecla de „soață” sodomizată a căpeteniei de ocași, Mânza, și se interesează de numele mic, adică de numele de botez:

„– (...) Stai, cum vrei să-ți spui? Nu-mi place nici Maghereanu... – șovăi – nici Mânza. N-ai nume mic?

Și Zahei îi întinse mâna.

Tânărul simți o gădilătură în sfârcul inimii. Cineva îi grăia omenește.

– Zi-mi Alexandru, ca acasă.”

După cum se observă, numele de botez servește drept legătură afectivă cu lumea de deasupra, lumea cât de cât omenească a familiei și a luminii. Acesta e numele dat fără răutate, ba dimpotrivă, cu aura blagoslovirii creștine, și totodată numele ce-l particularizează nu atât în comunitatea de deasupra, cât în deformata și lipsita de nume de botez comunitate din adâncuri. O comunitate pe care Zahei, abia sosit, o descoperă și prin ciudățenia adresării nocturne – aceea a șoptelilor și chemărilor misterioase prin nume de femei într-un loc în care acestea nu există:

„– (...) Mă, se încruntă el, aci e și închisoare de femei?

– Numai de bărbați, îi răspunse tovarășul.

– Dar se află cumva muieri îngăduite printre voi?

– Nu, Doamne ferește!

– Cum nu? eu aud seara că le strigă ibovnicii pe nume și le chiamă la pat.

Alexandru tăcu.

– Chiar ieri unul o înjura pe Mărioara, altul se ruga de Lina. Într-un colț, bărbat-su o bătea pe Luxandra și pe urmă o pupa. Ce e asta, mă?”

Aflarea păcătosului adevăr îl zguduie pe Zahei, bărbat „curat” și cu frică de Dumnezeu, care refuză „ofranda” lui Boeru, adică însoțirea pederastă cu slabul, blajinul Alexandru.

Dintre personajele lumii de deasupra care atrag atenția prin porecle sugestive se mai remarcă bătrâna nebună din Brăila, ce poartă trei porecle: „O cunoșteau toți; nimeni nu râdea de ea! I se spunea «Madam Sughiț» din pricina unui spasm nebun, sfâșietor, ce-i apuca în anumite împrejurări pânțele, zgâlțâindu-i fără milă schelăria

de ciolane investmântate. Marinarii o mai botezaseră «Fregata» fiindcă își arbora la piept, pe poale, în spate, pe laturi, de coada pălărieții tot soiul de volane, horbote, panglici și eșarfe, ca niște stegulețe în toate culorile, asemenea unei corăbii împopoțonate pentru sărbătoare. Dar numele popular în mahala era Gărgăuna. Ea ieșea la anumite ceasuri, de obicei pe la prânz, colinda serioasă portul, cerceta cheiurile, uitându-se cu mare băgare de seamă la toți bărbații pe care-i întâlnea. Câteodată se lua după unul și-l petrecea câțiva pași. Apoi se întorcea la alții mutește. Ochii ei însă nu se odihneau până nu-i amănunțea pe toți. Pe urmă pierdea. Ăștia erau gărgăunii ei. Nu făcea nici un rău, lumea nu se supăra și o lăsa în pace.” „Gărgăunii” au un temei, o tragică istorie în urma căreia femeia și-a pierdut băiatul – pe care crede a-l recunoaște în Zahei; episodul nu este dus până la capăt, naratorul renunțând la a marșa pe o poveste cu iz de melodramă, astfel că destinele lui Zahei și-al nebunei se vor separa destul de repede.

Roman de factură inițiativă – orbul Zahei declară la un moment dat că a făcut „școală mare”, adică, așa cum i se adresează lui Alexandru, „orbenia, mă, școala lui Dumnezeu” („Istoria unui infirm care suportă nedreptăți peste nedreptăți a fost scrisă de mai multe ori. Noutatea ar fi la V. Voiculescu substratul simbolic, vizibil mai ales în ultima parte a narațiunii, aceea care arată înfrățirea dintre orbul Zahei și ologul popă Fulga, amintind de un proverb românesc, dar și de cunoscuta întâmplare biblică a lui Tobie care și-a recâștigat vederea prin credință.”<sup>87</sup> și „Romanul se încheie în acest chip apoteotic strecurând, într-o parabolă plină de fapte de întuneric, lumina spiritualității creștine. Faptul că personajul central este un orb în căutarea vederii (mântuirii) întărește ideea unui simbolism evanghelic.”<sup>88</sup>) –, *Zahei Orbul* își găsește și la nivelul onomasticii personajelor nu doar relevanța stilistică, dar și aceea a sensurilor: numele nu sunt pur și simplu pitorești și particularizante (caracterizatoare), ci „susțin” prin sugestii semantice osatura ideatică a cărții.

Augustin Buzura, *Absenții* (1970)

Onomastica în romanele lui Augustin Buzura se supune, în general, acelei poetici pe care o promova explicit în jurnale, implicit în romane, Radu Petrescu,

<sup>87</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, II, Ed. Cartea Românească, București, 1976, p. 315.

conform căreia personajele ar trebui să poarte nume cât mai banale, uzuale (potrivit nomenclatorului autohton), fără relief stilistic. Astfel, dacă protagonistul celui mai important roman al acestuia se numește Matei Iliescu, eroii semnificativi ai lui Buzura se numesc Ion Cristian (din *Orgolii*), Ioana Olaru (din *Refugii*), Adrian Coman (din *Drumul cenușii*) sau Mihai Bogdan, personajul central al *Absenților*.

Semnificativ, protagoniștii lui Buzura au, frecvent, ambele nume anodine, „de botez”, precum acest „Mihai Bogdan” sau „Ion Nicolae”, colegul de serviciu și de suferințe morale ale celui dintâi; iar această absență a reliefului, a „originalității” este conștientizată de personaje, așa cum se întâmplă de pildă în cazul lui Nicolae, care, făcând referire la faima numelui Poenaru (aparținând temutului lor șef de Institut), precizează: „Eh, să am eu numele ăsta sau un altul, de fost, căci se poartă prin culise, în câțiva ani aș ajunge conferențiar, zise Nicolae nostalgic. Iar dobitocii n-ar ieși în pagubă. Ion Nicolae? Nu spune nimănui, nimic. Fiu de proletar agricol care de Paști și de Crăciun cânta în biserică și se bătea cu jumătate satul, căci făcea prăpăd la muieri.” Conștiința autocritică a personajului atribuie insignifianța statutului său profesional, de cercetător fără mari rezultate la Institutul Marinescu, „anonimității” reprezentate de combinația celor două nume „mici”.

În același roman, seria acestor antroponime comune (și neînsoțite de numele de familie) este completată de: Gina, „laboranta preferată a profesorului”, Nora, „frumoasa și casta nevastă a unui medic militar” (deși, când vine vorba de șarmul și frumusețea lor, personajul-narator le compară, pluralizând, cu actrițe celebre: „Gina sau Nora, iepșoarele de la microscop, sunt și ele niște Lollobrigide, dar fără norocul de a fi fost descoperite de cineva.”), Elena și Amalia, iubite pasagere ale aceluiași personaj sau Larisa, dresoarea de lei, Mirela, fiica profesorului Matei, Bălan, șef de laborator. De asemenea, printre pacienții nebuni, desemnați prin masca (faimoasă, evident a) alienării lor, apare și o „Ada”: „Apoi sfântul Francisc, Oppenheimer, Socrate, Debora, Salomeea, atâția împărați ai Europei și Africii de Nord, savanți și navigatori moderni și, în sfârșit, Ada, slăbiciunea mea adolescentină, căreia, printr-o stupidă ironie cu iz de romanță, a trebuit administrez kilogramele respective de insulină.”

Cu puține excepții, personajele din acest roman care suferă de verbiag reprezintă mai degrabă niște proiecții ale memoriei protagonistului, niște umbre mai

des sau mai rar menționate, căci doar Nicolae, profesorul Matei (alt nume comun și tot cu funcția de a desemna familia, iar nu individul) și Gertruda (nume ceva mai puțin comun, aparținând soției celui pomenit) capătă oareșce consistență (și dintre care doar Nicolae capătă și „prezență”, căci familia Matei se materializează în camera lui Mihai Bogdan doar prin vocile lor de dincolo de perete).

Seria onomastică se mai „colorează” prin italianul „Giovani”, care-l desemnează pe piticul de la Circ, „Velicu-Făget”, profesor de veche celebritate, „Schpatz”, un conferențiar menționat o singură dată, „Jules”, un profesor de franceză care o ia razna, „Adrian Vancea” (prin numele de familie, nu prin cel de botez, acesta uzual), aparținând unui foarte tânăr astronom. Dar și prin cobaiul Temistocle – spre deosebire de cobaiul preferat de către protagonist și numit, cu umor, Ionescu I. Ion (beneficiind, deci, de nume complet, inclusiv cu ironica inițială „a tatălui”).

Nu doar cobaii au parte de nume proprii în acest roman, ci și... serpentinele periculoase ale unei șosele, iar asta datorită (de fapt, din cauza) faptului că în respectivele curbe se petrecuseră accidente mortale, drept care fuseseră botezate întru memoria colectivă: „(...) am străbătut acel drum, am mers singur acolo, chiar și la ora când s-a petrecut accidentul, voiam să refac totul, să revăd cu un oarecare plus de luciditate serpentinele acelea negre și în mod deosebit una, Clara, cum o botezaseră șoferii, după o femeie părăsită, care, beată, își dăduse drumul la vale cu mașină cu tot. Atunci, mașinii i se stricase frâna, n-o mai putuse opri, lunecase cu viteză peste marginea știrbită a șoselei și se izbise de piatra cu scobiturile în formă de ochi. (...) Curbele sunt periculoase, fiecare poartă numele unei femei aflate în dragoste păcătoasă, pedepsită de pietrele nefiresc de mari, plantate bizar în albia văii seci, selenare.”

Într-o astfel de serpentină pierde și logodnica protagonistului, Magdalena, care uneori e menționată drept Magda (ambele nume, fără să fie exotice, au, totuși, sonorități „frumoase”, ar spune Ibrăileanu, conform tipologiei sale estetice din celebrul articol dedicat numelor din Caragiale-tatăl): „Privindu-l, ar fi vrut să spună Adrian, dar atunci nu-i venise în minte acest nume și, involuntar, urlă: Magdalena, însă cuvântul abia după ce străbătu un imens labirint, după o lungă perioadă de dispariție, dizolvare, se transformă cu adevărat într-un nume care, imediat, se asocie cu imaginea anterioară: femeia goală, învăluită într-o stranie singurătate.” În mod interesant, probabil ca un reflex de apărare psihologică în fața traumei provocate de pierderea iubitei, într-o relatare eroul evită să-i spună pe numele „real”, botezând-o ad

hoc (și ceva mai exotic) „Serafina”: „O chema Serafina, spusei, și numele i se potrivea de minune. Era extraordinar de frumoasă și muncitoare.” Povestitorul însuși consideră, evident subiectiv, că numele „fals” i se potrivește – poate tocmai prin relativul său exotism, care are darul de-a o scoate în evidență pe purtătoarea lui. În al doilea rând, de subliniat procesul mental de tip anamnetic pe care îl subliniază evocarea numelui, căci protagonistul întâi strigă numele, iar abia apoi îi atribuie un „purtător”, adică pe iubita dispărută, ca și cum tocmai și numai prin pronunția antroponimului aceasta ar fi luat ființă (ca engramă, de fapt, nu ca entitate corporală).

Acest mecanism este unul repetitiv, căci protagonistul, subjugat de procesele mentale (și ignorând constant realitatea exterioară – sau deformând-o prin proiecții mai mult sau mai puțin coșmarești), ajunge la conștientizarea absenței vizitatorului său de sâmbătă seara, prietenul și colegul Nicolae, tot prin rostirea numelui: „Mult mai aproape, lângă valiză, umbrela lui Nicolae, uitată, poate intenționat, la mine... Descoperirea, dar și pronunțarea numelui, îmi provocară o neașteptată tresărire – păream un adormit care visează că merge deși, în realitate, făcusem câteva mișcări dezordonate, mărunte – și, poate, un vag zâmbet neutru.”

Cu toată aplecarea spre botezul cobailor și al serpentinelor, din această lume a *Absenților* lipsesc poreclele (unde un Ion devine John, dar cam atât), cu excepția notabilă a uneia de tip antiflastic: „Avusesem un coleg bătrân, absolvent al unei facultăți muncitorești, care nu prea știa carte (...) ajunsese până acolo încât reușise să intimideze chiar și pe unii profesori cu un trecut social considerat pe atunci nu tocmai just; datorită vârstei, colegii îl botezaseră în secret Studențov și îl evitau, preferau să nu aibă de-a face cu el, care fusese capabil să desfacă logodna când aflase că părinții fetei au o origine socială putredă (...).”

Petru Popescu, *Dulce ca mierea e glonțul patriei* (1970)

Unul din cele mai apreciate romane ale lui Petru Popescu și cel care i-a adus celebritatea, vizând problematica temă a patriotismului într-un regim „închis” precum acela al comunismului, nu atrage atenția în ce privește numele proprii decât prin două aspecte. Pe de o parte, prin numele ciudat al discretei eroine cu care protagonistul are o poveste de iubire: „Laguna”. Numele i-l află la finalul primei întâlniri, în bizarul moment al plecării intempestive a lui din apartamentul ei, când, înainte de a urca în

taxiul în care îl așteaptă camarazii, o întreabă cum o cheamă. Consemnarea personajului narator e de natură a sublinia ineditul numelui (dar și a momentului de tensiune în care se produce aflarea acestuia): „LAGUNA! răspunse deodată, cu glasul plin, și am tresărit lovit de cuvânt. Laguna. Stăteam în fața ei. Ea în fața mea. Arătam amândoi ca după un cataclism.”

Numele e subliniat la propriu, prin majuscule, ca pentru a-i accentua caracterul special. În fond, particularitatea numelui implică particularizarea personajului – o femeie despre care protagonistul nu află aproape nimic, extrem de rezervată în ce privește propria viață, propriul trecut etc., și cu care eroul are o „aventură” amoroasă tumultuoasă, pasionantă și încheiată, previzibil, cu o patetică despărțire.

Al doilea aspect ține de atenția pe care protagonistul o are față de numele proprii – și care se concretizează prin observații precum aceasta, făcute pe parcursul urcării scărilor spre apartamentul Lagunei: „Urcam încet ca un moșneag. Citeam cărțile de vizită. Plin de ingineri, când dracu au apărut atâția ingineri, și de unde, și ce-or fi făcând cu toții? Aveau niște nume strașnice: Bătă, Sfoară, Gogan, Motoarcă, uite și un doctor pe care îl cheamă Titirigă, nici mai mult nici mai puțin, ce fel de români or fi ăștia cu asemenea nume? Uite și un Niculescu, ce palid, ce neautentic pare alături de Sfoară și de Gogan!”

Personajul e receptiv la expresivitatea populară a numelor, face comparație între numele cu semantism de origine umilă, respectiv un nume urban, specific modernității, precum „Niculescu”, lipsit de relief denotativ; e, în fond, vorba despre o atitudine „literară”, consemnată cu totul în treacăt într-un roman care, altfel, nu e interesat de efecte stilistice, chiar dacă e bine scris.

Cella Serghi, *Gențiane* (1970)

Cu o foarte ușoară tangență la discursul ideologic al anilor '50 și fără să fie un roman excepțional, *Gențiane* este un bildungsroman ce relatează anii de copilărie, adolescență și tinerețe ai unei anume Rada Ionac, o fată cu personalitate accentuată care nu știe să tacă și nu știe să mintă. Personajul iese în evidență începând cu numele, chiar dacă primul, „Rada” nu se dovedește excentric, ci doar mai rar (cel puțin între antroponimele românești). Doctorul Iulian, personaj altfel episodic, e unul dintre cei

care îi confirmă protagonistei această calitate: „Rada! Ce nume neobișnuit!”; dar Rada remarcă: „Dumneata întâlnești numai nume neobișnuite”, asta pentru că medicul, originar din Mahmudia, un sat dunărean (și) cu populație turcească, fusese îndrăgostit de o anume „Ruvide”. Mai târziu, Anton, „cel mai chipeș băiat din Institutul de teatru”, îi aduce aminte Radei de același Iulian: „M-am gândit la doctorul Iulian, la Ruvide! Ce vrajă au unele nume și ce ecou în timp!”; drept care îl întreabă pe Anton: „Ai cunoscut o fată, Ruvide?”, iar răspunsul este: „Sigur. Erau două surori: Ruvide și Rujide.”

Rada se dovedește extrem de receptivă la inflexiunile afective ale pronunției numelui, ca atunci când învățătorul din sat o revede la București și îi spune, cu vădită implicare emoțională, „Răduță” sau „Răduț”; prin contrast, ea nu e în stare să i se adreseze pe nume, și nu atât din cauza diferenței de vârstă, cât din pricina faptului că e îndrăgostită de el: „De ce nu putea să-i spuie pe nume? Ion! Ce nume frumos! Bătăile inimii repetau: Ion!”; ca în multe alte situații românești de același tip, iubirea „poleiește” antroponimele, le repetă incantatoriu sau face dificilă pronunțarea lor. Aidoma i se întâmplă și operatorului de film Oleg Stan, unul din pretendenții la mâna Radei, despre care aceasta spune: „De câte ori îmi pronunța numele părea intimidat.”

Aceeași receptivitate o arată Rada și când sesizează modul afectiv de repetare a numelui ei de către Cyrus Hotaru, asociind-o pronunției învățătorului, mai ales că eroina fusese evident atrasă de ciudatul intelectual: „Rada! îmi repeta numele cu o tristețe care mi-amintea de învățătorul din sat sau de profesorul de la spitalul Brîncovenesc.”; sugestia poate fi aceea a reciprocității sentimentelor din partea lui Cyrus, deși comportamentul său indecis nu îi limpezește perspectiva. Conotarea afectivă a rostirii numelui de către Cyrus revine cu o anumită frecvență, ca în notații de genul acesta: „Numele meu se plimba parcă pe buzele lui. Parcă era un copil buclucaș care prindea razele soarelui în oglindă și mi le arunca în obraz.”

De altfel, naratoarea (care o ascunde de fapt pe autoarea însăși, așa cum reiese din „uvertura” primului capitol) remarcă la un moment dat cu privire la eroina sa: „O impresionau numele actorilor – admirație moștenită de la Savelucă – și titlurile universitare.” Iar când Agata Ploeanu, ținută în patul de spital, o roagă să ia legătura cu bărbatul de care e fascinată, dându-i un bilet cu numărul lui de telefon, Rada povestește: „N-am despăturit biletul decît atunci cînd am putut telefona. Un singur nume: Cyrus. Cum poate arăta un bărbat pe care-l cheamă Cyrus? Oare, în intimitate, nu are alt nume? Poți să spui: «Cyrus, te iubesc?» Surîdeam.

În copilărie, la țară, în cimitir, mă opream asupra unor nume neobișnuite, le memoram, le repetam pe drum la înapoiere și chiar seara, în pat: Ioachim, Ieronim, Antioh, Eusebiu, Valahil. Și-mi părea rău că sînt bătrîni. Nu mă supăra că sînt morți, ci că sînt bătrîni. Mai tîrziu, mi s-a părut că nu există un nume mai frumos decît Ion.

Am fost îndrăgostită și de Șerban, și orice frunză galbenă plutind în aer îmi aduce și acum pe buze numele lui.”

Ironiei aceleiași Agata, referitoare la semantismul „umil” al unui nume, Rada îi răspunde cu mândrie și inteligență: „Nu pot să uit zîmbetul ironic al Agatei cînd i-am spus că pe bunicul îl chema Gheorghe Sete. «Sete?! O fi fost vreun însetat în neamul vostru.» «Cu siguranță, am răspuns. Flămînzi au fost mulți. Trebuie să fi fost și un însetat. Poate un însetat de carte.»”

Atenția acordată onomasticii de către protagonistă reiese și din alte situații. De pildă, atunci cînd pe actorul căruia nu îi știe numele îl botează după personajul interpretat: „Tînărul cu ochii ca jeratecul – uitîndu-i numele, îi spunea «Bogdan-vodă» – semăna cu Șerban.”; ori cînd observă cu oarecare uimire, copilă fiind la Poieni, că una din actrițe poartă un nume obișnuit: „O cheamă Anișoara, un nume ca pe la țară, și poartă la gît un lanț de aur, cu o scăriță pe care se urcă un brotăcel verde.”; cînd pe gazda ei o apelează, afectiv, cu „Mițîșor”: „Camera în care locuia Rada era a pedagogiei, căreia îi spunea Mițîșor.”; sau cînd își exersează talentul nomothetic (dar și răutatea) dînd porecle: „În ultimul trimestru m-am pomenit cu Minina. (...) Era grațioasă și se recomanda Mariana Melinte. De fapt, o chema M. Linte. Într-o zi, într-un grup în care se vorbea despre ea, ca despre o făptură aleasă și misterioasă, am intervenit:

- Ce-i tot dă zor cu Melinte, că-i linte goală.

Am stîrnit hohote de rîs:

- Bravo, Rada!

Abia după cîteva minute am înțeles de ce am avut succes. Minina purta rochii foarte strîmte și formele i se conturau cu ostentație. Și, fără voia mea, porecla a prins. Minina a coborît de pe soclu. Misterul s-a risipit. Era linte goală! Dar asta n-o împiedica să aibă mulți admiratori, și cea mai bună prietenă a ei a devenit Lia.”

De personajul aceleiași Minina se leagă, anterior, sensibilitatea eroinei, prin cvasi-paronimia percepută în copilărie, între neobișnuitul nume și „minune”:

„- Minina, se auzi vocea doamnei Emilia, închide ușa, e curent!

Eu am înțeles «minunea». Și «minunea» se uita la mine ca la urs. Atunci a apărut și doamna Emilia, cu șalul alb de mătase pe umeri, cu franjuri lungi. (...)

- Să vezi ce frumos a învățat să danseze! o lăuda doamna Emilia.

A învățat?! Nu-i scăpa nici un cuvânt. Cum, vârtejurile acelea, rotogoalele, ca apa când arunci pietricele, zborurile acelea ca de fluturi în jurul luminii se pot învăța? Nimbul, vraja din jurul «minuneii» au căzut dintr-o dată. O chema Minina și spunea:

- Tanti Emilia, mi-e foame.”

După cum se observă, asemănarea sonoră dintre numele nepoatei doamnei Emilia și termenul „minune” o face pe fetița Rada să vadă în Minina o ființă desprinsă din contingent; aflând că nu e așa, că nu e angelică și că are nevoie să învețe, ca toată lumea, numele „redevine” o marcă oarecare, cu tot aspectul său, de fapt, mai puțin obișnuit.

Natalia Roșu, una din fetele care face figurație și urmează cursurile la Conservatorul muncitoresc, reprezintă un alt personaj, tot episodic, căruia protagonistă îi conferă o poreclă de data asta cu o nuanță protectoare: „Cojocel” („Printre tineri cu chipul spilcuit și domnișoare elegante, mi-a atras atenția o fată cu kojocel, și ciorapi albi de bumbac, fragilă, bălaie și dulce.”)

În același timp, eroina capătă ea însăși porecle, fie malițioase (un tânăr chirurg „Mă poreclise Casta Diva și-mi făcea tot felul de mizerii.” – se leagă pe de o parte de castitatea, pe de alta de mândria ei), fie plăcute (un bolnav o întreabă cum o cheamă, după care se răzgândește: „Apoi tot el, obosit: - Nu, lasă, nu vreau să știu. Eu am să-ți spun Pisic. Văd că ții în lăbuțe un ghem...” – după cum se vede, aici originea poreclei e circumstanțială)

Atribuirea de porecle nu e doar apanajul eroinei, după cum am văzut, ci și al altor personaje; în această categorie intră și Agata Plopeanu („În schimb, o voi îngriji pe «Muca». Așa spunea Agata, când vorbea de maică-sa.”), surorile medicale de la Spitalul Brîncovenesc (care o numesc, defulătoriu, pe sora-șefă, „Dihania”), familia Clarei Gregorian (care îi spune mezinului cam fătălău „Micuț”), studenții la actorie (care îi prescurtează colegului lor Romilă numele în previzibilul „Romi”).

Regimul adresării afective se regăsește, ca în multe alte romane și situații, și în recursul la hipocoristice, atât al naratoarei, al protagonistei și al multora dintre personaje: astfel, Anton devine Toni, Lucia – Luchi, Petrache – Petruț, Clara Gregorian (directoarea liceului de fete din Buzău) – Greg („Clara Greg era numele prescurtat, semnătura pe tezele elevilor. Doamna Gregorian purta costume sobre

etc.”); Costi (noul soț al mamei) și Bobby (fiul Agatei) par de asemenea să fie niște hipocristice.

Restul intră în clasa numelor mai mult sau mai puțin comune și, în orice caz, adaptate originii sau mediului de proveniență: Manole (tatăl Radei), Olga (mama), Savelucă (fratele mamei), Gheorghieș (cel mai bun prieten de la țară), Lia (colegă de la școala din cartierul Filantropiei și apoi colegă de Institut), Gina (sora Olgăi), Leanța (moașă), Margareta (țesătoare), Sabina și Luciana (prietene din adolescență), Petrache și Șerban (prieteni din adolescență), Tinka (baba înviată din Hîrlău), Dragoș (medic militar), Rita (cea cu care Dragoș va rămâne), Brateș, Papagheorghi, Mihai Mitruț, Florea Frunză, Iorgu Mălin ș. a. (colegi de Institut ai Radei), Victor Rareș (titularul catedrei), Alexandru Saru (președintele Comisiei de examen din anul III).

Cel mai puțin obișnuit nume rămâne, alături de al protagonistei, cel al intelectualului care, în ciuda calităților sale, își ratează cariera, Cyrus Hotaru, deja pomenit mai sus. Și bineînțeles, „Ardei”, numele câinelui iubit de fetița Rada, care este dat și altui câine, al noii căsnicii a Olgăi, în amintirea prietenului patruped al fiicei; în ciuda acestui efort de recuperare nostalgică încercat de mamă, Rada simte că numele nu poate să readucă atașamentul câinelui față de ea, nici al ei față de animal, și totodată o face să înțeleagă că acea vârstă și acele legături nu mai pot fi reînviată: „Olga e fericită că-l are pe Costi. Pe câine îl cheamă Ardei. E tot o corcitură de ciobănesc și lup, dar mult mai mic, cu blana mai aspră. Nu e stufoasă ca a lui Ardei. Nu e Ardei și nu-i pasă de mine. Nu mă cunoaște. Nu știe nimic despre mine, nimic. Ce caut eu între ei?”

#### Sorin Titel, *Lunga călătorie a prizonierului* (1971)

Caracterul de parabolă cristică a romanului lui Sorin Titel, *Lunga călătorie a prizonierului*, se vedește și din absența numelor proprii ale personajelor principale (prizonierul și cei doi însoțitori, figurându-i, destul de străveziu, pe Isus escortat de cei doi hoți crucificați odată cu el) și, în general, din absența aproape cu desăvârșire a antroponimelor, a toponimelor, hidronimelor etc. Fiind vorba de o călătorie (inițiativă) pe tărâmul umbrelor (bătrânul barcagiu care cere obolul îl reprezintă, iarăși evident,

pe luntrașul Caron), această absență nu e surprinzătoare, întregul decor, figuranții etc. ale acestei călătorii nefiind decât elementele generice ale unui parcurs revelator.

Cu excepția unor personaje cu totul episodice (amintite în treacăt, în descrierea unui bâlci), un singur nume mai apare în acest scurt roman, și anume „Maria”, care desemnează cel de-al patrulea personaj recurent al cărții, nume care, alături de alte câteva aluzii, oferă cheia de lectură în sensul enunțat mai sus. Maria va apărea în câteva ipostaze iconografice (cu pruncul la sân, singură, îmbătrânită și mâhnită etc.), menite în primul rând a-i contura protagonistului aura cristică.

Absența numelor își găsește la un moment dat și o explicație „internă”, conformă logicii parabolice a cărții, atunci când aflăm că „prizonierul” nu își amintește propriul nume, așa cum nici însoțitorii săi nu par a și le aminti pe ale lor și așa cum nu își amintesc nici cui aparține o anume fotografie de familie, nici cui aparțin femeia și copii din respectiva fotografie și nici care este, de fapt, misiunea lor. Lipsa memoriei personajelor se pliază pe amintita absență a aproape oricăror nume din textul acestui roman, întregind caracterul său parabolic, adică de discurs „generic”, atotcuprinzător.

Aproape toate aceste aspecte sunt deja descrise de critica literară, cu diferența că perspectiva nu este aceea a antroponimelor (sau, mai bine zis, a absenței lor). Petru Mihai Gorcea notează: „Întreagă această scriere este o parafrază la ultimul capitol din *Procesul* de Kafka (de altfel, formula literară a lui Sorin Titel, vocația sa cu totul aparte, care ține parcă mai mult de critică decât de creația propriu-zisă, stă în «pasișă» - inteligentă, inspirată – a stilurilor și manierelor fundamentale din proza ultimului veac); situația din romanul scriitorului praghez este abstractizată la maximum, în schimb atmosfera este coborâtă în cenușiul unei reprezentări cvasi-realiste, halucinantă tocmai prin lipsa oricărei «deschideri». Schema epică poate fi urmărită însă dincolo de Kafka, până spre miturile călătoriei de după moarte, până spre arhetipul «tărâmului celuilalt»; călătoria aceasta este, în contextul literaturii vechi și în spațiul oralității folclorice, eminamente *eroică*, iar lumea de dincolo este miraculoasa «țară de foc» a esențelor arhetipale. Paginile lui Kafka cuprind un strigăt de revoltă: drumul spre moarte este sordid, iar moartea însăși e degradantă prin absența oricărei speranțe; la Sorin Titel, spaima e înlăturată printr-un eufemism, «execuția» nu mai are loc, iar «damnatul» se ascunde devenind *la fel* cu călăii – totuși, imaginea aceasta a rătăcirii fără sens, la infinit și în infinit, pare încă mai terifiantă. «Eroul» lui Sorin Titel a păcălit moartea cu prețul alienării, ceea ce poate fi

suportat numai de o conștiință ce se ignoră pe sine, considerându-se doar punct de incidență a unor determinări exterioare.”<sup>89</sup> Identitatea dintre condamnat și călăi, respectiv ideea că eroul a devenit o conștiință ce nu se „vede” pe sine ar putea fi acceptate sunt, în fond, sugestii validate și de absența onomastică.

Eugen Simion, reluând trimiterea la Kafka, adaugă noi accente: „Sorin Titel descrie, în stilul din *Procesul*, călătoria fără capăt a unui deținut și a însoțitorilor lui. O trecere prin labirint, o ispășire adâncă, un individ culpabil care greșește mereu drumul. (...) Faptele se desfășoară la început în planul realului, apoi, prin aglomerarea de imprecizii, aluzii, observăm că am intrat deja în plin simbol. (...) Pe o noapte geroasă, un barcagiu cu priviri rele îi trece un fluviu și fluviul pare a fi Stix, iar barcagiul Caron. Prizonierul răstignit între cei doi paznici duce gândul la un martiraj biblic, tradus acum în termenii unei parabole existențiale.”<sup>90</sup> Termenii în care descrie criticul tema parabolei par să răsfrângă tocmai valorile sugestive ale absenței nominale: „La început naratorul vorbește la persoana a treia, apoi (de la pagina 31) naratorul se schimbă. Povestește prizonierul sau unul dintre paznicii lui, nu se știe cine. O confuzie premeditată și semnificativă. Câtă vreme diferența dintre victimă și torționari există, istoria poate fi relatată la persoana a III-a. Se exprimă distinct un *eu* și un *el*, vocea subiectivității și vocea naratorului din afară. Când, în lungul exercițiu al fricii, omul și-a pierdut consistența (personalitatea), narațiunea unifică vocile. Vorbește un *eu* nediferențiat, rezultat din confuzia inocenței și a crimei. În fașa morții, Isus și cei doi tâlhari devin egali. Romanul vorbește, în fond, despre frică și depersonalizarea omului în imperiul fricii.”<sup>91</sup> Golul onomastic poate fi luat, deci, și ca metaforă a acestei depersonalizări. O spune și Cornel Ungureanu: „Călătoria era, în romanele trecutului, un drum al cunoașterii, al îmbogățirii interioare, însemnând acumulări de date, de elemente, în perspectiva romanescului; călătorul (prizonierul) lui Sorin Titel nu își îmbogățește lumea interioară, ci, dimpotrivă, își dizolvă pe drumul prizonieratului său, identitatea, până în final, când el, prizonierul, și-o pierde cu desăvârșire, în mijlocul cuvintelor acaparatoare. Scriptele lui Robbe-Grillet (*Asupra câtorva noțiuni perimate*, 1957) pot fi citate copios de cel ce analizează *Lunga călătorie a prizonierului*: «Câți din cititori își amintesc numele povestitorului

<sup>89</sup> Petru Mihai Gorcea, *Structură și mit în proza contemporană*, Ed. Cartea Românească, București, 1982, p. 252.

<sup>90</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, III, Ed. Cartea Românească, București, 1984, pp. 536 – 537.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 537.

(scrie Robbe-Grillet, în vervă speculativă) în ...*Greața* sau în *Străinul*? Nu ar fi, dimpotrivă, cea mai rea dintre absurdități considerare a acestor cărți ca studii ale caracterului? Și oare *Călătoria la capătul nopții* descrie un personaj? (...) Beckett schimbă numele și forma personajului său de la o povestire la alta. Faulkner dă în mod expres același nume la două personaje diferite (...). S-ar putea înmulți exemplele (...). Romanul personajelor aparține frumos și bine trecutului, el caracterizează o epocă; cea care marca apogeul individului.» Și așa mai departe, tot capitolul (*Pour un nouveau roman*, Gallimard, 1963, p. 31 – 34 ca și urm.) pentru cel ce ar căuta echivalențele «călătoriei prizonierului» în luări de poziție teoretice.<sup>92</sup> Și mai încolo: „*Lunga călătorie a prizonierului* e un roman «teoretic» în care un subtil cititor de proză studiază rezistența textului românesc în fața unor diverse violențe experimentale. Categoriile negative ale liricii moderne (cele consemnate de Hugo Friedrich în *Structura liricii moderne*) adică depersonalizarea, eul artificial, ilimitarea, idealitatea goală, transcendeța vidă sunt ilustrate de un prozator ce se detașează suficient de textul său pentru a da deplină libertate ironiei (...).»<sup>93</sup> Termenul-cheie al receptării critice a acestui roman pare să fie *depersonalizare*: „Ținta și scopul bizarei călătorii, locul plecării, raporturile inițiale de aservire, bine determinate, dintre cele trei personaje se estompează treptat sub apăsarea parcă a unui blestem metafizic care-i înfrățește într-o depersonalizare tot mai accentuată.”<sup>94</sup> Acestuia i se adaugă acela de *alegorie*<sup>95</sup>, vizând evident caracterul generic, abstract al insolitului roman al lui Sorin Titel.

M. Blecher, *Vizuina luminată* (1971)

În ce privește romanul postum al lui Blecher, *Vizuina luminată*, constatăm, după regimul heterodiegetic al celui de-al doilea roman, revenirea la persoana întâi a narațiunii, respectiv la personajul-narator, care, ca și acela din *Întâmplări...*, nu-și declină numele. Oricum, atât datorită subtitlului („Jurnal de sanatoriu”), cât și

<sup>92</sup> Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, p. 507.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 510.

<sup>94</sup> Valeriu Cristea, *Domeniul criticii*, Ed. Cartea Românească, București, 1975, p. 251.

referințelor de tip autobiografic (Berck, Leysin, sanatoriul de la Marea Neagră, specificul bolii etc.), se subînțelege că acest personaj-narator poate fi identificat drept Blecher însuși, chiar dacă, în mod paradoxal, regimul imaginarului rămâne frecvent tangențial oniric ori suprarealist, spre deosebire de regimul atroce-realist din *Inimi cicatrizate*.

Numele proprii sunt eludate aproape cu desăvârșire, ca și cum acest mod de particularizare i s-ar părea superfluu acestei conștiințe care se concentrează aproape exclusiv asupra suferinței proprii și asupra înregistrării acute, frisonante, a degradării trupesti și a agoniei sufletești. Sunt menționați „un bolnav”, „un prieten bun”, „o femeie”, „un om mic, gras și roșu”, „un proprietar”, un bătrân grădinar, un băiețuș, doctorul, directorul hotelului, tânărul conte, cucoana bătrână, o infirmieră, fata mută care culege flori, patronul deopotrivă al mezelăriei și al pompelor funebre, doi „engleji”.

Fac excepție foarte puține personaje: un băiat flamand, Robert Vanderkich, căruia, precizează naratorul, i se spune familiar Bobby în întreg sanatoriul, tatăl său, numit „domnul Vanderkich”, domnișoara Teddy Pelisier, domnișoara Corinde („tânăra călugăriță cu peritonita tebece”) și blonda de origine daneză de care se atașează protagonistul și precizează: „Pentru că mă rugase să-i dau un nume, îi spuneam «Simpla», și mai târziu prescurtat doar «Si», numele ei adevărat era însă Gerta, pe care nu-l pronunțai niciodată”. Cât privește originea poreclei „Simpla”, pare a fi legată de obiceiul fetei de a simplifica situațiile (după propria mărturisire, la care protagonistul îi dă replica „Ești într-adevăr Simpla...”).

Prin urmare, dincolo de adecvarea contextuală a numelor (frânzuzești, belgiene, daneze etc., în mediul cosmopolit al sanatoriului francez), constatarea principală e aceea că majoritatea personajelor nu sunt numite, ceea ce denotă subiectivitatea personajului-narator, care preferă această anonimizare a celor din jur, poate pentru că situația de viață prin care trece îi mută conștiința pe un plan existențial, de o gravitate care exclude particularizările și implică o generalizare de tip metafizic.

Al doilea roman al lui Vinea, lung și neterminat, cu sincope și cu o compoziție dezlănătă, ficționalizează, ca și primul său roman și așa cum precizează și exegeții, biografia autorului însuși, concentrată pe relațiile cu figurile feminine<sup>96</sup>, dar evocând, în episoade dispartate, și figuri notorii precum aceea a lui Brâncuși. Alter-ego-ul autorului e reprezentat de către Andrei Mile, al cărui traseu e urmărit începând cu adolescența, continuând cu experiența războiului și apoi cu aceea a tinereții trăite în epoca interbelică. Dacă pe acesta doamna Otilia Mile, mama, îl alintă „Andișor”, iar prostituata Roua, „Andu”, pe fratele său mai mic, Petre, apropiații îl alintă cu „Pierrot” și, mai rar, cu „Pieruș”. Pentru că în acest roman abundă variantele „intime”, familiare, ale numelor în general lipsite de stridență. Astfel, Eugenia (lucrătoare „la nenea Elias în fabrica de săpun Franz-Brantwein”), iubita lui Călin, „poetul baudelaireian al clasei”, e numită, previzibil, Jeny; tot ea, însă, poartă un nume exotic: Baraitar. Chelnerului care vinde și „zăpadă” i se zice Mișu, care de bună seamă vine de la Mihai; tot Mișu se numește și amantul Eugeniei, care are trei copii, căruia la un moment dat, într-un acces de gelozie, Călin îi atribuie numele Nichita („nu te lasă Nichita, sau cum îl mai cheamă”). „Intermitentul” personaj-narator (ale cărui intervenții alternează cu relatarea predominantă la persoana a III-a) îi spune lui Andrei Mile cu privire la Anca Ștefăniță (amanta tatălui lui Andrei): „Mă tem de ea și de complicea ei, femeia Pelaghia, Ghia, fosta ei dădacă pe care a băgat-o la noi în serviciu. Amîndouă împreună fac o sinistră pereche.” – deci mai puțin comunul nume „Pelaghia” devine hipocoristicul „Ghia”. Același Andrei Mile are o scurtă aventură cu prostituata Tony, protejata inspectorului Ilie Scărlătescu (șef la Moravuri); evident că „Tony” e tot un hipocoristic. Magdalena Pabst, „marea” iubire a lui Andrei, are numele prescurtat „Dalia”, nume amendat de același personaj-narator pe motiv de afectare: „ce nesuferit și prețios diminutiv: Dalia!”. Chiar dacă nu-i împărtășește părerea, iubitul ei are totuși intuiția diferenței de rezonanță dintre numele întreg și prescurtarea sa, aspect remarcat chiar de purtătoarea lor atunci când notează o replică a lui Andrei: „Ai aripi prea mari și prea puternice pentru mine, Magdalena (Mi-a

---

damnațiunii.” (Mircea Iorgulescu, *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, București, 1974, p. 150)

<sup>96</sup> „Se poate spune că Ion Vinea a făcut, *avant la lettre*, autoficțiune, încercând să ascundă în cărți, dar și să dezvăluie (cu o ambivalență ce este proprie, cred, genului) secretele periplului său sentimental (ambiguitățile, minciunile, presiunile și avânturile, trădările care se află în propria viață

pronunțat numele întreg, ca să dea mai multă gravitate spuselor lui)”. Mihaela Dărăscu, profesoară de desen și pictoriță, devine „Micki” pentru iubitul ei pasager Ieronim, respectiv „Mick” pentru generalul Someșan, cel pentru care Ieronim este părăsit, drept urmare acesta din urmă nu suportă adresarea de către ofițer cu hipocoristicul nu mult diferit de cel utilizat de el însuși: „Mick? Îți zice Mick! scrișni Ieronim, exasperat. Nu putea înțelege cum femeia lui adorată, idolul său exclusiv, poate fi chemată cu un diminutiv vulgar de un străin oarecare.” – Episodul are hazul său, căci pasionalul Ieronim se răzbună publicând un pamflet împotriva amantului, iar acesta își trimite fiul, Corneliu Someșan, care, împreună cu bătașul Costake îi va aplica pamfletarului o cruntă bătaie. Aceeași Mihaela îi spusese „Jero ” lui Ieronim („așa îmi spune în intimitate”, precizează mândru bărbatul), respectiv „André” lui Andrei, iar Lucreției Mincu „nu i se mai spunea decât Luky”.

În această lume cu puțin dinaintea și cu puțin după primul război mondial, trăind în atmosfera jazz-ului și a emancipării snoabe specifice mediului luxuriant din Capitală, sunt la ordinea zilei porecelele, frecvent inițiate în perioada adolescenței, respectiv re-numirile, hipocoristice sau livrești. Astfel, aflăm despre unul din personaje că este un anume „Dinu Pleșa, zis Rascolnicof, zis pe scurt Rasco, șeful netăgăduit al liceului.”; acest tânăr licean e amantul *en titre* al „faimoasei Roua din cartierul special”, pentru care „singurul bărbat demn de a se numi astfel era zdravănul adolescent Rascolnicof.”; și se precizează: „Nici nu știa că din amorul lor i se trăsese această poreclă.”; peste niște ani, Dalia îl va cunoaște pe „Rascolnicof” și porecla îi va stârni interesul, drept care poartă cu el o conversație reprodusă în propriul jurnal: „- De ce îți zice Rascolnicof? îl întrebai.

- E o poreclă din liceu.
- Ai mers și ai jefuit vreo bătrână.
- Ce idee! îmi răspunse, dar pe figura lui se așternu o roșeață.
- Atunci de ce Rascolnicof?
- În liceul eram un mare admirator al romanului lui Rascolnicof... De aici și porecla.

Părea încurcat.

- Bănuiesc că trebuie să fi fost, mai degrabă, un mare amator de prostituate: dragoste fără răspunderi, îi spun.”

---

amoroasă).” - Sanda Cordoș, *Din „reportajul sentimental” al vieții lui Ion Vineanu*, în revista „Cultura”, seria a III-a, nr 1 (557), 5 ianuarie 2017.

Deși tânărul evită dezvăluirea adevărului (pe care cititorul îl știe, vezi mai sus), Dalia îl intuiește și îl „amendează” ironic.

Porecla „migrează” de la Dinu Pleșa la Andrei Mile: „între timp Mile fusese poreclit Rascolnicof al doilea, dar era o poreclă prea lungă și nu avea sorți să prindă în conversația de toate zilele”; explicația stă în faptul că îi luase locul ca amant al vestitei Roua și într-adevăr, porecla nu „prinde”. Peste ani, Dalia va nota în menționatul jurnal: „Te gîndești desigur la Ion, sau la John, cum îi spuneam noi. Nu e vorba de el. Nu pot să-i decern titulatura glorioasă de primul meu amant (...) John nu mi-a fost amant, ci numai pseudo-amant.” – referirea este la același Rasco, iată, devenit „John” (sau Johny); despre el aflăm: „Foarte bine văzut în partidul său, un partid de opoziție înverșunată. Și-a modificat numele: din Leandru, și-a zis Leandrino. Leandru i se părea un nume de flirt și de operetă, un obstacol în cariera lui politică. Leandru e un nume comic pentru un fiu al pămîntului. Se făcea că e mîndru de obîrșia lui plugărească, dar odată mi s-a spovedit că tatăl său, gospodar de frunte în satul lui, ar fi fost copilul din flori al unui arendaș venetic: de unde și numele exotic de Leandru. Lucru curios, mi s-a părut că John e mîndru și de această origine, la care ținea deopotrivă ca la cealaltă.” Nota aceasta, ca și repetarea informației potrivit căreia pseudo-amantul Daliei este Ion Lendrino, poate provoca derută, dat fiind că sute de pagini mai devreme, aflasem că personajul se numește Dinu Pleșa; explicația poate sta în faptul că *Venin de mai*, spre deosebire de *Lunatecii*, reprezintă un roman rămas în șantier, cu pasaje reluate și cu imprecizii legate de profilul personajelor.

În aceeași ordine de idei: Andrei, ni se spune, e îndrăgostit (în secret) de (încă) o fată „pe care o poreclise Tanit și pe care, după cîte mi-am dat seama, n-a izbutit niciodată să o cucerească. În fața ei pierdea cutezanța și redevenea ceea ce fusese: un adolescent romantic și timid, adică un fel de a fi care n-a plăcut niciodată marilor frumuseți.”; porecla are capacitatea, în acest caz, de a oculta numele adevărat, pe care astfel nici nu îl aflăm: „Andrei o poreclise Tanit: poreclă care ștersese în amintirea lui adevăratul ei nume.” Dacă „Tanit” reprezintă o poreclă obscură, „Dorian Gray” e una de origine livrescă: amantul Ritei Șendrea („celebra comediantă”), care ajunge și în patul doctoriței Claudia, „e Firuleț, zis și Dorian Grey, oaspetele întîmplător al celor din urmă nopți; un june întîrziat și spîn, cu trăsături femeiești. Semăna cu nu mai știe care din celebritățile de film ale timpului.” Atât caracterizarea, cât și supranumele revin într-un alt pasaj: „Și mai era de față un june tăcut și elegant, cu gura înflorită și ochi albaștri tiviți de gene întunecate. Femeile îi spuneau Dorian Gray și bărbații

Firuleț, dar nimeni nu mai știa precis cum îl cheamă. Rostul lui era să o însoțească pe Rita, care îi dibuia din când în când prezența.”; deci femeile îi acordă o poreclă ce conotează pozitiv, cu atributele eleganței, figura personajului, pe când bărbații îi dau un nume derizoriu, sugerând tocmai absența virilității.

Despre tatăl fraților Mile ni se spune: „Conu Pavel nu semăna cu numele său. N-avea o înfățișare de apostol și de luptător. Era un bărbat subțiratic și firav, părînd mai înalt și mai tînăr decît e. (...) Pavel Mile se pricepea să fie elegant și demodat deopotrivă.”; trimiterea la încărcătura mitologiei cristice a numelui „Pavel” e de natură să pună în evidență contrastul față de portretul purtătorului său, „nedemn” de moștenirea „onomastică”; în schimb, capul familiei Mile se face demn de a fi poreclit, la Clubul agricultorilor, „Decanul”, dar, îi reproșează fiul cel mare, „nu pentru că ești cel mai bătrîn, ci pentru că ești cel mai bun jucător. Și joci pînă aproape dimineața, și de obicei cîștigi. (...) Părinte ești tu?” Dar Pavel Mile are o relație adulterină (cunoscută de toată lumea) cu Anca Ștefăniță, soția doctorului sexagenar Ștefăniță, la mica moșie de la Vadul Istrului; aici îngrijește de el o anume Paula, despre care aflăm nu doar faptul că are o anumită putere asupra stăpînului, ci și că această influență s-ar putea datora asemănării de nume: „Pavel Mile are o dragoste și o luare aminte deosebită pentru Paula și nu o dată și-a exprimat dorința ca ea să fie tratată nu ca o slugă ci ca un vlăstar al familiei. Poartă amîndoi același nume, ce lucru ciudat că pînă astăzi n-a băgat de seama asta niciodată. Pavel, Paula e adevărat și e și ciudat într-adevăr. Poate de aici i se trage obrăznicia; s-o fi crezînd poate o rudă săracă, mai ales că între el, Andrei și ea, Paula, s-au pomenit unii care să găsească oarecari asemănări la chip și la trup, bunăoară alde Călin.”. În acest context, nu lipsit de pitoresc este numele așa-zisului văr al Paulei, un anume „Gic marinarul”, personaj episodic dar memorabil prin modul în care îl obligă pe Andrei să fure din banii unchiului Marincu; acest doctor Marincu, fratele doamnei Mile, psihiatru faimos, se căpătuiește și el, din partea nepoților săi, Andrei și Pierrot, cu porecla „oncle Dionis”, a cărei origine rămîne obscură, căci personajul nu pare să aibă o viață dionisiacă; cel mai probabil sensul e antifrastic, datorită tocmai preocupărilor științifice ale unchiului. Altor două nume li se devoalează caracterul de porecle (deși cel puțin în cazul celui dintâi nu mai era nevoie, dată fiind originea sa) în capitolul intitulat „Nota autorului”: „Printre aceștia, locul de seamă îl țineau Clovis și Ieronim. Dacă numele acestora vă sună ciudat, e momentul să vă spun că mai pe românește pe unul îl chema Gherase, pe celălalt Clejanul, dar amănuntul n-are nici o importanță.”; după cum vedem, mai

multă importanță li se acordă supranumelor decât numelor „adevărate”, probabil pe considerentul că acelea dintâi își au originea în mediul social în care trăiesc purtătorii lor, vin din partea celor care îi cunosc „cu adevărat”. Dacă acela menționat drept „corifeul Clovis” nu are parte de mare atenție din partea naratorului (exceptând caracterizări de tipul aceleia în care ni se spune că poartă „un raglan subțirel de stofă bună, dar uzată, scrisă cu patrate mari. Recunoscui pardesiul denumit de noi al lui Oscar Wilde, cam mare și uzat, așa cum l-a găsit printre vechiturile furnizorului său de eleganță.”), în schimb lui Ieronim Șerbu, devenit medicinist la Paris și amant al pictoriței Mihaela Dărăscu i se dedică un întreg savuros episod (vezi supra). În sfârșit, așa cum era de așteptat, nici profesorii sau administratorii nu pot scăpa de anatema poreclei, precum „secretarul liceului, vrăjmașul înverșunat și mereu la pîndă al tuturor abaterilor disciplinare, domnul Oscar Stavrachescu, zis și Oscar cel Cumplit.”; sensul supranumelui nu mai are nevoie de comentarii.

Uneori numele sunt schimbate cu puțin, suficient ca să devină mai potrivite cu rangul sau cu personajul. De pildă, prințul Șerban Mavrogheni, fratele prințesei Nicole, simte nevoia să precizeze: „Sora mea Niculina. Noi îi spunem Nicole.”; modificarea, în sensul franțuzirii numelui, denotă snobismul, dorința de a accentua descendența nobilă (e vorba de familia Mavrogheni, uneori scris „Mavrogheny”) prin afectatul „Nicole” în loc de românescul „Niculina”. Același „sulfuros” personaj feminin, mai mult evocat de alte personaje decât prezent în scenele propriu-zise, e numit de către Andrei, Rascolnicof et comp, cu ironie subînțelească, „infanta Nicole” (în pasajul cu pricina fratele ei este menționat ca „Sebastian Mavrogheni”, ceea ce reprezintă o nouă inconsecvență auctorială, datorată evident aceleiași cauze, discutate mai sus). Tot despre ascendența nobilă (boierească, în speță) exprimată prin nume ne vorbește naratorul de persoana a III-a și când o menționează, într-un episod lăturalnic, pe Amalia, sora cea mare a familiei Pabst: „Amalia se logodise de curînd cu un tînăr sărac și frumos, un ofițer demisionat, dar și purtătorul unui nume de recentă boierie neo-românească, Armand Chiotu.”; în subsidiar aflăm că Amalia acceptase logodna nu atât din dorința de a se înnobila, cât ca să scape de acasă; totuși, precizarea cu privire la „boieria neo-românească” poate fi interpretată ca o malițiozitate din partea naratorului la adresa noilor îmbogățiți cu pretenții de (cumpărată) protipendadă.

În altă ordine de idei, numelui i se acordă uneori funcții specifice, metaforic-transcendentale, de regulă dorite în sfera relațiilor amoroase. Ca atunci când Andrei Mile se gîndește la misterioasa Tanit: „Ar fi vrut ca numele lui, purtat peste vămile

pămîntului, să ajungă, întocmai ca un ecou ricoșat de pretutindeni, pînă în liniștea misterioasă a lui Tanit. Să i-o tulbure, să i-o înfioare ca pe un lac cuprins de freamătul pădurii...”. Același Andrei e pătruns de revelații mistic-onomastice legate de cealaltă iubire a sa, de data aceasta împlinită, Dalia: „Numele Daliei Pabst pătrunde deodată în povestirea lui și o cotopește aidoma cum în manualele de istorie cîte un nume de cuceritor pecetluiește o epocă; și de atunci n-a mai fost zi în care sufletul lui Andrei să nu fi fost umbrat de această trecere.”. Baudelaireianul Călin, cel obsedat de plecarea la Paris, peripatetizează prin București, trădat fiind de Eugenia/Jeny, apelează fetișist la rostirea numelui iubitei pentru a-și alunga singurătatea și a o „chema”, patetic și inutil: „Pustietatea din jur îl copleși deodată și decorul banal și mizer îi dădu gînduri de fugă, oriunde ar fi. Un dor năpraznic îl năpădi. Îi rosti numele, mai întîi sfios, apoi mai tare. Glasul lui suna searbăd și fără răspuns în amurgul straniu.”. Tot pronunțarea numelui funcționează ca un catalizator al faimei și al proiecției ficționale, atunci când vizitatorii atelierului lui Andrei își exprimă admirația: „Totdeauna îi rosteau amîndouă numele: Andrei Mile, creînd dintr-un amic un personaj pentru lume, pentru închipuirea și speranțele lor. El simțea efectele acestui descîntec. Deveni pentru el însuși un fel de dublu, o altă ființă, artificială, dar față de care se simțea dator cu ceva, ca față de un fetiș sau un sfînt domestic.”; Andrei cade pradă amăgirii notorietății în primul rînd prin modul în care admiratorii îi spun numele, și anume întreg și cu solemnitate.

Dincolo de aceste observații, rămîne să înșiruim celelalte nume, care arată că Vineu e sensibil la sonoritatea acestora, la capacitatea lor de a da informații cu privire la originea sau ocupația personajelor, dar și la originalitatea onomastică. Iată, pe de o parte câteva exemple de sonorități particulare: Adam *Gună*, descins din romanul *Lunatecii*, paradoxal personaj al lumii interlope, face pereche cu o anume *Iada*, cîntăreață de cîrciumă salvată de sibarit; *Gună*, expulzat din Franța fiindcă se amestecase în luptele studenților, face și închisoare în România, dar în detenție devine un lider ș. a. m. d.; *Tega*, primul client din hotel al faimoasei Roua, familist generos; *Denodache*, descris lapidar astfel: „Iată-l, într-o lumină mai stranie pe Denodache, locotenentul versificator care a avut proasta idee să se sinucidă.”; *Gorjan*, maestrul sculptor portretizat plastic, într-un mic episod parizian, reprezentându-l în mod evident pe Brîncuși; *Hudiș*, judele/judecătorul „tînăr, oacheș și plăcut, posesorul monetar al unui început de chelie.”; *Doran*, numele de familie al doctoriței îndrăgostită de Andrei și care, altfel, are un nume de botez ordinar: Claudia; *Malvina*

Pabst, sora Daliei; *Isidore Marvus*, marele bancher, creditorul lui Adam Gună și tatăl lui *Demostene Marvus* (acesta din urmă mai este numit și *Demos*, ceea ce sună și mai particular: „Amîndoi părinții și-au pus dragostea și dorința de fericire și de triumf, în micul *Demos*, al cărui nume de botez exprima toate ambițiile lor naive.”); *Păuceanu*, blondul avocat spălăcit și *Pufi Asaki* („idealistul revoluționar, donjuanul romantic, care își potrivește totdeauna în așa chip aventurile, încît niciodată nu se încurcă cu o iubită săracă”), figuri proeminente ale grupului „leoparzilor”; și plasticul *Găină*, aparținând unui tânăr amorezat de nevasta lui Gună, Iada, și care are parte, bineînțeles, de jocuri de cuvinte legate de denotația numelui său.

Pe de altă parte, nume mai mult sau mai puțin comune, relativ la ocupația sau originea purtătorilor: Tamara, Margot, Tony – prostituate; tanti Dora (patroana stabilimentului de moravuri ușoare); nenea Vicu, portarul unui hotel; doctorița Cornelia („Cornelia era și confidenta de amănunt a Claudiei și o vrăjmașă a neamului bărbătesc. Detesta în Andrei pe călăul prietenei și patroanei sale și pe un reprezentant tipic al ticăloșiei masculine.”), Lucreția Mincu, popa Mihalache, Violeta, femeia de serviciu din blocul lui Andrei, dirijorul Gogu Georgescu; Iacob Străinul, Toma Chiru, Suzana Cluceru, ultima soție a lui *Demos/Demostene*. În aceeași categorie, doar că furnizând sugestii etnice, intră: madame Honfred, profesoara lui Nicole, Pabst (ca nume de familie german, la care face referire explicită și Dalia în jurnalul său: „Din cauza numelui meu german, își închipuia că trebuie să posed la perfecție limba lui Goethe și vroia să profite de această conjunctură”); doamna Maria Hildebrand Pabst – mama Daliei și a Malvinei; sau evreii Isaia Cosmovici, ceasornicar devenit mic patron de tipografie, Leon Marcovici și dentistul Edenstein („Iată-l și pe dentistul Edenstein care a scăpat instrumentele din mîini și a sărutat-o pe gura deschisă tocmai cînd se afla pe fotoliul chirurgical. Sînt clipe în care Anca ar vrea să se curețe de amintiri ca un pom de omizi și frunze uscate.”).

În încheiere, de menționat frumosul nume Cora, reprezentând adresanta ficțională a jurnalului ținut de Dalia, jurnal din care sunt transcrise fragmente sub titlul „Scrie Dalia”: „Cora, imaginara mea prietenă, pe care odată am s-o întîlnesc: am să-ți încredințez atunci caietul meu, singurul romantism pe care pe furiș mi-l mai îngădui. Cora, mă țin de cuvînt, de cuvîntul dat fidelității tale de Umbră.”

„Noaptea Sfântului Ioan este cam în perioada solstițiului de vară, motiv pentru care a fost asociată, cu mult înainte de apariția creștinismului, cu diverse culte ale fertilității (și erotice). Numele principalelor personaje ale lui Eliade sunt și ele foarte semnificative în acest context: Ioana, soția lui Ștefan, este femininul de la Ioan; Ileana are în mod evident legătură cu Ileana Cosânzeana, prințesa din basm, a cărei sărbătoare păgână coincide cu celebrarea creștină a lui Ioan Botezătorul; cât despre eroul romanului, Ștefan (nume derivat din grecescul Stephanos, *coroană*), poartă numele Sfântului Ștefan, primul martir creștin, a cărui sărbătoare, conform calendarului creștin ortodox, cade pe 27 decembrie, cu doar câteva zile după solstițiul de iarnă. Acest detaliu este foarte important. Scenele-cheie din roman sunt, în termenii ciclului solar, legate direct de solstiții (noaptea Sfântului Ioan, Crăciunul, Sfântul Ștefan, Anul Nou). Însăși etimologia *solstițiului* poate fi relevantă aici: la solstițiu, soarele pare să stea nemișcat vreme de câteva zile. Solstițiul reprezintă, prin urmare, o calitate diferită a timpului, un timp privilegiat, o pauză în fluxul ineluctabil al lui Cronos. Tema majoră a romanului lui Eliade – conflictul dintre timpul primordial (sacru) și timpul istoric – face cât se poate de naturală utilizarea mitologiei solstițiale.”<sup>97</sup>

Interpretarea lui Matei Călinescu referitoare la numele proprii ale principalelor personaje din *Noaptea de Sânziene* poate că rămâne valabilă în ce le privește pe Ioana și pe Ileana, însă devine speculativă când vizează numele Ștefan, căci nu solstițiile (eventual solstițiul de vară) se află în centrul sugestiilor arhetipale, ci noaptea de Sânziene, aceea în care „se deschid cerurile” și omul poate avea contact direct cu transcendentul. Supralicitarea onomasticii în cazul unui astfel de roman ce mizează pe repere simbolice, trans-realiste, se produce în mod frecvent, așa cum cred că se întâmplă și aici. Pe de altă parte, nu se pot nega anumite caracteristici ale antroponimelor din acest roman care, în ciuda declarațiilor autorului său, exhibă, prin reflecțiile personajelor, teoriile arhicunoscute ale „omului de știință” Eliade: teroarea istoriei, teoria Spectacolului ca Timp concentrat, ca mod de exorcizare a timpului istoric, teoria ieșirii din Timp, încercarea labirintului, tema dublului etc.

<sup>97</sup>

Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, ediția a doua, revăzută și adăugită, Polirom, Iași, 2002, p. 106.

De pildă, faptul că, în mod conștient sau nu, Eliade recurge la nume cu caracteristici comune, chiar dacă o astfel de trăsătură nu își găsește neapărat o explicație (sau nu o văd eu); astfel, cele mai importante personaje feminine (două dintre ele legate direct de protagonist, Ștefan Viziru) au în nume inițiala „I”: Ileana, Ioana și Irina; în același timp, cele mai importante personaje masculine (după pomenitul protagonist) au în nume inițiala „B”: Bibicescu, Bursuc, Biriș, Băleanu (ca să nu mai spunem că numele de familie al Ioanei, soția lui Viziru, este Bologa – altfel, nume făcut celebru de Rebreanu).

Apoi, faptul că Eliade alternează suita unor nume ce țin de un nomenclator autohton mai mult sau mai puțin comun (Ștefan, Ionel Paraschivescu – prieten din copilărie al lui Ștefan –, Iancu Antim – profesor –, Aneta – mama lui Biriș –, Viorica Porumbache, Aurel, Răzvan – fiul lui Ștefan –, Ioana, Ileana, Dan, Mișu, Cătălina, Marioara, Ioachim Teodorescu – arheolog și legionar –, Daria – nepoată a familiei Bologa –, Adela, Răducu, Sofioara, Maria Melinte, d-l Protopopescu –șeful lui Vădastra –, Gherghina Ivașcu – mama Irinei, Pantelimon – lider al rezistenței anticomuniste din munți –, Mihail Duma – om al serviciilor secrete, Gheorghe Vasile – învățător ș. a.) cu seria, mai scurtă, a numelor originale: Ciru (Partenie), (Spiridon) Vădastra, Arethia (Florian), Vidrighin, (Ileana) Sideri<sup>98</sup>, Ghedem, Goangă, Bibicescu.

Dacă penultimul nume menționat aparține unui episodic anticar, iar ultimul, unui episodic expert al Muzeului Național, altele desemnează personaje mai relevante pentru subiectul romanului, iar excentricitatea le este explicată ori subliniată. De exemplu, Ioana reflectează asupra lui „Ciru”: „Ce nume curios, Ciru, spusese Ioana. N-am auzit până acum de un asemenea nume. Ciru... Dar nici *Tinerețea Melaniei* nu seamăna cu nimic din tot ce citise ea până atunci.” Ciru Partenie este scriitorul cu care seamănă Ștefan Viziru și cu care cel din urmă e confundat frecvent (până în punctul în care i se contestă dreptul de a-i seamăna: „cum, domnule, d-ta, un simplu civil, îți permiți să treci în fața ochilor noștri drept Marele Om?!”); Ioana Bologa a fost logodită cu Partenie, dar l-a confundat pe Ștefan cu Partenie și, în cele din urmă, a devenit soția acestuia. Pe de altă parte, Ileana, pornind de la aceeași asemănare, dar și de la ciudățenia numelui „Ciru”, care pare într-adevăr un nume căutat, face speculații

---

<sup>98</sup> Despre care Angelo Mitchievici notează: „Ștefan Viziru o pierde și o regăsește și pe Ileana Sideri, iubita ideală – numele trimite atât la verbul împrumutat limbii franceze, «a sidera», «a încremeni, a stupefia», dar și la adjectivul «sideral», «care provine de la aștri, astral», evocând deopotrivă natura acestei iubiri extramundane – însă regăsirea era echivalentă morții celor doi

potrivit cărora acesta ar fi un pseudonim sub care s-ar ascunde Ștefan însuși: „Toate acestea nu mă privesc, spuse, și nici nu mă interesează. Dar aş vrea să-ți atrag și eu atenția că s-ar putea foarte bine să te cheme într-adevăr Viziru, așa cum o dovedește pașaportul, iar Ciru Partenie să fie pseudonimul d-tale literar. În orice caz, aici, în restaurantul acesta, și probabil pretutindeni în București, ești cunoscut sub numele de Partenie... Dar dacă vrei să continuăm jocul din pădure, evident am să mă prefac păcălită și am să-ți spun înainte Ștefan...”

În ce privește „Spiridon Vădastra”, aflăm că e un fals, așa cum reiese de la tatăl său, Gheorghe Vasile: „Eu, stimată doamnă, l-am cunoscut pe Haret, pe marele bărbat Spiru Haret. (...) Și în cinstea lui l-am botezat pe dumnealui, fiul meu, Spiru Ghe. Vasile. Nu Spiridon, cum și-a zis mai târziu, ci Spiru – în cinstea marelui Spiru Haret... Și nici Vădastra; numele ăsta și l-a adăugat el... Pe mine mă cheamă Vasile... Noi n-avem nimic cu Vădastra, nici eu, nici maică-sa, care e fata popii Florea, din Dobrești. (...) Fiind fiul meu, sigur că mă interesează... Dar cine o să știe, mai târziu, că Vasilescu-Vădastra e fiul învățătorului Gheorghe Vasile din Dobrești?” Tatăl e ultragiât de înlocuirea numelui său „cinstit”, de la țară, cu pseudonimul pomenit (având o oarecare prețiozitate), așa cum e contrariat de modul de existență ipocrit și ridicol al fiului ajuns în Capitală și desconsiderându-și originea („Poate că îi e rușine de mine? (...) Poate că îi e rușine că sunt numai un modest învățător în Dobrești și acum, la cincizeci și trei de ani trecuți...”). Fiul „rătăcitor” și „rătăcit” își ironizează tatăl cu vederi tradiționaliste (care își vinde cărțile vechi și rafinate pentru a completa seria „Bibliotecii pentru toți” în vederea unei fundații culturale): „Tatăl meu regretă că nu mi-am adăugat numele satului unde a fost el învățător, spuse zâmbind Spiridon, adresându-se Arethiei.”; e adevărat că uneori Spiridon se recomandă ca „avocatul Vasilescu-Vădastra”, așa cum și Ileana îi spune la un moment dat. Din păcate, minciuna identitară în care trăiește Vădastra, sugerată de alegerea pseudonimului (de care teoretic nu are nevoie, căci nu e scriitor), e confirmată de comportamentul ridicol prin care ajunge să poarte uniforma locotenentului Băleanu și să se dea drept ceea ce nu este în fața unei femei, Marioara (căreia îi spune, snob, „Mary”), în scena impresionantă în care tatăl îl surprinde în separeul restaurantului și află că fiul și-a inventat, pentru a-și impresiona inculta parteneră de ocazie, identitatea unui anume locotent... Dimitrie Cantemir: „«Mary, nu intra în discuție», o întrerupse nervos

---

îndrăgostiți, cu refacerea cuplului androginic al «ursișilor» (...).” - în „Prefață” la *Noaptea de Sânziene*, Ed. Jurnalului Național, București, 2010, p. 28.

Spiridon. «Cum i-ai zis?» se miră bătrânul punând în glumă palma la ureche și aplecându-și capul către el. «Mary? Ia mai zi o dată!... I-auzi domnule!» «Mă rog, ce te privește pe d-ta? izbucni Marioara. Mai bine vezi în ce hal ești, că nici nu te poți ține pe picioare!» (...) «Se zice că cunoști pe cineva atunci când știi cu cine ai onoarea să vorbești...» «Păi să-ți spun eu, ca să nu mai lungești vorba», îl întrerupse fata zâmbind. «Pe dumnealui îl cheamă Cantemir și pe mine Marioara.» «Cum zici că-l cheamă? Cantemir?! N-o fi chiar Dimitre Cantemir?!» «Ba chiar așa», răspunse fata amuzată și privi spre Spiridon. (...) «Dar bine, domnule locotenent, se trezi bătrânul din răs, ăla a fost om mare! Ăla a fost prinț, domnule, nu de-al nostru, din popor...» «Nu înțeleg ce vrei să spunei, vorbi nervos Vădastra. Eu sunt din altă familie, nu cea a prințului...» «Asta ar mai fi lipsit! răsă din nou bătrânul, umplându-și paharul. Așadar, am cinstea să stau la aceeași masă cu locotenentul Dimitrie Cantemir.» «Ei, și ce e dacă e? interveni Marioara din nou pusă pe ceartă. Are nume frumos...» (...) «Ai copii?» întrebă blând Marioara. «Am, dar ce folos? îngână bătrânul. Este ca și cum n-aș avea!... Căci se cheamă că nici nu ai copii, când nu-ți poartă numele...» «Azi s-au schimbat lucrurile, vorbi Vădastra zâmbind nervos. Nu mai interesează numele, interesează oamenii. Vorba e, copiii să fie buni...» «Cum adică, nu interesează numele?! se încruntă bătrânul. Numele este ce are omul mai sfânt pe pământ. Numele lui este al lui și al nimănui alt, în afară de el și copiii lui. Numai Dumnezeu îl poate schimba numele. Și dacă-l porți, se cheamă că porți numele părinților tăi, care ți-au dat viață... Și părinții tăi se mândresc cu tine, pentru că le porți numele.» (...) «Și vezi să nu te prindă îmbrăcat așa, că înfunzi ocna... (...) Și ne faci numele de răs!... (...) Ne faci numele de răs, că atunci o să știe cum te cheamă și de unde ești... Acolo nu mai merge ca pe aici, azi cu un nume, mâine cu altul... Acolo, numele din acte e numele care contează... Numele ălor care te-au făcut... și te-au închinat... astăzi și mâine...»

De același snobism, de aceeași înstrăinare de obârșii dă dovadă și Vidrighin, consilier economic la ambasada din Lisabona, care declară: „Copiii mei i-am crescut cu guvernantă, adăugă Vidrighin. (...) Pe unul îl cheamă Enrico, pe celălalt Theobald. Nu știu românește și nici n-or să învețe vreodată. Le interzic!...”

Chiar dacă nu dă dovadă de același snobism, și Biriș are păreri ferme despre anumite nume, așa cum reiese din replica adresată Cătălinei Palade: „O cheamă Theodora, spuse. Dar nu e logodnica mea. Și nici nu cred că va deveni vreodată. E

prea frumoasă pentru mine. Și are nume de împărăteasă. Nu-mi place...» «Theodora e un nume foarte frumos», spuse Cătălina visătoare.”

Legat de intenționalitatea simbolico-literară a textului lui Eliade, numele „Cătălina” nu pare a fi întâmplător, căci Petre Biriș precizează la un moment dat: „Ea iubește pe Băleanu. Destinul Cătălinei a fost să întâlnească și să se îndrăgostească tot de oameni mari. Ani de-a rândul a fost cu Bibicescu, geniul pustiu. Acum, iubește un sfânt, un orb, erou de război.”; expresia „geniu pustiu” și ideea că această Cătălina a fost menită să iubească doar „oameni mari”, asociate numelui eroinei „dau” o referință intertextuală la *Luceafărul* eminescian. De asemenea, cu siguranță reprezintă o referință intertextuală, căci este dată ostentativ, „mură-n gură”, asocierea numelui „Circe” cu acela al d-rei Zissu, respectiv cu replica ei adresată lui Ștefan, „Ești un porc!”: „Ești una din aceste două ființe semi-divine, Calypso sau Circe. Iar eu, în acest moment, sunt una din infinitele variante ale lui Ulysse, unul din acele milioane de eroi care repetă, de la Homer încoace, o mai mult sau mai puțin dramatică odisee în drumul lor spre casă... (...) Cum își amintea, probabil, chiar de Circe, deși voise să-l transforme și pe el în purcel, ca și pe tovarășii lui. (...) „Ești un mare porc!...” Se ridică brusc și se îndreaptă spre ieșire. El o ajunse în câțiva pași și-i luă brațul. «Atunci ești Circe, vrăjitoarea Circe», îi șopti el.”

De această d-ră Zissu se leagă și motivul dublului (prezent și prin faptul că Ștefan e îndrăgostit atât de Ioana, cât și de Ileana), dat fiind că același nume, dar precedat de apelativul „d-na”, este atribuit și unei misterioase (doar pomenite) femei ale cărei urme le caută Ștefan, acesta având credința că ea reprezintă ceva extrem de important. Cu d-ra Stella Zissu, devenită „d-na Wainwright”, protagonistul (căreia ea îi declară franc: „Îmi place de d-ta! Ai și un nume frumos, Viziru!...”) va avea o relație pasională în Portugalia, în schimb d-na Zissu – care, ni se spune, poate fi aceeași persoană cu Zisuleasca a lui nenea Mitică Porumbache, o croitoreasă, fostă soție a unui căpitan etc. –, așa cum o recunoaște Ștefan însuși, rămâne un mister: „D-na Zissu a rămas ce-a fost din prima zi când i-am auzit numele: o taină...”

În același registru al inferențelor textuale intră, atât de evident, numele „Ileana”, care, prin comentariile personajului Bursuc adresate lui Ștefan („O cauți mereu pe Ileana Cosânzeana?”), evocă unul din subtextele romanului, acela al basmelor românești, confirmat, între altele, și de faptul că Ștefan o întâlnește pentru prima oară pe eroina cu acest nume în noaptea de Sânziene, în pădure. Infrastructura simbolică a basmului este accentuată de strania predilecție a Ioanei de a-și numi fiul,

pe Răzvan, „Copilul”, cu majusculă, iar soțul, pe Ștefan, „Împăratul”, conferind valențe arhetipale registrului istoric al romanului; iată mostre, pasaje doveditoare: „«Eu aștept pe Împăratul, șopti Răzvan supus. Mi-a spus Irina că vine Împăratul și trebuie să-l aștept...» «Tot nu l-ați dezvățat să-i spună Împăratul?» se scandaliză Adela.”; Irina, preluând obiceiul Ioanei, între timp dispărută dintre cei vii, laolaltă cu Răzvan, i se adresează lui Ștefan: „Ioana și Răzvan au plecat de doi ani. Și cu ei a plecat și Împăratul. Tu ai rămas aici singur, cu noi. (...) Noi, cei vii. Tu nu vrei să mai trăiești cu noi. Tu te-ai lăsat furat în altă parte. Dar aceasta nu înseamnă viață, asta e numai o nălucire a ta. Împăratul nu mai poate învia. Împăratul este acum cu Ioana și Răzvan...”

Prezența poreclelor „colorează” regimul onomastic al acestui roman. Astfel, Ileana declară: „Valkiria este o fostă colegă de-a mea de la Lausanne. Am poreclit-o așa pentru că e blondă, grasă și cântă. Dar ești genul ei. Ea, Valkiria, e romantică și spirituală. Doar că ești cam prea robust pentru ea.” („Valkiria” devine la un moment dat „Walkiria”, dar nu știu dacă e o greșeală de tipar sau o scăpare a autorului însuși). D-na Porumbache spune la un moment dat despre Ioana: „E a lui Trei-ochi-sub-plapumă. Așa-i spunem noi, că tată-su era chior de un ochi.” Iar Bursuc precizează în treacă: „E una acolo care-mi place, o infirmieră; îi spunem Rândunica. O necăjesc mereu, o ispitesc și pe ea...”

Și tot numele, mai precis pronunția unui nume (și mai precis, imposibilitatea pronunției), ne oferă indicii cu privire la gradul (și modul) de afecțiune al Ilenei față de soțul ei, medic elvețian: „Îi spunea Walkiriei: «Roagă-l să nu mai insiste. Știu că-l fac să sufere, dar mi-e imposibil să-i spun altfel. M-am învățat să-i spun așa: doctore. Nu-i pot spune Bernard. E atât de bun, a fost atât de bun cu mine, că nu-i pot spune Bernard. A fost un sfânt. Când m-a rugat pentru prima oară să-i spun Bernard, i-am spus Sfinte Bernard. Am început să râdem amândoi. Dar acum se supără, insistă. Și mi-e imposibil. E doctorul meu, salvatorul meu, nu-i pot spune Bernard. (...) Știe că-l iubesc și eu. I-am spus-o. Îl iubesc mai mult decât mă iubesc pe mine, îl iubesc așa cum cred că sunt iubiți sfinții. De aceea nu-i pot spune Bernard.»”

Acest roman reprezintă o turnură în opera lui Breban, în măsura în care stilul devine locvace, digresiv (cu multe relatări excedentare, de obicei atribuite personajelor însele), iar verosimilitatea și logica sunt părăsite în favoarea unei formule care va da în *Bunavestire* cartea de căpătâi, însă aici reprezintă doar o tranziție discutabilă ca finalitate estetică și ca mostră de căutare a unei proze non-realiste (dar nici simbolice până la capăt), ostentativ livrești (cu trimiteri rudimentar executate către Dostoievski și Lermontov, care ar trebui să cauționeze discursul autorului român). Regimul excepționalității instituit aici integrează, de data asta... logic, insolitul numelor proprii, căci, în ciuda unei serii întregi de nume comune (de regulă, aparținând unor personaje episodice sau doar pomenite, gen Coca Dumitrescu, Melina Ionescu, profesoara Albu, domnul Gherman, maiorul Iliescu, Elvira – sorașefă a lui Minda, Ștefănel, fost coleg de-al protagonistului ș. a.), acelea desemnate personajelor principale sau secundare au rezonanțe originale (precum „Rogulski” al eroului principal din mai târziu și mai bine încheatul *Don Juan*). Acest insolit începe cu numele protagonistului însuși, Minda, și este accentuat de faptul că naratorul de persoana a III-a (care cedează frecvent perspectiva unor personaje, astfel că modalitatea cea mai curentă intră sub incidența stilului indirect liber) preferă să utilizeze acest nume, adică acela de familie (în dauna lui „Ovidiu”, menționat doar de trei ori în 300 de pagini și doar indirect, prin personaje), poate tocmai pentru că sună special (la fel se întâmplă cu „Ceea”, în defavoarea lui „Laurențiu”, „Fabian” în favoarea lui „Mia” etc. – excepție face „Ludmila”, în defavoarea bizarului „Ogrin”).

Caracterizarea lui Minda merge, în exegeza curentă, pe o variantă autenticistă (de pildă: „Existența lui continuă să se desfășoare paralel, între Ludmila, îngerul bun, autentic, și Fabian, îngerul fals, care pune pe doctor în situații vexante. Acceptându-le, Doc (e numele de *bibelou* dat de Fabian) începe un lung *exercițiu al umilinței*. Formula, inspirată de Dostoievski, din care Breban citează un lung pasaj, vrea să sugereze acea inexplicabilă prăbușire a firilor voluntare, plăcerea pe care o au oamenii cei mai lucizi și mai stăpîni pe simțuri pentru o existență inferioară condiției lor.”<sup>99</sup>), dar, cum precizam și mai sus, această cheie de lectură mi se pare generoasă și inaplicabilă, personajul e mai curând illogic decât dostoievskian, mai degrabă

<sup>99</sup>

Eugen Simion, *Scriitori români de azi*. I, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 480.

„confectionat” decât nonconformist etc. Numele însuși sună „confectionat”, ca și al prietenului său cel mai bun, „Ceea” (combinat cu mult mai firescul „Laurențiu”, însă mult mai rar folosit narativ), personaj care preferă să se povestească pe sine, mai bine zis să-și evoce adolescența tributară epocii proletcultiste și să ajungă la... o obsesie de factură onomastică. Trebuie spus că până și această preocupare mistică față de un nume degajează o anumită artificialitate, nu pentru că i-ar lipsi originalitatea („Pitina”), cât pentru că personajul însuși, adică adolescentul Ceea, îi desconsideră această excepționalitate, gratificându-l cu calificativele „caraghios” și „insipid”.

Totuși, fascinația față de persoana adolescenței se manifestă întâi ca interes față de numele ei: „Și totul, în mine, bineînțeles, a pornit de la acest nume: Pitina! Auzisem acest nume înainte de a o cunoaște și am început s-o iubesc, așa cum poți iubi pe cineva pe care nu-l cunoști. Dulcineea din Toboso. Da, există așa ceva, eu m-am convins pe propria mea piele, adică pe dispăruta mea piele, pe decuamata mea piele. Când am cunoscut-o, în sfârșit, era același lucru: era ea, purtătoarea numelui ei, și nu mai puteam da înapoi. Ea trebuia să fie! Să rămână ea, și asta s-a întâmplat cu tot ce a trebuit să... plătesc pentru asta. Da, am plătit cinstit și plătesc și acum, când nu mă pot debarasa de toate astea, de numele ei, în primul rând. De numele ei mai real decât ființa ei, pe care, de câte ori mi-o reamintesc, o încarc în tot felul de amănunte și senzații (...).” Analizând comentariul personajului, constatăm că ni se expune, implicit, un proces de îndrăgostire (de autosugestie stendhaliană, în fond) care funcționează ca un mod de trecere de la convenție la autenticitate, de la exterioritate spre interioritate: întâi e numele, „eticheta”, abia apoi e cunoscută purtătoarea lui; perspectiva dintâi e hermogenetică, apoi cratyliană, dat fiind că marca onomastică se „pliază” persoanei (personajului), capătă „plinătate”. Mai mult, pentru Ceea numele e „mai real decât ființa ei”, altfel spus, convenționalul capătă substanță vitală. Și mai mult, numele eroinei evocate devine catalizatorul anamnezei adultului Ceea și garantul unei existențe valoroase: „...Pitina... Pitina... Ți-a fost un nume, un nume pe care-l știu bine, pe de rost... Dacă nu l-aș fi ținut minte, poate că aș fi uitat totul, precis aș fi uitat totul. Mi-aș fi pierdut vremea cu disecții sau, și mai bine, colecționez timbre.” De observat și repetiția numelui, ca un ritual de invocare cvasi-mistic, respectiv fetișizarea acestuia: „Pitina... Pitina... Ea a apărut în cursul superior, odată cu «revoluția». Ea e fiica «revoluției», ea e fata-comisar. Dacă n-ar fi fost ea... dacă n-ar fi fost ea, n-aș mai ține nimic minte. (...) Pitina... Pitina... numai pe tine te am... ce prostie, să te legi, așa, de-un nume... de-un nume care nu înseamnă nimic, pur și

simplic de-un nume. Să-l iei, să-l strângi în brațe ca un senil, ca un zaharisit, ca un dobitoc, să-l morfoleşti, să-l legeni, să-i cânti un şlagăr... Pitina... Pitina...” Chiar secvența din viața lui Ceea care înseamnă „revoluția” politică a anilor '50 își datorează existența (și persistența în memorie) numelui „Pitina”: „Revoluția, însă, e și a fost cu totul, fundamental, altceva. Tu n-ai trăit-o, dovadă că ai uitat-o. Eu am trăit-o printr-o femeie, care avea un nume și, în primul rând, am trăit revoluția prin numele ei, Pitina. Alții, puțini, e adevărat, au trăit-o direct. Cum a fost acel Guga, prietenul ei și care, astfel, a devenit și al meu.”

Fascinația pentru nume își găsește și exprimarea metaforică, sub forma imaginii magnetului: „...Acum, însă, cum îți spuneam, mă voi mărgini, dealtfel sunt aproape de sfârșit, să-ți vorbesc doar despre ceea ce se aglomerează în jurul numelui ei, pilitura aceea de fier, infimă, atrasă de magnetul... nu-nu, nu de magnetul ei, ci de magnetul *numelui* ei, numai al numelui ei! Și-ți vorbesc despre Lepădatu din nou, pentru că el a fost primul care l-a pronunțat!”

Alt aspect interesant e acela că obsesia față de numele fetei se naște prin intermediar, acest coleg Lepădatu care dorește să o cunoască pe purtătoarea lui și îi cere lui Ceea să îi faciliteze accesul, deși nici acesta nu o cunoaște: „Masculinul acesta, grefat într-o femeie, pentru că, se vede bine asta, în ea trăiește deja o femeie, masculinul acesta dulce, tulburător, e ceea ce mi-a atras atenția, e ceea ce mi-a fixat apoi, destul de repede, atenția asurpa ei! O cheamă Pitina! Un nume caraghios, dar... ăsta e numele ei, numele pe care, inconștient, ea îl poartă cu mândrie!” Același Lepădatu precizează că la rândul său a auzit numele cu pricina de la un alt coleg, Dona (altă marcă antroponimică insolită): „El a pronunțat numele ei, a fost prima oară că am auzit acest nume și fără nici o precizare am știut imediat că e vorba de ea, silueta cu care mă intersectez atunci când întârzii pe stradă, după oră, la Viler-baci, silueta aceea pe care am zărit-o o dată, vorbind cu aprindere, într-un grup de fete! Ai observat și tu aceasta, când e numit un lucru el începe să apară, încep o serie de «coincidențe» tulburătoare, începi să fii pur și simplu urmărit, «persecutat» de prezența aceluia lucru, a acelei ființe...” La care Ceea adultul comentează: „nici nu bănuiam atunci, în prima clipă, cât mă interesa, de fapt, ceea ce-mi spunea, cum aveam, nici măcar peste multă vreme, să mă cufund în acel nume, să-mi însușesc fixația lui și chiar, mai mult decât atât, să-i fur fixația aceea care...”

Când Minda remarcă sentimentul de ură al lui Ceea față de Lepădatu, prietenul său declară: „Să-l urăsc? De ce nu? El a pronunțat prima oară acel nume, el

a declanșat totul în mine, acest individ nătâng, sensibil ca o femeie, cu gesticulația lui în veșnică panică, cu felul în care te stropea, vorbind, cu veselia lui obositoare, infantilă... un ins ridicol, căruia îi datorez prima tresărire a existenței mele! Crezi că e ușor de suportat acest lucru?! Un individ jalnic a stârnit bărbăia mea, primul semn al bărbăției mele...”

Ura pare să provină nu din faptul nașterii obsesiei pentru numele (și apoi fata) Pitina, ci din aceea că Lepădatu fusese „un individ jalnic”, dar care l-a ajutat, indirect și implicit, să își conștientizeze virilitatea, respectiv atracția față de femei, în cazul în speță, față de... virila Pitina. Atât umiliința resimțită, cât și importanța pe care a căpătat-o povestea cu Pitina în contextul adolescenței sale, sunt încă o dată exprimate într-un alt pasaj din care nu lipsește grandilocvența, o trăsătură specifică nu doar lui Ceea, ci și lui Minda și altor personaje brebaniene, de aici și din celelalte romane: „... mă lăsam privit de el, cel care inițiasse toate acestea, cu acea fată, purtătoarea acelui nume insipid, Pitina, ea însăși atât de puțin pe gustul meu, atât de nepotrivită mie, încât dacă n-ar fi fost el, Lepădatu, aș fi trecut de mii de ori, cu indfierență, pe lângă ea. Așa însă ea, numele ei, *numirea* ei a devenit adolescența și postadolescența mea, una din perioadele importante din istoria lumii, din istoria lumii mele (...).” Iată, nu doar un nume, ci și numirea reprezintă pentru Laurențiu Ceea cheia existenței sale de adolescent.

Și alte nume excentrice completează „gesticulația” bombastică a discursului narativ din acest roman: Ogrin, numele de familie al Ludmillei, stomatologă și logodnică a lui Minda (căreia mama ei îi spune, familiar, „Luli”); Volumnia Fabian (zisă familiar „Mia”, aceasta se alintă în convorbirile cu Minda drept „Miuța-cea-Mică”, pe el tachinându-l cu „Doc” ba chiar, la un moment dat, cu surprinzătorul apelativ „Pelicanul”, „domnul-doctor-Pelicanul”, care probabil reflectă pentru ea imaginea caraghioasă a medicului care încearcă să-și dea importanță), despre care Minda precizează: „Volumnia, cum îi spusese eu, plăcându-mi prețiozitatea numelui ei, ce nu se potrivea deloc cu figura și cu firea ei”; remarca se dovedește valabilă și sub aspectul prețiozității numelui mic, dar și sub aspectul nepotrivirii cu deloc aristocratica, destul de vulgara Mia; pe de altă parte, deși îi place snobismul lui „Volumnia”, Minda preferă să i se adreseze fie cu „Mia”, fie cu „Mimi” („Mimi, cum îi spuneam, în glumă, acelei iubiri de subretă”). Adresările familiare abundă în exprimarea personajelor, însă uneori distincția, „clasa” câte unui actant reiese tocmai

din asumarea unei diferențe de limbaj, cum se întâmplă în cazul Ludmilei, care, aflăm, că „ea îi spunea lui Minda mereu pe numele de familie”

Alt nume insolit: Bibi Medoia, aparținând unui fost coleg de liceu al lui Minda: „Și-apoi, după toate alea, apărură și inginerul Medoia – Bibi Medoia, ce nume, croit pentru acel personaj! – insul acela care năvăli între ei tocmai când primele suturi le lipeau ființele (...).”; dacă în acest paragraf perspectiva exclamativă e a naratorului, în următorul îi aparține protagonistului, sensul receptării numelui fiind același: „Minda asculta, supus, el, atât de autoritar și de dominator, se lăsa târât de un străin cu care nu avea nimic comun, pe care cel mai bun prieten al său nu-l acceptase, depărtându-se de el, un străin care purta un nume străin, Medoia, ciudat de cunoscut, de familiar, e drept...”

Medoia însuși se arată atent la sonoritățile onomastice, ca atunci când, menționat fiind un anume doctor Mărgineanu, receptează cu consternare apelativul familiar al acestuia, „Pupi”. Minda e și el interesat de corespondența dintre nume și persoană, respectiv ocupația acesteia – când află că de fapt caloriferistul Mișu este pictor, comentează: „Auzi nume de pictor: Mișu! Ar merita să fie dat afară și numai din pricina unui astfel de nume! Pe vremuri, pictorii, artiștii își alegeau mai cu grijă numele, să sune frumos, atracțios, uite, cum era, de exemplu: Edmondo de Amicis! Sau Axel Munthe, nu-i așa...”

Seria numelor curioase continuă cu: Quil, cel mai bun stomatolog din orașul de baștină al lui Ceea; Lar, o colegă de liceu a aceluiași Ceea; Alfons, alt coleg, consacrat, aflăm, religiei; Molin, încă un coleg de liceu; o anume Treicu, o fată din adolescența lui Ceea; Brehariu, cardiolog; Bojar, radiolog; Jurița, judecător la Sebeș; Lungoșa, șef de catedră la medicina legală; Hubian, doctor, șeful catedrei de interne; Tilă și Nemeth, doi deținuți care se încaieră; Codoabă, un procuror; Lica, infirm (are „un fel de palmă cu degetele chircite și lipite”), coleg din liceu al lui Ceea; Zager, neurolog, asistent de la catedra lui Minda; Julzan, director de școală; Berețariu, alt fost coleg al lui Ceea; Pleiniceanu, dactilografă; Tanți Miter, soția unui ofițer de pompieri de la Constanța; Tufasca („Monica Tufescu era o fată înaltă, blondă, limfatică, un fel de frumusețe americană de dinainte de război, care, nu știu de ce dracu, plăcea la o grămadă de derbedei de la noi.”); Sireca, sora vitregă a doctorului Velici; Moradi, nume al unei familii pomenite într-o conversație; GrațIELA Ifcu, dizeuză la restaurant; Sergiu Papadimitriu (cu origine grecească, evident), un arhitect, fost crai al Ludmilei, care va deveni soțul ei în cele din urmă.

Nu lipsesc din acest univers nici poreclele ori (supra)numele de alint. Astfel, Ceea își evocă o colegă de liceu în acești termeni: „...Lui Coca Dumitrescu i se spunea Scarlett O'Hara, așa își spunea ea și așa îi spuneau și ceilalți, colegele ei, profesoarele... numele acesta venea în primul rând de la o fastuoasă rochie verde pe care și-o făcuse, cu niște bani enonomisiți de la orele ei de pian, furați, mai bine zis”; purtând o rochie care semăna cu rochia eroinei Margaretei Mitchell (lucrată, aflăm, de madame Agnès, croitoreasa), adolescenta cu pricina rămâne cu ironicul nume „Coca-Scarlett-O'Hara”. În alt context, Mia îi vorbește la telefon lui Minda despre iubitul ei: „Gelu? Nu știai? E iubitul meu, domnule doctor, cum credeai că o femeie focoasă ca mine poate să stea singură așa... în bătaia peștilor... în bătaia peștilor, am spus, Gelu este stăpânul, servitorul, administratorul, responsabilul și... și... a, da, ai dreptate, gestionarul, ha, ha (...) Gelu Babeș, nu-nu, n-are nici o legătură cu familia... el e pur și simplu Gelu Babeș al meu, el e Pisofagul, Rin-tin-tin, Păpășilă, Scufăilă, Geiger și, în ultima vreme, Rollex!... Da-da, Rollex, ți se pare cunoscut acest nume?!”; Mia își dovedește încă o dată naturalețea, nu doar prin discursul colocvial, ci și prin maniera în care își numește bărbatul (deși, observăm, în mod constant el va fi desemnat drept „Geiger”, atât de către narator, cât și de către Minda).

Petru Popescu, *Sfârșitul bahic* (1973)

Roman din categoria „obsedantului deceniu”, deci purtând ambiguitățile specifice acesteia, adică pe de o parte semnele delegitimării epocii respective, staliniste, iar pe de altă parte semnele legitimării perioadei următoare (pentru o analiză detaliată, dar pe alte romane, vezi textul meu din *Dea Munera. Reprezentări asupra corupției în modernitatea literară și intelectuală românească*<sup>100</sup>). *Sfârșitul bahic* are, într-adevăr, datele unui bun roman satiric: „În ultimă instanță, romanul este o metaforă morală despre supraviețuirea românilor în istorie într-un mod conflictual și schizoid, pe fundalul noului de tip revoluționar. Tema supraviețuirii, recurentă în

---

<sup>100</sup> „Corupția ca legitimare a rebours”, în *Dea Munera. Reprezentări asupra corupției în modernitatea literară și intelectuală românească*, coordonatori Caius Dobrescu și Ovidiu Moceanu, Ed. Universității „Transilvania” Brașov, 2005, pp. 155 – 17.

opera lui Petru Popescu, își găsește o ilustrare în registru satiric, prin romanul *Sfârșitul bahic*.<sup>101</sup>

La capitolul nume proprii se remarcă doar prin câteva elemente. Căutarea unor antroponime care să contribuie la particularizarea personajelor, concomitent cu semnalarea unor obiceiuri ale epocii, se vede în precizări de genul acesta: „Verescu, profesorul de fizico-chimice, care era și diriginte, l-a chemat o dată pe Duhan-senior la dirigiență, către sfârșitul anului, să se sfătuiască, ce să facă cu Florea (pe băiat îl chema Florea Marius Laurian, mania începuse atunci și la muncitori, care nu-și mai botezau copiii Ion și Gheorghe, ci Adrian, Florentin, Valerian, Ovidiu).” Observația din paranteză ține de registrul realist, de un fenomen autentic, de natură să îmbogățească backgroundul perioadei pe care romanul o vizează. Pe de altă parte, se întrevide o notă ironică în prezența numelor de origine latină „Marius” și „Laurian”, în măsura în care personajul care le poartă e, cel puțin ca elev, departe de „dimensiunea culturală a existenței”, ca să spunem așa (iar un nume ca „Duhan”, cu sonoritatea sa aspră, grosolană și greu de întâlnit, îngroașă registrul satiric). Etimologia latină o comentează chiar personajul-narator: „Florența și Marius. Ce nume nobil latine! Poate că ea nu-i mai spunea lui «Florea» din instinct artistic, așa, ca să evite repetiția, monotonia! Încercam să-mi închipui, în deliciul împreunării, numele astea, rostite pătimăș, nu puteam. Pe el nu-l puteam imagina rostind astfel un nume pentru că pe loc îmi apărea mutra lui de repetent, iar ea cum putea șopti cu patimă numele care deosebea din haosul naturii tocmai mutra asta. Florea. Florea Marius Laurian.” Protagonistul adaugă și el tușe ironice, observând și armonia imitativ-muzicală dintre „Florea” și „Florența”, numele eroinei având și el o sonoritate snoabă, deloc străină de snobismul personajului.

Același personaj-narator își subliniază atenția față de numele proprii, precum și perspectiva caustică, și atunci când face următoarea observație: „Pe masă se întindea o pată de vin. Bruno surîdea mai departe. Așa blond cum era, m-am gândit că nu i se potrivește deloc numele de Bruno.” Amantul sas al Florenței are un nume de origine străină, iar sensul acestuia se dovedește opus înfățișării, ceea ce, așa cum am precizat de nenumărate ori, mai degrabă accentuează efectul de real decât să-l contrazică, tocmai prin nepotrivirea om – antroponim, atât de frecventă în viața cotidiană.

---

<sup>101</sup> „Petru Popescu – istoria unei receptări”, de Dinu Bălan, în *România literară* nr. 31, 2009.

De același nume „antifrastic”, „Bruno”, se leagă și Florea, de data asta din unghi politic, intrând deci într-un orizont mult mai grav, prin sugestia proletcultistă a „originii nesănătoase” a sasului: „Cînd am intrat, Florea se certa cu Bruno, îl luase la rînd, spunea niște chestii la adresa hitlerismului, dar foarte limpede, ca să priceapă iapa. Cum se zice roșu pe nemțește, rot, nu? Aha, azi faci pe roșul, da' înainte erai braun, cum zice și numele, adică cafeniu, nu? Celălalt băuse și el, și clipea neînțelegător din ochi. Azi te prefaci de-al nostru, da-n Germania apuseană n-ai pe nimeni?”

Roman simptomatic al epocii, purtând deopotrivă semnele curajului ideologic, dar și, strategic, pe acelea ale conformismului de aceeași natură, *Sfârșitul bahic* nu e bogat în onomastică, și nici extrem particularizant, ceea ce în fond păstrează concordanța cu regimul simili-realist al acestei proze.

Virgil Duda, *Deruta* (1973)

*Deruta* ne oferă clare indicii referitoare la preferințele onomastice ale autorului, în sensul că se observă intenția de a particulariza personajele începând cu numele pe care le poartă și continuând cu părerile despre acestea. Dacă protagonistul poartă un nume comun, „Petre Staicu”, și e numit, la întreprinderea la care lucrează, „domnul Petrișor”, dacă un anume lăcătuș, doar pomenit, se numește „Marcu”, dacă o meteorică domnișoară ce pare atrasă de eroul central este, simplu, „Mela”, dacă o liceancă atrasă de un bărbat mai în vârstă poartă obișnuitul nume „Delia”, iar cumnata protagonistului, actant doar amintit, este chemată drept „Nora”, în schimb celelalte personaje se bucură de o desemnare mai plastică, mai puțin comună: așa este mama Deliei, atractiva Lala, așa este „meșterul” Savel Șușnea, artist plastic care sub pretextul realizării unei sculpturi o seduce, conștient-inconștient, pe „latentă” Delia; așa este Ingrid Șușnea, soția suspomenitului, pictorița al cărei nume e considerat neobișnuit chiar de către Petre Staicu („zăbovind îndelung în fața tablourilor în ulei semnate cu acel prenume nemțesc cu care bizar fusese botezată nevasta lui Savel”); și tot așa este și cazul lui „Vilescu, băiatul acela cu figură bolnăvicioasă”, personaj altfel episodic. Nu mai puțin interesante sunt „Pașa Anghelina”, nume cu rezonanțe „nobile” purtat de tractorista abia pomenită, însă provocator de umor, dat fiind contrastul cu ocupația „terestră” a personajului, „Steriopol”, numele unei ridicole

prezențe fugare, ridicolă inclusiv prin distanța dintre antroponimul cu rezonanțe străine și aspectul purtătoarei („Domnișoara Steriopol – un obraz moale și boit, încărcat cu mari negi păroși...”), și „Bozbici”, nume ușor caraghios al unui actor „de provincie”, se precizează malițios, „bărbat frumos (...) făcut să ducă o viață de mărunte plăceri mondene”, sugerându-se, iată, superficialitatea atât profesională cât și existențială. De prezența acestui actor se leagă, de altfel, un scurt episod în care protagonistul e criticat și, drept urmare, surprins de această critică venită tocmai din partea cuiva evident desconsiderat: „După admonestarea încărcată de dispreț, actorul plecă fără să salute. Bărbatul orgolios (cum altfel?) care se numea Staicu rămase țintuit locului.”; ceea ce poate atrage atenția în acest pasaj este nu atât șocul eroului principal, cât formularea naratorului de persoana a treia (care frecvent recurge la stilul indirect liber, incluzând astfel perspectiva unuia sau altuia dintre actanți) „bărbatul care se numea Staicu”, precizare aparent inutilă, dat fiind că lectorul știe demult că personajul se numește „Staicu”, dar menită să sublinieze, paradoxal poate, orgoliul ultragiat al acestuia, tocmai prin pedanta expresie care „desface”, analitic, înlocuind-o, uzuala menționare „Staicu”.

Menționatul recurs la stilul indirect liber se regăsește și într-un paragraf legat de părerea protagonistului cu privire tocmai la numele proprii, părere exprimată însă prin vocea narativă:

„- Acolo, la fabrică, am un telefon interior. Dacă intervine ceva, ai posibilitatea să contramandezi. Întrebi de mine, telefonista îți va da imediat legătura. Domnul Staicu, sublinie el, socotind că prezentările făcute cu câteva ore înainte nu fuseseră suficient de clare.

Și apoi numele... numele nici nu are prea mare însemnătate, este doar un semn exterior de recunoaștere; erau amândoi destul de copti ca să nu acorde atenție fleacurilor, să nu se sperie de forme.

- Nu e nevoie să spui cine cheamă, te voi recunoaște numaidecât.

Era o manifestare de tandrețe amestecată cu o măsură de evitare a publicității, mai bine zis de prevenire a bîrfei provinciale; exact ce se cuvenea.”

După cum vedem, Staicu are o perspectivă convenționalistă asupra numelui, e, așa-zicând, un adept al lui Hermogenes, grupul de sunete care desemnează o persoană fiind văzut drept un simplu indicator, semn, „designator” (cum ar zice Saul Kripke); ideea devine și mai semnificativă în contextul în care proaspăta relație a eroului cu

Lala este considerată, iată, una matură și capabilă să delimiteze lucrurile fără însemnătate de cele cu adevărat importante.

Pe de altă parte, într-un pasaj anterior, adresarea pe nume fusese considerată ca reprezentând marca intimității, a cunoașterii profunde, ceea ce contrazice detașarea convenționalistă din fragmentul tocmai comentat: „Se gîndi că, iată, se întîlniseră o singură dată, nu atinseseră oricum pragul de familiaritate care să le îngăduie să-și spună pe nume, dar îl socotea totuși destul de apropiat și pentru ca mîna lui să i se preumbe frățește pe trup, și pentru ca să-i îndredințeze tainele adolescenței atît de discrete care era domnișoara Delia”; atingerea, relatarea unor chestiuni personale care o privesc pe fiica Lalei, apar, în această primă etapă de cunoaștere, mai accesibile decât pronunția pe nume (presupunem, pe „numele mic”), situație oarecum paradoxală, dată fiind rapiditatea cu care cei doi protagoniști ajung la relația sexuală, dacă nu cumva tocmai datorită acestei accelerări adresarea pe nume pare nelalocul ei.

În fine, în acest roman de numele propriu se leagă un întreg episod, relatat chiar spre sfârșit și capabil să sublinieze dimensiunea absurdă a existenței moderne supuse mecanismelor administrative:

„Bătrînul fusese chemat la instituția numită biroul populației pentru o preschimbare a actului de identitate, iar cu acest prilej – cercetat fiind un prăfuit registru de nașteri de pe la mijlocul veacului trecut – ieșise la iveală că numele de familie era Rusu și nu Staicu, greșeală ce se cuvenea, vezi bine, îndreptată.

- Staicu, băiete, era numele mic al lui taică-miu, spuse bătrînul, dar uite că la armată plutonierul m-a botezat Staicu, zicea să-i dau un miel, și am rămas așa. Nu erau pe vremea aceea atîtea controale! Cînd m-am liberat, pe hîrtie era Staicu, m-am prezentat la postul de jandarmi, cum era obiceiul, m-am înregistrat, pe urmă a murit taică-miu și uite-așa!”

Menționarea epocii în care actele nu aveau importanța din vremurile contemporane servește drept motivare contextuală a situației schimbării numelui, însă nu reușește să reglementeze situația prezentată, dimpotrivă. Ceea ce urmează e demn de Caragiale sau Ionescu prin incongruența dintre presiunea birocrației și „realitate”: „Cum ar fi putut să prevadă că blînda restituire a numelui de familie, semănînd cu o banală piatră rostogolită de pe un povîrniș lin în albia rîului său și care infuzase atîta vioiciune bătrînului taciturn, avea să capete, după cîteva săptămîni de alergătură, dimensiunile unei stînci în stare să se constituie în baraj și să abată calea apelor?”

Metafora stîncii oferă măsura acestui absurd al angrenajului administrativ, căci fiul, pornind de la premisa că „Numească-se oricum pensionarul, cine s-ar supăra?!” și de la prezumtivele încurcături birocratice aduse de restituirea atât de târzie a numelui inițial („Staicu nu putea fi socotit un novice în sfera birocratică, totuși stăruî, invocînd complicațiile ce vor apărea la plata pensiei, primirea corespondenței, perceperea fiscalităților și cîte-cîte altele.”), încearcă să restabilească, paradoxal, ordinea birocratică (adică să-l determine pe un funcționar să accepte numele deja purtat vreme de decenii de tatăl său, chiar dacă fusese un nume fals), împotriva ordinii factuale a lucrurilor, aceea care arată că numele din actele „actuale” nu era autentic.

Sistemul rămâne, însă, mai puternic, memoriul fiului primește răspuns negativ, ba mai mult: „cînd veni rîndul actului de căsătorie al părinților, funcționarul află cu stupeoare că în registrul oficial, transcris după o țidulă de cununie religioasă (zadarnică fu discuția privind ordinea în timp a celor două operații ce alcătuiau împreună unirea în fața lui Dumnezeu și a oamenilor!) eliberată de parohia din comuna natală a tatălui, erau trecute ambele nume de familie, aflată acum în conflict; numai că lipsind vreo specificație, nu se știa dacă era vorba de un nume compus sau de două prenume.”

Deși îngrijorat de amplificarea problemei, Petre Staicu își intensifică eforturile, însă răspunsul funcționarului („Potrivit legiurilor, soția urmează condiția soțului”) păstrează logica birocratică, astfel că „la capătul a două săptămîni (...) cei doi părinți aveau acte în regulă, din care rezulta că aveau să fie înmormîntați sub numele Rusu.”.

Momentul următor al acestor avatururi accentuează efectul absurd, căci fiul, adoptînd această perspectivă administrativă, consideră, logic, că restituirea numelui inițial al părinților ar trebui să fie urmată de schimbarea propriului nume din „Staicu” în „Rusu”; solicitarea sa în acest sens capătă, însă, spre stupeoria protagonistului, un nou răspuns negativ: „Fiul se aștepta ca foarte curînd el însuși să capete același nume, dar tocmai cînd se obișnuise cu năstrușnica perspectivă, făcînd interesante exerciții mintale spre a se obișnui cu noua identitate, află că se îngrijorase degeaba. În actul său de naștere – ca și în actele similare ale fraților săi – era trecut numele Staicu și așa trebuia să rămîină. Povestea s-ar fi putut isprăvi aici, numai că o poveste atît de bizar declanșată n-are obiceiul să se oprească firesc. Primind informația cu pricina, el se tulbură mai abitir decît odinioară. (...) Era convins că utilizînd argumentul cu care el însuși fusese răpus, adversarul va abandona de îndată.” Răspunsul funcționarului la

acest argument este: „Criteriul e simplu ca lumina zilei: actul de naștere. Cum scrie acolo, așa e corect!”

Protagonistul consultă un avocat spre a ajunge în instanță pentru reclamarea numelui „Rusu”, însă acesta îi spune: „Dar nu știu dacă merită. Numele e o convenție.” În mod surprinzător pentru Staicu, a cărui perspectivă convenționalistă asupra numelui o cunoaștem deja, argumentul de aceeași factură al avocatului nu îl convinge, astfel că protagonistul va proceda la trimiterea prin poștă a actelor și a unei noi pledoarii. Totuși, urmarea nu o mai aflăm, căci romanul nu doar că se apropie de final, dar continuă într-o altă direcție, părăsind pur și simplu această problematică.

Radu Cosașu, *Supraviețuiri*, I (1973); *Supraviețuiri* II (1977); *Meseria de nuvelist* (1980); *Ficționarii* (1983); *Logica* (1985)

Cu excepția naratorului anonim al schiței *Viața în pădure* și a naratoarei (Sapho, iubita eroului majorității textelor) din *Câteva zile povestite de Sapho*, toate celelalte povestiri sau nuvele din volumul întâi al *Supraviețuirilor* par a avea același personaj-narator, de obicei anonim, chiar și textul *O ramură de măslin*, în care eroul e numit „Marcel”, ori povestirea intitulată *Seară de primăvară '45*, cu toate că aici eroul povestitor e numit, de către bunicul său, Ben. Utilizarea numelui „Ben” probabil că nu este decât o încercare (printre puținele, de altfel) de a înmulți personajele care narează pe parcursul acestui volum, de a da impresia unei multitudini de voci și, deci, de personaje – o încercare, însă, nereușită, dat fiind că tribulațiile lui Ben („devenit”, în volumul al V-lea al ciclului, *Logica*, unul dintre prietenii protagonistului) se încadrează perfect în biografia și în comportamentul celui ce, de la volumul al doilea al *Supraviețuirilor*, devine evident eroul unic al unui original roman modular.<sup>102</sup> De aceeași părere este și Ovid S. Crohmălniceanu: „Radu Cosașu a scris poate cel mai original roman al «obsedantului deceniu». Faptul însă nu s-a remarcat, fiindcă realizarea trebuia «dedusă» din numeroase nuvele cuprinse în cinci volume separate, apărute de-a lungul anilor. Autorul a contribuit și el ca să-și oculteze proiectul. Dacă primele două culegeri se numesc *Supraviețuiri*, I și II, următoarele, *Meseria de*

---

<sup>102</sup> „Fiul se cheamă, într-un loc, Ben, în altul (dacă nu ne înșelăm) Mihai Câmpeanu, apoi, lăsând deoparte hainele ficțiunii, fiul se cheamă pur și simplu Radu («nea Radu»), ca autorul de pe copertă.” – Eugen Simion, op. cit., p. 463.

nuvelist, *Ficționarii* și *Logica*, trimit la cele dintâi doar printr-un subtitlu foarte discret, absent de pe coperta exterioară. Ideea suitei pare să fi luat naștere abia după ce o parte a narațiunilor văzuse lumina tiparului. (...) Singularizarea vocii narative și investirea ei cu sarcina de a expune sub formă memorialistică pățaniile acestui nou Charlot, supus vicisitudinilor istoriei, îndepărtat de la ziarul unde lucra, reprimat și trimis iarăși să se plimbe, au devenit programul suitei nuvelistice numai după o vreme.”<sup>103</sup> Manolescu, scriind despre primul volum al ciclului, la rândul lui, notează: „Există, risipită în nuvelele lui Radu Cosașu, materie pentru un original roman despre anii '50, cu multe lucruri probabil autobiografice sau scoase direct din experiența gazetărească a autorului. Deși câteva nuvele (mai ales *Sapho* și *Schubert*, *Tandrețea ca un refuz al morții* și *Bête*) sunt, luate în ele înseși, remarcabile, caracterul fragmentar sau chiar de eboșă al altora, revenirea unor personaje, în fine, persistența unei anumite atmosfere sociale indică o temă comună și un posibil roman (...).”<sup>104</sup> Referindu-se la volumul al doilea al ciclului, Laurențiu Ulici confirmă impresiile „romanești”: „Același este, în fine, mobilul literar urmărit de autor: un bildungsroman constituit din reconstituiri de formă și de dimensiuni nuvelistice.”<sup>105</sup> Adunate, argumentele pentru a vedea un roman în ciclul *Supraviețuiri* sunt următoarele: personajul-narator unic, de la volumul al doilea încolo; ordonarea cronologică a „nuvelor” (începutul multor texte trimite limpede la sfârșitul bucății precedente, iar pe de altă parte, multe finaluri sunt, de fapt, false finaluri, nu au „rotunjimea” unor texte închise, autonome, ci par a lăsa loc unei continuări – ceea ce se și confirmă); subiectul întregului ciclu e biografia romanțată a personajului-narator, nu există alt subiect (coerența textelor e dată și de context, de trimiterile și aluziile inter-textuale ale nuvelor-capitole din ciclu); ultimul volum, *Cap limpede*, nici nu se mai „încurcă” cu titluri, ci recurge, clar, la denumirea neutră a fragmentelor: capitolul I, capitolul II ș.a.m.d. (astfel voința de a da o turnură romanească întregului ciclu devine evidentă).

Deși în volumul al doilea numele sub care apare personajul-narator se înmulțesc, ele nu multiplică perspectivele narative, respectiv eroii, ci fac doar serviciul de a-l desemna pe unul și același erou din unghiuri diferite.<sup>106</sup> „Relu” e

<sup>103</sup> Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, Ed. Cartea Românească, București, 1989, p. 145.

<sup>104</sup> Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, II, Ed. Aula, Brașov 2001, p. 148.

<sup>105</sup> Laurențiu Ulici, *Confort Procust*, Ed. Eminescu, București, 1983, p. 98.

<sup>106</sup> „De altfel în cartea de acum, în pofida convenției onomastice specifice literaturii de ficțiune, eroul împrumută numele scriitorului, parcă pentru a sublinia mai apăsător că ochiul satiric al autorului e

hipocoristicul cu care i se adresează mătușile, fosta servitoare, Roza, ca și unchiul Marcel, dansatorul de cabaret care va juca, indirect și fără voie, un rol nefast în biografia de „revoluționar” a tânărului „supraviețuitor”, și descinde, după cum aflăm din *Armonia cordului bătut de gânduri*, text-cheie al ciclului, încheind volumul al patrulea al acestuia, descinde din Oscar – Oscărelu. „Cosu”, cu care i se adresează tovarășul Chifu, șef al sectorului de cadre al redacției în cadrul căreia lucrează personajul-narator, își are originea, evident, în pseudonimul Cosașu, „Radu” ține de același pseudonim și e utilizat de tovarășii, foști sau prezenți, de muncă, tovarăși care, însă, își permit să îl re-boteze (nea Dinu, maistrul frezor, îl numește, dintr-un capriciu rămas fără explicații, „nea Stelică”) sau să îl poreclească („băiatul” căruia eroul îi scrie recenziile din „nuvela”/capitolul *Eventul* i se adresează, familiar și obscur, cu „Franțu”). În același volum II înregistrăm și primul pseudonim folosit de cel ce va deveni „Radu Cosașu”, în același *Eventul*: „A. Vișinescu”. Și tot aici putem afla, din *O viață frumoasă și neobișnuită*, că eroul, ajuns la vârsta maturității, nu poate scăpa de vechile sentimente familiale, deși făcuse tot posibilul, inclusiv schimbându-și numele, pentru a se despărți de sine însuși, adică de originea sa „burgheză”, de determinările clasei sale sociale ș.a.m.d.: „Ceea ce mă irita îndelung era evidența acestei neașteptate hemoragii interne și morale. De peste tot, din orice nimic – mă asaltau și mă răneau aceste vechi sentimente familiale, întorcându-mă la o vârstă mentală puerilă. Nu știam să le ocolesc, nu aveam energia să le reprim și să le alung. Trăisem douăzeci de ani fără ei, fără ele, îmi găsisem o altă familie a mea, creată de mine, în care rudele nu-mi erau sortite ci alese, decise de mine – victorie capitală la 19 ani. Însuși numele meu fusese hotărât de mintea mea la 19 ani. Tatăl și fratele meu se întruchipau, evident, în șeful secției de politică internă a ziarului de tineret, primul om care descoperise că am talent și trebuie, înainte de orice, să plec de acasă, din mediul meu mic-burghez, și să mă mut la căminul nostru revoluționar. Am plecat imediat, ostentativ, ziua în amiaza mare, la lumina soarelui – sora mea fugise noaptea, la Constanța, sărind pe fereastră, prinsă în brațe de logodnicul ei – ducând cu mine o valiză cartonată în care îndesasem mai multe cărți decât cămăși. Era la o lună după moartea tatălui meu, petrecută în zilele Apelului de la Stockholm. Mama era la cimitir, bunica dormea. După 20 de ani – vorba romanelor clasice – mă găseam în

---

întors cu precădere spre sine, ostentație ce amintește de rafinatele moduri swiftiene ale satirei.” (Laurențiu Ulici, op. cit., p. 99)

casa confortabilă a surorii mele și-i căutam ocrotirea, strângându-mă la pieptul ei matern.”

Amănuntele privind decizia schimbării numelui le vom afla chiar la începutul celei de-a patra cărți a seriei, *Ficționarii*, din povestirea liminară *Tactică și strategie*. Somat să explice fostei colege de la școala de cadre din Văleni, Nelly Neghiniță, „lungana fragilă, bine pârguită de soarele verii, ca o eroină din Teodoreanu”, venită din Huși, de ce primul său articol era semnat cu pseudonimul „Radu Cosașu” și nu cu numele real, „acuzatul” se explică: „M-am aruncat într-o pledoarie pentru acest Radu Cosașu în locul unui Rohrlisch, și încă Oscar, imposibil de pronunțat, nume cu totul antidemocratic, mereu schimonosit de profesori și de tovarăși, niciodată corect scris, pe care chiar și ea îl greșea, ceea ce ajunsese să mă chinuie și pe mine, să mă obsedeze, având totdeauna convingerea că între mine și cel din fața mea, din cauza acestor consoane și vocale îngrămădite unele în altele, se înălța un zid, o neînțelegere care mă obliga să-l repet, să-l amănunțesc, până la urmă acceptând să mi se spună în toate felurile, Roli, Roling, Rori, în sfârșit, posedam un nume imposibil și puteam să-mi iau libertatea, ca necesitate înțeleasă, să-mi aleg altul, accesibil tuturor. Vorbeam sincer, în cascadă, niciodată nu abordasem pe față problema asta intimă, care mă sesizase de la prima mea citire la catalog, în a-ntâia primară, și deși aș fi putut da impresia că eram enervat, ba chiar furios – după accentul pus pe ultima propozițiune teoretică – aveam bucuria, secretă, a unei mărturisiri într-un domeniu mai trainic decât amorul pentru Verdi și Rossini, cu mult superior – ca semnificație – debutului meu literar. Aveam, de fapt, conștiința că pentru prima oară mă dezvălui în fața alor mei, că încep, în fine, acea revoluție interioară despre care-i scrisesem cu trei zile în urmă că e suprema revoluție – aceea prin care-ți schimbi nașterea, părinții și, de ce nu? numele – mă simțeam gata să le aduc noi argumente, când Nelly mă întrerupse, nu mai puțin furioasă decât mine, spunându-mi că mint și că nu din cauza asta mi-am schimbat numele.”

Nelly nu va ajunge să explice ea însăși de ce este neplăcut impresionată de schimbarea numelui, în schimb Miron, mai tânărul redactor și „lumina ideologică” a tinerilor de la *Revista elevilor* în care Radu Cosașu își publică reportajul său despre gazetele de perete ale elevilor din Râmnicul-Sărat, îi va furniza „acuzatului” o explicație „politică”: Nelly, ca membră a familiei Neghiniță, aceea aflată „în fruntea mișcării legionare din Moldova”, nu putea accepta pseudonimul. „Dacă ar fi fost de-a noastră, – spune Miron – n-ar fi interesat-o sub ce nume se scrie pentru revoluție. Eu

nu înțelegeam că asta e o problemă doar pentru contrarevoluționari, «ca să le zic așa?»” Și adaugă, la urechea celui în cauză, o altă interpretare, diferită de a sa, a schimbării „din Oscar în Radu, din Rohrllich în Cosașu”, interpretare la care, mărturisește eroul, nu se gândise, dar despre care nici Miron, „indiferent de superioritatea lui ideologică, nici el nu se putea exprima decât în șoaptă, ca în fața unei înjurături de nerepetat”. Aceasta va rămâne, surprinzător, nedivulgată cititorului, care nu va avea parte de nici de o sugestie în acest sens. În schimb, îi rămâne libertatea de a observa că explicația dată „în contumacie” de Miron cu privire la originea furiei lui Nelly poate fi citită și pe dos, pe negativ: cu alte cuvinte, nu cumva tocmai faptul că Nelly e interesată de asumarea originii *în primul rând* prin asumarea numelui adevărat (acela de care s-a atașat și o biografie) spune ceva despre modul în care înțeleg comuniștii să refuze sinceritatea, căile directe, neascunse, în demersurile lor?

Un fragment din *Sabina*, de Paul Goma, răspunde acestei întrebări, în fond, retorice: „Cum îi cheamă pe lichidatorii de carte? Ca ce chestie, numele tovarășilor ordonatori? – dar cu asta intri, sari cu amândouă picioarele în plin mormânt al Canalului!; drept în Securitate!; în inima secretului de stat; Nomenclator îi zice, o listă secretă de tot, cuprinzând numele, atât cele adevărate, de origină, cât și următoarele, conspirativele, pseudonimele, tradusele, aranjatele... Să zicem că ai găsi lista aceea și ai afla cine a dat ordinul cu epurarea și arderea cărților – ce faci cu vinovatul – pe care-l cheamă, de-o pildă... Alexandru? Nu, nu e prenume, ci nume – în fine, pseudonume, sub asta figurează ca ministru al învățământului, însă ca ministru al chimiei, același avea să se cheme, de-o pildă, Albeanu – după ce ca ministru adjunct al Securității, purtase un alt nume conspirativ: Mircea; sau Radu; sau chiar Ștefan – prinde-l pe «Ștefan» și scoate-i ochii!

Se zice că la București nici comuniștii în de ei nu se mai descurcă – dacă-și schimbă numele de la o zi la alta, în funcție de «diferitele sarcini de partid», zic ei – iar tata zice:

- Obicei de bandiți, de tâlhari: să aibă nu știu câte rânduri de hârtii false!

(...) Se zice că la București comuniștii, chiar dacă se cunosc între ei de ani și ani, nu doar de ieri, când se întâlnesc, se întreabă unul pe altul, în șoaptă:

- Cum să-ți zic azi? Ca ieri? Sau azi ai altul?

Adică nume. Adică pseudo-. Cică și le schimbă mai des ca ciorapii – dar tot put «numele», tot se simt de la o poștă că nu sunt pe măsura purtătorului...

Unii dintre ei, cu ținere de minte, se mai descurcă, alții însă nu-și mai aduc aminte numele conspirative, uită și cum îi chema de la mama lor. Se zice că din această pricină au luat obiceiul să se adreseze unul altuia cu:

- Tovarășuuuu...”

Întorcându-ne la Radu Cosașu: ca în multe alte momente, atitudinea declarat pro-comunistă a eroului este subminată, sugestiv, indirect, de faptele, replicile, atitudinile sale și ale „tovarășilor” săi (vezi, de exemplu, hilarul din demascarea, într-o ședință de partid, a logodnicei, candidată la calitatea de membru de partid, de către propriul logodnic, pentru „răceală sufletească”, din *O baie de umanitate*; sau vezi pretenția de a verifica până și dacă un câine apărut într-o fotografie de ziar este al unui proletar sau al unui „reacționar”, dintr-o altă povestire a *Supraviețuirilor*; ori „eroismul” ridicol, în falset, teribilist – deși aparține unui adult – care a constatat în faptul că un alt personaj episodic, din *Secondo tempo*, „în ziua morții copilului său – la câteva luni doar după naștere – venise la redacție, vara, într-un costum alb; avea ochii-n lacrimi, dar nici un semn convențional de doliu.”). Finalul acestei prime povestiri a volumului IV marchează scurt momentul despărțirii lui Oscar Rohrlisch de Radu Cosașu, ca pe un complement al despărțirii lui Nelly de erou printr-o scrisoare din care reiese că ea își pune familia mai presus de politică, dar și ca pe un complement al unei alte despărțiri, aceea de Operă, cu alte cuvinte, de cultura „înaltă” (despărțirea de pian intră în aceeași clasă de despărțiri), „mic-burgheză”. (În paranteză fie spus, poate că un alt titlu compatibil cu textele ciclului ar fi chiar acesta, *Despărțiri* (o nuvelă din volumul al doilea se intitulează, semnificativ, *Ruperile*), dat fiind că suita supraviețurilor personajului central nu reprezintă decât tot atâtea despărțiri – de numele său de botez și de familie, de mediul familial, de foști tovarăși ideologici, de slujbe mai mult sau mai puțin nobile ș.a.m.d.)

„Ruptura” precizată concis în ultima frază este și ea contextualizată și condiționată ideologic, schimbarea *oficială* a numelui reprezentând, limpede, semnul asumării unei noi condiții politice din partea celui devenit „Radu Cosașu”: „în anul următor debutului, mi-am legiferat numele prin decizia nr. 528 din 2 august 1949, semnată de ministrul justiției, același care fusese acuzatorul public în procesul criminalilor de război judecați, în ’46, la Tribunalul Poporului.”

Parcă dorind să răspundă cititorului curios, lunganei Nelly sau acelui personaj memorabil din *Viața frazei*, care pare a fi, după toate indiciile, însuși Zaharia Stancu, și care de asemenea nu agreează schimbarea de nume (ca dovadă și ofensa pe care i-o

aduce proaspătului autor, întrebându-l: „Da’ Vișeleanu nu era bun? (...) În schimb vreii operă cu numele ăsta...”), în ultima povestire a volumului al patrulea, *Armonia cordului bătut de gânduri*, text fundamental al „gazetei autobiografice” intitulată *Supraviețuiri*, Radu Cosașu „se explică” amănunțit, nuanțat și extrem de sugestiv cu privire la cauzele și circumstanțele renunțării la numele său dat în favoarea numelui auto-acordat.

(„Paginile centrale din «ziarul autobiografic» al lui Radu Cosașu sunt ocupate, așadar, de tema vieții ca literatură; faptul divers cuprinde câteva note acide despre dragoste (*O baie de umanitate, Telefoane și tangouri*), despre «mitul puterii» (*Singurătate*), iar la rubrica «răspundem cititorilor» găsim o autobiografie «impersonală», intitulată *Armonia cordului bătut de gânduri*. Această ultimă piesă a volumului constituie contrapunctul «obiectiv» al unei cărți-confesiune; aici, Radu Cosașu povestește la persoana a treia aventurile lungului drum de la numele din «catalogul clasei a 7-a a liceului Matei Basarab» la renumele scriitorului de pe copertele cărților sale; istoria devenirii prozatorului s-a scris între nevoia «obscură și încăpățânată de claritate» și iubirea pentru cuvintele limbii române care, ca nicăieri, «se pot suci, frânge, rupe, reface, strânge, plânge, râde, lăți, strivi, muri, dezvăluind de fiecare dată, printr-o schimbare sau printr-un amestec de litere, un alt sens, o altă lumină», între «darul povestirii» descoperit în copilărie și conștiința scriitorului, care s-a cristalizat în pagina ziarului și a cărții: *Ficționarii*, între celelalte *Supraviețuiri*, este mărturia tulburătoare a vitalității și ascezei omului întru nașterea scriitorului.”)<sup>107</sup>

Prima observație legată de *Armonia cordului bătut de gânduri* e aceea că întreaga „istorie” (pentru că de o adevărată istorie este vorba) e relatată la persoana a III-a, excepție de la regula utilizării persoanei întâi (atât de dragă autorului) confirmată în însemnătatea ei doar de cealaltă excepție pronominală, din nuvela *Debutul și dispariția lui Radu Costin* (aflată în volumul V al *Supraviețuirilor*). Faptul că tocmai aceste derogări de la regula pronumelui „eu” apar în cele două texte care „fac lumină” în chestiunea numelui personal nu poate să fie întâmplător. Ele n-au scăpat, bineînțeles, criticilor. Lucian Raicu, considerând că „a vorbi despre acest text îmi pare a fi o bună «cale de acces» spre centrul secret, nerevelat, al importantei opere încă (sau nu?) în curs de desfășurare.”<sup>108</sup>, pare a intui importanța textului și pe baza faptului că e scris la persoana a III-a, dar nu spune în ce ar consta această importanță:

<sup>107</sup> Ioan Holban, op. cit., p. 65 – 66.

<sup>108</sup> Lucian Raicu, *Fragmente de timp*, Ed. Cartea Românească, București, 1984, p. 362.

„Personajul-autor ni se înfățișează, printr-o contracție a perspectivei, obiectiv din afară, la a treia persoană. *Eu* devine *altul*, de neînchipuit lucru, până astăzi, și acest *altul*, văzut de la distanță, se lasă observat cu detașare de proces-verbal. (...) Este eroul *Supraviețuirilor* ajunse la al patrulea volum, este – senzațional lucru – chiar autorul lor. Ei bine, cine este el *la urma urmelor*? Acest *la urma urmelor* constituie cheia dezvoltării.”<sup>109</sup>

Procesul prin care „Oscar Rohrllich” devine „Radu Cosașu” e plin de „seisme”, începând cu elementara constatare a stranieții numelui originar și cu descoperirea semantismului „ascuns” în „Rohrllich”: „Era, desigur, un nume straniu, greu de pronunțat, și mai dificil de scris corect. «H»-ul și «r»-ul din mijlocul său cereau o bună cunoaștere a limbii germane, «ich»-ul de la sfârșit nu era nici el la îndemâna oricui. Descoperirea elocvenței legături dintre rădăcina «Rohr» și terminația «ich», care ar fi dat în românește, literar vorbind, «eu, trestia...», pretindea și ea o serioasă stăpânire a germanei, ba chiar și a francezei, care făcuse, prima, din om și «eu» o trestie, cunoștințe la care ar fi trebuit să se adauge și o acceptare a calamburului cu dreptul său de a fi, din când în când, metaforă, drum obscur și ridicol de acces la înțelegerea lumii și a numelor ei.” Precoce „onomant”, micul Oscar intuiește în dificultățile ridicate de pronunțarea numelui său un destin pe măsură: „de când acest Rohrllich Oscar înregistrase secreta și substanțiala diferență cu care profesorul, citind catalogul, rostea cele două nume consecutive, *îmi dădusem seama*<sup>110</sup> (s.n., M.I.) că ceva nu va fi în ordine în viața acestui băiețel, altfel normal dezvoltat, bine îngrijit în casa sa mic-burgheză”. Precizările cu privire la faptul că „de mic, nu-l pasionau genealogiile, rădăcinile, strămoșii, captivat doar de prezent, dominat de știrile din ziare, niciodată de necrologurile lor; sensual, un simț prea dezvoltat al realului îi interzicea necunoscutul, speculativul și abstracția; era foarte slab la aritmetică, geometrie și algebră; credea în scoruri, filme și jocuri ș.a.m.d.” se adună într-o autocaracterizare francă și concisă, ale cărei repere fundamentale se pot, într-adevăr, regăsi pe întreg parcursul *Supraviețuirilor*, care, în fond, nu sunt decât o extensie a acestui autoportret. Refuzul tradiției, „uciderea” simbolică a tatălui etc. aparțin suitei de acte categorice prin care, după cum deja știm din cele patru volume ale ciclului, eroul se supune „generalei plăceri de a fi un om nou” (după cum declară în finalul lui

---

<sup>109</sup> Ibidem, p. 361.

<sup>110</sup> Iată o scăpare a „chingilor” persoanei a III-a, semn că această marcă gramaticală e doar convențional adoptată.

*Secondo tempo*), aceluși șir de decizii prin care înțelege să se delimiteze de sine, de mentalitatea și de epoca părinților săi, pentru a se construi „nou” și liber (credință din care nu par a-l scoate tribulațiile sale datorate tocmai dogmatismului „proaspetei” ideologii – semn de naivitate sau/și de lășitate, de refuz al realității?). A trăi sub regimul *categoricului* rămâne unul din principiile constante ale personajului central al *Supraviețuirilor*, decizia schimbării numelui intrând sub incidența acestuia. Povestirea finală continuă prin a descrie circumstanțele și etapele acestei hotărâri „fundamentale”, cu caracter auroral: la împlinirea a zece ani, văzându-și numele pe eticheta primului său abonament la o revistă, are revelația *distanței* dintre sine, ca persoană, și nume – care îi apare pentru întâia oară aureolat de contextul oficial, dat de abonament – și caracterul de eveniment al momentului devine evident, căci debutul său ca abonat e urmat instantaneu de decizia de a deveni ziarist și de constatarea că această decizie are calitatea de prim jurământ „spontan, nesolicitat de forțe din afara lui, rostit cu o convingere care răsună foarte puternic în pustiul său interior, unde nu mai avuseseră loc asemenea fenomene patetice: nu luase niciodată hotărâri de capul lui, singur.” Seismul interior capătă valoarea unei re-nașteri, căci regimul interior e acela al gesturilor *primordiale*: „Își auzea pentru *prima oară* (s.n., M.I.) un gând elaborat cu o plăcere și *o lumină* (s.n., M.I.) care nu veneau nici din cărți, nici din lecții, nici din pian, nici din presiunea celorlalți.” Momentul important următor e acela în care, surprins cu fetița Pusi în cămară și căpătând o scatoalcă din partea tatălui, Oscar Rohrllich adaugă încă un strat revelațiilor sale succesive: „Nu-și dădea seama – cu frișca încă pe față – ce-l durea mai tare: palma sau acest nume pe care-l deținea, totuși, de zece ani, de când se născuse, niciodată însă rostit, dinafară, cu atâta imputare și vehemență: Relu – de la Oscar, Oscărelu – Relu. (...) Așa avu acest Oscar Rohrllich revelația violentului dezacord dintre diminutiv și numele său din catalog, ca și a nu mai puțin violentei inconsecvențe cu care părinții lui îi tratau numele pe care ei i-l dăduseră, fără să-l întrebe, dar care tot lor nu le plăcea, căci altfel de ce l-ar fi botezat Oscar ca, după aceea, să-l dezmierde cu acest Relu? Era o întrebare pe cât de simplă și de ușoară, pe atât de neașteptată, tulburătoare, dar care nu se dovedi nici stăruitoare, nici sfâșietoare din cauza forței, să-i zic vitale, în pofida mediocrității cu care băiatul acela se adapta la realitate, discret, jovial și gramatical, de parcă ar fi fost un verb dornic să devină predicat, însetat de un subiect cu care să se acorde.” Dezacordul, ruptura ca stare cvasi-perpetuă a eroului nostru se vedește, originar, încă din constatarea diferenței dintre diminutiv și numele întreg, cvasi-oficializat de

catalog, și a inconsecvenței utilizării numelui său de către părinți. Noul „cutremur” se adaugă consecutivelor mutații interioare – tot atâtea trepte către maturizare, aceasta fiind, iată, declanșată (sau doar jalonată) de tratamentul diminutival al numelui, cu alte cuvinte, de constatarea că numele său e supus din nou, și de data asta chiar de către cei care l-au ales, unor deformări „puerile”, neconforme cu proaspătul și tainicul „statut” interior, deja remarcat.

Apelul naratorului la comparația din domeniul gramatical, trimiterea în spațiul *cuvântului* nu poate să fie nici ea întâmplătoare; asociată anterioarei aluzii la posibila valoare ontică a calamburului (vezi primul citat din povestire), ea nu face decât să anticipeze următoarea etapă a procesului de renunțare la eul, respectiv la numele originare: pasiunea pentru enigmistică. „Exact în aceste zile, Rohrlisch Oscar descoperise cuvintele și literele, murind și înviind într-o joacă a lor, cum numai limba română – dintre toate limbile planetei – o poate permite, atât de suplu, bogat și feeric; nicăieri ca în românește, cuvintele nu se pot suci, frânge, rupe, reface, strânge, plânge, râde, lăți, strivi, muri, dezvăluind de fiecare dată, printr-o schimbare sau printr-un amestec de litere, un alt sens, o altă lumină. Discriminarea dinafară<sup>111</sup> coincise în viața lui Rohrlisch Oscar – printr-un efect de refracție care se numește ironie a istoriei – cu pătrunderea lui, voioasă, ludică, într-un picior, în paradisul cuvintelor românești, unde oriunde calci, pe orice pui ochiul sau creionul, totul sare, sfârâie, zbârâie și cântă, ca într-un iarmaroc inventat de cel mai subtil și vesel dumnezeu, de care însă lui nu-i prea păsa, prea mulțumit că la inconvenientele existenței putea să răspundă, cât de cât consecvent cu sine, printr-o asemenea miraculoasă sinteză a zburdălniciei în jocuri cu tensiunea clarificării unui mister în 5, 8 sau chiar 13 litere. Românizarea, mutându-l dintr-un cartier în altul, îi luase Labirintul (căci Popa Nanul dădea, mai sus, peste linia de tramvai 25, în strada Labirint, rebotezată inutil Mitropolit Ghenadie Petrescu, căci lumea tot Labirint îi spunea...), dar îi dăduse un altul, cu nu mai puține străzi, alei și fundături, cu mult mai multe ascunzători și căutări, ale căror voluptăți nu se mai puteau compara cu cele ale copilăriei din alee.” Eroul descoperă labirintul lexical, preludiu inevitabil al labirintului literar în care îi va plăcea, matur fiind, la ora amintirilor din copilărie, adolescență și junețe, să rătăcească intertextualizând, relativizând micile sale drame prin aluzii, citate și revelații de ordin livresc. Prezintă deja în formule precum aceea din *Secondo tempo* („Mult mai târziu am înțeles că dacă

---

<sup>111</sup> Adică „mutarea de la o școală românească la una evreiască”, așa cum precizează naratorul mai devreme.

nu voi trăi ca în cărți, viața nu va avea sens”), obsesia căutării *livrescului din viață* este sugerată destul de limpede în fragmentul din *Armonia cordului bătut de gânduri*, ca și credința că literatura e un loc al refugiului paradisiac, un spațiu recuperator, salvator prin complexitate – vezi sugestia labirintului – și generozitate. Precizarea că acest joc<sup>112</sup>, al enigmisticii, apare la sfârșitul copilăriei eroului nu e nici ea lipsită de importanță, mai ales coroborată cu cele dintâi pulsuni sexuale: sărutul din cămară cu Pusi, respectiv atracția femeii despletite din desenul monoverbului, care îl obsedează, îl urmărește „tenace, ca întâia amantă”. Ca un ultim prag și semn al formării sale interioare, al descoperirii propriei vocații (aceea de ziarist și de scriitor), proba dezlegării monoverbului „trage-diana” îl pune din nou în fața evidenței că „nu va putea să se numească, o viață întreagă, Oscar Rohrlisch”. Comentariul care însoțește această constare este edificator: „Pentru mediocritatea sensibilității sale, această idee avu caracterul unei revoluții. Era prima oară când decidea o schimbare cu privire la el însuși.” Relația dintre cele două (enigmistica și numele său) devine extrem de sugestivă – noul nume trebuie descifrat ca o enigmă rebusistică, trebuie descoperit, citit printre rândurile/semnele propriei vieți: tristețea provocată de ratarea probei enigmatice „trage-diana” e compensată de gestul, din nou capital, de a-și afla un nou nume: „ceea ce pierduse aici se recupera în energia hotărârii sale de a dezlega enigma noului său nume, care-l aștepta undeva, într-un golf de cuvinte, pe o coamă de deal, într-o pădure, unde Diana, zeița Vânătorii, își alerga câinii și calul, să prindă un cerb pe care să-l prefacă în coafor pentru a-i aranja coama lungă – până la șold – de păr. Printr-un golf de înțelesuri, precum cel de cuvinte, de la Diana trecu la vânătorul acela – descoperit tot prin cultura rebusurilor – care-și prinsese părul de crengile unui copac, galopând prin hățișurile unei păduri. Trezindu-se în el o oarecare imaginație, Rohrlisch Oscar dibui ideea că tot ce se întindea în jurul lui erau hățișuri de cuvinte în care va trebui să se descurce cum va putea, ele încercând – ca în toate basmele cu păduri rele și animate – să i se agațe de umeri, de păr (era tuns zero de taică-său, care nu admitea freza la un copil...), de pulpana hainei (Rebo 3 + 4: pul (de table) + pană (de găscă)). Va trebui să treacă prin ele, să le frângă, să le rupă, în zbaterea lui după un cuvânt care să-l denumească, o dată pentru totdeauna, în loc de Rohrlisch Oscar. Avea imaginea acelui cuvânt – ceva tăios, aspru, capabil să defrișeze un drum printre

---

<sup>112</sup> „Romanele autorului se pot citi în paralel cu cărțile teoretice consacrate jocurilor pentru a urmări locul și rolul pe care acestea le au în definirea lumii lui Radu Cosașu.” (Cornel Ungureanu, *Proza românească de azi*, Ed. Cartea Românească, București, 1985, p. 613)

hățișuri, dar totodată armonios, luminos în silabele sale în jocul consoanelor și vocalelor. Nu avea imaginația să găsească literele acestui nou nume, pe care-l voia ca un omagiu adus tragediei lui Tamșe, din 2 părți și 10 litere. Simțea că până la el se deschidea un labirint.”

Abia peste ani, după război, naționalizare, interzicerea enigmisticii („pentru a nu servi ca mesaje și coduri între spioni”) ș.a., Oscar Rohrlach își va găsi, cum notează naratorul, „acele zece litere pentru două cuvinte, acea armonie a cordului bătut de gânduri, cadențată regulat în consoanele și vocalele care să-l denumească pe veci. Le-a găsit nu într-o pădure, ci pe o hârtie realizată din lemnul ei, pe o pagină din *Contemporanul* anului 1948, în titlul și semnătura unei poezii: *Trei cosași* de Radu Boureanu.” Întâlnirea dintre viață și cuvânt<sup>113</sup> (via enigmistică) se regăsește, providențial, în fericita întâlnire a tânărului Oscar Rohrlach cu *propriul* nume, acela de „Radu Cosașu”, care, iată, chiar dacă nu trimite, pentru protagonist, la Moarte, evocă, totuși, imaginea simbolică a *tăierii*, a distrugerii vechiului nume: „Enigmistul – ca și pianistul – din el murise și nu-l interesează prin ce golf de cuvinte, după ce maică-sa ajunsese într-o dumbravă și încă roșie<sup>114</sup>, trestia din «Rohr» găsisese o coasă, complet indiferentă și ea la tehnica rebusismului (dovadă că nimic din vechiul nume – din care lipseau frapant d, u, s, ș – nu se regăsea, măcar printr-o biată anagramă, în acesta, nou)”. Precizarea din finalul frazei nu e străină, bineînțeles, de sugestia că schimbarea onomastică e una din actele fundamentale, categorice și care implică despărțirea definitivă a lui Oscar Rohrlach de sine însuși.

În *Logica*, penultimul volum al ciclului (despre care Nicolae Manolescu notează: „*Logica* este un reportaj sui-generis, cu nimic mai prejos de ale unor Malaparte, Bogza sau Truman Capote, în pofida temei diferite, o carte de răscruce pentru autor, căruia îi va veni foarte greu să se depășească.”<sup>115</sup>), în capitolul/povestirea autobiografică *Debutul și dispariția lui Radu Costin*, avem urmarea și completarea – de data asta la persoana întâi – la actul auroral relatat în *Armonia cordului bătut de gânduri*: „După știința mea, există trei texte – nu mai multe – apărute, după 23 august 1944, sub semnătura lui Radu Costin. (Există și un

<sup>113</sup> „Subiectul povestirilor e în fond viața însăși saturată de cultură.”, scrie Cornel Moraru despre al treilea volum al ciclului – iar propoziția se dovedește valabilă pentru întregul „roman”. (Cornel Moraru, *Textul și realitatea*, Ed. Eminescu, București, 1984, p. 141)

<sup>114</sup> Aluzia e dublă, trimite în două direcții diferite, spre literatură – evocă titlul poemului lui Alecsandri, poetul preferat al tatălui – și spre viață – mama eroului devenise contabilă la o instituție de pe strada Dumbrava Roșie.

<sup>115</sup> Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, II, Ed. Aula, Brașov, 2001, p. 152.

fotograf cu acest nume, în presa vremii, dar mă refer la texte. De asemenea, nu iau în considerație articolele semnate astfel în presa militară, necunoscută marelui public.) Două articole și o cărticică, de 76 de pagini. Articolele au apărut în 1951, într-un ziar foarte important, la o distanță de câteva luni, și amândouă denunțau influența ideologiei burgheze în creația unor scriitori. Ambele articole erau semnate cu acest nume, însoțite însă și de gradul militar al autorului care, într-adevăr, își satisfăcea serviciul ostășesc la Cluj; gradul – odată soldat fruntaș, apoi caporal – corespundea realității, numele însă nu. Ostașul își alesese acest Radu Costin din motive nu tocmai obscure față de cel cu care se născuse, el plecase în armată sub un alt nume – acesta schimbat, legal, prin decizie ministerială. Pseudonimul pseudonimului legalizat venea dintr-un sentiment care avea să-i mai hrănească unele hotărâri stupide și imperioase: nevoia de a nu mai fi disprețuit, de a fi luat în seamă de ai săi. (...) Cui să trimită această părere de om simplu, limpede la minte și devotat la suflet, dacă nu celui mai important ziar din țară? El nu dorea – îndrăznesc s-o cred și azi – nici să fie publicată, nici să facă scandal. El voia însă să fie luată în considerație de forurile superioare ale culturii, să fie folosite cauzele noastre – căci toate cauzele vieții noi în România îi stăteau la inimă și le socotea drepte și înalte – ori, dacă o semna cu numele său de fost redactor alungat din presă, cine s-ar mai fi uitat la ea? Opinia risca să fie disprețuită și aruncată, probabil, la coș. Fără vreo viclenie arivistă, într-un elan vădit al sentimentului de a fi util spiritului de partid în literatură, fruntașul se hotărî la acest nou pseudonim: «Radu Cos» – pentru primele 7 litere – și «tin» pentru asigurarea unei necesare obscurități de anonimat. De ce «tin» în loc de «tache» – să zicem, «Radu Costache» – nu știu. Poate din superstiția unei muzicalități de 10 litere, deși nu cred că omul avea asemenea subtilități: el avea voluptatea devotamentului, nu a cuvântului, cum urma să se dovedească în curând.”

Fănuș Neagu, *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* (1976)

„Din clipa în care s-a hotărât să-i facă loc și pentru că tot i-a făcut loc în text, personajul trebuie să fie excepțional, excentric, în orice caz diferit, fie și prin diformitate. El nu merge, ci rătăcește; e buimac, aiurit, enigmatic, niciodată previzibil. E decorativ, perfect nefuncțional, și în tot ce întreprinde e excesiv, debordând de o energie fără țel și de patimi fără obiect. Nu cunoaște nici o regulă și nici o logică și, ca

și cum ar fi acumulat, nu se știe cum, frustrări și nedreptăți neavuabile, se dezlănțuie, fulgerător și cam fără rost, în fapte și vorbe teribile. (...) Vitalismul nelimitat al eroilor săi, activismul lor capricios și fără sens, instabilitatea lor umorală, incontinența iluzionării (care îl recomandă pe scriitor ca pe un dionisiac), întreg acest excedent pasional reprezintă însă o reacție, reacția la o stare de spirit apăsătoare și la o doctrină simplificatoare, întemeiată pe determinismul strict al relațiilor sociale și pe topirea individului în masă.”<sup>116</sup>

În contextul analizei de mai sus a lui Eugen Negrici, numele personajelor lui Fănuș Neagu din *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* nu fac decât să confirme ideea că această proză barocă și calofilă până la sațietate caută cu obstinație euforică insolitul; foarte puține nume sunt obișnuite – și dacă există excepții, e vorba de numele de botez. Iată, cei trei eroi ai romanului, chipurile „mateini” (căci modelul declarat ar fi *Craii de Curtea-Veche*), sunt Radu Zăvoianu, cântăreț de muzică ușoară, Eduard Valdara, jucător de fotbal în echipa Dinamo, zis Ed și supranumit Maori („Maori de la Dinamo”) și Cornel Ramințki, scriitor. Despre cel dintâi nu aflăm decât că a avut un bunic pe nume Petre, care ridica „cu lovituri de topor, în bălțile Dunării, biserici din ciolane de cal mort și biserici din gheață.”; drept care, dat fiindu-i numele, nu ne miră aluzia la originea creștină a acestuia: „Tu ești Petre și pe piatră vei construi biserica mea și-ți voi da ție cheile împărăției cerești. Dar ce ce construiește pe gheață? El ce primește?”

Despre Eduard Valdara, apelat de obicei cu familiarul „Ed” (spre deosebire de scriitor, întotdeauna chemat pe numele de familie, cel de origine străină, „Ramințki”), personajul Asta va spune o poveste care ar explica originea supranumelui, dar istoria, insolită, nu are nici o legătură cu fotbalistul, pretinzându-se că acest Maori ar fi existat cu adevărat. Portretul său, în tușe satirice, e făcut de nedeazămintul și acidul Ramințki: „Eduard Valdara – 25 de ani, crăcănat și blond, mai mult roib decât blond, «flegmatic și indeșirabil» (așa-l definise Ramințki, conducătorul nedeclarat al grupului sau, dacă vreți, ideologul lui) subțire și parfumat ca țișările americane (...).”

Ramințki, scriitor afemeiat și mare băutor, îi spune aceluiași Ed la un moment dat: „(...) știu că ai de gând să fii obraznic și te rog să-mi spui Cornel. E mai intim.”; este singura dată când își declină numele mic, căci altfel personajul rămâne sub marca numelui de familie, despre care declară: „Iar eu, care, după nume, intru în alcătuirea

---

<sup>116</sup> Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*. 1948 – 1964, Ed. Cartea Românească, București, 2010, p. 325.

ființei române ca un fel de polonez plin de zăpadă, cu toate că ai mei se trag de la porțile Brașovului, toamna trebuie să mă car la Brăila.” Prin acest personaj se face legătura cu toposul Brăilei (căci altfel secvențele cele mai numeroase se petrec în București), locul de baștină și orașul mitizat literar al lui Fănuș Negu.

„Asta Dragomirescu” reprezintă un alt nume excentric, atât de evident livresc, atribuit actriței care se căsătorește cu Radu („Asta Dragomirescu – își păstrase numele de fată și după căsătorie”), dar, aflăm, are un trecut care pune sub semnul ilegalității această căsătorie: „S-a măritat la șaptesprezece ani și, fără să divorțeze, s-a mai măritat o dată cu Radu Zăvoianu. Pe primul ei soț, Tonella Dragomirescu, l-ai cunoscut adineauri.” Mult mai vârstnicul Tonella Dragomirescu (având și un frate, cu un nume dintre cele mai comune, George Dragomirescu – care frate, pe de altă parte, relatează o istorie fantezistă a unui personaj cu nume fantezist, Bappo, un personaj care își pierde vederea cu ochii și vede „cu o gîlmă care i-a crescut în ceafă”) „colorează” și el prin antroponim textul acestui roman. La fel și primarul din Mărăcineni (care precizează atunci când se prezintă: „Artur, răspunse el. Nume rar pe la noi.”, iar Ramințki îi dă o replică în spiritul său poetic-prețios: „Artur e steaua furtunii.”).

Dacă fata adusă în cercul protagoniștilor poartă un nume simplu, Delia, asta nu înseamnă că nu e în stare de reacții „pitorești”, adecvate nonconformismului acestui mediu, respectiv ciudățeniilor onomastice – în speță, ciudățeniei numelui „Asta”: „Te cheamă Asta, mie să-mi zici Aia. Asta și Aia! Să ne ținem de mâini și să ne rotim pînă cădem.”

Seria onomasticii plastice e completată de: Tudor Fluture, prietenul lui Ramințki, administrator în stațiunea G, secție a Institutului de balneologie din București, care, de ziua scriitorului, organizează o vânătoare... de câini; Toma Taliverde, pădurar, mic și burtos; Cechina și Aslan, perechea care le dă pește lui Radu și Astei (Aslan e turc, „Singurul turc din comuna Slava Cerceză”); Cezar Violatos – personaj obscur, mai mult martor decât participant la chefurile din final; Zara sau Zaraza, pe care „Ramințki (...) o anunță că din seara aceea se va numi Laila.”; momentul continuă cu un dialog în centrul căruia rămâne interesul pentru nume: „Zara își culcă obrazul pe flori, încîntată, iar Radu vru să știe ce semnificație are numele.

- Laila? întrebă Raminți, ca să câștige timp. Păi... femeia care dăruiește flori din banii destinați vinului. Femeia care deoache în seara de Ajun cu o floare care trebuia să fie vin.

- Frumos nume! aprobă Tudor Fluture.

- Eteric și enigmatic, ca o durere reflexă, zise Raminți,. Cu numele ăsta, fetițo, te ridici imediat și împarți flori prin cârciumă. Sînt flori cupărate pe banii mei și le dăruiești cui vreau eu.”

Aceleiași Zara, George Dragomirescu îi atribuie, ad-hoc, încă un nume – care își găsește atașat un compliment implicit, explicat imediat:

„- Dă-mi brațul, Depogit, o invită George Dragomirescu pe Zara.

- Mă cheamă Zara, iar băieții îmi spun Laila.

- Depogit e un medicament de ultimă oră care reglează tensiunea și inspiră la aforisme. Un zîmbet al dumitale face cît o mie de drajeuri.”

„Calvin” și „Pătatu” reprezintă alte mostre de expresivitate a numelor de familie – căci acelea de botez sunt obișnuite: e vorba de frații Calvin – Ion, Gheorghe și Alexandru, respectiv de frații Pătatu, crăcănați, provocați la băute și bătaie de cei dintâi la cârciuma „Bot de pește” (a se observa și plasticitatea denumirilor de cârciumi, vezi și „Lanternă piratului”); se poate adăuga și „Muremică”, purtat de „cel mai al dracului judecător din Brăila”.

În sfârșit, din acest mediu balcanic și plin de nonconformisme nu au cum să lipsească poreclele, deși cele amintite sunt puține – însă „lipite” de personaje de un pitoresc pe măsura numelui conferit. E vorba de țiganul Pipiș, pianist și jucător împătimit de pocher, despre care Ed povestește că, mort de beat, arestat, lăsat gol după o partidă de cărți, nu e în stare să le dea numele celor care l-au jefuit, astfel încât milițianul care îl anchetează îi cere să... le fluiera: „Văd că nu poți să vorbești, încearcă și fluieră-le numele, și-i găsim noi. Fiți atenți, ăsta-i ultimul sistem, cică le-a fluierat numele, pe cuvîntul meu.” Și de chelnerița strigată „Căluțul”, „poreclită astfel fiindcă purta părul adunat în coamă și arăta mereu proaspătă, cu carnea pietroasă, plină de-o patimă nestăvilită. - Trap, Căluțule! o îndemnă și Tudor Fluture.”

„Frumoșii nebuni ai marilor orașe reprezintă o sărbătoare a verbului într-o proză care își trage originalitatea din percepția vieții sub latura fabulosului și a

absurdului, din concentrarea, puțin obișnuită în literatura noastră, de vitalitate și poezie.”<sup>117</sup>

Ștefan Bănuțescu, *Cartea de la Metopolis. I. Cartea Milionarului* (1977)

„*Cartea Milionarului* este în mare parte un relicvariu de civilizație. O geografie mai mult sau mai puțin imaginară este însoțită de o arheologie proprie.”<sup>118</sup> Afirmția criticului Ion Simuț, într-o totală adevărată, se cere completată de precizarea sursei acestei geografii inventate: toponimele. Pe acestea se sprijină de fapt dimensiunea născocită a lumii din romanul lui Ștefan Bănuțescu intitulat *Cartea de la Metopolis*, primul și unicul volum al tetralogiei sale... virtuale (căci, așa cum bine se cunoaște, celelalte părți nu au mai fost scrise): *Cartea Milionarului*. Metopolis, Dicomesia, Cetatea de Lână sunt numai câteva, cele mai importante, dintre teritoriile și localitățile care nu pot fi găsite pe harta României. Alături de toponime, antroponimele întregesc iluzia acestui ținut anterior „explorat” de Bănuțescu în câteva din prozele sale scurte. De fapt, e vorba de porecle – și, o dată cu ele, de actul străvechi al *numirii*: „Legenda începe cu schimbarea numelor. Nici un individ din Metopolis nu-și poartă numele propriu. El primește o poreclă, și porecla (zice Milionarul, cronicarul Metopolisului) înnobilează un destin.”<sup>119</sup>; „Un simbol deosebit de relevant în *Cartea de la Metopolis* și care este izomorf puterii Demiurgului este *cuvântul*: în spațiul metopolisian cuvântul creează oamenii. Întrucât cuvântul este ipostaza simbolică a atotputerniciei demiurgice, Milionarul este acela care *numește* și, prin aceasta, creează oamenii.”<sup>120</sup> Adevărul este că nu doar Milionarul, personajul-narator al cărții, are acest obicei: ci întreaga comunitate din ținuturile imaginate de Bănuțescu. Diferența constă în aceea că, spre deosebire de poreclele naturale, spontane ale oamenilor din Metopolis, Milionarul și tovarășul său de conversație, generalul Marosin, își fac din numire o ocupație specială, menită să favorizeze destinul celui numit. E cazul veneticului Glad din Marmația, devenit *Generalul Glad*: „Asistăm (notează Cornel Regman, lansându-se în demonstrația caracterului parodic al scrierii, asociindu-i pe Bănuțescu și Urmuz – autor la care voi ajunge în partea a doua a lucrării de față) – iar împrejurarea

<sup>117</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 597.

<sup>118</sup> Ion Simuț, *Diferența specifică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 155.

<sup>119</sup> Eugen Simion, op. cit., p. 613.

<sup>120</sup> Ioan Holban, op. cit., p. 102.

vorbește de la sine despre fundalul consecvent urmuzian al inițiativelor lui Ștefan Bănulescu – la strategia instalării unui personaj în propria poreclă, o poreclă convenabilă, după un plan minuțios pregătit.”<sup>121</sup> Într-un fel, cele două personaje, singurele care au privilegiul de a nara, sunt niște falsificatori, iar evoluția lui Glad o dovedește, căci personajul nu are prestanța și mai ales comportamentul cinstit și loial presupuse de calitatea unui asemenea grad militar. Infractorul, sărăntocul Glad devine un soi de stăpân al orașului Metopolis, lacom și extrem de bogat (aflăm că averea lui nu poate fi egalată de nimeni și că face afaceri necurate, manipulează din umbră, decide soarta multor locuitori ș.a.m.d.). „Milionarul va complota împreună cu generalul Marosin la «transformarea» fostului pușcăriaș Glad; stăpânul locurilor împreună cu stăpânul cuvintelor vor da identitate noului personaj. (...) Bineînțeles că ceremonia numirii, cea prin care generalul Glad intră între personaje, trebuie să-l purifice pe fostul pușcăriaș.”<sup>122</sup> Purificare nereușită, după cum o arată faptele lui Glad. Căci, spre deosebire de poreclele „autentice”, date pe baza observației directe de către membrii comunității, porecla dată de Milionar e „căutată” – și de aceea „nepotrivită” personajului cu pricina; ea îi schimbă, într-adevăr, în bine viața, dar nu este „adevărată”. Pe când poreclele așa-zis „rele” ale oamenilor exprimă cu adevărat ceva din ființa celui poreclit, indiferent că e vorba de o trăsătură fundamentală sau de una marginală personalității.

Alături de crearea unui spațiu circular și de sugestia lumii reale ca labirint, Nicolae Manolescu așază ca al treilea procedeu prin care Ștefan Bănulescu „produce ceața mitică” pe acela al unei anumite întrebuintări a numelor, fie că e vorba de antroponime, toponime, hidronime, porecle sau nume de societăți. Esențialul despre rolul lor este și el precizat: „Numele determină realitatea. Numele propriu-zise fiind doar funcționale, poreclele sunt definitorii și leagă pe om, cu otgoane puternice, de orizontul imaginației populare. Același lucru îl observăm și în cazul numelor de locuri: toponimia dă naștere topografiei.”<sup>123</sup> Dar, până la urmă, în ce mod determină numele realitatea? Un răspuns parțial îl identificăm în cuvintele Milionarului: „metopolisienii au un gust străvechi pentru răutatea poreclelor, oamenii trăiesc și se mișcă înfierăți fiecare cu câte o poreclă.” O poreclă rea (și majoritatea, zice Milionarul, sunt așa) face viața rea; oamenii vor judeca pe cineva după porecla lui și

<sup>121</sup> Cornel Regman, *Explorări în actualitatea imediată*, Ed. Eminescu, București, 1978, p. 287.

<sup>122</sup> Cornel Ungureanu, op. cit., p. 492.

<sup>123</sup> Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediția a III-a, Gramar, București, 1998, p. 622.

se vor comporta în consecință. Și asta după ce tot oamenii i-au pus această poreclă. Deci constatăm o circularitate: numele înseamnă destin, iar destinul înseamnă nume; circularitatea (a doua trăsătură mitică a *Cărții Milionarului*) se regăsește și aici, la nivelul celei dintâi trăsături.

În al doilea rând, un răspuns, complementar celui dintâi, la întrebarea de mai sus, se leagă de însăși istoria numelui. Stadiul prim al procesului de evoluție al numelui se rezuma la atribuirea unei porecle provenite dintr-o trăsătură, negativă sau pozitivă, fizică sau psihică, a persoanei, ori dintr-o întâmplare în care persoana respectivă a fost implicată<sup>124</sup>. Obiceiul metopolisienilor ne proiectează deci automat într-o lume a începuturilor, o lume primitivă în care mitizarea prin imaginație a realității e un fapt obișnuit, astfel încât adevărul lumii se pierde în adevărurile povestirii (povestirea nu e una singură și liniară, ci un mănunchi de căi cunoscute sau doar presupuse), așa cum se întâmplă în cel mai lung capitol, ultimul, în care Generalul Marosin încearcă, fără a reuși, să străbată hățișul legendelor, zvonurilor, poveștilor – pentru a-l găsi pe Filip Lăscăreanu-Umilitul, dispărut fără urmă din Dicomesia, după un periplu de nereconstituit.

Porecelele condensează o realitate și, în același timp, povestea acestei realități, ceea ce duce la pulverizarea lumii – coordonatele ei sunt de natură dublă: realul – câmpia Dunării, București, Viena, Paris – se suprapune fictivului – Cetatea de Lână, câmpia Dicomesiei, orașele Metopolis și Mavrocordat (Referindu-se la motivul dublului din romanul lui Ștefan Bănuțescu, Ioan Holban spune că: „Și caracterul scriiturii este dublu: Milionarul povestește legenda și «realitatea» cu ajutorul aceluiași timpuri verbale fără a delimita lingvistic cele două structuri. Dublul și dezvoltarea simbolică reprezintă două axe esențiale de evoluție a scrisului lui Ștefan Bănuțescu, care se constituie ca un moment de referință al prozei românești contemporane.”<sup>125</sup>) Formularea nu este întâmplătoare: realul se pliază pe fictiv, iar nu invers, căci dominant este cel de-al doilea – în fond Metopolisul și celelalte sunt echivalentul autohton – fapt remarcat imediat de exegeți – al unor ținuturi „proprietate personală” precum Macondo-ul marquesian sau Yoknapatawpha faulkneriană (așa cum am remarcat deja, *toponimele* sunt instrumentele de bază ale genezei unor astfel de locuri speciale, numele de persoane urmând imediat acestui procedeu). Porecelele înseamnă și pulverizarea cronologiei, ele ne trimit *illo tempore*, în ciuda reperelor istoriei

<sup>124</sup> Cf. Al. Graur, *Nume de persoane*, Ed. Științifică, București, 1965, p. 17.

<sup>125</sup> Ioan Holban, op. cit., p. 105.

recente (adică acelea legate de primul război mondial și de anul 1918). Iar obiceiul de a porecli se răsfrânge nu doar în comunitatea acestui topos fabulos, ci și dincolo de ea, semn că deja este vorba de o trăsătură specifică, nu de o simplă extravaganță; de pildă lui Carol Hohenzollern i se atașează automat porecla Taciturnul.

Ioan Holban sintetizează foarte exact rolul și semnificația poreclei: „(...) porecla, cuvântul, adică, acordă oamenilor identitate socială, de stare civilă, dar, în primul rând, le creează o *identitate spirituală*. Personajele lui Ștefan Bănulescu depășesc astfel modalitatea de reprezentare realistă: ele se constituie ca niște câmpuri semantice. Statutul personajului în *Cartea de la Metopolis* este acela al punerii în situație a individului în funcție de o textură a civilizației; porecla, elementul primordial în realizarea acestei situații, determină astfel destinul fiecărui membru al colectivității metopolisiene. Porecla provoacă, așadar, apariția unui sens *suplimentar*: ea este totalul, cadrul și suportul tuturor celorlalte sensuri, rămânând, totuși, un sens *în plus*: un fel de parametru special al fiecărui individ. Atunci când metopolisienii *numesc* un individ, aceasta înseamnă, în primul rând, a-i atribui acelui individ anumite semnificații; înseamnă a-l înarma cu o durată biografică, a-l supune unei „evoluții” inteligibile, a deveni obiect al unui destin, a da un sens timpului.”<sup>126</sup>

Apoi, numărul mare și frecvența în text a poreclelor au, la rândul lor, un efect centrifugal față de convenția realismului. De altfel contează și faptul că aceste porecle, contrar celor spuse de Milionar, foarte rar sunt *rele*, având, dimpotrivă, rezonanțe cât se poate de poetice și cu „ecouri târzii” (ca să cităm o expresie bănulesciană) care, întrețesute, suprapuse, dau naștere unei texturi de o superbă și vie culoare: Constantin Pierdutul I-ul, Geaygé, Filip-Lăscăreanu supranumit Teologul-Umilitul, Kiva-cea-Mare, Fibula Serafis, Aram-Negriciosul, Viață-Amărâtă, Păcatele Lumii, Ștefan Apostatul, Topometristul, Azis-Creștinatul, femeia-paracliser zisă Notre-Dame, Borlat ș.a.m.d.. (Se poate remarca, între altele, că multe dintre unitățile acestei serii se constituie de fapt din binoame *nume „real”/poreclă*.) Iată și câteva toponime: Cetatea de Lână, Insula Cailor, Dealul Cald, Dealul cu Vânt, Dealul cu Vrabii, Dealul fără Ploaie, Dealul dintre Vii, Dealul lui Feisal, Casa de Marmură, Casa Pălărierului, Palatul de Papură, Bodega Armeanului, Liziera Gutuilor... Puține porecle sunt realmente urâte: Hohența, Iapa-Roșie, Umilitul, Andrei Mortu – dar deținând, fără îndoială, o expresivitate populară care, în planul receptării estetice, le

---

<sup>126</sup>

Ibidem, p. 102 – 103.

„salvează”. Scriind că „Milionarul, în ipostaza Creatorului (el *numește* oamenii), rămâne singurul care nu poate avea «o poreclă scârboasă»: ca identitate simbolică, personajul focal al romanului nu are o «ținută» cronologică, biografică: Milionarul, în fapt, nu are nume.”<sup>127</sup>, Ioan Holban greșește, căci, în virtutea mai sus pomenitei observații a frecvenței poreclelor frumoase, ar trebui să considerăm că și purtătorii acestora au o „identitate simbolică” – ceea ce ține de domeniul evidenței; mai mult, din această perspectivă nici respectivele personaje *nu au nume*, aidoma Milionarului, ci mărci generice. Prin urmare, discursul criticului se dovedește, în acest punct, mai degrabă speculativ, metaforic, decât pozitivist.

După cum se observă, unele personaje au chiar mai multe porecle: Teologul-Umilitul, Emil Ionescu alias Havaet Lascareanno Umilitul Borlat, Femeia-parcliser alias Notre-Dame ș.a. Cazul lui Emil Ionescu este unul paradigmatic pentru o anumită mentalitate, dezvoltată tocmai ca urmare a legilor nescrise ale acestui ținut referitoare la geneza, rolul și consecințele poreclelor-nume: „Emil Havaet Lascareanno era cunoscut în Mavrocordat – pe atunci aproape un adolescent – făcuse câteva clase la liceul local dar numele lui real era Emil Ionescu. Havaet îi era porecla, dar de ce o acceptase în locul numelui? (...) Încă de copil a avut pasiunea istoriei și reținusem din cărțile cele mai sumare că «havaet» e un fel de bacșiș turcesc care însemna venit din slujbă; în Principatele Române aflate sub turci, funcționarii n-aveau leafă, trăiau din ce le pica. Mă întrebam în ceea ce privește asociatul lui Bazacopol: de ce își spune Havaet? (...) Numele de Havaet, Emil credea sincer că i se potrivește, deși nu îi știuse un timp înțelesul și înțepătura. (...) Nu se știe dacă-i plăcuse imediat și porecla primită mai apoi, aceea de Borlat. Dar se crede că a acceptat-o după un timp cu plăcere, când a descoperit că o poate înscrie într-un singur cuvânt și cu majusculă la mijloc: Borlat, cam așa cum fac englezii cu MacGregor.”

Din aceste fragmente se desprind ușor câteva aspecte, care caracterizează psihologia *categoriei tipologice* reprezentate de acest personaj: Havaet trece peste sensul propriu al unei porecle, acceptând-o, ba chiar „purtând-o” ca pe un blazon, dacă sunetul ei este „frumos” (constatăm, cu surprindere, că personajele lui Bănulescu au „viciul” calofiliei, nostalgia blazonului care „arată” bine, eventual extravagant), mai ales că numele „adevărat” poate să sune comun – în cazul de față se preferă banalului și românescului „Emil Ionescu”, turco-franțuzitul, cosmopolitul „Havaet-

---

<sup>127</sup>

Ibidem, p. 104.

Lascareanno” (se întrevede aici și *snobul* din Havaet); personajul se folosește, cât poate, de poreclă, modificând-o în măsura posibilului, ca pe o haină (vezi povestea cu „Borlat”), înțelegând că puterea deformatoare a unei porecle poate fi deturnată și în favoarea celui ce o poartă – căci, de pildă, este evident că „Lascareanno” este, cu modificarea prin „franțuzire”, un nume preluat (acela al vestitului Lăscăreanu, bizantinolog de renume european) pentru propria acreditare, fie și simbolică, pentru propriul beneficiu de imagine, prin, deci, „confiscarea” unui nume propriu (nume aparținând celui care, cu aceleași scop de „imagine”, este de asemenea „confiscat”, adică răpit la propriu și apoi, ca o consecință neașteptată, pierdut la propriu de membri familiei sale dornice de a dobândi, prin faima istoricului, propria notorietate).

„Nu lipsesc poreclele sau numele de locuri «manieriste», de proveniență cărțurărească, cu mireasmă bizantină (Constantin Pierdutul I-iul, Filip Teologul-Umilitul, Ștefan Apostatul, Dicomesia, Metopolis – orașul cu metope, Apud Glava) sau fanariot-osmanlie (Mavrocordat, Havaet, Geaygé).”, observă Cornel Regman<sup>128</sup>, ceea ce ne arată, implicit, că acei critici care au identificat sensul manierist al scrierii lui Bănulescu au toată dreptatea (vezi, de pildă, argumentul misterului la Radu G. Țeposu: „Estetic vorbind, apelul ostentativ la mister e o trăsătură manieristă, după cum, în sens larg, voința de artă e o caracteristică barocă.”<sup>129</sup>). Demonstrația lui Regman merge însă dincolo de această paradigmă, căutând dovezi ale parodicului: „Altele au sorginte apăsătoare anecdotică. (...) Pasiunea nomenclaturii umoristice se întinde și asupra firmelor numeroaselor societăți comerciale (printre care și o Societate de Sobe și Decorațiuni Interioare) și chiar a colectivităților: copiii din flori ai femeii-paracliser (poreclită și Notre Dame), apoi, prin extensiune, toți copiii părăsiți din Metopolis poartă numele generic «Păcatele lumii».”<sup>130</sup>

Să remarcăm, prin urmare, obsesia „imaginii” în lumea lui Ștefan Bănulescu (obsesie confirmată frecvent, un exemplu fiind încercarea de acreditare a unui trecut vechi și glorios prin, inclusiv, comanda unei piese de teatru care să illustreze aceste presupuse rădăcini: „Toate personajele lui Bănulescu dau impresia că se mișcă în alt timp (timp imaginar) trăind sub o onomastică de împrumut. Mitizarea începe printr-o mistificare. Metopolisienii au origini obscure și sânge amestecat.”, observă Eugen

<sup>128</sup> Cornel Regman, op. cit., p. 288.

<sup>129</sup> Radu G. Țeposu, *Viața și opiniile personajelor*, Ed. Cartea Românească, București, 1983, p.

174.

<sup>130</sup> Cornel Regman, *ibidem*.

Simion<sup>131</sup>). Ca și în cazul lui Glad, constatăm că apare numele ales „arbitrar” în raport cu caracterul „destinatarului”, căutat (sau inventat) *din interes*. Existența (auto)mistificată, ilustrată de cei doi eroi (Glad și Havaet), este scoasă în evidență tocmai prin schimbarea conștientă și voită a numelui (spre deosebire de schimbarea ca investitură populară a celorlalte porecle). Ovid S. Crohmălniceanu, remarcând, pe urmele lui Ioan Holban, motivul dublului în romanul lui Bănulescu, sesizează despre cultura metopolisană că „ar avea ca principiu constituent dubla înfățișare, factor caracterologic eminamente bizantin, convingerea localnicilor fiind că ei sunt autenticii descendenți ai bazileilor. În consecință, pe lângă natura înăscută, toți își creează și o alta, conformă cu porecla căpătată. Așa ia naștere identitatea Generalului Glad dintr-un fost ocnaș care, după munci tantalice, dobândește uniforma corespunzătoare acestui înalt grad militar și apare purtând-o la Bodega Armeanului.”<sup>132</sup> (Amendamentul meu la aceste observații ar fi că ele sunt generalizatoare, căci *nu toți* – așa cum am mai spus – își creează o dublură onomastică: doar aceia, mai puțini, care urmăresc un scop bine determinat – îmbogățirea, faima ș.a. – bizuindu-se tocmai pe efectul nominal.) Adoptând perspectiva Monicăi Spiridon, care găsește în actele *copierii* (ale mistificării bizantinologice a metopolisienilor) proba unei existențe construite pe nostalgia descendenței<sup>133</sup>, pe căutarea unui model pierdut (în speță, al Bizanțului – el însuși simbol al duplicității), putem spune că substituția sau dublarea onomastică nu e decât reflexul aceleiași raportări la o „arhi-realitate” sau la un personaj „originar” (pentru Havaet, acest personaj este Filip Lăscăreanu, pentru Glad – Generalul Marosin, pentru Aram Telguran – poetul Telguran, strămoș al culturii armene; pentru toți aceștia numele preluat/furat este, evident, o *maskă*).

Densitatea numelor din romanul lui Bănulescu, și mai ales a poreclelor, e remarcabilă, concurând-o pe aceea a operei lui Călinescu, de exemplu, cu diferența că la autorul șaizecist porecla are un rol preponderent, fapt semnificativ, întrucât porecla reduce distanța noastră față de „harta” internă (morală, psihologică etc.) a personajului, iar sonoritatea este însoțită de un sens precis, ca să nu mai amintim și că în *Cartea Milionarului* antroponimele-porecle intră în rezonanță cu toponime „originare” (adică având un denotat „lizibil”, nu doar funcționalitate). Fiecare poreclă este imediat decriptată de narator (el însuși deținătorul unei porecle „frumoase”,

<sup>131</sup> Eugen Simion, op. cit., p. 614.

<sup>132</sup> Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, Ed. Cartea Românească, București, 1989, p. 102.

„Milionarul”, provenind de la obiceiul său de a povesti, el fiind un „milionar de cuvinte”, ceea ce ne trimite, voluntar sau nu, la formula lui Lovinescu aplicată lui Voronca, „miliardarul de imagini”). Frecvente, sonore și expresive semantic, amplificate prin noi porecle, numele proprii poartă deci și sugestia labirintului (a treia trăsătură de ordin mitic a *Cărții de la Metopolis*, conform lui Manolescu): fiecare poreclă e o cale de acces în labirintul povestirii și, simultan, o încercare de deturnare de la o cale liniară; o nouă poreclă invită la o nouă deschidere, pentru că ne oferă informații suplimentare asupra personajului, dar în același timp reprezintă o închidere, căci devine prilejul unei explicații suplimentare, care nu e decât germeul unei noi povești, adică al unei alte divagații care ne îndepărtează iremediabil de un posibil fir epic principal. Astfel se face că în *Cartea de la Metopolis* se cristalizează nu un story cu cap și coadă, ci o puzderie de istorii care alcătuiesc în cele din urmă cronica orală a orașului Metopolis, istorii al căror nucleu e întotdeauna un nume, de obicei substituit de o poreclă – astfel că accesul la „realitate” și „adevăr” devine imposibil.

Nicolae Breban, *Bunavestire* (1977)

„Mult timp Grobei poartă doar povara unui nume, care sună ca o metaforă a trivialității agresive. În a doua parte a romanului alege calea convertirii, a supremei schimbări și depășiri de sine.”<sup>134</sup> Această convertire, multdiscutată de exegeți, este tradusă de un alt critic printr-o inversare de adjective provenite din substantive proprii: *brebanizarea* lui Grobei simultan cu *grobeizarea* lui Breban<sup>126</sup>. Protagonistul romanului *Bunavestire* este unul din puținele personaje din acest text care își poartă „la vedere” esența prin numele său: Grobei, după cum s-a mai glosat, pare să aibă ca „etimon” termenul „grobian”, termen deloc măgulitor, însă potrivit omului-kitsch al provinciei. În partea a doua a romanului, protagonistul își modifică profilul atât de mult încât e de nerecunoscut, însă această metamorfoză este marca principală a unei îndelung comentate poetici a fracturii, conform căreia verosimilul realismului este subminat cu bună știință de neverosimilul ficțiunii ce-și exhibă procedeele și sursa prin sursa însăși – adică prin vocea auctorială, subiectivă, într-atât de personalizată

---

<sup>133</sup> Cf. Monica Spiridon, *Melancolia descendenței*, Ed. Cartea Românească, București, 1989, p. 8 – 12 și passim.

<sup>134</sup> Cornel Moraru, *Semnele realului*, Ed. Eminescu, București, 1981, p. 202.

încât devine un meta-personaj al cărții<sup>135</sup>, ce-și inserează în roman discursuri eseistice și programatice, ba chiar se auto-adresează, în plin flux narativ, cu autoironia unui Demiurg ludic. Numele lui Grobei, precum acela al lui Moromete, a dat naștere unui adjectiv cu circulație în hermeneutica operei lui Breban: „grobeic”, alăturându-se amintitului substantiv de origine verbală „grobeizare” pentru a desemna un cumul de trăsături contrastante, specifice acestui personaj „fracturat”, căruia, pe deasupra, i se dezvăluie, de către naratorul pus pe șotii și divagații, natura de artefact. Puterea numelui acestui personaj controversat constă de fapt în forța unei sume complexe, ba chiar complicate, de trăsături care include un spectru larg, de la abjecție, semidoctism și grosolănie, trecând prin candoare și fascinație până la voință și intelectualitate. „Aspectul oximoronic al romanului, scrie Ruxandra Ivănescu, se răsfrânge asupra tuturor nivelurilor sale. Dialogul tensionat între planurile realului există și la nivelul limbajului, Grobei- profet, adept al lui Ignațiu de Loyola, există în Grobei – grobianul merceolog, după cum Blajul este orașul provincial, «în plin avânt industrial», dar și cetatea ideală (având drept model cetatea celestă) ș.a.m.d.”<sup>136</sup>. „Grobei” – cu trimiterea la „grobian” – este, deci, doar un rezumat al personajului, ba chiar o reducere, o trunchiere a complexității sale, motivul pentru care, probabil, nu i-a fost schimbat și numele (ceea ce ar fi fost, oricât de neverosimil ar părea, o operație verosimilă în contextul atât de „neortodox” al unui roman care tematizează însăși fractura<sup>137</sup>) fiind acela că era nevoie de acest nume pentru păstrarea legăturii dintre cele două fețe ale acestui „Ianus bifrons”. Numele, prin urmare, devenind în acest caz o interfață între cele două registre (kitsch și elitism, semidoctism și spiritualitate, periferie și centru, doric / corintic ș.a.m.d.). De altfel, Radu G. Țeposu e de părere că așa-zisa convertire a personajului Grobei „e falsă, fiind doar o altă față a negativității; lipsește criteriul valoric al raportării. Saltul lui Grobei nu neagă un principiu, ci ilustrează absența lui. Personajul ne apare ca o degradare a tuturor valorilor, fiind însă prin inversiune și semnul permanenței unui orizont al valorilor autentice.”<sup>138</sup>

Un singur nume mi se pare a mai ieși în evidență între numele din acest roman, acela al Leliei Haretina Crăiniceanu, personaj în jurul căruia Breban face o piruetă explicită în orizontul atât de contradictoriu al viziunii descentrate, fracturate asupra

<sup>1</sup> <sup>26</sup> Cf. Nicolae Manolescu, op. cit., p. 691-692.

<sup>135</sup> Cf. Nicolae Manolescu, op. cit., p. 691-692.

<sup>136</sup> Ruxandra Ivănescu, *O nouă viziune asupra prozei contemporane*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999, p. 117.

<sup>137</sup> Cf. Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 332.

romanului, luându-și rămas-bun de la ea la modul „oficial”, deschis, printr-una din caracteristicile adresări către cititor: „Acum... da, mult stimații mei confrăți, stimații mei contemporani (...) a sosit clipa să ne despărțim «realmente» de eroina romanului nostru, de seducătoarea Lelia Haretina. Ce nume frumos, nu-i așa?! Haretina: un nume vechi, rar folosit, ca un argint cu lucrătura pe jumătate tocită, păstrat undeva într-o vitrină de familie, ca o diplomă pe care o pot citi puțini; Lelia, grațios și puțin trivial. Iar împreună să sugereze cumva statura ei înaltă (puțin cocoșată în anumite momente), grația, membrele ei rasate ce scintilau pe cerul gri al provinciei, rasa ei pierdută, exilată, ființa ei aleasă spre sacrificiu, o victimă buimăcită de marele ei destin.” Așa cum se știe, „nu întâmplător romancierul se desparte de Lelia, ca personaj, exact în momentul în care se desparte, de ea, ca femeie, Grobei”<sup>139</sup>: este momentul de ruptură romanescă și, deci, nu o coincidență, ci voința de exhibare a convenției se recunoaște în acest pasaj de bun-rămas. Este marcat, totodată, momentul de sciziune al protagonistului: „Cu aproape două sute de pagini înainte de finalul propriu-zis al romanului – notează Laura Pavel –, epatanta logodnică a lui Grobei e, într-adevăr, «sacrificată» de un personaj-autor cinic și mucalit în același timp, care pare că încalcă cu trufașă ostentație norma realistă a verosimilității în materie de tipologie și îl hărăzește pe protagonistul *Bunevestiri* unui cu totul alt destin decât acela de familist provincial oarecare.”<sup>140</sup> Caracterul derizoriu-fictiv al actantului „Aretina” este subliniat, susține eseista, de reducția lui (ei) la *un nume*: „Personajul Lelia rămâne nu mai mult decât o fantează, «o victimă buimăcită de marele ei destin» – cel reprezentat de Zeul ei metatextual –, o figură textulă bidimensională, păstrată, cu nostalgie și puțină condescendență, în memoria romanului «carnivor» ca-ntr-un insectar sau într-o vitrină de familie, un părelnic obiect *uman* privat de acea consistență ca și carnală a unei entități fictive tradiționale, ba chiar un simplu *nume*, fără alt conținut decât cel pur sonor – nimic altceva decât un molatec și întârziat *sunet*, deci, asemănător aceluia provocat de posibila rostogolire, în răstimpuri, a unui «ban vechi de metal», pe care autorul și cititorul, ca metapersonaje de astă dată complice, și-l aruncă fără scrupule de la unul la celălalt.”<sup>141</sup>

După cum vedem, această despărțire de personaj a naratorului debutează cu o divagație seducătoare, vivace, în spiritul șăgalnic al meta-personajului cărții, pe tema

<sup>138</sup> Radu G. Țeposu, op. cit., p. 168.

<sup>139</sup> Cornel Moraru, op. cit., p. 200.

<sup>140</sup> Laura Pavel, op. cit., p. 39.

numelui frumoasei femei, un nume în care sunt citite și „traduse” prin comparații neostentative calitățile dar și defectele celei ce-l poartă, noblețea, grația, sensibilitatea, dar și trivialitatea și o anumită pasivitate, o anumită comoditate de femeie ce se știe admirată și curtată. Numele propriu devine din nou o interfață, un intermediar pentru personajul însuși: calitățile și defectele atribuite numelui sunt de fapt răsfrângeri metaforice în nume ale însușirilor persoanei însăși. Transferul este vizibil, însă seducția rămâne, poate tocmai prin faptul că asistăm la o refractare a unui chip interior în apele unui, de ce să nu recunoaștem, expresiv nume care într-adevăr pare a exprima, printr-o anumită excentricitate, eleganța, feminitatea: „Lelia Haretina” sună calofil și particular, particular fiind și personajul căruia îi servește de „ambasador”.

Paul Georgescu, *Revelionul* (1977)

Totuși, nu sub acest aspect trezesc interesul onomastic romanele *Revelionul* și *Vara baroc*, ci cu precădere printr-o suită de procedee mai mult sau mai puțin originale: adjectivizarea substantivului propriu (în *Revelionul*, de exemplu, *Tache* dă naștere adjectivului *tacheean*, *tacheeană* pentru a sublinia ceea ce îl reprezintă în cel mai înalt grad; mesele la care este invitat eroul principal al *Verii baroc*, și de la care acesta „chiulea mișelnic”, sunt numite agapeurile *Ieremeice*, adjectivul având la bază numele doamnei și domnului *Irimia*); transformarea, prin articulare nehotărâtă, a numelui propriu în substantiv comun (cu scopul vădit de a ironiza): „Deocamdată, sensurase cu o *Corină* (s.n., M.I.), fata unui individ dubios...”; „marcarea” personajului printr-un nume „explicit” sau măcar sugestiv: Tiberiu, din *Revelionul*, e un tip de o rară cultură clasică, „Limbășan” se dovedește un nume potrivit pentru un comisar limbut, cititor al *Eneidei* (sic!), Dorința, din *Vara baroc*, este, evident, fata „cu nume prea explicit”, cum precizează chiar naratorul, dornică de măritiș, „albă ca telemeaua și inocența”, despre care, într-un dialog se notează: „Și duduia Dorința, bună fată, serioasă și la locul ei, și-i bine făcută, are corp – își laudă marfa marchitanul. Perfect, domnule, replică Faust, avizat, dar are un nume ridicol, neverosimil, și livresc. Poftim! Dorința! Cum să mă însor cu dorința, devine pe urmă Obișnuința.” (ironia și parodia sunt la ele acasă în textele lui Paul Georgescu). Însă procedeul frecvent și cel mai spectaculos, specific numai romanelor lui Paul Georgescu și consonând cu

spiritul corintic al acestora (ce va să zică: spirit parodic și metatextual), este acela al reluării în ecou a numelui propriu printr-o continuă metamorfozare în funcție de context. Astfel, „Tiberiu” cel din Revelionul va suferi transformări în concordanță cu tema dialogului pe care-l poartă, cu starea lui de spirit, cu comportamentul său: el va deveni „Tiby-bey” (atunci când „se ploconi orientalicește”), „Tiberius” când se referă la cultura antică, „profesorul Tibicus” când își ia un aer doctoral, „moș Tiberiu-Sfătosu” când trece la povețe bătrânești, „Tibi” când are un aer familiar, degajat, accesibil; prin „simpatie” narativă, atunci când Tiberiu e numit „Cezar” (fiind într-o postură adecvată acestei embleme), Corina, soția sa, devine „Cezara” – tot acest joc probând caracterul ludic al unui narator de persoana a treia ce simte nevoia, precum omologul său din *Bunavestire*, să-și arate puterile.

Marin Sorescu, *Trei dinți din față* (1977)

Primit cu entuziasm la apariție, probabil și datorită reputației poetice a autorului, *Trei dinți din față*<sup>142</sup> își dovedește la relectura postdecembristă slăbiciunile specifice romanului numit „al obsedantului deceniu”: „revizuieste” într-o manieră soft epoca anilor cincizeci (acțiunea se petrece începând cu anul 1957), până la punctul în care unul dintre eroi, ieșit dintr-o detenție politică, mărturisește conciliant, „Cu mine, reluă Tudor, societatea s-a purtat cinstit...”; în condițiile în care oricum modul parodic și ludic de a evoca asemenea sinistră epocă deja eludase substratul grav și inuman al acesteia. Reevaluarea menționată a reușit și să pună romanul într-o lumină mai rezonabilă din punct de vedere estetic, în măsura în care evaluările antedecembriste care vedeau defectele însă nu le acordau importanța cuvenită (cum se întâmplă cu afirmații de genul „chiar dacă numărul coincidențelor este neverosimil de mare, impresia generală este favorabilă”<sup>143</sup>) acum sunt reglate, astfel că defecte precum acela menționat mai sus sunt în sfârșit conotate negativ, așa cum ar fi trebuit. În limbajul propriu naratorului, romanul e „tras de păr”, adică plin de coincidențe și neverosimilități, este aluvionar și digresiv, încărcat de episoade colaterale, uneori cu

---

<sup>142</sup> Titlul e simbolic, face trimitere atât la „triunghiul” personajelor principale (Val, Tudor și Adrian), care se dovedesc relativ „mușcători”, niște rebeli față de regimul epocii evocate, cât și la o imagine dintr-un vis al lui Tudor, în care Val, deja mort, apare cu dinții căzuți: „Lui Val îi picaseră trei dinți din față, ca la un meci de box, când adversarul îți speculează un moment de neatenție și te izbește cu toată puterea peste gură.”

totul inutile. Toți exegeții observă aplecarea spre calambur<sup>144</sup>, referințele livrești, ironia, parodia și umorul, semne mai curând ale paradei intelectuale, decât ale relevanței narative sau estetice.

Categoria numelor are parte de un tratament mai temperat ludic, deși nu lipsesc nici de aici jocurile de cuvinte. Prin urmare, pe de o parte înregistrăm antroponime adecvate mediului și timpului evocate (unele întregi, altele hipocoristice), gen Olga, Adrian, Andrei, Sandu, Alexandru, Tudor, Margareta, Ruxandra, Iosif, Mitică, Doina, Ică, Ilie, Trașcă, Safta, Carmen, Dora, Nuți, Mimi, Diana, Ioana, Trică, Florina etc.; numele de familie au rezonanțe mai accentuate populare, dar nu excentrice: Șandru (Alexandru – căruia soția, Olga, îi spune Sandu), Pupăzan, Ploscaru (Adrian), Frățilă (Tudor), Chetroiu, Argintescu, Cocan (Ruxandra), Știrbu, Stoicescu, Chirilă (Doina), Duțu (Ică), Murgu, Moțatu (Ion), Coman (Vasile), Chirilă (Doina), Burculeț (Ion, cel care moare stupid, împuns de-o vacă, și devine eroul reportajului scris de Tudor Frățilă), Tudose, Săvulescu, Amzulescu ș. a.; ici-colo câte o pată de culoare, gen Frieda Kraus, Mițache Stanciu, Anghel Dudescu Delavale („unul dintre desenatori, mare șuetist, îndrăgit de fete pentru umorul său.”), Ahile Talpălată (menționat exclusiv ca exemplificare a plasticității numelui), Spornicu (scriitorul lingușit drept „maestrul”, chemat să analizeze/desființeze articolele lui Tudor, care scriitor are impresia că „Frățilă” reprezintă un pseudonim), Pahom Erofei (pescar din Mahmudia, a cărei soție, respectiv fiică se numesc Marușca), Constantiniu Nucu (bizar prin faptul că amândouă numele par de familie), Diana-Ioana Dălălău, Hristu, Finica (sora lui Adrian, studentă în anul întâi), Margareta Porumb (un caz de hibridizare contrastivă), madam „Pacoste” (numele după soț al unei vecine despre care naratorul nu se poate abține să nu facă o glumă legată de semantismul denotației: „În acea perioadă, Pacostea – numele îl luase de la el, cu asta se alesese – îl povestea la toată lumea în bucătărie, că așa și pe dincolo, o fi îmbătrânit, cine știe ce s-o fi întâmplat, că ea de-o jumătate de an încoace doarme singură.”). Adecvarea pomenită are în vedere și statutul social ori proveniența personajelor, astfel că bunicii Olgăi sunt nea Tudose și baba Safta, un tipograf mereu datornic e Trașcă, violonistul țigan e Ion Moțatu (la fel și fiul său,

---

<sup>143</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, C. R., București, 1978, p. 301.

<sup>144</sup> Iată o mostră, unul din jocurile de cuvinte (fră haz) atribuite de multe ori personajelor, în cazul de față lui Val: „M-am îndrăgostit de alfa, beta, gama, delta patriei.”

țambalagi), modesta madam, vecină a protagoniștilor, este Chetroiu (iar amantul ei milițian, Trică) ș. a. m. d.

Pe de altă parte, nu putem să nu observăm sensibilitatea naratorului sau, mai frecvent, a personajelor, față de plasticitatea, sonoritatea, semantica numelor ori corespondentul/referentul său cultural. Aici se manifestă cel mai evident spiritul ironic și umorul (nu neapărat spumos). Iată câteva exemple:

Poate că nu întâmplător, dat fiind semantismul numelui, despre vecinul Pupăzan se precizează: „Pupăzan chiar cânta vesel.” Dar chiar și așa, aceluiași personaj, episodic, i se atribuie o antonomază legată de ocupația sa constantă, aceea de a spăla vase la bucătăria comună: „Lui i se spunea «cel mai harnic bărbat», pentru că, de câte ori era văzut într-o astfel de «poziție zero», cum o numea Val, le zicea tare și răspicat: «Cel mai harnic bărbat»”. (Cel care se ține de șotiile nomothetice este unul din cele trei – patru personaje principale, Val, al cărui nume introduce propria derută în acest câmp onomastic, dat fiind că aflăm până la urmă că „Val” vine de la „Valer Tomiță”, de fapt „Tomiță Valer”, ceea ce înseamnă că numele familiar, hipocoristicul vine de la numele de familie) Același Pupăzan are și funcția de rezonur și de „referent intertextual”, în măsura în care prin perspectiva lui devine explicit modelul (parodic al) triadei reprezentat de Val – Tudor – Adrian (deși Șandru pare a deteriora referința, devenind al patrulea membru al confreriei ad-hoc, ceea ce poate să trimită – deși foarte vag și cam fără temei – la Craii de Curtea-Vechi): „Cei mai harnici bărbați! zise Pupăzan, vesel, văzându-i întrând, unul după altul, ca cei trei crai de la răsărit care se țin după o stea. Ei ținându-se după o farfurie.”

Același Val reține și particularitatea unei perechi de nume care îmbină referința culturală înaltă cu aceea populară, contopindu-le într-un apelativ hilar: „Ahile Talpălată. Așa-l chema pe un coleg de-al meu, de primară: Ahile Talpălată! Noi îi ziceam: Bă, Ahilău!”. Ieftinătatea jocurilor de cuvinte atinge probabil cel mai de jos prag tot prin Val: „Evrika! Era dactilografa de la etajul 1. Margareta, Margarina! cum îi zisese Val.” Pe cele trei colege de la serviciu, Val le pune sub „umbrela” unei antonomaze de grup, tot așa, fără nici un haz: „Fetele se numeau Carmen (studentă în anul al doilea la fără frecvență), Dora (absolventă a Institutului Agronomic) și Nuți (candidată de mai mulți ani la Medicină, dar nereușind să ia examenul de admitere). Val le spunea «cele trei grații trase de păr» și ele nu se supărau.”. Ruxandrei, prietena Olgăi, Val i se adresează astfel: „Să nu încurcăm borcanele, madam Cocean. Acum ne vedem pentru prima dată, poate mă confunzi. Și,

la urma urmei, ești cocean, cocean sau cocean-ciocan de porumb, cum se zice în Moldova la cocean?”. Bineînțeles că Val recurge și la porecle, nici ele prea subtile: „La o adică, de ce nu s-ar fi înhăitat și cu Grăsanul? Nu știu de ce îi tot venea pe limbă să-i spună lui Șandru «Grăsanule», și chiar îi trânti porecla de câteva ori.”. Uneori același Val renunță la glumă în favoarea vreunui supranume afectiv conferit de pildă Olgăi: „În viața lui Val jucase rolul unei himere – apăruse pentru un moment, incendiindu-i sufletul și existența, și se mistuise. *Orhideea neagră*, așa o numise Val odată, se topise în beznă. (...) E cea care determină cotitura – în bine sau în rău – și se face nevăzută.”

Cu privire la un anume „Gheorghe Zmeu”, șef feroce care îl „lucrează” pe Șandru și chiar îl schimbă din funcție (dar care la început, înainte de-a ajunge în funcție, îi spunea lui Șandru pe numele mic: „Îmi zicea nea Sandule, pe numele mic!”), comentează soțul Olgăi) se face un joc de cuvinte previzibil: „Șeful cel nou, care nu-l cunoștea bine (cu toate că-i spusese «dragă Sănducule» odată, când era în izmene la Berlin), îl prinsese cu mâța-n sac și făcea pe intransigentul, pe zmeul cel cu caracter de fier.”

Căutând-o pe evanescența Olga la morgă, Adrian recurge și el la efecte paronimice, de asemenea fără originalitate: „I-o ascunde sau îi spune, când n-o găsi-o aici, c-am adus-o noi de la morgă, înviată a treia zi. Olga (orga) de lumini, de la morga de bezne.” Când e menționat numele „Afrodita”, același Adrian face o conexiune tot prin intermediul unei glume onomastice: „Când îi pomeni de-o Afrodită, el zâmbi. Le vorbi de-un coleg, frumușel, rotofei și cu breton, căruia îi ziceau Afrodel. (...) Discuția alunecă spre amintiri din armată, unde fusese coleg cu ăla, Afrodel-Tocariu.”

Nici Tudor Frățilă, al treilea „crai” (sau „muschetar”), nu se dă în lături de la jocuri de termeni onomastici; cum ar fi atunci când află că profesorul care îi face curte Dianei, fosta lui iubită, se numește Mărăcineanu: „- Cui pe cui se scoate! spuse domnul Mărăcineanu. («Și mărăcine pe mărăcine») Tudor îl întrebă dacă e rudă cu eroul. N-ar fi exclus, nu? - Nu. O simplă coincidență. - Păcat.”

Alt personaj îi prilejuiește lui Tudor noi aluzii livrești. La un moment dat, ajunge în domiciliul domnișoarei Ursache, vecina dactilografă (pe care până la urmă prietenul său Adrian o va lua de nevastă):

„- Cum te cheamă? întrebă el, când se văzu singur cu ea, în camera acesteia și simți imperios că trebuie să spună ceva.

- Margareta Ursache.
  - Pe mine... tot așa... spuse el, repede, apoi, dându-și seama, o drese: tot așa mă întreabă lumea cum mă cheamă, așa nitam-nisam, pe stradă.
  - Aveți o figură interesantă, zise Margareta.
  - Găsești? Găsești? (Să-i spun că și ea e foarte... foarte nostimă? Rosti însă cu totul altceva, adică primul gând care-i venise la auzul numelui.) Margareta de Navarra!
  - Poftim?
  - Margot!
  - A, regina Margot! Mersi!
- (Sunt un dobitoc, mai bine-i spuneam: Margareta biciclista, era mai pe-nțelesul ei.)  
 Dar fata prinsese aluzia și se complăcea în această atmosferă culturală.
- Am citit cartea și mi-a plăcut.
  - Există și-o carte... de-asta? Întrebă Tudor, făcând pe prostul de probă.
  - Aoleu! Nu l-ați citit pe Dumas!”

Pe aceeași Margareta, atât Tudor cât și naratorul obișnuiesc să o numească și „Marga”, protagonistul legând chiar identitatea profundă a fetei de nume: „Dar ce fel de creatură era Marga? Numele promitea.”; aceluiași Tudor îi vine o idee (nici aceasta originală): „creatorul e ca femeia însărcinată” – și asta într-un context specific, cu influențe culturale (dar cu obișnuitul ton parodic): „Idea îi venise din discuția cu Margareta cea nefaustiană – totuși, o Margaretă – o floare de câmp acolo!”

Însă eroina care îi trezește interesul în cel mai înalt grad lui Tudor, respectiv cele mai multe comentarii onomastice (date fiind sonoritățile antifrastice), este Diana-Ioana Dălălău: „Persoana care trebuia să sosească cu trenul se numea Diana Dălălău. Singura femeie pe care Tudor o iubise cu adevărat (...). Și așa se făcuse că își căutase fiecare partener în altă parte și se nimerise ca Tudor să dea peste Diana-Ioana Dălălău, numele întreg. (...) Și ar fi suferit cumplit știind-o pe Diana-Ioana (numele celălalt nu-i plăcea, era prea hăulit) încăpută pe mâna unui cuceritor de profesie.”

Atunci când Diana îl dezamăgește, încurcându-se cu afemeiatul Constantiniu, Tudor o ironizează, făcând aluzie la episodul în care cei doi sunt surprinși în stația de radio a căminului studentesc, cel trădat comentând situația prin „degradarea” numelui mitologic (Diana) la nivelul numelui popular (Dălălău): „Știuse că e îndrăgostit de ea, îi acceptase curtea și toată poezia unui amor aproape romantic, în sensul ăla bun, creator, fără să miște măcar un deget pentru el, în timp ce sărise ca arșă, vibrase cu toată fiina ei, se dezbrăcase cât ai zice pește, imediat ce un oarecare îi pusese placa

cea mai stupidă – un tango ori *Zărzărică*, *zărzărea*. El o credea o Diană, o întruchipare mitologică a frumuseții și a primăverii etc., și ea era o zărzărică, zărzărea. Ioana Dălălău! Merita tot disprețul lui.”

Câțiva ani mai târziu, ieșit din închisoare, reîntâlnindu-se cu eroina care între timp divorțase și se întorsese la București (la Titu, de fapt), Tudor face speculații cu privire la nepotrivirea numelui mitologic cu viitoarea condiție a vârstei a treia, astfel că „soluția” ar fi utilizarea celui alt nume, fără încărcătură înalt-culturală: „Diana putea să aibă trei țânci pe puțin. Cu un nume ca ăsta nu-i greu. Numele va trebui să și-l schimbe, bineînțeles, la bătrânețe. Poate oare o babă, plină de zbârcituri pe față, ca aceea bătrână a lui Monticelli, și cu varice, cu sânii lăsați și cu trei rânduri de bărbii, să se numească Diana? Ar suna, nu știu cum, ca o sfidare și cum persoana nu era lipsită de bun-simț, trebuia, desigur, să renunțe la tot ce-o lega de tinerețea-i furtunoasă, inclusiv la nume. Ah! Părinții ori cei ce dau un nume la botez – nașii – fără să ne-ntrebe de preferințe și fără a se gândi la consecințele pe care le poate avea un nume pus așa, în neștire! Va rămâne cu Ioana, ea, Diana, va rămâne cu numele celălalt, mai potrivit.”

Așteptând-o pe Diana la școala din Titu, Tudor ajunge din nou la chestiunea „uzării”, demonetizării numelui mitologic: „Ce căuta el aici? Gânduri, gânduri, gânduri, că-n gânduri suntem tari. Nu ne bate nimeni.

- Diana! («Mai bine să-i spun Ioana, că primul nume l-a cam consumat... odată cu defrișările de păduri și de mitologii... zeița Diana e pe drojdie!») «Ioana!»

- Ia te uită! Tudorel! Dorel!, o umbră de îmbujorare și ceva pigmenți emoționali în glas. Atât. Numai atât?”. De remarcat că, deși protagonistul e nemulțumit de insuficiența semnelor care să ateste interesul Dianei pentru el, nu doar îmbujorarea și tonul emoționat al eroinei arată tocmai contrariul, ci și modul de adresare prin diminutivarea, respectiv recursul la hipocoristic afectuoase: „Tudorel! Dorel!”

Și seducătorul Dianei, Constantiniu, trimite la orizontul cultural, comprimând istoria hilară a relației lor și evocându-l și pe perdantul Tudor: „O iubea... în primul rând că o chema... mitologic, iar el era un romantic. Și, în al doilea, pentru că această fată se nimerise a fi într-adevăr mai nu știu cum, avea pe vino-ncoa, dar un vino-ncoace violent, să-ți bați părinții pentru ea, nu alta. Și ce crezi? Mi-o prezintă într-o zi, bleguțul, îl pune naiba să se laude cu comoara din insulă... și într-o lună eu și cu dânsa ne aflam, împopoțonați și cu flori în brațe, în fața ofițerului stării civile.”

Dar amintita diminutivare își dovedește uneori ineficiența simbolică, inadecvarea, așa cum se întâmplă atunci când personajul Ruxandra constată că „Tomiță” nu se dovedește potrivit unui prezumtiv geniu:

„-Cum îl cheamă, dragă, dacă spui că e un geniu, un artist așa de mare?

- Val... Val Tomiță.

- N-am auzit de el. Și la urmă... un geniu cu diminutiv nu prea merge.”

Ceea ce ne aduce aminte de constatarea similară a lui Ioanide cu privire la numele numele „de alint” al fiului său, „Tudorel”.

Tot despre diminutivare, de data asta ca afectare, e vorba în scena în care Adrian apare cu Mimi, o prietenă: „- Eu voi bea din pantoful tău, Mimișor! făcu Adrian, care probabil că mai băuse și-i prinsese gustul.” Cu acest prilej, Tudor își precizează o idiosincrazie referitoare la numele proprii: „În același timp, își dădu seama că, în inconștient, gestul fusese adresat lui Adrian și Mimesei (nu-i plăceau femeile care nu aveau genitiv, erau sterpe de genitiv, îi repugna să spună «lui Mimi», «lui Cati» etc.)”; dificultatea indusă de situația gramatică a genitivului respectivului nume este sugerată din nou când folosirea acestui genitiv devine necesară, iar protagonistului nu-i rămâne decât să recurgă, ludic-ironic, la ambele variante posibile: „Acum, respirația liniștită a Mimei ori a Mimesei, care sălta pătura...”

Complexul cultural (binevenit ca subminare ironică în contextul tristei epoci evocate în roman) își găsește o exemplificare prin episodul „Balița”, în centrul căruia se află prima iubire a lui Val, o foarte frumoasă... vânzătoare de lapte: „Cum o chema pe seducătoarea lui cea frumoasă? Balița! Neam de prinți – genealogie străveche, mergând până în vremea lui Alexandru cel Bun – să-l fi mulțumit chiar și pe Mateiu Caragiale. Ajunsese vânzătoare fie ca să trăiască, fie în bătaie de joc, ca să-și bată joc de viață.” Val ajunge să fie dat afară de la Arte plastice tocmai pentru că portretul ei are titlul „Prințesa Balița, lăptăreasa” și astfel devine interpretabil politic. Eroina devine model la cursuri, astfel că Val se poate lăuda astfel, recurgând, chiar în finalul paragrafului, inclusiv la un joc de cuvinte vizând numele propriu: „Și povesti «romanul» frumoasei Balița, coborâtore din Alexandru cel Bun în pantă directă, în derdeluș. Și cum el o transformase: dintr-o lăptăreasă banală o făcuse model. Peste cincizeci-șaizeci de ani, nudurile executate acum vor vorbi de tulburătorul farmec, mister, vino-ncoace al Baliței celei Bune.”

De nume se leagă și alte aspecte, cum ar fi devoalarea tipului de legătură dintre personaje sau modul în care personajele realizează conexiuni cvasiproustiene

(sic!). De pildă (și apropo de „Alexandru” care mai sus era „cel Bun”, iar acum va fi „cel Mare”), Olga sare de la imaginea din muzeu a macedoneanului la soțul ei, purtător, întâmplător, al aceluiași prenume: „Privind o splendidă monedă pe care puteai vedea chipul lui Alexandru cel Mare, se gândi că Șandru Alexandru – ea îi zicea în intimitate Sandu – nu este totuși capabil s-o facă fericită, chiar dacă ar vrea, oricât ar vrea.” Aceeași Olga își dezvăluie situația dilematică (e căsătorită cu Șandru, dar tocmai a fost cerută în căsătorie de către Val) și prin felul în care distribuie câte un nume pentru fiecare „latură” a raportului ei cu soțul: „- Cu Val, mă ia în căsătorie... Nu ți-a spus Șandru? (Acum îi zicea mai mult Șandru, pe numele de familie, decât Sandu, numele «de casă».)”; după cum se vede, ea face distincția între utilizarea publică a numelui oficial al soțului (Șandru) și folosirea în intimitate a hipocoristicului provenit din numele mic al aceluiași soț (Sandu).

Alte mici tușe de „culoare”... onomastică: porecla unui director: „Tudor răsfoia *Cuvântul liber*, prin urmare, într-o stare de calm, iritantă pentru ceilalți, mai ales pentru șefa lui, care băgase capul o dată în birou să vadă ce face «Turbatul» – în secret, îi spunea față de ceilalți «Tovarășul Turbatul».”; o confuzie hilară, datorată zgomotelor străzii: „Aici toată lumea o știa pe madam Hristu (nu madam Hristos, cum înțeleseră ei greșit din zgomotul strânit de păcănitul țevii de eșapament).”; pseudonimul exotic atribuit de către Adrian lui Tudor (pe vremea când acesta din urmă se afla în închisoare): „- Ești un autor, un Autor (Adrian sublinie cuvântul), și te cheamă... Mauriciu Ion. Sau, mai bine zis, Ion Mauriciu.

- Cum? Dumnealui? sări Finica. (...) La noi la facultate mulți studenți i-au citit nuvela... bineînțeles, fără să-i îndemne nimeni. Se vorbește mult despre ea.” (e vorba despre copia reportajului despre Burculeț – pe care Adrian a dat-o unei reviste literare: „Pseudonimul ți l-am găsit gândindu-mă la un tablou de El Greco... tot ești tu țepos și ascuțit. *Martiriul Sfântului Mauriciu...*”)

Ca o altă pată de culoare: bărbații fascinați de frumoasa Olga au tendința de a o re-boteza cu nume celebre, mitologice sau istorice: astfel, Constantiniu o numește Iștar (drept care... „Șandru, nefamiliarizat cu mitologia babiloniană, înțelese însă «șiștar», apoi «biștar».): „Eu din cauza zeiței Iștar sunt aici, spuse el. Mi-a plătit un fel de bursă de două mii de lei să mă refac.”; iar Val o vede ca pe Nefertiti, atunci când îi toarnă chipul în lut.

„Transformarea” în „Iștar” a Olgăi are loc în contextul unei scene în care coincidența (doar una din multele<sup>145</sup>, și care destramă țesătura realistă a cărții) face ca Don Juanul Constantiniu să le relateze, în necunoștință de cauză, tocmai soțului, respectiv amantului, circumstanțele (iarăși, neverosimile prin coincidența cu faptul că tot el, Constantiniu, este și soțul Diane Dălălău, fosta iubită a prietenului lor Tudor Frățilă) în care a cunoscut-o pe fugară, luând-o cu sine în taxi și ducând-o din București la Cluj, relatare din care reiese că eroina își declinase doar numele mic (diminutiv, ca în *La Medeleni*):

„- Păi e chiar de necrezut! se înfierbântă și mai mult Constantiniu. Și încep să le spună de-a fir a păr totul despre «găselnița» lui. Numai numele îmi scapă, se laudă el. Adică n-a vrut să mi-l spună. A zis să mă mulțumesc și cu ăl mic...

- Care e numele mic? întrebă Val. De altfel, n-are nici o importanță.

- Sigur că n-are nici o importanță, reluă Șandru... și către Constantiniu: Cum ziceai c-o cheamă?

- Aia e, că nu-i știu decât numele mic – Olga. A zis să-i spun «Olguța».

- Frumos, făcu Șandru.

- Cam banal, adăugă Val.”

Din precizările ulterioare, reiese că Val își dă seama primul că e vorba tocmai despre Olga „lui”, iar Șandru, mai puțin perspicace, realizează coincidența mai târziu.

Tot numele poate provoca mici drame; una din coincidențe: Săvulescu, turnătorul, pe care Tudor îl știe de la Pitești (și care va fi prezent în toată istoria și la București), îl confundă pe gazetar cu un dezertor care poartă același nume: „Din cauza dumnealui, zise Tudor, simțindu-se parcă dator să dea o explicație, era să fiu dezertor cu trei ani înainte de-a împlini măcar vârsta recrutării. Pe baza unei coincidențe de nume... Un an de zile a trebuit să trec prin fața diferitelor comisii de anchetă, să răspund la întrebări și să caut să dovedesc precum că eu sunt eu... adică un altul decât cel pe care-l căutau ei.”

---

<sup>145</sup> La care se poate adăuga, între altele, coincidența faptului că Șandru, după ce că îl înjunghiasc, accidental, pe Constantiniu, tocmai amantul soției, peste o vreme dă peste el cu mașina: „Învățase să conducă și călcase un om. Acel om, printr-o stranie coincidență, nu era altul decât Constantiniu, pe care cu un an înainte de accidentul de mașină era să-l mai omoare o dată, din imprudență.” (...) Val se purtase ca un înger – făcuse totul ca să aplaneze lucrurile – și Constantiniu, un tip deosebit de altfel («îl cunosc, spuse Tudor, mi-a fost coleg de grupă la facultate!» «Ia te uită! Ce mică e lumea», se mirase Șandru.), scăpase doar cu o simplă cusătură pe burtă și fără apendice.” «S-a crezut că e recidivă, adică de ce mi se tot întâmplă accidente cu același om, înțelegi?»” (v. Marin Sorescu, *Trei dinți din față*, Ed. Eminescu, București, 1977.)

Și o ultimă observație: Sorescu nu se ferește să „imite” realitatea atunci când pune același nume unor personaje diferite: Andrei e atât numele unui tânăr, personaj secundar, aterizat întâmplător în locuința celor trei „crai de obsedant deceniu”, cât și al fiului de câțiva ani al Olgăi și al lui Constantiniu; la fel, Margareta se numește atât domnișoara Ursache, dactilografa care îi va deveni soție lui Adrian, cât și domnișoara Porumb, „o cântăreață de provincie, lungă și slabă”; iar „Ilie” (Gheorghe) îi aparține atât afemeiatului, cuceritorului de profesie („un constănțean cu ochelari”), care o șantajează sentimental pe Diana Dălălău, cât și fratelui lui Șandru, ofițer într-un lagăr de deținuți, de care se leagă un episod crunt (unul din multele violențe ale romanului, care e plin de palme, pumni în cap, lovituri cu diverse obiecte, cum ar fi o sculptură a lui Val, îmbrânceli, înjunghieri, bătăi – de pildă Olga e bătută atât de soț, cât și de unul din iubiți, Constantiniu): Ilie, ca să arate că nu îi este frică de un deținut căruia îi zburase câțiva dinți din gură (aici se află una din aluziile la titlu, nu cea mai importantă, e drept), se lasă ras de acesta, iar știrbul (care, neverosimil – dar nu e singura dată când Sorescu forțează veridicitatea – se numește tocmai Știrbu) îi taie gâtul.

Mircea Horia Simionescu, *Nesfârșitele primejdii* (1978)

George Pelimon, protagonistul romanului *Nesfârșitele primejdii* (1978), constructor de rețele de înaltă tensiune cu veleități de romancier, i se adresează Helgăi, amanta și, totodată, ficțiunea sa: „Totul se traduce în inima mea în cuvinte, încep eu, hotărât să-i ofere o probă de seriozitate. În primul rând, dintre cuvinte aleg numele. Tu știi bine că, la început, în copilărie, obiectele n-au expresie verbală universală, sunt unicate, fragmente ale unei mitologii în alcătuire. Le dăm nume: pisica este Pisică, desemnând un singur exemplar (galbenă, tărcată, cu botișorul alb), creionul este Creionul acela verde, ronțait la capăt, puțin bont, cu lacul păstrând imprimat adânc semnul dinților lui Mihai Pârvulescu, colegul de clase primare. Cu vremea, vasul cuvântului se umple cu note aparținând și altor obiecte, aproximativ din aceeași specie, și marca singularității lui se șterge treptat, iese din sfera interesului afectiv, cu care ne-a cucerit, și trece, decăzând, în cea a utilității. Lumea se uzează sub ochii noștri, ai observat? Atâta timp cât te voi împodobi cu nume și semne, își continuă George ideea, să nu te îndoiești de integritatea și gravitatea dragostei mele.

Dealtfel, dragostea reproduce viața, începe cu desprinderea numelor, rupe o seamă de pânze ce învăluiau, ascunzându-le, lucrurile și sfârșește, după consemnarea și îngrămădirea notelor în circulație, în abstracțiune și oboseală. Presimțim din vreme că acolo vom ajunge... De aceea, ne place să ne amintim momentele când ne-am cunoscut, spre a retrăi acea descoperire a unicitelor, numele pe care l-am declinat odată cu chemările și cuvintele schimbate, uzuale, pronunțate ca în vis. Încercăm, prin rememorare, să suspendăm o aripioară a clipei ce întrevedea adevărul... Marea calitate a conștiinței vine din putința ei de a opri și eterniza clipa. M-am gândit, și odată voi purcede la această treabă, să scriu un dicționar de nume, un Olimp de casă și de buzunar, care, sub înfățișarea jocului de cuvinte, să pună în mișcare și apoi să împietrească acest proces originar deosebit de important, un foișor de supraveghere și reper pe întinsul domeniu al cunoașterii...”

Din declarația personajului lui Mircea Horia Simionescu se desprinde nostalgia unui limbaj „originar”, în care fiecare *nume* este un nume *propriu* (Creionul, nu „creionul”, Pisica, nu „pisica” ș.a.m.d.), întrucât desemnează un unicat, așa cum *unicat* e copilăria fiecăruia sau dragostea oricărui cuplu luat în parte, acestea reluând pentru fiecare individ (cuplu), într-un mod *propriu*, ceea ce pentru toți luați laolaltă reprezintă un mod *comun* și *uzual* de existență. Altfel spus, ceea ce pentru unul singur, oricare dintre noi, este *Copilăria*, din punctul de vedere al celorlalți este *copilăria*; iubirea dintre membri unei perechi anume (în cazul de față, aceea a lui Pelimon și a Helgăi) este *Dragostea*, pe când pentru toți ceilalți este *dragostea*. Pentru fiecare în parte, experiențele sunt singulare, și de aceea ar putea fi desemnate prin majusculă, adică prin marca unui nume propriu. Ideea recuperării (păstrării) acestei lumi originare, utopia lui George Pelimon (care, insistând asupra ideii, mărturisește undeva spre sfârșitul romanului că: „Apropo: știți că începusem să scriu niște fișe despre oameni și întâmplări, izolate... un fel de dicționar de nume și situații... Instantanee... Acum, când unitatea adevărului îmi îngăduie să reconsider construcția întreagă, sunt hotărât să trec la roman... Un roman de câteva mii de pagini!”), își găsește întruparea, căci autorul cărții căreia îi este protagonist va pune în practică himericul dicționar, care se va numi *Dicționar onomastic*. De fapt, ar trebui spus că se va *fi numit*, că *va fi fost pus* în practică, întrucât *Nesfârșitele primejdii* apare la un deceniu distanță *după* ce „utopia” fusese realizată. De altfel, romanul din 1978 nu este singurul în care se fac trimiteri la sau apar idei, teme, motive, personaje sau nume proprii din ciclul intitulat generic *Ingeniosul bine temperat*, inaugurat cu notoriul,

astăzi, *Dicționar onomastic* (1969), continuat cu *Bibliografia generală* (1970), cu partea a doua a *Dicționarului...*, *Jumătate plus unu* (1976), cu *Breviarul sau Historia calamitatum* (1980) și încheiat cu *Toxicologia sau Dincolo de bine și dincoace de rău* (1983). Așa cum observă și Ion Bogdan Lefter, „întreaga operă a lui Mircea Horia Simionescu se dispune în jurul acestei tetralogii: o bună parte dintre numeroasele sale romane și nuvele preiau – de altfel – personaje și situații din tetralogie și le dezvoltă liber, ca într-un virtualmente infinit proces de proliferare a «matricei» pe care o constituie *Ingeniosul bine temperat*.”<sup>146</sup>

Mircea Horia Simionescu, *Învățăături pentru delfin* (1979)

Dar Mircea Horia Simionescu nu părăsește preocuparea pentru onomastică o dată cu încheierea ciclului *Ingeniosul bine temperat*. Rămân, în romanele următoare, numeroase referirile la nume și la numire. Lăsând deoparte *Nesfârșitele primejdii*, care, după cum am văzut, trimite, intertextual, la *Dicționarul onomastic*, dar nu insistă asupra temei, remarcăm în primul rând titlurile *Învățăături pentru delfin*, *Redingota* și *Asediul locului comun*.

În întregime un meta-roman, *Învățăături pentru delfin* relatează, la persoana întâi tribulațiile redactării biografiei unui „oarecare” Gri Macedoneanu care în cele din urmă se va dovedi un individ cu o mie de fețe și de talente, de la cele de escroc, delapidator etc. până la acelea de conferențiar la Universitatea Populară și de scriitor. Biograful anonim îl alege pe Macedoneanu ca subiect al unei biografii romanțate și pentru că e cucerit de numele acestuia: „L-am ales pe Gri Macedoneanu pentru că m-au atras numele lui splendid, ideea de legendă, inteligența și cultura recunoscute îndată ce i-am văzut numele înscris pe un afiș de conferințe, la Dalles.” Totuși, scriitorul de casă al lui Macedoneanu nu este chiar atât de atent la onomastica operei sale, după cum îi reproșează eroul său („Da, toate elementele sunt eronate. Fantezii ieftine abundă la tot pasul, inițialele numelor pe care trebuie să evităm a le prezenta întregi sunt ridicole... Ce e aia «Y. O. 3 se duse la teatru»? „V3+6 tăcu semnificativ. »”), care, de altfel, e mult mai interesat de relevanța numelor proprii: „Îi implorase – scrie biograful despre Gri Macedoneanu cel aflat la vârsta adolescenței – să nu-l mai

<sup>146</sup>

Ion Bogdan Lefter, *Primii postmoderni: „Școala de la Târgoviște”*, Paralela 45, Pitești, 2003,

numească Gri. Ce nume e ăsta? De când Geta, pațachina, îi spusese astfel, sunt vreo trei ani de-atunci, nimeni nu-l mai striga Spiridon. Zurlia pretinsese că se uită gri, explicând destul de încurcat că nici albul, nici negrul nu i se potrivesc. Grig ar fi fost preferabil, dar ai casei, ca și colegii de școală, rămăseseră surzi la consoana finală propusă de el, n-o acceptaseră; corecturile pe loc, însoțite de încrețituri ale frunții, nu reparaseră sminteala. «Gri cu picățele!» încercase să revină într-un târziu Geta, zurlia, văzându-l purtându-se asemenea unui damnat. Dar varianta nu prinse și Gri se răspândise ca o cenușă în școală, în întreg orașul.” Iar undeva mai încolo, într-una din ședințele de consiliere ale hagiografului, același Gri precizează, nu fără a-și pune, încă o dată, în evidență, grandomania: „Dacă ai semnala o precocitate neobișnuită în muzică? Ceva ca Wagner ar suna grandios. Și ce e mai moral decât muzica?... În general, servește-te de numele ce încep cu W, cu Y și K. Sunt terifiante... Atribuie-mi simfoniile lui Haydn, din greșeală trecute în seama vienezului...”

Dar, dacă personajul narator e lipsit de preocuparea unui George Pelimon (care „revine” în acest roman ca personaj secundar, în calitate de editor și scriitor, între altele „cu efemeride dintr-un manuscris al lui, *Ingeniosul bine admonestat*, o poveste intelectualistă așa și-așa”, citită în cenaclul condus de protagonistul *Învățăturilor...*) sau a lui Macedoneanu pentru onomastică, autorul meta-romanului, adică Mircea Horia Simionescu, nu se dezmințe atunci când (mai rar, e drept), recurge la jocuri de cuvinte (chiar dacă nu prea subtile) legate de numele proprii, cum ar fi, de pildă, aluzia aparținând, de fapt, tot unui personaj, cu totul episodic: „Nu-l cunoști, a zis madam Precup, ar fi timpul să coborâm și s-o luăm pe scurtătură, pe Alecu Constantinescu, a zis, nu-l cunoști cât de sentimental poate fi, sentimental până la prostie, până la orbire... Între Galina și domnul Macedoneanu, a zis, el este cel cu orbul găinilor, că ea e lucidă, lucrează la rece, cu mânuși, nu se angajează decât în chestii de mare anvergură, știe ea antecedente, în Grant, în Dămăroaia, în timp ce el rămâne un domn.” Sau, atunci când, recurgând la procedeul manuscrisului găsit, evident pentru a da autenticitate relatării meta-romanești, atribuie manuscrisul care descrie avatarurile romanțatorului trădat de propriul subiect (Gri Macedoneanu) unui „năzdrăvan dactilograf al cooperativei *Deservirea* din București” ce și-a adresat confesiunea unui necunoscut domiciliat pe strada Sapienței și purtând numele de... Delfin Protopopescu. Astfel, finalul „merge pe mâna” unei revelații: adresantul,

discipolul căruia hagiograful îi adresează vocativul „Delfine”, nu este un „anonim” *dauphin*, moștenitor prezumtiv al „tronului” de scriitor, ci chiar o persoană cu numele propriu Delfin. Accentul reprezintă, totuși, o scădere, în sensul că Mircea Horia Simionescu preferă să „vulgarizeze”, să recurgă la un destul de ieftin joc onomastic (delfinul e, de fapt, domnul Delfin) pentru a sugera, probabil, derizoriul demersului întreprins de către autorul manuscrisului, faptul că munca sa a fost inutilă prin ratarea „șintei”, a destinatarului, acesta fiind persoana nepotrivită. Cu alte cuvinte, autorul târgoviștean vrea să sublinieze că distanța dintre termenul (paradoxal) comun „delfin” (aici, nu cu sensul propriu de moștenitor nu al tronului Franței, ci cu acela figurat, de moștenitor al experienței de viață și de activitate scriitoricească) și numele propriu (deci particular) „Delfin” nu e altceva decât distanța dintre un un semantism înalt și unul jos, dintre ideal și realitate. În situația de față, banala, „*comuna*” realitate fiind reprezentată metonimic de numele *propriu*, adică tocmai de ceea ce considerăm, îndeobște, că particularizează, unicizează.

Dovada căderii în efect ieftin constă, poate, în faptul că „Delfin” e alăturat lui „Protopopescu”, nume cu rezonanțe caragialiene și populare, pentru un evident efect de contrast (cu nobilul „delfin”, la origine fiul cel mai mare al regilor Franței, după cum bine știm). Sugestia se menține cu atât mai mult cu cât adresantul nu e capabil să recunoască valoarea scrierii ce-i este adresată, cu toate că are, totuși, atâta cultură literară încât să poată identifica în personajele „grafomanului” de la *Deservirea* eroii cărților lui Mircea Horia Simionescu.

Ștefan Agopian, *Ziua mâniei* (1979)

De la primul său roman, Ștefan Agopian și-a conturat o formulă proprie, dovedindu-și calități de stilist și de experimentalist, ajungând în perioada postdecembristă să fie considerat un postmodern „cu acte în regulă”, datorită în primul rând conștiinței autoreferențiale cu care își investește personajele, conștiente de statutul lor ficțional, acesta fiind definit prin credința într-o instanță supremă, un scriptor (Dumnezeu sau Artist), care le și dă posibilitatea de a anticipa evenimentele și de a căpăta o filosofie de viață care exclude teama de incertitudinea viitorului, dat fiind că acesta e cunoscut și chiar comentat în avans. Din acest punct de vedere, eroina *Zilei mâniei*, Lucia Zărnescu, își vădește asemănarea cu Billy Pilgrim al lui

Kurt Vonnegut jr., din *Abatorul cinci*, protagonist care, călătorind (la propriu, însă, nu doar la nivel mental) în propriul timp al existenței, își cunoaște inclusiv momentul și cauza și circumstanțele morții. Într-una din cele patru scrisori imaginare publicate de Lucia, ea face mențiuni precum aceasta: „Nora mi-a spus odată: Vezi, draga mea, asta e nenorocirea, deasupra noastră e Artistul, care ne privește indiferent și care ne conduce, totul depinde de voința lui”; iar monoloagele ei interioare, decupate mai ales în capitolul unu al romanului, ne arată că ea posedă acest tip de cunoaștere supra-referențială, știind când și cine va pieri, asimilând-o unei perspective defetiste.

Deși locul principal al acțiunii îl reprezintă orașul Turnu-Severin, cu toate provincialismele de rigoare, de fapt naratorul ne plasează într-o rețea de istorii, de biografii, proiectate fie direct de către narator, fie prin intermediul conștiinței retrospective a personajelor, în Capitală ori, mai puțin, în alte orașe. Și, așa cum toposul orașului de provincie devine mai degrabă un punct de fugă spre alte teritorii, timpul prezent al relatării (15 mai 2015) devine punctul de fugă spre alte momente sau epoci – și nu numai prin analepse, ceea ce nu ar fi deloc surprinzător, ci și prin prolepse, ceea ce reprezintă o marcă a prozei lui Agopian, din care decurge și efectul de relativizare a instanțelor și sugestia că totul e deja scris, consemnat, sugestia unui fatum. Surprinzător este de fapt nu procedeul prolepsei, cât atribuirea unei conștiințe prospective unuia dintre personaje, id est Luciei Zărnescu, ale cărei monoloage interioare, decupate prin ghilimele, ne oferă reperele unor evenimente viitoare care, paradoxal, nu par s-o tulbure și, mai important, deși e vorba inclusiv de moartea unora dintre cei apropiați, nu o determină să ia nici o măsură (sensul pare să fie același, al credinței, fie și difuze, că totul e predestinat și că unui astfel de personaj cu (dez)avantajul unei cunoașteri anticipative nu-i rămâne decât să se bucure de clipa prezentă, mai puternică și mai vie tocmai prin raportare la sumbrul viitor). Se poate specula că acest tip de conștiință a timpului ar putea sta și la baza deciziei membrilor familiei Glăvan (ale căror istorii reprezintă, până la urmă, centrul de greutate al romanului) de a menține „Vasile” ca nume pentru toți urmașii (care, în mod curios, sunt toți de parte bărbătească). Iată câteva precizări în acest sens: „Când a murit, a lăsat cinci sute de mii de lei mănăstirii Tismana pentru pomenirea sufletului lui și a celor ce or fi fost înaintea lui și a celor ce or fi după el, toți botezați Vasile, după dorința cine știe cărui strămoș demult uitat.” Aici este pomenit cel supranumit „Eteristul”, strămoșul participant la revoluția de la 1821 și devenit mare proprietar: „Și, într-o zi, Vasile Glăvan Întâiul s-a plictisit de sare și de mutrele ciocănașilor și ale

ocnașilor și s-a apucat să-și construiască o fabrică de postav pe pământurile pe care le cumpărase cu banii făcuți din sare.” Deși, așa cum reiese din citatul anterior, Eteristul nu e cel dintâi „Vasile” din familia Glăvan, totuși e numit de către narator „Întâiul”, fără o justificare aparentă, poate ca urmare a faptului că reprezintă un strămoș care reușește să urce pe o altă treaptă a condiției sociale și materiale, astfel că denominarea de tip „voievodal” consemnează o simili-înnobilare, perspectivă susținută și de o precizare precum aceasta: „Au avut încredere într-un fost eterist și revoluționar, Vasile Glăvan, al nu știu câtelea dintr-un șir lung de Vasile.” Numele „Vasile” se dovedește suficient de persistent, ajungând sinonim cu ideea de destin, căci atunci când Vasile Glăvan numit „Bătrânul” (supranumele devine absolut necesar în condițiile păstrării aceluiași nume de botez: „Eteristul”, „Bătrânul”, „Tânărul”) încearcă să rupă tradiția, soarta îi defavorizează urmașii purtători de alt nume decât „Vasile”, iar supraviețuitorul, simptomatic, deși e rodul unei legături nelegalizate, poartă numele predestinat: „Și cearta cu taică-său, care voia musai să-și boteze nepoții Vasile, așa cum îl chema și pe el și pe fie-său și un șir lung de Vasile înapoi, cine știe câți. A vrut să rupă șirul, dar băieții au murit. Și pe ăsta, pe ultimul, botezându-l Vasile, făcut cu o servitoare, dar înfiat după aia.”

Numele de familie al acelorași Vasile face obiectul unei referințe livrești, care se leagă de o presupusă intersecție a vieții lui Glăvan Eteristul cu Bogdan Petriceicu-Hasdeu, care, chipurile, s-ar fi întâlnit în închisoare; naratorul pune pe seama acestei întâmplări faptul că Hasdeu ar fi menționat în *Etimologicum magnum* numele a două specii de pești de apă dulce, pe care le pune consideră a sta la baza numelui protagonistului: „De la glăvoacă se trage numele Glăvan”. În acest fel, personajul cu pricina capătă o acreditare non-ficțională, întemeiată, după cum se vede, pe referința onomastică.

În altă ordine de idei, dincolo de nume de o banalitate conformă unui regim autohton de utilizare (precum Lucia, Petru, Ionel sau Olga Zărnescu – fiica, fratele, tatăl, mama –, Marioruța – diminutiv mai rar, al comunului „Maria”, aparținând soției lui Vasile Glăvan Bătrânul –, Ion și Niculae, fii care scapă de numele „Vasile”, dar pier de tifos [menționați în altă parte Ioan și Niculai, fără să știm dacă e o scăpare a personajului care-i pomenește, adică a tatălui, ori a naratorului/autorului] –, Marioara Strovilo – prietena Luciei –, Nicușor Pârvu – un cârciumar doar amintit –, Ioana Grigorescu, eleva care vorbește franceza în jargon și se căsătorește cu un anume Popovici, avocatul Gh. I. Popovici, artista Aristia Măgureanu, concubina generalului

Aslan, Gavrilă Butnaru, omul de încredere al primarului, cel care pune foc la case atunci când e plătit, Miruna Zamfirescu, pocăita, Constantina Severineanu, căsătorită cu Gigi Severineanu, profa de naturale Zoica Enescu, măritată cu căpitanul de cavalerie Enescu), deci dincolo de acestea textul lui Agopian e impregnat de o onomastică expresivă, mai ales cu iz popular, cu termeni care sunt sau provin din porecle. Astfel, servitoarea familiei Zărnescu e chemată cu un apelativ masculin, deși i se cunoaște numele „real” (pe care, însă, naratorul, nu se deranjează să ni-l spună): „Trecu nepăsătoare pe lângă casă și auzi vocea maică-sii, care striga ceva la Ivan, servitoarea lor, pe care o chema cu totul altfel, dar toți îi spuneau Ivan dintr-un motiv necunoscut.”

L-am amintit pe Vasile Glăvan Bătrânul, îl menționăm și pe fiul său, Vasile Glăvan Tânărul, dar și pe Iorgu Tzigara, prefectul de Mehedinți, omorât de țărani în 1907 (cu tușa de snobism detectată în grafia „tz” pentru „ț”: Tzigara, de la, e de presupus, Țigara). Chiar dacă sunt episodice, anumite personaje au nume de o plasticitate argotică evidentă: țăranul care propune, la 1907, să se împartă moșiile, se numește Marian Poponete; un partener de cărți e un anume Albăstreanu; Moise Altar e cel care vrea să cumpere via lui Glăvan; Țiganul Floremita e organizatorul petrecerilor cu Țigănci sub pașpe ani pentru boieri, Frosina Mitrea, amanta lui Glăvan Bătrânul, e zisă Pătrungeana, epistatul e Ghiță Cacabăț, spionul la Înalta Poartă, are, cratylan, un nume cu rezonanță turcească, Duzoglu; Scrumbie Gură-Spartă e numele expresiv al unui bătauș al cărui nume real nu e nici el lipsit de plasticitate datorată, probabil, unei porecle căpătate de vreun strămoș: Anton Pușcă; tânărul poet slinos din corul grecesc care „se dădea drept grec, dar era român și se numea Barometru Mitrea”, fratele unei episodice Frusina Mitrea; cârciuma *Podgoreanca* e ținută de „milosul Ilie Becherul”, iar un alt cârciumar se numește Ion Cioc, în vreme ce popa e Gică Vulturescu. Dușmanul de moarte al lui Glăvan Bătrânul e „un grec botezat pe românește Guguștiuc, Trăian Guguștiuc, chit că toată lumea îi spunea altfel, adică tot cu un nume de pasăre: Cucuveaua, într-atât de rea gură are”. Pictorul cu care Olga Zărnescu fuge la Paris e numit inițial „Gavrilă Blându”, drept care la un moment dat, atunci când soțul Olgăi, Ionel, îl întreabă pe Glăvan dacă să-și reprimească soția, răspunsul este da, „dar întâi dă-i o bătaie bună că a uitat cum e o mână de bărbat de când cu Blându ăla”; ironia este evidentă, cu atât mai mult cu cât apoi aflăm (de la Glăvan Bătrânul) că de fapt „Blându” e o poreclă, datorată însuși purtătorului său și înfățișării sale „sfioase”: „Și pe Blându ăla nu-l chema Blându, îl chema Scordilios,

grec de familie veche, bisericoși și zgârciți. Gavrilă nu semăna cu ei, avea o figură de sfânt și își spunea Blându. Gavrilă Blându, cel cu ochii albaștri ca cerul, poate ochii ăștia au înnebunit-o pe maică-ta. Cine știe?”

Spiritul acesta popular manifestat prin acordarea (sau chiar auto-acordarea, ca în cazul lui Blându) de porecle/supranume funcționează și în cazul profesorului de limbi clasice Botez, arestat pentru viol de minore (de fapt băgată pe gât de mama unei țigănci de 12 ani, Smaranda) și care intră în gura lumii cu porecla „Botez cel Pur”, explicată dintru început și chiar justificată (ironic, e adevărat): „Botez cel Pur *ejectus in exilium*, fiindcă n-a fost condamnat niciodată, acum e profesor la București sau poate e adevărat zvonul că a plecat la Paris. (...) Pe ei, tinerii care au terminat de curând școala, îi excită imaginea acestui Botez, nu Ioan, nimeni nu-i știe prenumele, poate chiar Ioan, așa ar trebui, cel care aduce învățătura și botezul creștin, cel care îi învață la nerușinare pe imberbii discipoli violând o minoră, pentru că exemplul personal este cel mai bun exemplu, nu vorbăria goală, el însuși botezându-se cu nerușinare într-un fel cu totul nou.”

Pe de altă parte, apar și nume snoabe, „urbane”, cosmopolite: Beyrouth (aparținând subprefectului), Miltiade Lorenty (colegul lui Petru, fratele Luciei), Bobi Focșoreanu (avocat, amantul domanei Strovilo), doamna Bellio (baroneasă), Sașa Arginteanu (iubitul Florentinei Severineanu, îmbogățit prin vânzarea de papagali), Cutandache (personaj episodic) ori Louis Zărnescu (escroc care se dă drept fiul fals Olgăi Zărnescu și al lui Ionel Zărnescu, franțuzind numele autohton). Și, între cele câteva nume grecești sau armenesti (e pomenit, cu un clin d'oeil, „armeanul Zadig Agopian” – Zadig amintește de Zadic din *Manualul întâmplărilor*, iar Agopian e dincolo de orice comentariu), un nume de evreu, Iosif Efraim Spindler, elev toțilar, desconsiderat tocmai din cauza rezultatelor la învățătură, căruia Lucia îi zice de obicei doar Spindler, menționându-i numele întreg doar când îl reîntânește ca locotinent la Iași și-i remarcă metamorfoza într-un bărbat cu care se va și însoți.

Paul Georgescu, *Vara baroc* (1980)

Procedeul prin care Paul Georgescu enumeră antroponime, supra-nume, porecle etc. pentru a obține efecte diverse, capătă anvergură în *Vara baroc*, rezonând cu adjectivul din titlu prin bogăția metamorfozelor. Incipit-ul romanului ne pune deja în

fața unei prime „canonade” onomastice avându-l ca „referent” pe cel ce este identificat de către Gabriel Dimancea, protagonistul cărții, drept un agent malefic-sugubăț, un Nichipercea supra-numit ca atare de către narator (care rămâne de persoana a III-a, însă e contaminat de protagonist – din nou o similitudine cu *Bunavestire* – în sensul că Gabriel, personajul, este cel care îl vede ca pe un Aghiuță pe acest vizitator inopinat, însă naratorul este cel care, prin empatie, îl numește astfel): Maltezi, numit așa, ni se explică, după locurile unde, legendele locale spun, ar fi fost un castel ridicat de cavaleri de Malta, ajunge, rând pe rând, ducele de Pârlea y Năzuroși, prințul de Dropiy y Dropica y Malaria, Don Maltezi, dom de Malta y Platonez-Manquez, Aghiuță (cu sensul, aici, de „ispititor”, astfel că, prin reflexie, Gabriel „devine” „Faust”), Nichipercea, Ispititorul; într-o altă secvență, „Maltezi” se metamorfozează în Sarsailă, Întunecimea Ta, Zgaiba, Talpa Iadului, Ucigăl Toaca, Michiduță, Cavalerul de la Malta. Un alt exemplu ne arată că procedeul nu este unul mecanic, ci nuanțat: numele avocatului Milan e substituit, în raport cu contextul, cu propriile replici ș.a.m.d., de o succesiune de nume provenite din substantive comune scrise cu majusculă, nume de personaje literare ș.a., iar preopinentul său, Gabriel Dimancea, este desemnat, pentru conformitate, cu apelative complementare sau antinomice, efectul fiind parodic, ironic și intertextual: Arapul (pentru că e mai tuciuriu) respectiv Valahul, Spaniolul/Sancho, Chihote/Panza, Don Milan/Cervantes, Don Chișote/Unamuno, Avocatul/Grefierul, Amorezul/Amicul, Brunetul/Castaniul. Lică Tatu, vânzătorul de la Librăria-Papetăria „Peștișorul de aur”, devine: Marele Preot al Templului fără mușterii, Papetarul, Mai Știutorul, preotul Minervei, Marele Preot al Conservelor de Sentimente, procurorul Tatu, Conservatorul Trecutului Imuabil, Conservatorul Esențelor, Jupiter Tatu („Mari fulgere se apropiau grozave. Papetarul asuda amenințător. Gabriel știa că Jupiter Tatu se temea de incendii...”), Mai Știutorul, Apostolul Tatu, Marele Inchizitor; în funcție de subiectul sau de contextul conversației dintre acesta și protagonist, cel din urmă devine și el: Soi Rău, Bani Gata, Doctorul Gabriel, Terchea Berchea, Tânărul Prieten, Ereticul ș.a.m.d. Dar de cele mai numeroase re-botezări se bucură un personaj secundar – însă cu un rol bine definit și cu un profil care se reține prin pitoresc –, birjarul care răsare întotdeauna în drumul lui Dimancea, încă o dată procedeul fiind nuanțat prin faptul că în dialogurile dintre birjar și personajul central acesta din urmă e *numitorul*, în mod direct, fără a mai „apela” la instanța narativă. Birjarul-filozof e numit Caron, Fiodor Fiodorâci, badea Chifor, Nechifor, Pavel Pavlâci, Cuzma Cuzmici, Semion

Semionâci, Stepan Stepanâci, Feodor Dmitrici, Fiodor Mitrâci, Fiodor Nicolaevici, Leo Fiodorovici, Efraim Nilâci, Egor Cuzmici, Nechifor Nilâci, Agafon Stepanâci, Alexei Maxâmici, Efremei Iacobâci. Tehnica aceasta, trădând manierismul, are la bază un prototip, acela al omului cu ocupație umilă (birjar, în speță) dar care are calitățile unui observator atent, cu aplecări de filozofie populară, în genul unor personaje din literatura rusă – de unde și aplecarea lui Gabriel de a recurge la nume rusești. E aici și ironie, distanță, dar și o anumită nostalgie livrescă, potrivită, am spune, unui spirit ludic precum acela al lui Paul Georgescu, re-scriitor mai degrabă decât creator, pasișor înainte de a fi constructor de noi lumi.

Efervescenta aceasta verbală, manifestată cu precădere la nivelul onomasticii, nu a putut trece neobservată. Ovid S. Crohmălniceanu notează: „Puzderie de aluzii ironice ne trimit la opere ilustre care nu o dată sunt parodiate; autorul transcrie scâlcierile fonetice ale limbii vorbite («o fi lucrândă», «un’ sunteți», «acilea’șa», «ie» «Pă Ghinărar», «dom’ne», «fi’mi-o», «constatările», «sirioasă» etc.), se amuză să producă în proporție industrială calambururi și jocuri de cuvinte («ducele de Maltezi y Platonești y Bramborosa», «Erinii-Irimii», «Cum să mă-nsor cu Dorința, devine pe urmă Obișnuința! », «Sodoma și Govora», «cris-tos», «crist-cubic», «Ignorațio de Loyola», «mastoflonț», «beregus», «satană belea», «sictir, pezevenghi»), născocesc vorbe noi. (...) O inteligență drăcească prezidează cartea, exercițiu de virtuozitate neobosită, fascinantă. Verva autorului e inepuizabilă. Ca să desemneze mereu sub alte nume pe Gabriel Dimancea și dl. Maltezi, care poartă o discuție privitoare la recoltă, căsnicie, un post de învățătoare, îi spune primului succesiv: orășanul, intelectualul, năzurosul, citadinul, iluministul, afanisit, junele rebel, tânărul ziarist, Faust avizat, ginerica, amplotiatul, reporterul dezlănțuit, profesorul, dascălul Scârța-Scârța, Mațe Fripte, tehnocratul, cinovnicul – și celuilalt, paralel: prințul de Dropia y Dropica y Malaria, ruralul, săteanul, sămănătoristul, vicleanul, corupătorul, bătrânul pehlivan, sordidul bătrânel, insinuantul moș, codoșul, oaspele, Aghiuță, Nichipercea, arendașul, Pezevenghioglu, cerșetorul, jălbarul etc. Tot așa directorul Dogaru devine într-o perspectivă de «divan West-oriental»: Osânzoglu, Bâzdâk-bei, Fonfolea, Fonfide, Fonfoglu, Hoge Nastratin, Pașa Musaca Caldarâm, Cafegioglu, Temutul Ienicer, Giugiuc-bei, Grăsanul maculator, Pașa din Ianina – iar Lică Tatu, proprietarul magazinului «Peștișorul de aur», gazetarul, Mai Știutorul, Marele Preot, Conservatorul Esențelor ș.a.m.d. Transcrise în acest regim al poreclelor descalificante, actele personajelor declanșează o adevărată avalanșă de efecte bufone (...). Cuvintele,

ca o pilitură magnetică hipersensibilizată, tresar în apropierea sintagmelor literare prestigioase și trag imediat către ele. Se recunosc parodieri ale lui Ion Barbu, Caragiale, Mateiu Caragiale, Eminescu, G. Călinescu ș. a.; (...) Conversația eroului cu vizitiul se transformă într-o mostră savuroasă de enclave comice erudite. Conducătorul «mirabilei ambarcațiuni» e numit când Caron, când baci Micu, Fiodor Fiodorovici, Moș Nechifor, Lev Fiodorovici și – tratat în filozof –, după modelele celebre, el emite sentințe memorabile (...) Regimul comicului îi priește lui Paul Georgescu. Relieful personagiilor crește direct proporțional cu facultatea lor de a fi hilare (Riky-Ryky, Dogaru, Tatu, comisarul Limbășan, Marnescu, don Maltezi, Milan, Maricica, Iulius, Crizantema, Irimie). Victor, ca și doctorul Petrescu, necaricaturizați, rămân simple voci interogative care-i dau posibilitatea lui Dimancea să se autoanalizeze. (...) Conștient de această primejdie (chiar dacă nu tot timpul), autorul are grijă să împingă comicăria către semnificații superioare. Vara baroc închipuie o lume în care tragicul nu e posibil. La Platonești, orice ia o turnură rizibilă.”<sup>147</sup>. De asemenea, Eugen Simion: „Revelionul, romanul cel mai bun de până acum al lui Paul Georgescu, este construit, ca și cele precedente, după formula modernă a eseului românesc: introspecție, destrămarea a epicului tradițional, reflecție morală și parodie a reflecției. (...) Paul Georgescu vrea să marcheze în roman un amestec (și o condiționare) al timpurilor și, pentru a dovedi acest fapt, începe prin a amesteca limbajul.”<sup>148</sup>. Lucian Raicu („Viața senzațională a ideilor, biografia spectaculoasă a problemelor, aventura neprevăzută a ideologiilor, iată adevărata substanță a literaturii lui Paul Georgescu, o substanță fluidă, însuflețită, circulând pretutindeni cu extremă vivacitate.”<sup>149</sup>) sau Laurențiu Ulici („Paul Georgescu este un prozator cu o extraordinară, voluptoasă, insașiabilă poftă de discurs. Vizibilă și în cărțile dinainte dar dezlănțuită paroxistic în *Revelionul*, romanul de tulburătoare aventură a cuvintelor, roman în care „les mots et les choses” capturează și distrug evenimentul epic, înlocuindu-l cu o compoziție de sonorități grele, diverse, mustind de materie, amețitoare (cuvintele) și cu prelungite, exasperante detalieri descriptive (lucrurile). În locul imaginației epice funcționează în acest roman o neobosită imaginație lexicală, autotelică însă, delectându-se cu sine și în sine, sub cortina

<sup>147</sup> Ovid S. Crohmălniceanu, *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Ed. Cartea Românească, București, 1981, pp. 168 – 171.

<sup>148</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, I, Ed. Cartea Românească, București, 1978, p. 536.

<sup>149</sup> Lucian Raicu, *Fragmente de timp*, Ed. Cartea Românească, București, 1984, p. 336.

transparentă a colocviului intelectual, profund (și, poate, voit) livresc și steril.”<sup>150</sup>) se adaugă și ei celor care au demonstrat cât de amplu și de bogat este spectacolul limbajului în proza lui Paul Georgescu.

Augustin Buzura, *Vocile nopții* (1980)

Romanele lui Augustin Buzura, greoaie, aluvionare, încărcate de reflecții morale care frecvent nu reprezintă decât truisme, sunt greu digerabile astăzi. Duplicitatea ideologică și morală<sup>151</sup>, așezarea compactă în pagină a textului, dialogurile excesive și grave, inflația de cuvinte, atât în replici cât și în narațiune, fac lectura dificilă și nu lasă cititorului loc pentru propria inserție în interpretarea faptelor, atâtea câte sunt. Stilul „cenușiu”, cazuistica nesfârșită contribuie la efectele menționate. Contrar părerii lui Eugen Simion („Augustin Buzura este, nu mai încapă vorbă, un excelent prozator moralist, și temele lui privilegiate sînt adevărul și rădăcinile erorii. (...) Nu este, de altfel, greu de observat că romanele sale, deosebite ca stil, se referă la aceeași epocă socială și au, în genere, în studiu aceleași probleme morale. Profesorul Cristian este un Carol Măgureanu ajuns la lumină sau un doctor Bogdan cu o experiență mai dură în spate și în alt cerc al revoltei.”<sup>152</sup>), consider că textele romanești ale acestui autor nu sunt deosebite ca stil și nu dau măsura unui „excelent prozator moralist”, căci formula sa eseist-locvace ascunde un simili-gânditor al cărui succes e conjunctural, romanele sale intrînd în formula contradictorie a „obsedantului deceniu”.

Cu excepția postdecembristului *Recviem pentru nebuni și bestii*, dintre romanele anterioare doar *Vocile nopții* are, în pofida aceleiași menționate duplicități, o respirație mai firească și aspecte mai autentice, respectiv mai pitorești-umane. Se găsesc și aici episoade excedentare (ca acela al intersecției erotico-politice dintre protagonist și cuplul occidental Vecchio – Violetta, el pictor italian, ea ziaristă de stînga), precum și „dezbateri” moral(izatoar)e, însă alte episoade și dialoguri, acelea ale vieții căminiștilor lucrători la întreprindere, ale savurosului concurs de Miss ori ale crosului de tineret, ale unui concert (de muzică pop) ratat sau al unei ședințe de

<sup>150</sup> Laurențiu Ulici, *Confort Procust*, Ed. Eminescu, București, 1983, p. 204.

<sup>151</sup> Vezi studiul meu despre *Fețele tăcerii* din...

<sup>152</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*. I, Ed. Cartea Românească, 1978, p. 496.

spiritism, dar și ale unor confruntări „cocoșești” între Pintea și diverși muncitori, salvează în mai mare măsură acest roman de proporții mai reduse decât „norma” buzuriană. La pitorescul și autenticitatea menționate contribuie și onomastica personajelor (actanții înșiși fiind surprinși, cum spuneam, în momentele mai puțin „oficiale” ale vieții comuniste). Protagonistul (care, de altfel, are funcție de narator, în alternanță cu un ubicuu narator de persoana a III-a) deține, ca și o parte din celelalte personaje, un nume banal (aidoma majorității eroilor principali din celelalte romane: Cristian Ion, Matei Popa etc.): Ștefan Pintea. Născut în Arini, fiul lui Ion și al Anei, fost student devenit muncitor la topitorie, personajul e menționat de către narator în mod constant cu numele de familie, așa cum colegii de muncă îi spun, firesc, „Fane”. Trecerea în revistă a majorității numelor ne indică același orizont cvasi-realist și „cotidian”: Arcadie Gherman (inginer-șef), Enache Dumitrache („responsabilul cu patriotismul”, „mai marele întreprinderii”), Ică Stănculescu (directorul general), Anghel Vătafu (alt mahăr al întreprinderii), Radu Stroescu (secretarul comitetului U.T.C.), Dana (o colegă de facultate a lui Pintea), Elena Filipaș (soția inginerului Iosif Filipaș și amanta lui Pintea; soțul o alintă cu „Lenuș”, iar amantul cu „Lena”), Iacob Filipaș (tatăl inginerului Iosif Filipaș), Margareta (fosta soție a lui Filipaș), Ioana Stoian (zisă „Nela”, de la „Ionela”, falsa verișoară a lui Pintea și soția lui Ieronim Stoian), Mihai Isaia Stănescu (subalternul lui Filipaș – și cel care, săpându-l, îi ia locul – și soțul Magdalenei/Magdei), Găvrilă (bunicul lui Pintea), Marin Ionescu (șef de birou angajări), Nicoară (maistru), Manu (un băiat de la convertizor, extrem de retras), Gelu Neamțu (va fugi din țară, după o viață picarescă, cu închisoare și mai multe căsătorii), Maria Spiridon (zisă „Mara”, „frumusețea cea mai discutată” a cârciumilor de periferie, prostituată – ea o invocă mereu pe o anume tanti Ghizela, care îi ghicise viitorul), Ileana Sasu („o blondă cu o înfățișare distinsă, de damă de onoare la Curtea Angliei, însă cu niște picioare ce-mi evocau trăinicia podului de le Cernavodă”, parteneră de dans a lui Pintea, cel căruia îi și aparține caracterizarea citată), tovarășii Ionescu și Vasilescu (membri ai juriului de Miss, anonimizati de desinența „escu”), Șerbănică (șeful Ocolului Silvic, organizatorul unei vânători pentru ștabii întreprinderii; diminutivarea pare să aparțină perspectivei subiective a lui Pintea), Vasile Plop (fostul șofer al lui Filipaș, care îi poartă sâmbetele acestuia, fiindcă fusese nedreptățit), doamna Bob (fostă Manu, pomenită ca o bunică de origine nobilă), Holban (maistrul găsit mort în closetul spitalului), Stănilă (unul dintre prietenii tatălui lui Pintea, despre care aflăm că înnebunește), Morar Ion (muncitor la

Fabrica de țevi, omorât din imprudență de către Filipaș – care, într-o ședință de spiritism condusă de Ioana Stoian, e somat să depună o lumânare la mormântul victimei sale), Ion Vișan (unul din cei doi colegi de cameră ai lui Pinte, căruia prietenii i se adresează cu „Neluțu”), Gelu Bălan (muncitor care iese în evidență prin faptul că de doi ani citește aceeași carte, *Război și pace*). Samoilă Mocanu (agresorul lui Pinte din prima cameră de cămin repartizată), Cătălina Stroici (muncitoare curtată de Vișan și menționată de obicei drept „Călina”), Nina (chelneriță la localul „Dorobanți”) ș. a.

Ies în relief nume ca Vasii (purtat de trei frați, muncitori oșeni și harnici, al căror nume de familie pare să fie „Borz” și care de obicei sunt desemnați prin „Vasii cel mare”, „Vasii cel mijlociu” și „Vasii cel mic”, Veza (aparținând locotenentului de miliție care îl anchetează pe Pinte), Stelian/Stelică Goran (celălalt coleg de cameră al lui Pinte și rezonator permanent al vieții de întreprindere), Ethel-neni (adică „doamna Florența Oros”, cum se recomandă ea ca gazdă a perechilor ilicite precum aceea a lui Pinte și a Lenei Filipaș), Sandu Picu (administratorul căminului), Elvira Furțea (tovarășa de la angajări despre care Pinte spune: „tovarășa Elvira Furțea – asta era singurul lucru care mă enerva la ea: numele; aducea a înjurătură!”), Pali Bonțoș (boxer și lider al unei găști aflate în permanent conflict cu o altă gașcă, a unui anume Covaci, macaragiu), Octavian/Tavi Ulei (bătăușul pe care Pinte îl ia la mișto cu porecla ad-hoc „Cincinalule”) și prietenul acestuia, Nicu Sobaru (despre care, adresându-se lui Pinte, spune că „te iubește de-l apucă greața”) sau Sempronia Serdiuc (despre care Filipaș relatează: „Ică Stănculescu, spunea Filipaș cu dispreț, s-a profilat acum pe practicante. Ultima cucerire, o economistă. Sempronia Serdiuc, nevasta unui medic de țară aflat la dracu-n praznic, i-a pus fusta-n cap, încât nu mișcă-n front. Se spune că săptămîna trecută a dus-o la *Cerbul de aur*, unde, din întâmplare, venise și nevastă-sa, cu un profesor de sport. Ică anunțase că pleacă la București. A ieșit un scandal discret, dar cu ecou pînă sus.”).

Evident, expresivitatea crește o dată cu formele de adresare familiare și cu poreclele: în afară de deja pomenitele „Lenuș”, „Lena” și „Fane”, se adaugă „Coco” (felul în care își alintă Lena soțul), dar și hipocoristicele „Sam” (de la Samoilă, sudor) și Nick (de la Niculae Sultan – șoferul cu antecedente penale – „a stat o vreme la neagra” – care chiar are purtări de „sultan”, adică de stăpîn, față de colegul său de cameră Samoilă Mocanu, respectiv față de nou-venitul Pinte, pe care-l va urî de moarte).

Poreclele caracterizatoare îmbogățesc efectele sonore și semantice ale numelor din acest roman: „Jomo” (porecla obscură dată inginerului George Zorileanu, „un cântăreț folk excelent”), „Moby Dick” (porecla răutăcioasă dată de Lena Filipaș Magdei Stănescu, evident pentru că e foarte grasă), „Neluțu Ufederistu” (un malac cu părul creț, macaragiu), „Radu Masculu” (Radu Ursu, de fapt), „Jimi Cotoiul” (strungar, mereu parfumat, „are trei dame în trei schimburi diferite”; Pintea precizează: „aflasem că-l cheamă Iacob Timotei – de unde și *Dear Timothy*, cum îl striga Nemțu”), „Linguriță” (porecla atașată unui personaj dubios, un turnător la securitate înalt și cu bube, cu un nume „de buletin” nu mai puțin plastic, „Dumitru Șpan”, despre care Goran spune: „Linguriță, muncitor la cooperativa «Ochiul și timpanul», de-abia așteaptă să toarne și ce n-ai spus...”), Scufiță-Roșie (muncitor la „acid sulfuric”, încrezut și sonat, zdrăgăne ghitară și plânge când nu te aștepți), „Droanga” („Are un clopot cu care merge la stadion.”), „Ventuză” (un turnător-provocator care, potrivit poreclei, se „lipește” de nou-veniți și îi trage de limbă pentru a-i raporta); tot „Ventuză” e și porecla uneia dintre candidatele la titlul de Miss, Carmen Albu (desenatoare la „Metalul roșu”, o brunetă cu ochi albaștri, strigată din public „Ventuza” probabil din cauza nimfomaniei); dintre aceste concurente, doar una pare să scape numirii răutăcioase din partea publicului, și anume Sabina Pop („o blondă naturală (...), operatoare chimistă la Acid sulfuric”, care trebuie să explice „mai pe scurt dialectica dezvoltării forțelor de producție”), celelalte fiind poreclite „Mițșor” (Maria Filipescu, „laborantă la Cercetări miniere, cunoscută și sub numele de Mița Salteluța”), respectiv „Woody” (Alina Murgu, „o blondă molatecă, tristă”). La acestea se adaugă un supranume ironic, vizând snobismul celui cărui i s-a atribuit, instructorul de dans Macarie Filip: „Macarius Philippe” – prim solist al Operei, cu premiu de stat și alte onoruri, cu o faimă ajunsă în Franța (de aici franțuzirea numelui), dar pe care, ironia soartei, nu o va vedea.

În sfârșit, rămân de menționat câteva tușe de culoare. Lena Filipaș subminează cu sarcasm afectarea Magdei Stănculescu, trimițând la modul în care aceasta îi deformează, cu snobism, numele, și ajungând și la episodul înregistrării administrative a numelui: „Măcar dacă ar ști să tacă! Isaiia în sus, Isaiia în jos – cu doi i! – și el, de plăcere că este citat, își sugă buzele pînă-i ajunge nasul în vârful bărbiei, pentru că are niște buze foarte subțiri, de om rău, și o frunte pe măsura buzelor, și nu se mulțumește că a fost citat, îi mai repetă și el înțelepciunile! Isaiia! Se zice că taică-

său fusese atât de beat, încât de acasă și pînă la primărie i-a uitat numele, iar primarul, om cu umor, l-a botezat ca pe taurul comunal, Isăilă!”

Tovarășul director Anghel Vătafu înjură pitoresc, gen „Ce aia a sfintei Micaela de Asturia ai făcut de ai reușit să stârnești asemenea pasiuni?”; Radu Stroescu, secretarul comitetului U.T.C. îl imită, slugarnic: „Tu ai talent de ocnaș, vedea-te-aș uscat pe năsalie, lîngă cuvioasa Filomela Praporgescu din Vînju-Mare! se străduia și el ca atîția alții să-l imite pe director.”.

Și un ultim episod, lipsit de spectaculos, însă relevant pentru importanța pe care personajele o dau identității nominale, oricât de ne semnificativ ar fi specificul acesteia: când un „client” al locotenentului de miliție Veza e strigat „Pricop I. Aurel”, acesta nu reacționează, iar când anchetatorul îl admonestează („Ce mai aștepți, nu te cheamă așa?”), delincventul răspunde serios: „Ăsta-i numele tatii, domnu comisar!”. Și dialogul continuă astfel:

„- Și al tău cum e?

- Numai Pricop Aurel.”

Costache Olăreanu, *Ficțiune și infanterie* (1980)

Fără a fi spectaculos, nici ca roman, nici ca ofertă a numelor proprii, *Ficțiune și infanterie* merită atenție pentru cele câteva elemente de *poietică* prezente într-un text ce se dovedește în aceeași măsură un metatext, căci pune în centru situația conform căreia un scriitor (cu un nume, totuși, original, Victor Testiban) pierde manuscrisul unei cărți pe care apoi încearcă să o rescrie, ajungând chiar captivul propriei ficțiuni și al propriilor reflecții cu privire la modurile de pregătire a elaborării unui roman, la modurile de a crea personajele, subiectul, limbajul etc. Personajele din romanul pierdut poartă nume suficient de „vizibile” (Jean Lalescu, avocat, Arabolu, general în retragere, Matilda Arabolu, nevasta mult mai tânără a generalului, Ioana Manoliu, prietena celei din urmă, și Ferdinand Călugăreanu). Despre ultimul menționat, protagonistul-scriitor notează: „Ce nume antipatic îi pusese! Ferdinand Călugăreanu. De ce Ferdinand? Găsi o listă rătăcită printre alte hîrtii (uitase de ea!) cu vreo douăzeci de nume. Ce-l făcuse să-l aleagă tocmai pe ăsta? De ce nu Andrei, Paul, Mircea, Radu, Mihai, Sabin, Vlad – nume atât de frumoase? Sau altele, de răsfaț: Titi, Nelu, Gabi, Tutu? El îl botezase *Ferdinand*. Poate și pentru că celelalte nume îi

aminteau persoane reale, cunoscute. N-ar fi vrut să semene cu nici una. Tînărul erou, gîndea el cu vanitate, dar și cu nepricepere, trebuia să fie o plăsmuire a imaginației sale, de la un capăt la altul, o mașină de mers prin ani și întîmplări, grozav de simplă, dar și grozav de eficientă. Atunci cînd i-a pus numele (și-și amintește bine momentul), s-a simțit de parcă ar fi fost inventatorul unui nou tip de motor: *Motorul Ferdinand!* Oho!”

După cum se vede, poetica prozatorului din ficțiunea lui Olăreanu înseamnă... ficționalizare până la capăt, refuz al realității ca sursă; refuz derizoriu, în măsura în care, în fond, numele ales pentru eroul principal are prețiozitatea lui, dar nu e chiar atât de original și nici măcar atât de antipatic pe cât îl consideră, mai degrabă idiosincratic, Victor Testiban. Până la urmă, cel mai ieșit din comun nume este „Arabolu” (alături de „Lalescu”, să zicem), însă aceste sonorități pretențioase sunt echilibrate de „Jean”, „Matilda”, „Ioana”... În alt context, protagonistul își trădează opțiunea calofilă asupra onomasticii (când o femeie mecanică îi declară: „Pe mine mă cheamă Rhea-Silvia!”), el răspunde: „Frumos nume!”)

Pe de altă parte, neacceptarea realismului e contrazisă la un moment dat de reflecțiile poetice ale aceluiași scriitor, atunci cînd constată că unele personaje pot fi pur și simplu „copii” integrale ale unor persoane din viața de zi cu zi: „Alte persoane intră cu totul în pagină, așa cum arată în realitate, fără nici o modificare. Trecerea se face automat, ele sînt atît de adevărate, de întregi (literar vorbind), că nu pot fi decupate. Nu le schimbăm decît numele. (...) Dar de ce nu le-ar lăsa cu numele lor adevărate? se întrebă privind obrajii, colorați acum, ai Matildei. Dante nu s-a sfiit să-și înfățișeze contemporanii cu numele lor.” De observat că, după ce simte nevoia unei minime ficționalizări prin schimbarea numelor, protagonistul își schimbă perspectiva, completând maniera de a „transla” persoanele în personaje prin păstrarea inclusiv a numelor „adevărate”, pentru deplina eficiență autenticistă.

Dacă, pe de o parte, prozatorul din romanul lui Olăreanu caută originalitatea, excentricitatea onomastică (vezi comentariul său despre alegerea numelui „Ferdinand”), pe de altă parte pare să adere la perspectiva „hermogenetică” asupra numelui, căci, atunci cînd îi face un portret caricatural rivalului său, George Condeescu, iar acesta se supără pe motivul că nu ar fi conform cu realitatea, Testiban argumentează: „Portretul reprezintă un tip uman. Dacă i-aș schimba numele sau nu i-aș pune nici un nume, portretul ar fi la fel de valabil din punct de vedere literar.” Altfel spus, numele nu e motivat, nu „emană” direct din imaginea personajului, deci

actantului i se pot atribui mai multe mărci onomastice (idee care nu exclude, însă, identificarea unor nume excentrice).

În prelungirea acestor constatări (și ca o trăsătură de poietică în plus), eroul-scriitor ne oferă și informația referitoare la sursa antroponimelor, și anume cartea de telefon: „Am făcut mai întâi o schiță a acțiunii, pe urmă o listă de personaje, am desenat, cum am putut, interioare, mi-am notat străzi, case, am parcurs cartea de telefon în căutare de nume.” În același timp, tot ca element de poietică, aflăm și că uneori, când e vorba de personaje episodice ori de coloratură, numele pot lipsi: „Persoanele care așteaptă în sufragerie. Nu le punem nume, nici descrieri amănunțite ale fizionomiilor lor nu vom face. Nu vom vorbi decât despre obiecte (persoanelor le vom spune, din când în când, persoana din dreapta, persoana din stînga, și-atîta tot). Deci, obiecte!” Concluzia, surprinzătoare ca formulare, pare să fie de natură urmuziană („Deci, obiecte!”), în măsura sugestiei reificării, deși s-ar putea să fie vorba mai degrabă despre caracterul neglijabil al prezenței acestor personaje în economia ficțiunii.

Totuși, tentația absurdului, a negării sistemului de referință al realității (dar și ispita parodiei), se regăsește și în alte proze ale lui Testiban, care, într-un text intitulat *Lupul și Chitanța*, alături de personaje precum Marcel sau Josefa, o introduce pe „încîntătoarea *Chitanță*” (ceea ce ne poate aduce aminte și de tovarășul de școală literară târgovișteană, Mircea Horia Simionescu): „*Chitanța*, în halatul alb al surorilor de caritate, îl întâmpină cu brațele deschise și îl decoră în colțul buzelor cu o sărutare fierbinte. (...) Cum stătea, mîna în mîna, lîngă *Chitanța*, femeia pe care o iubea atîta, în sala plină de dureri, dar și de speranțe, Marcel presimțea apropierea iminentă a unui miracol.” Aceeași intenție parodică o identificăm și în informația potrivit căreia Testiban a scris o cărțuie de 80 de pagini dedicată cățelușei *Chirița*.

La un moment dat, această aplecare spre deconvenționalizarea onomasticii este atribuită și personajelor din proza lui Testiban: în imaginarul unui text cu acțiunea plasată în Franța, un comandant pe nume Des Preux decide să înlocuiască antroponimele cu numere: „Ah, fortăreața, ce model de organizare! Sistemul, doar aparent, complicat. (...) Să încerce să-l descrie: toată lumea purta numere, cele *pare* fiind destinate soldaților, iar cele *impare*, prizonierilor. Comandantul De Preux avea și el un număr. 14 sau 18? Nu-și mai amintește. Oricum, acestea se schimbau în fiecare dimineață, motivul fiind că cea mai bună organizare e atunci când cifrele

totalizează aceleași sume. Astfel, suma numerelor purtate de soldați trebuia să dea zilnic 10.000, iar cea a prizonierilor 10.007.”

Interesant că, devenit personaj în propria ficțiune, Testiban nu își știe numele (la un moment dat, menajera, Sofica, îi spune că arată fain și îi pronunță numele, însă el nu îl aude, cere să îl repete, dar ea trebuie să plece), ca și cum ar fi nesigur de propria identitate, relevantă fiind și o constatare precum: „Nici eu nu mai știu ce e real și ce e imaginat în toată povestea asta.”

În ce privește poetica onomastică a lui Costache Olăreanu însuși, exceptând, cum ziceam, particularizarea protagonistului prin „Testiban”, numele personajelor rămân în general comune: Panaitescu (avocat pensionat), Aurel Safiu (prieten al lui Testiban), George Condeescu (scriitor de succes), Nathalie (seducătoarea lui Testiban din adolescență), Narcisa (una din iubirile eroului, sursă de inspirație pentru mâinile fictivei Ioana), Florence, Clementina (alte iubite), Cora (bruneta cunoscută la mare în '74) sau doamna Ghiță. Până și călăuza lui Testiban din imersiunea ficțională în propria sa proză poartă un nume obișnuit, „Filimon”, poate pentru accentul antifrastic pe care îl rezumă în comparație cu „echivalentul” său livresc și notoriu, Vergilius; asocierea nu cred că e forțată, dat fiind că în cele din urmă parcursul imaginativ se încheie cu descrierea unor încăperi de tortură, unde sunt închiși cei care... și-au pierdut manuscrisele și unde, firește, va sfârși inclusiv ficționalul Testiban...

Ileana Vulpescu, *Arta conversației* (1980)

Profilul Sînzianei Hangan e al unei eroine morale și incoruptibile, aproape antipatică în intransigența ei de femeie care își crește fetele singură și trece prin experiențele unor relații prin care își caută bărbatul ideal. Deși sistemul de referință al romanului este acela realist, rămâne totuși prea demonstrativ, mai ales că protagonista are tendința de-a emite formule gnomice drept concluzii ale episoadelor sale biografice, altfel savuroase ori dramatice, exemplare întotdeauna. De aceea și numele proprii fac parte dintr-o secțiune relativ banală a nomenclatorului autohton: Filipescu Angela (o fostă pacientă a doctoriței Hangan), Alexandru Bujor (fostul soț al aceleiași doctorițe și tatăl Mariei, fiica mai mare, recăsătorit cu actrița Dana Liveanu), Tase Bujor (tatăl lui Alexandru), „oborean de baștină”, „coana Maria, ardeleancă venită-n București ca fată-n casă la un doctor” (mama lui Alexandru), Pavel Vlas (tatăl

nelegitim al fetei celei mici a Sînzianei, Ana, căsătorit cu o anume Iulia), Nini Naiculescu (doctorul pe care protagonista l-a iubit în secret), Luxița Bantaș, bunica profesorului Daniel Șerban, (numit de Sînziana „nenea Dal”), străbunica lui Tudor Șerban; Luța, fiica Coanei-mari, (căsătorită cu Sică Șerban), Smaranda Hangan, mama Sînzianei, căsătorită cu Gheorghe, mort pe frontul de Est (mama e unul din cele mai reușite și complexe personaje ale romanului), doctorul Tudor Șerban, fiul lui Daniel Șerban și tatăl lui Șerban Șerban (despre care tatăl spune: „dacă are să-l cheme *Șerban Șerban* scapă de complicații, nu ca mine care sînt cînd *domnul doctor Tudor*, cînd *domnul doctor Șerban*, eu și cu doctorul Kőlőnte căruia nouăzeci la sută din lume-i spune *doctorul Zsolt*”); Șerban Șerban e coleg de grădiniță cu Ana și îi spune Sînzianei „Ziziana”; doctorul Voicu Marin, răposat, șef secție chirurgie, doctorul Gheorghe Vladimirescu – alt bărbat de care Sînziana a fost îndrăgostită; Liliana, singura prietenă din liceu; biochimista Silvia Capan, doctorul Haralambie Staicu, profesorul Voicu Marin, bolnava Liliana Fodor, profesorului Mitrăchel, Matei Șerban – mare pictor, deși absolvent de medicină, Vasile Dorobanțu (bunicul Sînzianei), doctorul Caius Pop, pro-legionar și antisemit, doctorul Bartolomeu, anti-legionar, Luxița Bantaș (bunica lui daniel Șerban), Lola Dornescu, mama lui Emil Giurăscu, medicul cu care Sînziana are o aventură; acest Emil e căsătorit cu o anume Adina Iamandi, numită frecvent Iamandi-Giurăscu; Mircea Nicoară (soția sa se numește Amelia), altă aventură a Sînzianei; cântărețul popular Ion Dionisie, care îi declară iubirea Sînzianei; Costana, vară a Smarandei; Ileana Sachelarie, fosta iubită a lui Alexandru Bujor, considerat mare scriitor; Berta („Berta, pe numele ei adevărat Adalberta”), Sandu și Marcel Haimovici (cel din urmă ajunge mare pianist „american” peste hotare), Marina (soția lui Daniel Șerban).

Se remarcă totuși prin plasticitate nume precum: Catafa (doctor a cărui nevastă e în bune relații de prietenie cu amanta soțului, doctorița Zadurian, căreia i se adresează cu Fanette), Niura și Șura, gemenele Dulgheru („dulgherițele, fetele tovarășului Nicolae Dulgheru, profesor la Filozofie”), doctorul Bocioagă, doctorul Bebică Vernescu, profesorul Serafioti (căsătorit cu Marie-Jeanne, sora lui Daniel și a lui Matei Șerban), avocatul Mario Sidalgo, îndrăgostit de Smaranda Hangan, evreu de rit sefard căsătorit cu Rachela Bernstein (și fiu al lui don Enrique, bancher, căsătorit cu Clara), Cora Breck (colega de laborator microbiologic a Sînzianei), doctorița Jorda, tanti Surica Juster, mătușa lui Iancu Stein, care le ia în spațiu locativ pe Smaranda și Sînziana.

Uneori plasticitatea numelor pare a fi în concordanță cu insolitul destinelor, ca în episodul „Ruth Isacsohn”: fosta colegă de școală a Smarandei, profesoara de germană Ruth Isacsohn, își schimbă numele în „Mușat”; căsătorită cu Adolf, având un copil, Rudy, îi va părăsi pentru Vasile Volintiru, căruia îi spune „Sili”; regretând, își va părăsi noul soț, va fugi din țară și se va întoarce la Adolf, aflat în Canada; Sînziana Hangan comentează ironic: „Totdeauna mi-a plăcut Adolf: cult, deștept, fin, educat, un bărbat cum și-ar dori orice femeie. Un mototol... E drept că nu suferea comparație cu tovarășul Volintiru, care scotea flăcări pe nări: negru-măslină, cu niște ochi de te băgau în boală, înalt și spătos, bun de prăsilă, cum zicea Mama, și care mai era și-nfipt de nu-i stătea nimeni împotriva.”; naratorul de persoana a III-a sintetizează onomastic povestea de du-te – vino a lui Ruth, atunci când face referire la reacția lui Pavel Vlas, fidelul ascultător al narațiunii biografice a Sînzianei: „Îi deschise iară spre-a urmări mai bine pe chipul Sînzieniei, «filmul» fetei farmaciștilor Isacsohn, Ruth Mușat-Kahn-Volintiru.”

De altfel, Sînziana își face un obicei din a-și condensa într-o frază iubirile, respectiv vârstele, recapitulându-le nostalgic: „Daniel Șerban – adolescența mea, Gheorghe Vladimirescu – prima mea primă tinerețe – iubire mistuitoare, și dumnevoastră, domnule doctor Murgu – reflecția, melancolia, trăiniciile din sufletul adult (...).”; sau: „Am găsit frumusețea înălțătoare a adorației pentru dumnevoastră, domnule doctor Murgu, te-am întâlnit pe tine, Pavele, băiatul meu drag și curat, coborât din creierul munților, te-am întâlnit pe tine, Emile, singura mea eroare, pe dumnevoastră, domnule doctor Nini Naiculescu, pe tine, Mircea, și vă iubesc pe toți, și-mi sînteți dragi, și mi-e drag să vă răsfoiesc (...).” Verbul din final, „a răsfoi”, e relevant pentru dispoziția recapitulativă, anamnetică a protagonistei, arta conversației nefiind de fapt decât arta căutării „arheologice” a timpului deloc pierdut, căci Sînziana se consideră împlinită, își vede trecutul ca pe o victorie, nu ca pe o ratare.

În aceeași ordine de idei, eroina își arată respectul față de trecut, respectiv față de predecesori, recurgând la majuscule când pronunță (iar naratorul transcrie) Mama, Tata, Maica și Taica sau Bunica (Simina) și Bunicul (bunicii exportați în Bărăgan); numele generic, al gradului de rudenie (și de afectivitate) înlocuiește aproape peste tot numele propriu-zis. Afecțiunea reprezintă un factor evident de re-formulare a adresării: Pavel, tatăl celei de-a doua fiice, îi spune protagonistei „Sînziană”, Voicu Marin i se adresează familiar profesorului Titus Verzeu cu „Tituț”, iar medicul Jolt Kolonte îi cere Sînzianei să-i spună Jolt, pe numele mic, tocmai pentru că nimeni nu o

face, dar și pentru că, evident, nutrește anumite sentimente față de ea: „Dacă vrei să-mi faci plăcere, spune-mi *Jolt*. La orfelinat, o dată nu mi-a spus cineva *Jolt*, și nici pe aici.”

Mai rămân de consemnat câteva detalii ce țin de regimul onomastic al romanului. Despre profesorul Titus Verzeu aflăm că este „un *nume* în chirurgie”; căsătorit cu Judith, fostă Horváth, fostă Eskinazy (primul soț fiind tot doctor), se pare că își înnobilează antroponimul, îl citadinizează: „Titus Verzeu, al cărui nume, pretindeau cei din generația lui, ar fi trebuit pronunțat Vărzău, cum se și scrisese înainte ca școala latinistă să fi introdus scrierea etimologizantă”. Același fenomen al snobismului este evocat cu privire la situația numelui avocatului Georges Sachelarie (soțul Ilenei, cu 15 ani mai în vârstă decât ea), „căruia nu-i puteam reproșa altceva decât își «reproșa» – vorba vine – și el, dealtfel: numele mic franțuzit. Așa era moda pe când se născuse el și încă mult după aceea: pînă prin al doilea război mondial, de fapt.” Schimbarea numelui poate avea, însă, și altă motivație: când sunt menționați cei doi critici literari rivali, Emil Anton și Grigore Dinulescu, ni se precizează că „Emil Anton – devenit Emil din vreun elan rousseau-ist poate, căci pe numele lui adevărat îl cheamă Vasile Anton – scria și scrie și astăzi, mai ales despre morți și morți demult, deci morți cu situație clară (...)”.

Alteori numele indică o concepție relaxată cu privire la diferențele religioase, dovedind maturitate; astfel, despre nenea Iancu Stein, coleg și prieten cu tatăl Sînzianei Hangan și cu nenea Daniel Șerban, căsătorit cu Marioara Opran, fiica lui Ghiță Opran, cîrciumar din gura Oborului, protagonista ne informează: „Myriam, fata lor, este botezată mozaic, Gheorghe, băiatul, e botezat creștinește. Tot ca să nu se supere nimeni.”

În sfârșit, într-un caz mai special, atribuirea numelui rămâne dificilă tocmai pentru că este „împărțit” de persoane care își confundă domeniul de activitate, de fapt colaborând cât se poate de strâns – e vorba de surorile Veniamni, care „aveau stofă de-adevărate curtezane”: „Surorile Veniamin – despre care nu se vorbea decât la plural, iar când se-ntîmpla ca cineva s-o pomenească pe una singură zicea *Jeanine sau Fraga, una din surorile Veniamin* – erau citate ca o întreprindere în co-proprietate.”

Iubind pe cine nu o poate iubi și fiind iubită de cine nu se poate atașa (de pildă, în adolescență Sînziana e iubită de Mihai Șerban, fiul lui Daniel Șerban, de care ea era îndrăgostită), eroina intransigentă a densei *Arte a conversației* își rezumă viața prin fraza retorică „Ce știe despre dragoste cineva care nu s-a iubit cu nici unul dintre

oamenii pe care i-a iubit acut, major? Ce știe despre un aliment cel care n-a mâncat decât surogatul acelui aliment.” Și deși pare să fie de acord cu formula autenticistă a mării ei iubiri din adolescență („Daniel Șerban are-o vorbă: amorul și gripa se tratează cu patul.”), Sînziana își contrariază conotația delicateței sugerate de numele său de floare (drept care în ajun nopții de Sînziene, găsește un braț de trandafiri în fața ușii de la intrare) printr-o atitudine consecvent principială și idealistă, căutând „marea iubire”, chiar dacă nu refuză, sporadic, nici trecerea prin patul procustian al amorului fizic.

Ștefan Agopian, *Tache de catifea* (1981)

Stilul deja conturat în *Ziua mâniei* devine inconfundabil și strălucitor în *Tache de catifea*, roman original, de-a dreptul „anamorfotic” prin ambiguitățile sale, prin mixarea descriptivului cu poeticul, refuzând cronologia și narativitatea, deși situarea acțiunii în epoca fanariotă ar fi putut predispuce discursul urmăririi unui model clasic de roman istoric. Dar *Tache de catifea* e deopotrivă o scriere simili-epică și simili-istorică, dat fiind că nu acțiunea stă în prim-plan (și când există, nu are deloc un caracter eroic), iar figurile și evenimentele istorice rămân cu totul estompate – ca să nu mai vorbim despre absența teleologiei și a moralei faptelor. Prin urmare, avem în față un roman pseudo-istoric, iar incipitul în care (anti)eroul titular ne vestește că a murit și că va muri și că relatarea sa e una postumă nu face decât să întărească ideea că noutatea acestui anti-roman istoric o reprezintă perspectiva asupra trecutului: „personajul își citește propria existență pentru că tot ceea ce i s-a întâmplat a fost scris anterior: Ștefan Agopian este convins că, după ce toate poveștile s-au spus, urmează a se descrie stilul și a se interpreta, pe o partitură epică, sensul acelor evenimente: istoria se confundă cu perspectiva (autorului, personajului, cititorului) asupra sa.”<sup>153</sup>

Același personaj central poartă un supranume, „de catifea”, așa cum se precizează la un moment dat: „Stăpânul ei [al moșiei Mălura] se numește Costache Vlădescu, dar toată lumea îi spune de foarte multă vreme, nu știm de ce, Tache de catifea.” Deci „Tache”, un hipocoristic, este asociat unei porecle cu origine obscură (pe care o elucidează însă menționarea faptului că purtătorului său îi plac hainele de catifea, predilecție care poate fi considerat semnul exterior al trăsăturii sale

fundamentale: anti-eroismul). Tache „de catifea” poate și pentru că e un boier contemplativ, lipsit de voință, dedat unei inerții care nu vine, în fond, din slăbiciune structurală – după cum susține Sorin Titel<sup>154</sup> –, ci din experiența inițiatică a „lecturii” lumii, care astfel a devenit previzibilă și i-a dat conștiința inutilității acțiunii; în acest sens, vezi și dialogul cu popa Preda: „Noi suntem Cartea, suntem băgați într-o carte scrisă de cineva. Vezi ce simplu e? - O fi! zise popa. Da' dacă e așa, suntem băgați într-o carte sfântă!”; dar vezi și nota de mai târziu a naratorului, care ține să confirme și să întărească sugestia existenței „de hârtie” a personajelor: „Și în lumina aceea fragilă boier Lăpai se văzu transparent ca o hârtie și mama la fel, ca și cum trupurile lor ar fi fost făcute din hârtie transparentă și opalină și vorbitoare. - Voi pleca! spuse boier Lăpai, și trupul lui vibră, hârtia trupului lui începu să vibreze.”

Aparent un învins, un om slab, „de catifea” (deși asta poate conota și sensul „de calitate”), Tache câștigă la capitolul cunoaștere și contemplare (să nu uităm că a scris și cărți, despre alchimie și Platon).

În general numele din această carte au plasticitate, fără a se omite adecvarea la personaj sau la epocă. Iată, aflăm chiar de la protagonist că „Primul din familia noastră despre care se știe este Ștefan Vlădescu, vel-pivnicer sub Mihail Radu-vodă”. Strămoșul pomenit are o nevastă cu un nume „popular”, Ionica, iar numele descendenților indică bun-simț: Matei Vlădescu e străbunicul lui Tache, Vasile – bunicul, iar Gavrilă – tatăl. Hagiul de origine greacă răspunde la numele Stavros, deși nu e cel originar: „Putând să ajungă la înalte dregătorii, le refuzase pe toate și, călugărindu-se la mănăstirea Stavros și luându-i și numele, plecă în pelerinaj prin Europa. Mulți au luat asta drept trufie, dar un om cu adevărat luminat nu are ambiții. Căci spune Montaigne: *Numele nu este parte din lucru, nici din alcătuirea sa, este bucată străină adăugită lucrului și în afară de el.*” Citatul din Montaigne reprezintă un argument convenționalist al numirii, în contextul acuzației de trufie.

Un avocat, pretendent la mâna mamei lui Tache, poartă numele de sonoritate populară „Gingă”. Falsificator de aur, fals alchimist, fals doctor și incert bărbier, Șopârlă, personaj doar menționat – la fel și pictorul Arghir –, își ia (ori primește) numele de „Grigore-cel-Tăcut” atunci când devine „preacuviosul” călugăr făcător de minuni. Expresivitatea numelui său de mirean, „Șopârlă”, e de necontestat, și tocmai de aceea pare mai degrabă o poreclă. Spițerul evreu e un anume Isaac Herțog, una din

---

<sup>153</sup> Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 375.  
<sup>154</sup> Vezi Sorin Titel, „Istorie și ficțiune”, în „România literară” nr. 14, 1981.

slugile sale se numește Saul, un foarte bogat evreu se cheamă, semnificativ, Goldman. Dacă arendașul moșiei boierului Mihai Bălășeanu este Pleană, pe moșia lui Tache lucrează frații Harbuz, între care unul, Ion, o lasă grea pe slujitoarea Maria, pe care Tache vrea s-o dea de soție slugii Ilie, dat fiind că tatăl natural e împușcat de arendașul Pleană. Mihai Darda e un „grăjdar îmbătrânit în rele”, fost soldat în oastea muscălească, popa se numește Preda, iar țârcovnicul – Iona. Una din slugile de credință este un anume Iancu, poreclită, obscur, „Cucui”; atunci când stăpânul, care de obicei îl cheamă doar pe numele de botez, i se adresează cu porecla, omul se simte jignit, căci vede în schimbarea de registru onomastic o desconsiderare, ceea ce nu e departe de adevăr, căci Tache se află într-un moment de supărare: „Se sculă molatic și sună din clopoțel. Veni o slugă bătrână, Iancu Cucui îi spuneau celelalte slugi, Tache – numai Iancu. Acum îi zise însă, ca niciodată, Cucui și sluga tresări ca lovită de sfârscul biciului.”

Jean, „fost valet pe vremuri”, are, iată, un nume franțuzit, cu tentă urbană, spre deosebire de Știrbu, altă slugă, sau, și mai plastic, Găunoșitură, care are și un comportament pe măsura grotescului onomastic: „Găunoșitură se ridică, lung, slab, căscă gura mică de o avea sub mustață, o căscă atât de mult, de i se puse un cârcel la fălci și, rămânând cu ea așa, scoase un hohot prelung, de se cutremurară pereții.” Nu lipsește nici porecla „Mutu”, legată de obiceiul personajului, tot o slugă, de a tăcea: „Acuma ieșiseră cu toții din noroi, chiar și Toma, ăla care tăcuse tot timpul, de parcă ar fi fost în altă parte, nu la un loc cu ăștia de vorbiseră, da' și de aia îl chema Mutu.” S-ar putea să fie aici și o ironie, acest Toma pare scepticul de serviciu, un soi de Toma Necredinciosul, iar „muțenia” pare să aibă funcția de a exprima tocmai această constantă rezervă. În sfârșit, cățeaua boierului, a rafinatului Tache, e strigată printr-un apelativ „nobil”: Diana.

„Zamfira Lupu”, respectiv Vlădescu, misterioasa mamă a lui Tache, reprezintă unul din puținele nume obișnuite din acest text împânzit de nume „sucite”, porecle, nume cu semantism la vedere etc. Mamona cel Bătrân și fiul său, Mamona cel Tânăr, sunt desemnați, iată, prin indicarea vârstei, omițându-se numele de botez (de fapt la un moment dat Piticul menționează numele întreg al fiului: „proaspătul comisar cu ajutoarele mavroforilor, Vasile Mamona.”); formula „cel Bătrân”, respectiv „cel Tânăr” se constituie într-un supranume în maniera acordării unei titulaturi voievodale sau nobiliare, deși doar tatăl are în personalitatea sa ceva dintr-o distincție, dintr-o

elegantă aristocratică, căci fiul e mai curând un „serial killer”, ca autor al morții tatălui său, al lui Lăpai, al lui Vaucher, al Zamfirei și al lui Tache însuși.

Și pe cea care devine soția lui Tache o cunoaștem întâi ca pe o „mască” zoomorfă, drept „o femeie slăbuță, cu o figură de vulpe”, așa cum pare a o vedea atât protagonistul, cât și, mai târziu, un fecior de casă, drept care înțelegem că asemănarea cu animalul evocat e cât se poate de clară: „Vulpea veni lângă mine, mă luă de braț și mă trase după ea”, precizează Tache, numind-o după ființa cu care seamănă. Porecla e abandonată în favoarea unui nume italian care, înțelegem, e doar unul „de scenă”: „- Cum te cheamă? am întrebat-o. - Flora Fruscio! spuse și râse. Așa îmi zic toți. Ne dăm drept italieni. Tuturor la place să vadă trupe italiene.” Comentariul introspectiv al protagonistului e lămuritor: „Cred că, de fapt, o cheamă altfel. Mi-a ascuns numele adevărat, așa cum mi-a ascuns nenumărate lucruri. Nu mi-a păsat. Când ai 47 de ani și o viață singuratică în urma ta, nu mai sunt multe lucruri de care să-ți pese.”

Dacă „Ladorică Săulescu”, aparținând antipaticului om de încredere al lui Mamona cel Tânăr, are o sonoritate aparte și obscură prin prima sa parte, „Ladorică”, în schimb numele șarlatanului de nesigură origine franceză, „Louis André Gabriel Bombast Vaucher” degajă o sonoritate voit bombastică (vezi și intercalarea lui „Bombast”, deloc inocentă), corespondentă imaginii de „pedagog franțuzit din piesele lui Vasile Alecsandri”<sup>155</sup> a celui care, prin limbaj incontinent și prețios, precum și prin înfățișarea și comportamentul exagerate, își dă măsura prefăcătoriei și a pretențiilor fără fond, sugerate inclusiv prin lungimea exagerată a numelui: „Se gândi indiferent la Louis André Gabriel Bombast Vaucher sau, mai simplu, Bombast Vaucher. El însă îi spunea *Magister Vermiculosus*, dar guvernorul cu mintea pocită de întâmplările științei nu aflase niciodată.” Iată, Tache își permite, în forul interior, să-l și poreclească pe caraghiosul personaj cu o denumire savant-grotescă, în concordanță cu ridicolul prezenței sale; șarja e continuată printr-o precizare care explicitează impresia de pompoșenie a numelui lui Vaucher, care e „fostul om de încredere al unui anume Belleval, șarlatanul cu un nume la fel de lung, dar mai pompos: general-comite luce de Gaspari Belleval.” Altfel spus, ucenicul e pe măsura maestrului.

Tot în registrul grotescului se înscrie și boier Lăpai, atât prin înfățișare și comportament, cât și prin nume: Lăpai... Miralai. Portretul fizic, amintind evident de Don Quijote, îl introduce în galeria personajelor pitorești și pregnante, în „Confreria

---

<sup>155</sup>

Ibidem.

Tristelor Figuri”<sup>156</sup>, iar numele însumează un sunet ciudat, cu aer vetust și comic, „Lăpai”, perfectă „mănușă” pentru personaj, și o sonoritate contrară, vag „cristalină”, vag feminină (pomenită o singură dată, într-un dialog): „Miralai”; dacă am aluneca pe panta speculației, am putea spune că numele oglindește ființa personajului: în dosul unei înfățișări rizibile („Lăpai”) sălășluiește un spirit curat și plin de dragoste („Miralai”).

Nu în cele din urmă, fratele lui Lăpai e desemnat prin porecla de origine evidentă, „Piticul”, fără să-i aflăm vreodată numele „adevărat”, dat fiind „adevărul” poreclei: personajul e un pitic, altfel omniprezent și plin de inițiativă. Erudit, astrolog, alchimist, inventator, cu năzuințe de dascăl la „Sfântul Sava”, el reprezintă fermentul grupului pe care-l formează împreună cu Lăpai și cu Tache. Este și, previzibil, un „Sancho Panza” alături de lunganul său frate – omologul palid al lui Don Quijote –, un personaj extrem de vivace, compensând prin energie dimensiunile fizice derizorii. În ciuda absenței numelui „real”, Piticul nu e o piesă neînsemnată, dimpotrivă. Inițiativele sale constante îl determină pe Tache să-l numească la un moment dat „Piticul Strateg”, cu un supranume care denotă nu atât ironie, cât recunoaștere a unor calități. Același Pitic are obiceiul să citească uneori din cartea numită *Apologia*, numele unor „preanobili bărbați” precum „Preacinstitul domn Constantin Theoharis din Constantinopole. Preacinstitul domn Ioan Constantin Cichetines din Kastoria. Preacinstitul domn Petru Negropontis din Hios etc.”, fără a oferi vreo explicație a acestui gest aparent inutil, dar care denotă preocuparea personajului pentru nume; el pare fascinat de pura numire, de actul numirii, căruia îi sugerează importanța „ființării”: a lua act de numele unor „preanobili” (dar și dispăruți) bărbați înseamnă a lua act de existența lor; ai fost numit, deci există.

Și tot Piticul, în prelungirea preocupărilor onomastice, are vocație nomothetică, dat fiind că la un moment dat îi atribuie, ironic, lui Vaucher, o antonomază extrasă din împrejurări: „Am spus «da» – spune Tache –, știind însă că nu mai e nevoie de asta, nu sughițasem decât de două ori, atunci când apăruse Vaucher și încă o dată la sfârșitul discursului, așa că Piticul l-a putut numi pe Vaucher: «cel dintre două sughițuri».”

În încheiere, de menționat și procedeul absenței numelui, nu doar prin înlocuirea cu porecle ori supranume, ci și pur și simplu prin omiterea lui

<sup>156</sup>

Monica Spiridon, *Melancolia descendenței*, Ed. Cartea Românească, București, 1989, p. 306.

semnificativă, așa cum se întâmplă în cazul absolut grotescului, caricaturalului pretendent super-gras al mamei lui Tache, „guguloiu ăla inform” descris printr-o vervă arghezian-urmuziană și lăsat în „golul” a-nominației, dat fiind că personajul cu pricina pare a sta mult mai aproape de regnul animal sau chiar de condiția htonică decât de aceea umană. Încă o dată Ștefan Agopian își demonstrează calitățile de prozator satiric și de portretist al grotescului.

Paul Georgescu, *Solstițiu tulburat* (1982)

Cel mai interesant roman al lui Paul Georgescu, singular în literatura română, amintind însă, de exemplu, de un Tom Stoppard de aiurea, cel ce a scris o piesă de teatru despre ce se întâmplă „în spatele scenei” *Hamlet*-ului shakespearian (*Rosencranz și Guildenstern sunt morți*), este *Solstițiu tulburat*, text paradoxal în care sunt „puse în mișcare” personaje ce poartă nume precum Felix, Otilia, Dinu, Tănase, Tincuța și chiar posedă unele dintre datele personajelor omoloage din romanele lui Duiliu Zamfirescu, George Călinescu sau Nicolae Filimon.

Iată câteva dintre părerile criticii în această privință: „Originalitatea cărții lui Paul Georgescu provine, în primul rând, din folosirea unui material literar consacrat; un procedeu epic rareori întâlnit și niciodată la asemenea proporții în literatura noastră.”<sup>157</sup>; „*Solstițiu tulburat* este singurul roman al lui Paul Georgescu în care se reiau deschis personaje cunoscute din romanele mai vechi. Singurul și din toată literatura noastră (...) E vorba, la Paul Georgescu, în definitiv, de alt roman cu aceleași personaje.”<sup>158</sup>. Mai mult decât atât, *Solstițiu tulburat* pare să reia inclusiv propriile romane ale lui autorului, nu doar pe acelea ale lui Filimon, Zamfirescu și Călinescu: „În multe privințe, romanul *Solstițiu tulburat* este un text de experiment pentru Paul Georgescu, întrucât el constituie o sinteză a ceea ce a scris prozatorul până în 1982, dar și o reacție a criticului care își strecoară subtil comentariul asupra unor cărți consacrate ale literaturii noastre (Ciocoi vechi și noi, Tănase Scatiu, Enigma Otiliei); mai întâi, în Daniel Nistor, personajul central din *Solstițiu tulburat*, se pot recunoaște protagoniștii din *Doctorul Poenaru* și *Coborând*, Gabriel Dimancea din *Revelionul* și *Vara baroc*, iar acțiunea se consumă în «Castelul» șeitanelor din

<sup>157</sup> Mircea Iorgulescu, *Ceara și sigiliul*, București, Ed. Cartea Românească, 1982, p. 214.

<sup>158</sup> Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediția a III-a, Ed. Gramar, București, 1998, p. 712.

preajma Platoneștilor, din acest punct de vedere romanul putând fi situat înaintea textelor amintite până aici; comun întregii creații epice a lui Paul Georgescu este tipul belferului, privit de scriitor cu simpatie dar și cu distanță ironică: consecvent cu sine și cu personajul său, Paul Georgescu oferă dreptul la existență literară unei categorii sociale, specifică perioadei interbelice, sporadic abordată însă de proza noastră.”<sup>159</sup> Ca dovadă a celor observate de Holban stă și plasarea acțiunii din *Solstițiu tulburat* în același topos asupra căruia autorul are toate drepturile ficționale (până când un alt rescriitor și-l va „apropria”, așa cum Paul Georgescu a făcut cu numele proprii/personajele predecesorilor săi!), Platonești („aluzivul nume al urbei”, notează Laurențiu Ulici<sup>160</sup>), alt „loc unde nu se întâmplă nimic” a cărui denumire este vădit simbolică, sugerând platitudine, („platoneală”, scrie undeva naratorul lui Paul Georgescu, referindu-se la plictisul din mica localitate), dezabuzare etc.

Statutul numelor proprii reflectă de fapt statutul ambiguu al actanților, respectiv al operei întregi, și invers. Căci majoritatea antroponimelor sunt „impure”, hibride: Felix cel din romanul călinescian este și Daniel (de fapt al doilea apelativ este cel folosit de narator, într-o singură scenă recurgând la „Felix” – bineînțeles că e o scenă de dialog cu Otilia ) și de altfel de „Felix” aflăm târziu, la mijlocul romanului, ca de un nume la care personajul nu ține, deci nici nu și-l declină; Dinu Murguleț este Dinu Șeitan, fiul lui Andronache Șeitan – deci numele sunt parțial modificate față de matricea din care au fost preluate (*Ciocoii vechi și noi, Viața la țară, Tănase Scatiu, Enigma Otiliei*): În *Solstițiu tulburat* (...) pe Daniel îl cheamă și Felix, fata iubită de acesta se numește Otilia care, inevitabil, va pleca cu Leonida Pascalopol, gazda sa este Dinu Seitan a cărui fiică este Tincuța, vizată, cum știm, de intențiile matrimoniale ale lui Tănase Sotirescu, iar povestea «Castelului» se leagă de amintirea lui Andronache care o iubește cu patimă pe Kera Ana, Duduca; așadar, personaje «vechi» în cadre noi.”<sup>161</sup> Cu alte cuvinte, aceste nume jumătate preluate din alte romane, jumătate adăugate de autorul *Solstițiului tulburat*, reflectă, metonimic, condiția anamorfotică a întregului (în concordanță cu statutul personajelor însele și cu diegeza romanului însuși, care sunt și nu sunt acelea din romanele-mamă, pentru că, așa cum s-a spus, „păstrând, în linii mari, litera operelor clasice, rescrierea modernă le schimbă

<sup>159</sup> Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 194.

<sup>160</sup> Ibidem, p. 205

<sup>161</sup> Ioan Holban, ibidem.

spiritul”<sup>162</sup>, dat fiind că „o rescriere (...) nu e niciodată o repetare a idoma sau o completare în spiritul operei anterioare.”<sup>163</sup>): personajele sunt dublu determinate: ele par a se mișca pe coordonate independente de cele din operele de origine, dar ajung în același punct – vezi de pildă „intervalul”, umplut de romanul lui Paul Georgescu, dintre respingerea lui Tănase din *Viața la țară* și situația de „contractant” a aceluiași din *Tănase Scatiu*; această dublă determinare, condiția lor, spuneam, anamorfotică (în sensul că aceasta este și aceea din opera de bază, și din opera rescrisă), se răsfrânge, după cum am observat, și asupra numelor proprii. Voința auctorială de „anamorfozare”, de legare a sensurilor operei de cel puțin două registre, niveluri, universuri, reiese și din obsesia lui Daniel, personajul de care naratorul se atașează (așa cum o făcuse și cu Gabriel Dimancea), cu privire la o lectură subterană a situațiilor și personajelor principale de la moșia conului Dinu, adică translarea, ipotetică, însă menită să *tulbure* solstițiul acestei lumi, a figurilor și a raporturilor dintre acestea în schema stereotipă a unui basm, Dinu devenind Împăratul Verde, Tincuța – Ileana Cosânzeana, Tănase Scatiu – Zmeul Zmeilor, Leonida Pascalopol – Făt-Frumos: „Oricum, Daniel se afla într-o lume lui necunoscută, alunecase într-un tărâm de undeva și de odinioară în care totul îi apărea cam altfel... Să zicem, zâmbi, că ne aflăm în lumea basmului. Împăratul Verde, bătrân și bun (pâine lui Mnezeu), iubește peste toate pre fiica sa Ileana Cosânzeana. Monsieur Tănase ar fi să fie – deci – Zmeul Zmeilor. Bun. Balaurul se gătește să înșfăce fata, Verde Împărat ridică sceptrul a blestem și neputință, Cosânzeana cascadează gura să strige a oroare, dar cu toții se află – Zmăul y compris – în așteptarea lui Făt-Frumos – fără de care nici un basm nu poate avea loc. Dar unde să fie Făt-Frumos? Cine-i? Că doar n’oi fi eu, râse strâmb firavul Daniel.” Numai că și această schemă este tulburată, întrucât salvarea (financiară) a lui Leonida-Făt-Frumos nu e suficientă, iar Tincuța-Ileana Cosânzeana se sacrifică în favoarea lui Tănase-Zmeul Zmeilor (Daniel însuși, prezumtivul Făt-Frumos, e nevoit să recunoască, trist-autoironic: „Trebuie să ne revizuim imaginea despre Făt-Frumos. În secolul vitezei, în care intrăm, Viteazul nu mai e un tinerel cu paloș, ci un vârstnic domolit, cu cont la bancă.”). Identificarea adevărului asupra personajelor de către Felix Daniel, căruia i se furnizează constant variante diverse, chiar contradictorii, nu pare posibilă, iar această incertitudine funciară se oglindește și

<sup>162</sup>

Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ediția a III-a, Ed. Gramar, București, 1998, p. 706.

<sup>163</sup>

Ibidem, p. 706.

în statutul numelor proprii, care se supun simultan sistemului onomastic al basmului și aceleia aparținând intertextului romanesc.

Oricum, în genere, efectul „reciclării” numelor/personajelor ne întoarce atât la dimensiunea parodic-intertextuală a romanelor anterioare ale lui Paul Georgescu, cât și la substratul dramatic (uneori chiar tragic, dar aproape întotdeauna alegoric – vezi subtextul de basm al romanului din urmă) al unui discurs histrionic de mare savoare: „Pierdut în plata Câmpie ce se sfârșește în bălți fumegoase, conacul este însă un bizar *Castel* similikafkian, labirintic, imprevizibil prin monotonie, făcând posibile întâlniri neașteptate și împiedicându-le pe cele dorite, cu lungi coridoare și uși ce seamănă unele cu altele, ascunzând fiecare altceva. Iar petrecerea la Castel se termină cu o sinucidere (Dida), cu o fugă (Otilia și Pascalopol), cu o căsătorie ce pare brutală încheiere de conturi (Scatiu și Tincuța), cu o schimbare violentă de destin (Felix-Daniel află că ese moștenitorul unei averi fabuloase și renunță la medicină, până atunci axa vieții lui de orfan sărac). Nimic nu mai e cum fusese la începutul cărții: comedia literaturii devine o dramă. Ca și în *Vara baroc*, Paul Georgescu descoperă, dincolo de amuzant, dincolo de burlesc, dincolo de comicărie, un sens tragic (...) Repetiția nu doar duce la modificare; constituie un instrument al modificării; cel mai important. Reluând o serie de personaje cunoscute literar, Paul Georgescu o face, în fond, pentru a schimba viziunea consacrată pe care acestea o reprezintă; și încă pentru a o schimba *prin ele*. Inedita apariție într-un roman nou a unor eroi vechi nu se transformă în parodie, ci propune o altă viziune, modificările mergând atât de departe încât, în noua lor întrupare, Conu Dinu, Tincuța, Tănase Scatiu, Felix și Otilia, Leonida Pascalopol nu mai au în comun cu binecunoscuții lor omonimi decât numele. Punând în altă piesă aceleași personaje, scriitorul sfârșește prin a inventa personaje noi. «Delicata Tincuța» se mărită și acum cu Tănase, dar gestul ei are o altă explicație decât aceea, sumară, din romanul lui Duiliu Zamfirescu; la fel cum în rezistența lui boier Dinu la asalturile furioase ale lui Scatiu este descifrată o veche strategie bazată pe principiul «om vedea»; (...) De asemenea, Otilia nu mai e nubila inconsistentă, fermecătoarea fată illogică în comportamentul ei copilăros, ci o femeie lucidă și amețitoare tulburând pe toți și «așteptând jerfta: oricare, oricine, toți, tot». Bătrânul Dinu are o ascendență de asemenea știută literar: el se trage din Andronache și Kera Duduca, personajele lui Nicolae Filimon, nefiind uitat, se-nțelege, nici Dinu Păturică, trecut și el la loc de cinste în galeria «ilustrului» neam. Aceste modificări și reluări nu sunt întâmplătoare și nici nu ținesc să provoace efecte ironice, parodice ori burlești;

chiar dacă, la un prim nivel, romanul lui Paul Georgescu se impune prin vervă și ingeniozitate, printr-o rară plasticitate expresivă, dar și prin rigoarea tăioasă a speculației. Persiflarea și atitudinea ironică au, de fapt, un substrat grav: în romanul lui Paul Georgescu nu se procedează, pur și simplu, la o rescriere într-un registru stilistic original a unui material literar consacrat; se modifică radical viziunea propusă de acest material. Fiindcă în *Solstițiu tulburat* acea lume veche, a începutului de secol, este proiectată într-o cu totul altă lumină decât în literatura clasică. Boier Dinu încetează să mai fie, ca la Duiliu Zamfirescu, un personaj idilic, un bătrân blând de altădată; e, în spiritul unei înțelegeri noi, la fel de rapace ca și aparent ireductibilul său dușman Tănase Scatiu. Tincuța, «delicata Tincuța» din romanul lui Duiliu Zamfirescu, nu mai este, nici ea, o biată victimă a «mitocanului» Scatiu; dimpotrivă, dincolo de timiditățile și reținerile ei, multe jucate, se află o eroină care știe foarte bine ce vrea și care, mai ales, se adaptează într-un chip surprinzător de eficient împrejurărilor.”<sup>164</sup>

Gheorghe Crăciun, *Acte originale/Copii legalizate* (1982); *Compunere cu paralele inegale* (1988); *Frumoasa fără corp* (1993)

Prima carte a lui Gheorghe Crăciun, *Acte originale/Copii legalizate* (1982), este relativ inclasificabilă, putând fi considerată fie o colecție de povestiri, fie un roman „modular” (critica oscilând și ea între cele două încadrări), inclusiv subtitlul fiind de natură să ambiguizeze formula: „Variațiuni pe o temă în contralumină”. Numele proprii, însă, intră într-o categorie clară, aceea ilustrată de un Radu Petrescu, de pildă – ceea ce nu e o surpriză, dat fiind că autorul brașovean e un emul al târgovișteanului –, adică a unei poetici (nedeclarate ca atare, dar asumate prin practica textului) a simplității și a ne-ostentativității: conform acesteia, onomastica trebuie să fie „anodină”, uzuală, fără sens la vedere, la polul opus poeziei „baroce”, spectaculoase și cu sensul exhibit (ca în comedii, de exemplu). Numele protagoniștilor sunt Vlad Ștefan (iată, până și numele de familie e ca unul de botez), profesorul de desen, pictorul care scrie, respectiv Octavian Costin, inginer silvicultor, numit și Tavi sau Octav. Vlad, nu doar personaj, ci și unul dintre naratori (alternativ cu, din nou, același Octavian), are conștiința autoreflexivă a condiției sale „minore”

<sup>164</sup>

Mircea Iorgulescu, op. cit., p. 216 – 218.

pe care transformarea în poveste a propriei sale vieți o redimensionează, metamorfozându-l în „erou” (cu autoironia de rigoare): „Dacă este poveste ceea ce relatez, dacă pot fi numit eu însumi un erou. Hai să spunem atunci că eu mă numesc Vlad, să limpezim cumva confuzia aceasta. Eu, Vlad, fără alt nume. Cu eroismul meu cotidian, anonim și pedestru, eu mergând mai departe.” Iată, statutul său minor e asumat și prin reducția onomastică.

Soția lui Vlad e o anume Luiza, iar fiica lor se numește Tea; soția lui Octavian e Gabi, iar fiul lor se numește Filip. Nici celelalte personaje/nume nu sunt departe de această poetică a cvasi-anonimității (și a adecvării la orizontul autenticist al cărții), cu mici pete de culoare: tatăl lui Vlad este Antim Ion Ștefan, un căruțaș poartă numele de Ionică Vremir, brutăreasa clandestină a satului Nereju – „Gălașa”; cele mai multe personaje sunt episodice: Luca, Gil (prieten al celor doi eroi naratori), bătrânul Luță Milente și Zamfira Milente, doctorul Mișu Polux (care, cum îi spune și numele, are origine greacă – aflăm, chiar eteristă), Lucilius e profesorul de latină (aici sesizăm o deraiere de la pomenita poetică a autenticității, în măsura în care potrivirea dintre nume și profesiune denotă mai degrabă o perspectivă „accentuată”, intenționat „expresivă”); mai apar, tot în treacăt, moș Pavel Herțiu, Andrei Dorin Malișki, prof de sport din Brăila, și bătrânul poreclit Tatu (pe nume Constant, de fapt, astfel că Vlad, pe bună dreptate, se întreabă care e legătura între poreclă și nume). La finalul cărții, pe două pagini, naratorul enumeră personajele, surprinzându-le în momente specifice ocupațiilor lor, ca o trecere în revistă retrospectivă – densitatea numelor proprii din aceste două pagini contrastând cu rarefierea numelor și a numirilor din restul textului.

Fuga de convențional reprezintă una dintre mizele majore ale acestei cărți („Cum aş putea să fac să scap dintre convenții și să evit ca el [un personaj] să devină un semn al convenției mele?”, se întreabă unul din naratori la un moment dat), ceea ce se răsfrânge și la nivelul onomasticii. Pe aceeași linie a evitării „literaturii” ne pune și o precizare metatextuală precum următoarea: „Nu este un roman, e un text construit în modul cel mai simplu care nu face altceva decât să urmărească apariția și dispariția cronologică a evenimentelor, e un fel de jurnal care iată continuă să se constituie în directă legătură cu existența ei de unic deocamdată cititor al meu sub directa influență a pasiunii mele care nu are nevoie de scrisori de dragoste care refuză ideea unui epistolariu și care vrând-nevrând se literaturizează sub ochii noștri uimiți, căci totuși ce avem de pierdut?”

În cele din urmă, cele 13 proze pot constitui un roman, fie și modular, pentru că sunt urmărite aceleași personaje principale, pentru că există un minim parcurs al celor doi eroi (întoarcerea din armată, cunoașterea femeii care devine soție – la Vlad Ștefan, cele două personaje-narator, toposul identic – Nereju, dar și Tohanul).

*Compunere cu paralele inegale* reia formula fragmentară, modulară, precum și câteva dintre personaje, deși acestea rămân fie în textul-prolog (*Alte copii legalizate* – titlul trimite direct la cartea precedentă), fie sunt doar pomenite: Vlad Ștefan, soția sa Luiza, fiica sa Tea, precum și Octavian Costin. Nu lipsesc nici referințele intertextuale la cartea celor doi eroi-naratori, *Acte originale, copii legalizate*, citată greșit de un personaj: *Acte personale, documente legalizate*; mai mult, e menționat și Gheorghe Crăciun, ca prieten al lui Octavian, filolog și scriitor.

Evident poetica onomastică se păstrează, cu mici inflexiuni expresive, care pigmentează orizontul relativ anodin al acestui palier: nea Gogu Misir, cârciumar pe plajă (în proximitatea menționării sale, o notație semnificativă, care printr-o serie de nume proprii îl implică intertextual pe Caragiale: „Seară, căldură mare, Caragiale. Acolo, lângă Agenția O.N.T., o terasă cu bere. Pe la mese Mitică, Fănică, Georgică și Costică. Acolo mâncase și el azi la prânz.”); Dionisie Bâlc, student la petrol și gaze (căsătorit cu o anume Sena), prieten cu Teohar Maximov, care e numit și „Dionis” (din evident reflex cultural) sau chiar „Dio” – așa cum Teohar e numit și „Hari” și „Teo”; milițianul Harbătă Mitache, cel care-l controlează pe Dionisie; Liana Șanta, profesoară – în contextul prezentării căreia, naratorul își permite să introducă o frază care consemnează, la grămadă, câteva nume proprii de evidentă expresivitate și ironie: „Sfielnica, bălaia dăscăliță era numai în aparență un om timid, supus, retras, resemnat. Potențialul ei de energie și incisivitate nu se manifesta niciodată în ședințe, în cercuri, în consilii, în discuțiile întâmplătoare cu centaurul Piți Căruntu, coordonatorul, cu onctuosul Tică Mejniță, adjunctul lui, cu rigida Violeta, secretara, cu mămoasa domnișoară Aneta Bojoc, inspectoarea de zonă.”

Iubitul Lianeii e psihologul Laurian Conțescu, deloc surprinzător numit „Laur”, căci prescurtările, hipocoristicele, diminutivările (așa cum deja am remarcat) reprezintă un loc comun al modului de apelare – și cărora li se adaugă: „Roni”, de la „Aron” (prieten al lui Laurian), „Relu”, de la „Aurel” (adresantul celor două scrisori ale obscurei D., găsite de Vlad Ștefan), „Gil” sau „Virgi”, derivate din Virgil (Bratu), pictor pomenit cu totul expeditiv drept „Gil” în prima carte a lui Crăciun (și căruia Octav, într-o scrisoare, i se adresează, ironic, ca unei triple entități reflectate de cele

trei nume: „Da, domnule! Da, domnilor Virgil și Gil și Virgi!”), „Ița”, derivat din „Voichița”, numele iubitei dezavuate a lui Virgil, „Tibi”, derivat din „Tiberiu” Parasca, fost coleg al lui Virgil (apariția trecătoare a acestuia rămâne legată și de savurosul text al invitației sale de nuntă, în care efectul satiric are drept principală sursă tocmai numele proprii, de o prețiozitate ridicolă – accentuată de asocierea cu nume „populare”: „Onor Familiile Maria și Tancred Parasca – Adelina și Gică Capsali, au deosebita plăcere a vă comunica celebrarea căsătoriei oficiale și religioase a preaiubiților lor fii Grazziela și Tiberius care va avea loc în duminica zilei de 17 iulie 1985 la orele 13 în sfânta biserică creștin-ortodoxă din localitatea noastră etc.”). Laurian va divorța de Liana și va avea o nouă iubită în Micaela, cu care va repeta eșecul afectiv.

Se mai perindă și alte nume (care rămân mai degrabă semne particulare ale textului, decât personaje), gen: Sincu (nepotul lui Teohar), Paula (soția nepotului), Dan (vărul de la țară al aceluiași Teohar), bătrânul Tuțu, Fany – fosta soție a lui Teohar, Dorel Arnăutu, fost coleg de școală al lui Laurian, alt personaj episodic (ca majoritatea, de altfel), meteorica Ela, mama Tina (mama lui Laurian), o anume Dania (aici personaj mult mai obscur decât cunoscuta Dania a lui Anton Holban), Florica, eroina unei istorii condensate, aproape senzaționaliste (naște un bastard, e violată etc.), Vasile – fratele Floricăi, tehnicianul Pavel, cu care Florica are o legătură; Mircan merceologul, pasionat de Paul Georgescu, și colocatarii lui Virgil: Mituș, fost ceasornicar, studenta în matematici Cristina și Aglaia, văduva unui ofițer de artilerie. Efectul de real căutat (și) prin prezența unor nume relativ obișnuite crește prin inserția unor referințe culturale autentice (cum ar fi menționarea unui articol al lui Eugen Simion despre Alexandru Mușina sau referința explicită la *Dafnis și Cloe* de Longos, roman pe care *Compunere cu paralele inegale* îl și rescrie potențând dimensiunea existențială și senzorială); în acest context, jocul imaginativ al lui Laurian, care, pornind de la constatarea că „Migrena este o durere prea feminină, ar fi avut nevoie de alt cuvânt.”, transformă denumirea indispoziției într-un personaj, respectiv într-un nume propriu („Migrena putea fi și un nume de fată, așa cum ai spune Selena, Polena, Elena, Milean. Un cuvânt cu sunete clare, ușoare, nocturne, promițătoare.”) și amintește de ludica prelucrare a aceluiași substantiv comun din *Dicționarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu, respectiv trimite la un alt orizont, cel caragialian, al utilizării onomasticii. Dar cum acest procedeu apare aici relativizat prin atribuirea sa unui personaj și are și caracterul unui „accident” în context, el denotă o excepție care,

pe cale de consecință, întărește regula regimului „comun” al numelor proprii, respectiv a ceea ce Mihaela Ursa numește „o poetică a derizoriului”<sup>165</sup> manifestă, iată, și în stratul onomastic. Dar acestui regim al derizoriului, Gheorghe Crăciun vrea să-i confere (deci implicit elementelor antropomorfe), prin procedee de factură postmoderne, o redimensionare, o importanță mai mare decât aceea acordată de obicei, aspect surprins, între alții, de aceeași Mihaela Ursa (cu referire expresă la *Acte originale, copii legalizate*, dar prezent și în următoarele două cărți): „Procedeul, în aparență excesiv estetizant, este, după mărturia autorului, unul menit să prindă, în «orbul păienjeniș» al vorbelor «lucrul însuși», care «se va înscrie și se va descrie singur». Întâlnim aici, în metafora «orbului păienjeniș» de cuvinte, figura paralelă «năvodului» cu ochiuri mici care, la Mircea Nedelciu, reprezintă instrumentul favorit al optzeciștilor interesați să «rețină» viața în toate detaliile și haosul ei. Alegerea unei poetici a transformării minorului în major capătă acum o altă semnificație: ea este singura capabilă să creeze acel «orb păienjeniș» de vorbe, receptacolul necesar al substanței, al lucrului însuși, fără a constitui însă și condiția suficientă «prinderii» acestuia din urmă, așa cum pare să avertizeze, cu reticență, naratorul la finalul volumului: «Totuși lipsea ceva.»”<sup>166</sup>.

*Frumoasa fără corp* e romanul care întregeste proiectul lui Crăciun, căci se păstrează, rafinând-o, formula anterioară, și reapar personaje precum Octavian, Vlad Ștefan, Gil, Luiza, Tea, primele trei având și funcția de „reflector”, deținută și în cele dintâi părți ale trilogiei. În esență, și discursul și temele (precum și tipul de nume) sunt reluate, cu nuanțări și cu amplificări – cu o notabilă noutate, a imaginii „frumoasei fără corp”, preluată de la Eminescu (originea e validată și de faptul că unul din personajele nou-apărute se numește... Miron), decriptată de comentatori în principal drept metafora condiției literaturii ca „metodă a redescoperirii corporalității”<sup>167</sup>, a condiției paradoxale care înseamnă vânarea autenticității realității/corpului prin instrumentul evanescent și impalpabil al literei (nu întâmplător, în ultimul fragment al romanului, înainte de Epilog, în confesiunea „directă” a autorului însuși, este inserat eseul publicat în revista „Astra” și intitulat „Trup și literă”). Pe de altă parte, metafora „frumoasei fără corp” trimite și la condiția himerică a trupurilor de femei prezente în imaginarul acestui text, himerică din perspectiva

<sup>165</sup> Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Paralela 45, Pitești, 1999, p. 129.

<sup>166</sup> Ibidem, p. 127.

personajelor masculine care le urmăresc, le „citesc”, dar nu ajung să le atingă, astfel acestea păstrând un paradoxal statut i-material, în ipostaza unei decorporalizări cu atât mai stranie cu cât aceste femei sunt în proximitatea bărbaților. Cu doza de erotism aferentă, imaginea acestor personaje feminine reprezintă reflexia lor în conștiința unor personaje masculine: Olimpia Ionescu, tână de 24 de ani, despărțită deja de soț (un anume Laurențiu) și având un băiat – se reflectă în „oglindea” minții lui Octavian, iar când își spune numele, începe cu hipocoristicul, cu varianta familiară a numelui: „Femeia îi întinsese băiețește mâna, spunându-și tare numele: Olimpia, Pia Ionescu.” Miron Aldea, „doctorașul cel nou”, și Gil, profesorul de desen, sunt fascinați de Ioana, Ioana Jighira, preafrumoasa soție a lui Casian Jighira, antrenor de fotbal, iar Vlad Ștefan o urmărește pe chelnerița săsoaică – dar cu un nume deloc săsesc, Adela. Iată, de pildă, percepția lui Vlad asupra acesteia din urmă: „Adela era altceva, o himeră a simțurilor, o iluzie a obișnuitului. O frumusețe atât de particulară, că mulți, cei mai mulți oameni ar fi putut-o confunda cu oribilul exotism.” Caracterul „imaterial” al Adelei rezidă în faptul că Vlad rămâne în perimetrul observației, al privirii (oricât de acaparatoare și senzuală ar fi aceasta); chiar și când o pune în contrast (livresc) cu Cloe (căci, aflăm, Vlad a rescris romanul lui Longos – deci aici avem o trimitere intertextuală, prin atribuirea *Epurei pentru Longos* din *Compunere cu paralele inegale* unuia dintre personajele care străbate toate cele trei romane ale lui Gheorghe Crăciun), Adela rămâne în acest „prizonierat” al privirii: „Impalpabila Cloe și atât de materiala Adela. Deși nici în cazul micuței săsoaice lucrurile nu arătau cu mult altfel. Chiar dacă vie și tangibilă, tână chelneriță își vădea existența tot grație unei lecturi. Pentru a exista cu adevărat, este întotdeauna nevoie să te descopere cineva. Viața ta se scurge între oameni, dar dacă nimeni nu știe să te citească, să te vadă, să-ți împrumute puțină căldură din sufletul lui se mai poate oare spune despre tine că trăiești?” Analogia dintre lectură și dimensiunea existențială (de fapt conexiunea lor prin ideea că existența trebuie „citită”, altfel rămâne o „frumoasă fără trup”) o dematerializează pe Adela și o asociază, paradoxal, cu personajul Cloe, deși observația de plecare fusese aceea a diferenței ontice dintre cele două. În fapt, Cloe și Adela rămân la fel de îndepărtate de Vlad, rămân amândouă „litere”, nu „trup”. În acest context, același Vlad reflectează și asupra numelui eroinei, care inițial i se pare nepotrivit, prea grav și „matur” pentru aproape o adolescentă, iar după aceea, prin

descoperirea filtrului livresc (reprezentat de omonima „Adela” a lui Ibrăileanu), îl consideră de asemenea nepotrivit prin comparația cu datele personajului de secol XIX (după cum se va vedea din citat, aici autorul – sau personajul? – comite o eroare plasând eroina lui Ibrăileanu la începutul secolului XX, deși epoca din romanul criticului este evident aceea a mijlocului de secol XIX): „El se bucura ca un prost, făcea glume ca s-o vadă pe Adela râzând, își pierdea cumpătul, uita de prezența Luizei și nu înțelegea nimic din privirile suspicioase și tăcerea fetei, pe care le considera niște obișnuite capricii copilărești, urmărindu-și mai departe fantasma, gândindu-se că în ființa pe care o avea în față totul era într-o perfectă armonie: figura, mersul, zâmbetul, glasul, până și numele. Cu toate că «Adela» era un nume parcă prea serios pentru o fată ca ea. Prea grav, prea femeiesc. Dar într-o dimineață își adusesese aminte de Ibrăileanu și-și spusese că intuiția bătrânului critic n-avea cum să dea greș. Să recitească romanul? Să-și complice și mai mult situația, conferindu-i, poate fără să vrea, și o pretențioasă notă livrescă? Însă în ce măsură ar fi putut semăna Adela lui, o copilă naivă, abia ieșită de pe băncile școlii, cu o tânără femeie divorțată, aparținând high-life-ului din Moldova începutului de secol?”

Ioana e altă „frumoasă fără corp”, altă femeie „intangibilă”, pentru Gil de data aceasta, ca și pentru doctorul Miron Aldea. În mod ironic, fiecare personaj tânjește după altcineva: Anda după Gil, Gil după Ioana, Nina după Vlad, Vlad după Adela; poate că și Marcela, nepoata lui Gil, după Gil (el însuși încercat de tentații incestuoase).

Schimbând unghiul, se poate repeta ideea afirmată cu privire la primele două romane, aceea că, exceptând aceste personaje de o anumită consistență, urmărite asiduu de Gheorghe Crăciun (Octavian, Vlad, Gil, plus cei câțiva „sateliți” din jurul lor), avem de-a face nu atât cu personaje „în carne și oase”, cât cu nume, cu menționări fugare de antroponime. Iată o listă, incompletă, dar relevantă a acestora: Eliana, sora decedată a lui Gil, Ilarion Plopșor, „stâlp al puterii locale”, Grigore Milente și fiul său, Luță (alt personaj migrat din romanele anterioare), bătrâna Ța'urica (de asemenea personaj recurent) – femeia strângătoare, îngrijitoarea de la ocol, care „ascundea un personaj memorabil”, remarcat de Octavian, mama lui Păvălucă dulgherul; apoi cu totul trecător pomeniții, de aceeași Ța'urica, Vasilca, Costache și Boilă; Oncioiu, secretarul Sfatului, apărut pe post de birjar; „omulețul cel spân”, Cristache Heruvul, nebunul satului; bunicul Șerban (al lui Octavian), Badiu lui Toader, cel la a cărui moarte asistă Pia; doctorul Tureac, Gălașa, brutăreasa,

Știrbescu, popicarul, Macovei, „colegul de istorie” al lui Vlad Ștefan, Marinache soferul; nea Griguță, „pedagog de școală veche”; popa Vasilatos, deținătorul „Bibliei păgâne” a satului, de fapt un studiu sociolog realizat de o echipă condusă de Dimitrie Gusti (la menționarea lui Vasilatos, Vlad exclamă „auzi ce nume!”, dar fără să explice sursa nedumeririi), preoteasa, coana Lambreta (mai degrabă numele acesta are o rezonanță aparte); Vasilică Mărunțelu, băiețelul înecat (să regăsim aici, în „Mărunțelu”, nume cu semantism explicit, o sugestie cu privire la destinul „mărunt”, meschin al copilului care pierde înecat?); Viorel Grimalschi, pictor din capitală, menționat pentru că a lucrat la restaurarea zugrăvelii bisericii din Nereju; moș Andone Probotă, popa Zăbavă; Antim, tatăl lui Vlad; un anume Naforniță, zis „Niță”, doctorul Gavrea, Michel, iubitul din Paris al Ioanei; șeful de sală Tudorică Liliac, „impunătoarea doamnă Mari” (asistentă-șefă), doctorul Carabageac (alt nume mai puțin obișnuit, atașat unui personaj care, deși episodic, e memorabil prin vorbăria sa frivolă); Sofica și Lina lui Dumitrică, femei simple surprinse de Vlad într-o conversație reprodusă cu inflexiunile regionale cu tot; învățătorul Știrbescu; Nichita Cristescu, pădurar; Nina, învățătoarea atrasă de Vlad Ștefan; bunicul Gheorge și bunicul Moise – bunicii lui Gheorghe Crăciun însuși, pomeniți în confesiunea din final.

Uneori menționarea unor nume se face grupat, iar în astfel de situații fraza capătă o anumită „greutate”, ca și cum densitatea existențială/biografică ar crește prin densitatea antroponimelor: „Lumea lui [Octavian] însemna acum nerăbdarea, dorința să întâlnească un cunoscut, un om, și asta cât mai repede, să-i vadă numai decât pe moș Luță sau pe învățătorul Știrbescu, să stea de vorbă cu Vasile Dâlgă sau cu Oncioiu, secretarul Sfatului, să-i iasă în față Oica, fata Gălașei, pe care poate n-ar mai recunoaște-o, dar să găsească pe cineva, pe oricine, pe sergentul Tomiță sau pe Savel cel ciung și nebun, căci nu mai suporta îngrijorarea ce i se cuibărise amețitoare în trup chiar din clipa în care mașina plecase și el rămăsese în soare, la marginea șanțului, învăluit în fumul de motorină arsă și-n perdeaua de praf ce si se așternea încet în păr, pe mâini, pe buze.” Același efect îl are trecerea în revistă a numelor acelor personaje din viziunea atmosferei din crâșma de odinioară, viziune aparținând aceluiași Octavian: Laie Șură, Haralambu, feciorul lui Nistor Găvan; Sofon, Țiganul Eftimie Trandafir ș. a.; aici e de observat coloratura etnică și populară, care asociază personajele mediului pe care-l reprezintă. Din același registru face parte dialogul „omulețului cu cizme roșii”, fost activist, cu un anume Ghiță, când relatează

momentul împrumutării: „Avădanei Vasile, Avădanei Iliodor, Antofi Neculai, Botezan Milian, Boala Victor, așa-l chema pe unu Boala Victor, auzi! Țiu minte numele ca atunci, cum să le uit?”; personajul se dovedește receptiv la expresivitatea semantică a numelor („Boala”) ori la diferența dintre numele „civil” și poreclă, așa cum o arată și pasajul în care relatează discuția cu o bătrână ce își revendică identitatea nu de la numele din buletin, ci de la supranume, ca fiind „mai personal”: „Cum te cheamă, mătușă, îmi îndulcesc io vocea, că mi-era și milă de ia. Ilinca, dom priceptor, Ilinca lui Cerchez, da' lumea îmi zăce Boșcuța, așa să mă scrii! Păi, nu pot, lele Ilincă, nu pot, că numele matale ie ăl din bolintin, așa iești și la Sfat, așa ie și la mine pă listă. Da' baba ți-ai gășât, a ținut-o una și bună că io să-i scriu iei acolo polecra. I-am scris-o, dă-o-n brânză, dacă așa a vrut.”

Octavian își dovedește și el încă o dată sensibilitatea onomastică, atunci când comentează numele de pe firma fostei crâșme, „La Ene Rancea”: „Iată un nume ciudat, însă nu imposibil: Ene Rancea. Și iată-l, după un scurt moment de chibzuială, și pe purtătorul acestui nume: un bărbat în floarea vârstei, înalt și gras, cu o față rotundă (...).” În paranteză fie spus, ciudățenia numelui nu e atât de pregnantă pe cât o subliniază personajul, dar importantă aici e atenția acordată dimensiunii onomastice.

Dintre personajele episodice, memorabile rămân Casian Jighira, antrenor de fotbal și soț al râvnitei Ioana, portretizat simili-satiric și purtând un nume și un prenume particulare, respectiv George, o apariție cu valențe „spectrale” sau oricum bizare (apare și dispare, emite replici ciudate), întâi în prima parte a romanului, când Octavian îl vede scriind, într-o cameră a casei unde locuiește Pia, apoi la cabana unde are loc cheful la care Ioana face furori, apoi în stațiunea balneoclimaterică, atunci când Vlad o urmărește pe Adela înotând. Devine repede evidentă sugestia că George nu e altul decât autorul însuși, care se proiectează pe sine în ficțiunea proprie, făcându-se receptat de către personajele-reflector, sugestie ce se bazează nu doar pe ocupația de scriitor a personajului, ci și pe faptul că se numește „George” – varianta urbană a lui „Gheorghe”. Spre confirmare, ultima parte a cărții, „Lepădarea de piele”, nu e altceva decât o confesiune directă a autorului-personaj, care își întărește statutul simili-real atunci când își reproduce propriul eseu, „Trup și literă”, apărut în revista „Astra” și exprimând explicit viziunea pe care implicit o construiește ficțiunea *Frumoasei fără corp*. Această viziune o exprimă cu precizie Mihaela Ursa în binecunoscutul studiu: „Neputând să refuze vârsta în care s-a născut, scriitorul încearcă să descopere punctele energetice ale epocii sale devitalizate, învățând din

nou exercițiul percepției și al senzației. Iar metoda la care se oprește abandonează interesul pentru transformarea minorului în major în favoarea redescoperirii *trupului*, a ceea ce este exemplar; cărțile sale povestesc despre iubire în intenția de a restitui relevanța literaturii «senine» despre iubire, cu alte cuvinte, afirmă lumi virtuale, simulacre ale unei vârste a inocenței și a seninei naivități, propunându-le cu gravitate ca lumi viabile, ale «corpului regăsit».”<sup>168</sup>

Dacă ar fi să tragem o concluzie, ar trebui să cităm o observație a lui Andrei Bodiu, care poate fi aplicată și condiției onomasticii lui Gheorghe Crăciun: „Idea care ar defini această proză este a unei *pluralități fertile*, contradictorie, asumată și contradictoriu asumată. În ce ar consta această *pluralitate fertilă*? În coexistența în text a unei atitudini ontologice conservatoare pe care se suprapune utilizarea experimentală a celor mai noi, pentru proza românească, tehnici postmoderne.”<sup>169</sup>; „Ceea ce am numit pluralitate fertilă se ilustrează prin suprapunerea imperfectă a elementelor postmoderne asupra unui text dominat de valorile existențiale conservatoare: proprietatea, tradiția, familia. (...) tensiune la cote înalte între esența concepției despre viață a autorului și experimentalismul său literar manifest, tensiune care, cred, traversează la diferite niveluri întreaga operă în proză a autorului.”<sup>170</sup> Prin urmare, dacă tehnicile discursive ale acestei proze au complexitatea și rafinamentul orizontului lor postmodern, numele proprii țin mai degrabă de atitudinea ontologică de tip conservator, aceea care presupune o poetică a lipsei de ostentație (cu mici excepții), a derizoriului, pe care la celelalte nivele decât acela al numelor proprii încearcă să-l convertească în semnificativ, așa cum observă și Mihaela Ursa când se referă expres la *Frumoasa fără corp*: „Este evident că Gheorghe Crăciun pornește de la o poetică a derizoriului pentru a o refuza, din ce în ce mai explicit, cu nostalgia unei alte vârste a scrisului, sau cu intenția de a recupera o substanțialitate pierdută a scriiturii.”<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999, p. 133.

<sup>169</sup> Andrei Bodiu, „Pluralitatea fertilă în *Scene pregătitoare pentru o aventură* de Gheorghe Crăciun”, în Andrei Bodiu, Georgeta Moarcăs (coordonatori), *Trupul și litera. Explorări în biografia și opera lui Gheorghe Crăciun*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012, p. 86.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>171</sup> Mihaela Ursa, ibidem, p. 129.

Ultimul roman al lui Ion Biberi, *Destinul Aïsei*, are o simplitate aproape alegorică (impresie care vine și din tendința de a epura imaginarul ei de referințele istorice și contextuale și din faptul că dimensiunea epică rămâne rarefiată) și construiește în relativ puține pagini povestea unui cuplu în esența sa afectivă. În partea a doua, textul devine de-a dreptul elegiac, ultimele zeci de pagini fiind dedicate modului în care soțul Aïsei îi venerează ființa dispărută și o reconstruiește constant dintr-o nostalgie fără limite.

La capitolul nume sunt puține de consemnat, dar semnificative: Aïsa, numele protagonistei, care apare și în titlu, are cu siguranță o sonoritate aparte, dar ea este explicabilă, căci eroina e franțuzoaică, născută Bonnet. Dincolo de această rezonanță relativ exotică, „Aïsa” vrea să trimită, prin conotațiile expuse chiar de personajul masculin principal, la un substrat mai substanțial: „Aïsa, re trăiesc în această clipă deschiderea de zare a primei noastre întâlniri, când v-am aflat numele: în limba lui Platon, pe care atît o iubesc, cuvântul Aïsa înseamnă, între altele, *Destin*. Acestui destin i-am fost supuși în tot lungul existenței. Simțim rodul conviețuirii noastre. Tot ceea ce sînt, v-o dătoresc!”. Ceea ce încearcă romanul, și anume să descrie viața (aproape) exemplară a unui cuplu (aproape) perfect, încheiat printr-o intensă și specială afecțiune, este concentrat prin speculația protagonistului în sensul etimologic al numelui eroinei. Viața Aïsei capătă astfel un sens exemplar, paradigmatic, ajungând să definească ideea de destin. Aïsa e o femeie perfectă (soțul e un bărbat mai puțin perfect, o probează adulterul său, fie el și pasager), e întruchiparea fidelității, iubirii maritale, afecțiunii etc.

Fidelitatea, respectul reciproc, dragostea constantă reprezintă valorile pe care le ilustrează povestea acestui cuplu care reiterează, de fapt, legenda mitologică a lui Philemon și a lui Baucis, eroii răsplătiți de Zeus pentru ospitalitate, bunătate și frumusețe sufletească cu darul, cerut de cei doi, de a muri în același timp. Istoria Aïsei și a lui And pare a fi modelată pe această emoționantă legendă, însă se desparte tocmai în punctul ei final, căci soția se va stinge înaintea soțului, iar acesta trăiește ani de zile în siajul dramatic al acestei situații care arată diferența specifică a regimului realist față de regimul mitologic. Referința la cei doi eroi antici este cât se poate de explicită, deși realizată indirect, prin scena în care protagoniștii lui Biberi, intuind viitoarea dramă, se botează reciproc cu numele personajelor mitologice: „Strivindu-și

o lacrimă între gene, Aîsa părăsi fotoliul. Se apropie de And, timid. Îi șopti un nume, ce-i stăpînse adese, în ultimii ani, gîndul:

- Philemon, luminează a vieții!

And zîmbi, depărtat și palid:

- Baucis, luminează și minune a lumii!

În acel moment, ultima rază de soare a zilei își făcu drum, printre perdelele peticite cu grijă de acul harnic al Aîsei, nimbînd cu aur părul alb celor doi bătrîni.”

Celălalt aspect onomastic semnificativ, dar nu cu o atît de mare greutate la nivelul posibilelor sensuri, este legat de numele eroului (respectiv al personajului din perspectiva căruia se face relatarea, chiar dacă nu la persoana întîi), Andrei Todiu. Numele de familie are și el o rezonanță mai aparte, unică în istoria romanului românesc, dar mai interesantă este prescurtarea numelui mic, din „Andrei”, în „And”. Ea apare undeva în prima treime a cărții, utilizată întîi de către un personaj secundar, după care naratorul, precum și eroina cărții, o preiau și o folosesc în mod consecvent pînă la final, ca și cum acest hipocoristic mai puțin obișnuit ar reprezenta „adevărul” nume sau, oricum, numele „potrivit”. Evident, „And” sună mai intim, mai familiar și cumva „mai aproape” de personajul profesorului care, cu excepția scurtei sincope a unui adulter de provincie, ajunge să-și idolatrizeze soția. Efectul principal al acestui hipocoristic pare a fi acela al particularizării personajului, ceea ce reprezintă în fond scopul principal al numirii.

#### Alexandru Papilian, *Capricii* (1983)

Dacă într-un roman precum *Micelii*, Alexandru Papilian își plasează acțiunea în București și recurge la nume comune precum Radu, Lili, Emil, Marcela, Victor, Tina, Walter etc., în *Capricii* registrul, atît al ficțiunii, cît și al onomasticii sunt la polul opus realismului (și realității). Dacă Urmuz ar fi scris un roman parodic de dimensiuni „normale”, acesta ar fi fost *Capricii*. Iată câteva pasaje, dintre multe altele, în care Urmuz poate fi recunoscut: „Adeseori Barbara se trăgea dintr-o familie modestă. (...) Pe mâini și picioare, apoi pe întregul trup, începuseră să îi crească pensule, bidinele și, după caz, capse de prins hîrtie; unii spuneau că e păr. Actualmente, această sub-persoană este custodele unui muzeu de lucruri galbene. În timpul liber face figurație pentru tot felul de filme: cel mai adesea, filme educative.

(...) O altă sub-persoană a Barbarei s-a născut într-o regiune pe vremuri renumită pentru bolile venerice (...). Devenise, cu trecerea anilor, o femeie foarte înaltă, extrem de slabă și cât se poate de ciolănoasă. Unii spun că avea oase în plus. Oricum, Barbara afirma despre această subpersoană că se trage din imaginația spumoasă și maladivă a acelor care au creat chipul infernului *material*. (...) O altă sub-persoană a Barbarei era inginer geolog. Mică și subțire, blondă și mioapă, purtând ochelari cu ramă subțire, parfumată dulce și transpirînd mereu, această sub-persoană crescuse într-un orfelinat. Această sub-persoană a Barbarei era geolog și scria poezii de dragoste. (...) La un moment dat, văzînd un film cu titlul *Mondo cane*, a achiziționat o sub-persoană feminină pusă la îngrășat într-o cușcă pentru a satisface pofta stăpînului; avea aproape 200 de kilograme. (...) Dora era femeie. O adevărată femeie. Era antiteza Barbarei. Dacă Barbara *sub-suma* o serie nefinită de sub-persoane, Dora era *lineară*.”

Semnificația titlului poate fi extrasă tot din anumite pasaje urmuziene în care abstracțiunea capătă sens propriu, material: „Cînd soacra lui Zuzu Laptinski, tăinuitoră tuturor *capriciilor* familiei adunate de-a lungul vremii, și-a dat obștescul sfîrșit, nora ei, Zuzu, a vegheat-o. Gurile rele susțin că bătrîna avea *capriciile* într-un săculeț legat de gît și că Zuzu i l-ar fi smuls înainte ca bătrîna să își dea duhul... Lăcrămioara Glandă, fiartă, și-a dat sema că Zuzu cîștigase partida.” Penultima pagină a cărții, descriind (sincopat și eufemistic) dubla scenă erotică (dintre Zaharia Cocîlțau și Florance, respectiv Ciprian-Irinel și Lăcrămioara) resimțită de toate personajele drept un climax, trimite din nou la titlu, sugerînd încă un sens, de ordin metafizic, chiar dacă nu limpede: „Era momentul unui început de universalizare, de prăbușire în infinte spații delimitate sociologic și istoric, spații potrivnice totuși acestor infinite delimitări. Copleșiți, simțeau cu toții dezgregarea materială și sublimarea în lumină imaterială. *Marele Capriciu* pusese stăpînire hotărît pe ei. Erau uneltele și expresia *Marelui Capriciu*.”

Dar romanul acesta nu trebuie citit din unghiul unui sens intern ficțiunii, căci e lipsit de unitate și coerență, reprezintă un colaj de portrete (ceea ce tot la Urmuz ne întoarce) și expune mai degrabă relații și scene, decât un subiect cu cap și coadă. În același timp, e construit pe două nivele, textul avînd un „subsol” compozit alcătuit din istorii și fizionomii care accentuează caracterul deliberat capricios al cărții. De fapt în centru se află jocul textual și intertextual (sau chiar metatextual, ca într-o precizare de genul: „Nu-mi place partitura pe care o am în această poveste, se putu

înțelege la un moment dat strigătul lui Florance.”), caricatura suprealist-absurdă, iar între textul propriu-zis și notele infrapaginale nu există legături autentice. Cele două nivele sunt paratactice, nu interconectate, compun un puzzle ludic, dar nu o coerență ficțională ori structurală.

Interesant este că nivelul textului include nume particulare, ieșite din comun, în fond respectând maniera urmuziană (sau pe cea a urmașului său cel mai important, Mircea Horia Simionescu, cel din *Dicționar onomastic*), pe când în sub-texte predomină numele comune. Iată onomastica primului nivel: Ică Glandă, Lăcrămioara Glandă (consoarta acestuia), Violence și Florance (fetele acestora, rimând sonor dar și comportamental), Coriolan Stroe (alintat de amantă cu „Cori, adică Stroe, Coriolan Stroe”), Calistrat Gogea-junior, fostul soț al lui Violence, al cărui bunic este Calistrat Gogea-senior. Violence are o relație cu Romulus-Cristinel Giogloman, fotbalist celebru, iar acesta deține un frate, Ciprian-Irinel – căsătorit cu o anume Barbara, despre care ni se spune repetat că e foarte urâtă. Barbara e bună prietenă cu Dora (Sotirescu), nevasta lui Patriciu Sotirescu, amant al doamnei Glandă... După cum se vede, avem de-a face cu un lanț al slăbiciunilor, respectiv al raporturilor dintre personaje, în care mai intră Zaharia Cocîlțau, „un ciudat intim al familiei Sotirescu”, o anume Bistrița Popescu (a se observa procedeul sudării antifrastice dintre prenume și nume), și Zuzu Laptinski, o ciudată bătrână despre care aflăm că „La o vîrstă potrivită deși fragedă a fost măritată cu Nicu Laptinski, fiul unor moșieri de vază. (...) La urma urmei, de ce să nu se iubească Zuzu cu Nicu?” (a se remarca jocul sonorităților ri(t)mate, ca la Florance și Violence). De aceeași bizară bătrână se leagă și o menționare a personajului Lăcrămioara, care arată că actanții acestei ficțiuni sunt uneori conștienți de insolitul onomastic: „Zuzu Laptinski a fost, în cele din urmă, doar o șansă pierdută. Cînd o cunoscuse, la scurtă vreme după măritișul ei, Lăcrămioara simțise instantaneu că o urăște. Îi invidia proveniența socială, eleganța și educația, îi invidia apartenența la cercul numelor sonore, o ura pur și simplu.”

Umorul, chiar dacă nu succulent, atinge și regimul onomastic, în precizări ca aceasta, de aceeași savoare urmuziană izvorâtă, aici, din contrastul ironic: ni se spune că fiica lui Calistrat-senior a fost campiană mondială la săritura cu prăjina, drept urmare ni se dă drept logică urmarea: „De unde și porecla care i se dăduse tatălui său, lui Gogea-senior: Gogea Mondialu.” Totuși, cele mai savuroase momente nu au legătură cu onomastica, așa cum se întâmplă de pildă atunci când în scenă este

introdus, pentru scurt timp și cu intenții burlesc-parodice, un personaj referențial reprezentat de actrița Sharon Tate!

Pe de altă parte, numele din textele infrapaginale au sonorități mult mai puțin ieșite din comun. Iată-le: Sofia și Andrei („necunoscuți, informi, nereprezentativi decât ca eșantion al normalității – al banalității, spun unii, care se vor sarcastici”), Codruța („acesta era numele cu care o alintau prietenii” – ea are zece ani și deja doi copii, deci Urmuz e din nou resuscitat), Hănsel (austriacul student la conservator îndrăgostit de Codruța), Cezar, femeia-pirat („pe scurt, pirata”), Cristina (50 de ani, profesoară de pian la Ploiești: „Nu avea Conservatorul; avea altceva – Din Dorohoi.”). Într-un alt sub-text (subintitulat „capricii neînsemnate”) se face pur și simplu portretistica unora dintre călătorii cu Tramvaiul 26: Julieta, Filoftea Leonte și Ivan, Corneliu, Magdalena, Tanti Mimi, căpitanul Dumitru C. Duitru, Marilena, Anca S. Marinescu, Radu și Mirela, Angelica și Nelu, Dana, Anghel Vasile și Nuți, Benjamin Stere, Emil și Emilia Pancrea. Dacă un nume mai puțin excentric precum Benjamin Stere îi prilejuiește naratorului o șarjă de tip Daniil Harms („Benjamin Stere, singurul vlăstar al familiei Stere – funcționari din tată în fiu – încălcase tradiția și devenise funcționar.”), un nume cu pedigree literar (Rică – vezi Rică Venturiano) aduce cu sine și prezența unei porecle („Rică Vladimir, zis și Trîmbiță fiindcă rivaliza în răcnete cu o întreagă fanfară, și care îngloba în el o bună parte din strămoșescul Haplea”). Iar scena din tramvaiul 26 ai cărei protagoniști sunt Anghel Vasile și Nuți se constituie într-un nou tur de forță urmuzian, în măsura în care asistăm la transformarea „sub ochii noștri” a unui sistem de referință în altul, complet diferit, incluzând și o sugestie erotică:

„- Nu, domnișoară, dimpotrivă, sînteți cum nu se poate mai drăguță. Știți, îmi dați impresia unei flori.

În clipa aceea Nuți își împleti picioarele, își desfăcu corola să absoarbă toate razele soarelui – și se întinse spre el, spre Anghel Vasile. Anghel Vasile o culese din stratul de iarbă înrourată și și-o înfipse în butonieră, după care se plimbă în continuare liniștit, cu scobitoarea între dinți și cu haina pe umeri, alături de nevasta care începuse să se îngrășe și care ținea de mînă un plod îmbrăcat în haine de duminică.”)

Infra-textul intitulat Broscăraia e unul dintre cele mai lungi și mai ambigue din punctul de vedere al regimului ficțional (căci relatează o incursiune într-o lume care amestecă referințele legate de batracieni cu acelea omenesti, într-o ambiguitate deconcertantă); aici apar nume bizare, uneori acronimice: VSH, Rh, pH, o broască

fără coadă („o salamandă adică”), Ke-ke-ke, Croax și Croaxa. Se vehiculează termeni inventați precum esculențieni, popse, mopse sau ridibunzi și se fac precizări hilare precum: „Trebuie spus înainte că Rh era o broască râioasă, spre deosebire de VSH care era o ariană, o esculațiană pur sînge.” Sau: „Se prea poate să fi fost de cetățenie esculențiană, dar puteam paria că unul dintre părinți fusese ridibund – metis, care va să zică.” Ori: „Unul dintre cetățenii cinstiți esculențieni văzu că lumea se înghesuia să cumpere ceva.

- Ce se dă aici? întrebă el.

- Popse. (...)

- Regret, popse nu mai avem. Avem în schimb mopse. ”

Registrul comic atinge aici nivelul cel mai de jos, cu glumițe de genul „nu popse, ci mopse”.

Structura romanului adaugă încă o componentă, aceea a două interludii, denumite ca atare, primul mediocru, despre un anume Savu, despre Ani – nevasta lui, și un „băiat frumos care lucrează în comerțul exterior” pe nume Gherase; după cum vedem, nici aici onomastica nu are veleități speciale, așa cum de altfel se întâmplă și în cazul celui de-al doilea Interludiu, intitulat *Capricioso dolce amoroso* – (numele sunt Matei Abălaru și Arabela) în care, însă, asistăm la un nou capriciu de tip urmuzian, poate cel mai spectaculos și mai hilar, în măsura în care ni se relatează o istorie bizară despre un bărbat, Matei Abălaru, care descoperă în sine două voci metalice, una de femeie, alta de bărbat, aberând supraréalist-absurd, poetic și incoerent, în propriul corp, pentru ca la sfârșit, ajuns la iubita lui, Arabela, să asiste uluit la transformarea acesteia în șurub, respectiv la transformarea sa în... piuliță! Procesul de reificare, atât de marcat în proza lui Urmuz, își găsește o piesă magistrală în acest episod inclasificabil și care, comentează într-o notă de subsol atașată subtitlului *Capricioso dolce amoroso*, ar ridica întrebarea „De ce nu (însă?) «Șurubul și Piulița»”? (ceea ce ne amintește încă o dată de tipicul titlurilor binomice ale celui ce a scris *Pâlnia și Stamate, Algazy și Grummer, Cotadi și Dragomir, Ismail și Turnavitu*).

Roman fracturat în 3 părți (dintre care cea mediană are o vagă legătură cu celelalte două), *Îngereasa cu pălărie verde* nu are nici o direcție, rămânând o colecție de fragmente evocând pasaje din studenția și post-studenția a doi tineri „rebeli fără cauză”, Vlad Dejan și Andrei Moscalu, teribiliști, nonconformiști etc. Verva primei părți, aceea legată de studenție, este suspendată de discursul reflexiv al celei de-a doua, în care relatarea la persoana întâi, atribuită personajului Cornelia, face loc reflexivității păstoase, pentru ca în partea a treia să se sară peste câțiva ani și să fim anunțați cu privire la destinele principalilor eroi și să asistăm la procesul îndrăgostirii lui Vlad Dejan – până la urmă personajul central – de o anume Cristina...

Regimul onomasticii e acela al numelor relativ banale: Vlad Dejan, Aneta Dejan, Marietta Sava, Popescu, Monica Vișan, Astanei, Andrei Moscalu, Erika, Lia Staicu, tovarășul Bucur, Pavelcu, Mira, Marin, Aneta și Puiu, Mitroi, mătușa Zina, Iulian și Doru, Mircea Holban și Aurelia Holban, doamna Costescu, Aglăița, Frosa, domnișoara Pascu, Tudor, Florin Băcan, Cristina, franțuzoaica Bonnet, Velcescu ș. a. Suntem în anii 80 ai României comuniste (deși dimensiunea ideologică rămâne estompată, vagă), numele se dovedesc deci adecvate, lipsite de stridențe și chiar de pitoresc. Cu toate acestea, nu lipsesc nume mai speciale, cum ar fi Stelian Cerchinschi, aparținând unui regizor de film, Bimbo (poreclă, de bună seamă, a unui student, mai ales că e în variație liberă cu „Bimbo ochi-de-pește”), Vrajbă (amintit doar, specialist în expoziții), Mike (porecla surprinzătoare a unei studente pe nume... Ileana). Cel mai pitoresc rămâne „Alexandru Macedon”, pentru faptul că e purtat de... un cerșetor: „Bătrînul bărbos și murdar, explică Vlad, e mascota cartierului. Se numește pur și simplu Alexandru Macedon și n-a suportat gloria. A avut cîndva o cârciumă, era alcoolic și, de cînd îl pomenise Vlad, cerșea țigara și leul, fără să recunoască vreodată pe cel care-i mai dăduse.” Relativ insolit e și „Max”, tot prin raportare la purtătorul său, care este... un călugăr: „Călugărul – el a refuzat să-și spună numele, așa că l-am botezat mental Max – spera probabil să desființeze secția «angoase» la lumina crudă a dimineții.”

Dar Adina Kenereș modulează regimul onomastic nu atât prin pitoresc, cât prin procedeul articulării proclitice sau enclitice, transformând substantivele proprii în substantive comune, aidoma lui Paul Georgescu (vezi supra), dinamizând și dând savoare textului. Când Aneta Dejan îl ironizează pe fiu în legătură cu insuccesele sale

amoroase, Vlad o întreabă, retoric: „Și ce-mi propui? O Mărioară, o Gherghină?”; ironia și derizoriul sunt subînțelese tocmai prin această formă care trece numele proprii în registrul substantivelor comune, mai ales că prin ele însele aceste nume au marca, prin uz și origine, a banalității. Alt exemplu de articulare proclitică, respectiv de „substantivizare comună”: „Popescu împărțise zisele bucurii cu dărnicie; o Monică de tobă și o Rodică de ghindă, june colege, picoteau alături, ca Ziua și Noaptea, legănându-și cambrurile într-n jazz îndepărtat.” Sau: „Toate fetele-decoltatele dansau ambetate cu un Cerchinski miraculos”. Ori: „Maestrul mai scria și poezii, mergea și prin cenacluri, înota, zăpăcea fetele, fusese o dată zăpăcit el însuși de Lia, la care renunțase pentru o Mihaelă.” Nota derizorie este evidentă și implicită. La fel și în cazul articulării enclitice a numelor: „Vlad avu vreme să se blesteme că se repezise cu vestea cea mare a Popescului în publicare și a expoziției de provincie a maică-si în brațele unui moscal prizonier în lanțuri de mătase.” Sau: „O oarecare lumină străbătu creierul îmbâcsit de supoziții al moscalului. (...) Axa opusă moscalului se ridică și execută câteva mișcări de dezmoștire. Partenerul moscalului sugeră: - Să-l ducem la gară.” Ori: „Costeasca zîmbește galeș”. Din aceeași categorie, dar cu o oarecare complicare a formulei, face parte o menționare de genul: „- Jane! Moscalu decolă spre Dejan-janul cu domnișoara lîngă el.” – unde inovația spirituală a genialoidului Andrei Moscalu constă în transformarea lui „Dejan” în „Jan” (vocativul „Jane”, de fapt), urmată, în același spirit, de jocul de cuvinte „Dejan-janul” al naratorului, într-o prelungire care arată coincidența de mobilitate ludică a personajului cu aceea a povestitorului; procedeu non-accidental, căci e utilizat cu o relativă frecvență, așa cum ne arată și formula „Dejan-mama”, referitoare, evident, la mama lui Vlad. Acest narator extrem de spiritual (prin comentarii malițioase, intelectualizate) mai are și obiceiul de a atașa, în manieră ironic-homerică, numelui propriu epitete caracterizatoare și stereotipe („serafica Klara”, „Lia-blonda”) sau expresii nonșalante și ambigue („Lia nu-șiu-cum însă era doar curioasă, nu și proastă”).

Dintr-un asemenea mediu, studentesc și iconoclast, nu puteau lipsi poreclele: Bimbo sau Bimbo-ochi-de-pește, Maestrul, Sportivul (e vorba de Moscalu) sau Bibliotecara (Aneta Dejan): „Dar tot ce făcea era de obicei bine făcut, ceea ce-i atrăsese porecla de «maestrul». I se potrivea și pentru că scria poezie, scria «deeestul de biine» – ceea ce însemna «excelent» în jargonul unui anume redactor sau al tuturor – dar porecla fusese repede schimbată în «sportivul» și asta i se potrivea cel mai bine, fiindcă nimic nu-l putea opri din perpetua sa stare de antrenament.”; „El devenise

băiatul mătușii Sofia, iar mama devenise «bibliotecara», fiindcă trimitea regulat imense pachete de tomuri suprapertate.”

Cea mai simpatică poreclă e aceea dată de Vlad proaspetei iubite Cristina (dar fără explicația originii), care poreclă, la genitiv, sună și mai expresiv: „Vlad refuza să mai asculte analiza vieții lor domestice din gura «Mafaldiții»: el nu-și amintea de nici o perioadă strălucită, râdea de refrenul «pe vremea mea...» și apoi, de unde și până unde își aroga Mafaldița dreptul de a le judeca traiul?”; „Mafaldița, o alintă Vlad, mîngîind-o neîncrezător.

- Cum!?

- Mafaldița, repetă Vlad mai tare, eu îți zic Mafaldița, pui.”

Și, în final, o frază care descrie momentul înregistrării de către Vlad a faptului că e îndrăgostit, și din care reiese că tocmai conștientizarea numelui propriu al noii iubite marchează respectiva revelație din momentul când protagonistul privește chipul și apoi trupul fetei: „Îl privi mult, microscopic, și sfîrși prin a-i absorbi toată dulceața. În același fel își însuși cu lacomă recunoștință și corpul ei: Cristina, care nu clipea, golită de ochii lui, începu să se numească «Cristina» și să fie fotografia constantă a unui subiect de miraj.”

Mircea Horia Simionescu, *Redingota* (1984)

La un prim nivel, romanul *Redingota* consemnează drumul scriitorului și profesorului universitar Erich von Vogelbach din München la Târgoviște, cu o escală erotică la Budapesta și cu una de ucigaș justițiar la București – totul petrecându-se pe perioada primăverii și a verii lui 1944. Parcursul geografic e și unul al trezirii conștiinței de luptător antifascist. Acest nivel, să-i zicem „realist”, „tare”, e relativizat de reflecțiile de „ficționar” ale protagonistului care are tendința de a-și re-calibra existența în funcție de o viziune romanească („Decupă, ca un operator de film, imaginile încărcate de semnificațiile trebuitoare și se amuză că se revede în ele ca un străin, ca un erou de roman lipsit de posibilitatea de-a întoarce capul și de a controla felul în caare este înfățișat în ele.”). Dar ceea ce până în acest punct poate intra, încă, în registrul realist – dat fiind că e cumva de la sine înțeleasă preocuparea unui scriitor pentru mecanismul de transpunere a propriei vieți într-o structură romanească – este în cele din urmă pulverizat de ceea ce am putea numi „viziunea metatextuală” a

personajului Adrian Antofie. Acesta pretinde și îi dovedește lui Vogelbach că îi visează scene din viață, iar în finalul romanului îl „vede” pe însuși autorul *Redingotei* la masa de scris frământându-se din pricina faptului că *e nevoit* să-și „omoare” eroul. Ceea ce pare fără sens, adică obligația lui Mircea Horia Simionescu, ca meta-personaj al propriului roman, de a-i curma brusc viața personajului său, are, totuși, o justificare, chiar dacă nu una intrinsecă (dat fiind că Vogelbach moare fără nici o cauză logică, aparentă, ci numai și numai pentru că naratorul *trebuie* să-l scoată din scenă): căci, de fapt, Mircea Horia Simionescu, așa cum și mărturisește într-o inserție metatextuală din *addenda*<sup>172</sup>, nu a făcut decât să recitească, cu stiloul în mână, adică rescriind-o, celebra nuvelă a lui Thomas Mann, *Moartea la Veneția*. Ca și Eschenbach, eroul lui Mann, Vogelbach e münchenez, are 50 de ani, e un scriitor notoriu, face o călătorie încheiată într-un orașel (Târgoviște) comparat, cam forțat, totuși, cu Veneția, și face o pasiune pentru un tânăr adolescent (bucovinean), „superb adolescent coborât parcă din pânzele italienilor”, adică „Frumusețea însăși”. Prin urmare, moartea subită făcea parte din scenariu, o dată ce *Redingota* nu este decât un intertext care își asumă condiția „metisă”, adică un text care conține semnele explicite ale unui alt text, în semn de admirație și de omagiu, dar și pentru a dovedi, după cum notează în final autorul, „de față fiind cititorul, că lectura unei cărți însemnează ea însăși o nouă creație, și dacă ai fost atent la acest aspect al lucrurilor, ai văzut singur că personajele unei cărți scrise la mii de kilometri și de un autor cu o experiență total diferită de a ta, seamănă cu cutare cunoscut al tău și se mișcă într-un spațiu aproximativ familiar, uneori chiar în aerul și prin locurile copilăriei tale”. Și, pentru ca totul să fie și mai limpede, Mircea Horia Simionescu își pune protagonistul în situația de a reciti, pe parcursul avatarurilor sale antifasciste, nuvela lui Thomas Mann, astfel încât moartea lui Vogelbach să survină aproape concomitent cu încheierea lecturii *Morții la Veneția*.

În acest context, numele proprii își au un rol bine definit. Incipitul romanului *Redingota* („Erich Vogelbach (sau von Vogelbach, cum suna numele lui înnobilit, niciodată declinat ca atare de purtătorul lui, din cauza sonorității de trombon a silabelor călcându-se pe consoane) pornise, într-o după amiază din primăvara lui 1944, de la locuința sa de pe Prinzregentenstrasse din München, să facă o plimbare mai lungă prin cartierele unde copilărise și unde, printre urâte case în stil cubist

<sup>172</sup> „Addenda se încheie cu un fragment intitulat M. H. Simionescu către Alexandru Dumbravă, cititor al său (un cititor de modă veche, pare a sugera numele neaoș, «sămănătorist»), în care autorul își

construite în ultimii ani, spera să regăsească amintiri ale vârstei fericite.”) îl evocă foarte clar pe acela al nuvelei scriitorului german: „Gustav Aschenbach, sau von Aschenbach, cum suna numele lui legiuit, în ziua când împlinise cincizeci de ani pornise, într-o după-amiază din primăvara anului 19..., an care timp de luni întregi se înfățișase continentului nostru cam posomorât, pornise de la locuința lui de pe Prinzregentenstrasse din München, să facă o plimbare mai lungă”. Iar numele propriu al celor doi protagoniști capătă funcția de „nod intertextual”, de conector al celor două texte prin sonoritățile paronimice (Vogelbach/Aschenbach) și prin insistența, și-ntr-un caz și-n celălalt, adică și în original și în pastîșă, asupra particulei nobiliare. Cu deosebirea că simpla precizare de la Mann („Gustav Aschenbach, sau von Aschenbach, cum suna numele lui legiuit”) devine comentariu extins la autorul român („Erich Vogelbach (sau von Vogelbach, cum suna numele lui înnobilit, niciodată declinat ca atare de purtătorul lui, din cauza sonorității de trombon a silabelor călcându-se pe consoane) pornise...”). Comentariu care atrage atenția asupra preocupării lui Vogelbach pentru armonia muzicală, înclinare calofilă împărtășită de admiratorul său (și-al nuvelei-model) din România, după cum reiese din incipitul părții a IV-a: „Adrian Antofie (sau Adrian Florin Antofie, cum îi plăcea să se recomande, utilizând patronimicul spre a despărți cele două silabe identice ispitite de vecinătate să se îngâne) pornise, într-o după amiază din vara anului 1944, an plin de evenimente dintre cele mai neprevăzute și tulburătoare, să facă o plimbare cu bicicleta spre Viforâta și Valea Voevozilor...” (a se observa că și acest început de capitol reia, pastîșat, prima frază a nuvelei autorului german).

Interesant e că într-un moment de entuziasm și cogitațiune, sonoritățile sunt reevaluate: „Dar eu, eu Erich von Vogelbach (se numi cu numele întreg, savurând pentru prima oară cacofonia silabelor, se simțea – nu-și putea explica în nici un fel ce i se întâmplă –, așa cum nu se mai simțise de mult, într-o stare de dulce, calmă exuberanță), eu iau lucrurile mai în serios?”. Explicația e simplă: contextul acestei observații e, de asemenea, unul al reevaluării existențiale: „Asemenea acestor ușuratici, trec pe lângă lucruri și prin primejdii de parcă aș fi la teatru, particip cu simțământul că nu mă atinge nimic. Atfel decât credeam că trebuie să se implice – înzăuat – un artist.” ș.a.m.d. Spirit nu doar științific, dar și artistic, cucerit de limba literaturii lui Ion Barbu și a lui Tudor Arghezi, Vogelbach este pe deplin cucerit de

---

divulgă intențiile (o parte din ele) și modelele (...).” (Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, Ed. Cartea Românească, București, 1987, p. 255)

nonconformista lecție de istorie a unuia dintre tinerii săi prieteni târgovișteni, Dorel. Acesta se „resemnează” a înșira „un lung convoi de nume”, întrucât a remarcat înfiorarea de care s-a lăsat cuprins oaspetele german în fața onomasticonului slavon al pisaniei unei biserici. Iată ce spune Dorel înainte de a începe să rostească numele de locuri istorice: „Șirurile drepte povesteau fără să spună ceva anume, despre un rost adânc al lucrurilor și, când v-am citit cu voce tărgănată slavona lor, v-am surprins înfiorat. Aceasta îmi nutrește speranța că puterea magică a numelor vă va atinge o coardă uitată a inimii și vă veți dispensa de explicațiile prea insistent solicitate cândva... Mai mult decât slavona, numele curate ale pomelnicului meu, în simpla limbă românească, vă va lămuri asemenea unui poem.” Pentru ca apoi naratorul să consemneze starea de spirit generată de evocarea numelor, subliniind capacitatea acestora de a transmite emoția celui care le rostește, dar și valoarea lor de „monade” ale trecutului țării, de „concentrate” temporale, evenimențiale și culturale: „Cu o voce gravă, scăzută, egală, precisă ca o tăietură în piatră atunci când numele cerea să fulgere din toate literele sale, Dorel începu să citească în golful de corali inscripțiile numai de el cunoscute, uneori ridicând spre locul unde ajungea, ca un copil ținând rândurile cărții îndrăgite, degetul lui lung și subțire. Erich observă că degetul e înfiorat de un abia perceptibil tremur al emoției, ai fi spus că pronunțând majusculele poetul vorbește despre propria lui ființă, despr părinții chemați să fie de față...

– Mălărești și Sfânta Maria Orlea, Călugăreni și Livești, Voroneț și Podu Înalt, Snagov și Codrii Cosminului, Hunedoara și Ruginoasa, Finta și Câmpulung, Suceava și Oituz, Vladimiri și Lancrăm, Focșani și Hobița, Albac, Florica, Densuș, Valea Albă, Ghergani, Ipotești, Războieni, Alba Iulia, Mircești, Posada...

Se opri, o pleoapă reținea un strop de lacrimă. Ca să și-o ascundă, Dorel întrebă, fără să întoarcă privirea:

– Să încerc să vă traduc versurile acestea? Cum aş putea s-o fac? Învățați-mă...”

În numele de familie al celui ce reprezintă copia lui Tadgio din opera lui Mann, bucovineanul Rudi Ursache, Marian Papahagi vede o modalitate subtilă a autorului de a sugera o relație „pygmalionică” între admirator și admirat: „Privirea lui Erich von Vogelbach descoperă și ea, dintr-o perspectivă mai echilibrată și mai castă, în tânărul bucovinean Rudi, transplantat în Germania anilor '40, «frumusețea însăși», dar admirației passionate a personajului lui Thomas Mann i se contrapune o mai accentuată vocație pedagogică și «pygmalionică» («Mă străduiesc să-l descopăr sieși, îl învăț cine este și trebuie să fie etc.)) sfârșită – sau e numai o iluzie a noastră? – într-

un abil joc de cuvinte între numele de familie al tânărului (Ursache) și cuvântul german *Ursache* [= cauză, motiv, pricină]: «Formându-l pe Rudi eu nu fac decât să restaurez, asemenea artiștilor de pe la muzee o formă primordială perfectă.»<sup>173</sup>

Dar poate cel mai straniu aspect legat de numele proprii din acest roman e acela prezent în episodul în care Vogelbach are revelația faptului că alegerea cărții lui Mann dintre miile de volume ale bibliotecii și textul însuși al nuvelei celebre nu fac „decât să ascundă informații privind propriul său destin, marele destin al profesorului și scriitorului german Erich von Vogelbach.” Idee care îl determină pe Vogelbach să caute coincidențele și, în final, să caute confirmarea neliniștitoare ipoteze (care i-ar fixa ca loc al morții Veneția) în suprapunerea numelui său cu numele eroului literar. Dar, curios, dovada supremă, *numele*, nu este găsită (deși, după cum bine știm, el e prezent chiar în primul rând al nuvelei, și nu numai acolo). În schimb, este găsit cuvântul „moarte”, semn clar, pentru protagonistul prozei lui Mircea Horia Simionescu, al fatum-ului: „Răsfoi febril paginile cărții, caută la început după metoda lecturii rapide a incultului ăla, apoi, simțind cum își pierde mințile, pagină cu pagină... Numele nu se afla nicăieri, într-un loc știa sigur că l-a întâlnit, foaia fusese ștearsă cu radiera și rândul de atâta frecare se măcinase... Prin spărtura paginii zări dincolo, pe pagina de dedesubt, cuvântul *moarte* și nu mai avu nici o îndoială că destinul îi vorbise răspicat.” Lumea e o carte ale cărei personaje suntem noi înșine și de aceea e cu neputință să ne abatem de la ceea ce deja s-a scris: condiția aceasta crud-livrescă configurează ideea că existența noastră nu are decât valoarea unei repetiții a ceea ce se află consemnat în Liber Mundi: „Viziunea tânărului cu creierii zdruncinați dar cu picioarele înfipite în sfânta pulbere a romanului așa-zis realist înfățișează culisele aeriene ale meta-romanului: în care scriitorul cu identitatea reală Mircea Horia Simionescu scrie viața scriitorului-personaj Erich von Vogelbach care scrie în timpul celui de-al doilea război mondial un roman despre războiul de 30 de ani și care, spre a se consola, își imaginează că poate «și el, omul cu ochii verzi (Mircea Horia Simionescu) este scris de cineva». Realitatea autorului real devine ea însăși incertă. Ne aflăm într-un cerc vicios: după destrămarea ficțiunii, destrămarea realului. Autorul scoate capul din text, dar din spatele autorului scoate la rândul lui capul cel care îl scrie pe autor.»<sup>174</sup>

---

<sup>173</sup> Marian Papahagi, *Cumpănă și semn*, Ed. Cartea Românească, București, 1990, p. 120.  
<sup>174</sup> Valeriu Cristea, op. cit., p. 254.

*Zmeura de câmpie* al lui Mircea Nedelciu se vrea, încă din subtitlu, un „roman împotriva memoriei”. Așa, decontextualizată, formula pare contradictorie, dar replicile unui personaj episodic îi lămurește, măcar parțial, sensul; e vorba de un bătrân care refuză să vorbească despre război, pornind de la premisa (care pentru acest actant e, de fapt, o concluzie) că „două lucruri nu stau într-un loc”. Raționamentul paradoxal al personajului este următorul: „Să spui cum a fost, zicea bătrânul, este minciună. Vorbele pe care le spui acum ascund oamenii și faptele de atunci. Abia vorbind reușești să uiți ce a fost pentru că tot ce ai pus în loc e mai proaspăt în mintea ta. (...) Eu dacă mă sforțez să-ți povestesc dumitale cum a fost, abia așa oi uita tot ce-a fost. Pentru că pe urmă am să ții mine numai povestea aia de ți-am spus-o și nu-i totuna.” Comentariul auctorial întărește ideea că paradoxul enunțat de bătrân stă și la baza subtitlului: „Așadar bătrânul susținea că a povesti este un mod activ al uitării și el nu voia să uite. Cele două care n-ar fi stat într-un loc erau trecutul și prezentul. Pentru a le păstra întregi refuza să le aibă în minte pe amândouă deodată.” Prin urmare, *Zmeura de câmpie* e romanul care, povestind despre război, despre faptele trecute, le înlocuiește tocmai relatându-le. Dacă trecutul – obliterat prin povestire – este războiul, prezentul este povestirea. Povestitorului îi rămâne, prin urmare, doar povestirea, care blochează memoria. Cu alte cuvinte, povestirea (i. e., romanul) „îngheață” trecutul într-o formă imuabilă, îi dă trecutului o formă reductivă, prin unicitatea ei, care unicitate contrazice efervescența, bogăția de variante oferite de memoria vie. *Zmeura de câmpie* devine, în acest sistem de referință, o metonimie pentru acea parte a istoriei – infinit mai bogată – rămasă în obscuritatea, în „umbra” pe care o aruncă, arogantă, Istoria scrisă cu majuscule, istoria compusă din mari evenimente și din biografiile personalităților (Abia în ultima pagină a romanului apare această imagine a zmeurei de câmpie, în contextul unei amintiri de război atipice, din perspectiva unui fost combatant anonim: „Vor fi existând, în pădurile de dincolo de Vesely, tufe de zmeură înflorită la începutul lui mai?” Accentul nu mai e pus, cum se vede, pe evenimentul dramatic, ci pe amănuntul revelator al stării sufletești, pe memoria „secundă” – dar nu mai puțin importantă – a unui soldat oarecare; de reținut în acest sens și faptul că Mircea Nedelciu inserează, declarat, în roman amintirile „anodine”, aparent domestice și aparent ne semnificative (din unghiul Marii Istorii),

ale caporalului Bobocică, obligat să se ocupe de brutăria de campanie în loc să participe direct la luptele de pe front.)

Efortul recuperatoriu al romanului de față consună cu acela al Școlii Analelor, și este pus în evidență permanent de unul dintre protagoniști, care devine astfel și „purătorul de cuvânt” al tezei cărții; edificatoare este întrebarea pe care personajul, Zare Popescu, i-o pune profesorului de istorie Valedulcean: „De ce spuneți că un mormânt poate fi mai important decât altul?” Comentariul profesorului completează teoretic intuiția elevului: „Copilul ăsta are dreptate; importanța mormintelor variază numai pentru societate, nu și pentru ocupanți. Importanța acordată de societate unui mort nu coincide aproape niciodată cu cea acordată lui de rudele de sânge, spre exemplu.” După cum se vede, glosa vizează chestiunea *perspectivei*, adică exact punctul de plecare al oricărei istorii pozitivistice, care poate opta fie pentru o istorie evenimentțială, fie pentru una a vieții private. Dar nu numai raportul Istorie/istorie poate fi regăsit în speculațiile eroilor, ci și raportul dintre Istorie și istoria *personală* a oricărui individ.

Această relație este subliniată de căutările lui Gelu Popescu, erou „insignifiant” (care, aidoma tizului său, Zare Popescu, este în primul rând un orfan, în al doilea rând e botezat la întâmplare cu numele comun Popescu, așa cum și precizează un personaj: „Gheorghe Budu, fochistul instalației de încălzire, omul care lucrase mai demult la birouri și fusese dat afară din cauză de beție, chiar spunea uneori: - Bă, păi unii dintre voi, când ați venit aici, adică în partea ailantă, unde-i creșa, bă, păi nici n-aveați nume: vă botezam noi: Ionescu, Popescu...”), care își caută părinții (deci e interesat de *identitatea personală*, pe care necunoașterea originii și numele comun „Popescu” nu i-o garantează, ci doar o înlocuiesc) și dă întotdeauna de *istoria* văzută prin prisma altora, în speță dă de mărturiile despre război; la un moment dat Gelu Popescu menționează faptul semnificativ că bătrânii pe care-i roagă să vorbească despre prezumtivii săi genitori „orice i-ai ruga să-și amintească, încep așa: «Când eram în război...»”. Războiul, adică Istoria, tinde să îi confişte identitatea individuală, prin faptul că ocultează orice altă amintire decât aceea a conflagrației. Mai mult decât atât, apare sugestia că războiul poate fi cauza cea mai importantă a destrămării legăturii dintre copii și părinți – termenul-cheie fiind aici cuvântul „destrămare”, în contextul unei speculații teoretice susținute de celălalt erou, Zare Popescu, conform căreia „tot ce contează în Istorie este alcătuit din oameni, obiecte, nume și povești”, iar povestea

reprezintă liantul acestor categorii. Un alt personaj, Radu Grințu, rezumă teoria lui Zare: „Din toate patru, om-obiect-nume-poveste, se alcătuia un sistem care era Istoria cea adevărată. Mișcarea categoriilor acestui sistem, evoluția lor și legăturile dintre ele trebuia să fie obiectul istoriei ca știință. După el, războiul se produce atunci când sistemul om-obiect-nume-poveste intră în criză. (...) Tipul ăsta zicea și că a povesti despre război este imposibil. În sistemul imaginat de el totul era logic: criza conglomeratului om-obiect-nume-poveste (adică războiul) nu poate fi povestită; ea tocmai de asta se produce, pentru că liantul, povestea, nu mai funcționează.” După cum se vede, termenul fundamental devine aici „liant”, ideea fiind că țesătura sau liantul sau povestea pot exista numai în vreme de pace – consecința firească și dătătoare de speranță fiind că, așa cum precizează un titlu de capitol, „cât timp povestim, război nu va fi!”.

Textualistul Mircea Nedelciu nu se dezmințe nici într-un roman despre război, atunci când insistă asupra legăturii dintre text (poveste) și țesătură; dovadă că nu e o întâmplare această sugestie etimologică a omologiei dintre text (textură) și țesătură stă un comentariu al aceluiași Zare: „(...) m-am gândit că într-adevăr trupul nostru nu e decât o mașină cu care încercăm să țesem, din tot felul de fire fără legătură, cuvinte, relații, întâmplări, eforturi, imaginea a ceea ce trebuie să spunem că este Eu. O mașină de țesut, deci un război. Un război în care personalitatea se țese uneori și la propriu. Nu alceva decât o țesătură rezistentă era bucata aia de piele de om pe care o văzusem la cimitir. Dar de ce această omonimie între războiul de țesut și războiul-conflict?” Potrivit comentariului lui Radu G. Țeposu la acest pasaj, „războiul ca textuare a evenimentelor vrea să zică, în roman, și o formă de textualizare a istoriei, o recuperare a ei în discurs. Povestirea falsifică evenimentul, încât singura posibilitate, în ordine teoretică, rămâne reîntemeierea lui în practica semnificantă.”<sup>175</sup> Dar, dincolo de ingenioasa extindere a omologiei (eu = război = țesut), trebuie să remarcăm faptul că prin acest pasaj Zare se contrazice, dată fiind ideea de bază a teoriei sale care spune că războiul înseamnă criză, adică destrămarea țesăturii reprezentate de povestire, adică ceea ce înglobează aceasta: obiecte-nume-oameni. Avântul speculativ îl duce pe Zare la contraziceri și îi subminează „teoria”, care are mai curând o dimensiune metaforică (așa cum i-o și spune profesorul Valedulcean), literară, decât științifică – omonimiile identificate de erou sunt frumoase, de un spectaculos de tip Noica (în fond Zare face

---

<sup>175</sup> Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, București, Ed. Eminescu, 1993, p. 114.

exerciții de arheologie lingvistică, de etimologie uneori fantezistă, dar seducătoare), dar nu favorizează coerența ideatică a viziunii lui.

În concluzie, deși povestirea anulează faptul trăit în război, ea devine de preferat tocmai pentru că ar scădea posibilitatea reizbucnirii altuia. Paradoxul ideii potrivit căreia foștii combatanți povestesc doar atunci când vor să uite ce au trăit constă însă în faptul deja formulat și arhicunoscut că a-ți uita trecutul implică riscul repetării lui. S-ar putea spune deci că formula povestire versus memorie e un sofism care nu are decât valoarea substratului estetic pe care îl presupune discursul românesc al *Zmeurei de câmpie*. Dar dincolo de această scăpare, nu e greu de remarcat omagiul subtil pe care îl aduce Nedelciu narațiunii (respectiv romanului), prin sugestia că aceasta (acesta) menține pacea.

Așa cum notează și Mihaela Ursa, *Zmeura de câmpie* „conține și motivul căutării identității, și pe acela al inițierii într-o cunoaștere de ordin superior a lumii și a legii morale, prin exploatarea etimologiei numelor.”<sup>176</sup> Preocuparea pentru onomastică a lui Zare Popescu (el însuși purtând un prenume deloc obișnuit, care devine mai degrabă dovada că autorul romanului nu alege la întâmplare numele eroilor săi) intră în orizontul de idei descris până acum pe calea ideii conform căreia numele e unul dintre elementele fundamentale ale existenței. Un roman despre identitate nu poate face abstracție de rolul onomasticii, astfel că, urmărind formarea orfanului Zare Popescu, este marcată constant (uneori chiar prin sublinierea în text cu italice) obsesia sa cu privire la antroponime. „O mare atenție, o atenție aproape lingvistică, acordă tânărul prozator cuvintelor, etimologiilor și istoriei lor; venind cu problemele lor, ele destramă la rândul-le textul (narațiunea) pe care îl (o) compun. Atenția pe care autorul o arată față de cuvinte este o atenție îngrijorată; Mircea Nedelciu remarcă slăbiciunea cuvintelor în raport cu ceea ce ele desemnează și își încheie cartea cu o frumoasă elegie a perisabilității, a inconsistenței lor.”<sup>177</sup>

Astfel, în descrierea celei mai vechi amintiri a eroului „fără nume” (căci „Zare Popescu” are, cum spuneam, valoarea unui surogat), apare observația că a privit puzderia de stele „care nu purtau pe atunci pentru el nici un *nume*.” Câteva pagini mai încolo aflăm că, la exercițiile de tragere din armată, Zare „vorbea cu țintele, pe care încă de mai înainte le botezase cu câte un nume (pornind de la litera care indica

<sup>176</sup> Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999, p. 99.

<sup>177</sup> Valeriu Cristea, op. cit., p. 273 – 274.

ordinea alfabetică în care erau dispuse): Ce-i Apăvăloaie, te-au atins la ficat? Lasă că te pansează nenea imediat. – zicea el și lipea o bulină pe ținta A. Hopaa, Brânzovenescule, ție ți-au tras-o drept între ochi! sau Ia, uite la Culiță Constandache cât e de băiat dăștept, a scăpat neatins! etc. etc.” Receptivitatea la lecțiile de istorie a aceluiași erou crește atunci când obiectul expunerii este numele, fie că e vorba de acela propriu, fie de numele comun – ca în cazul acelei ore în timpul căreia intuitivul elev își pune profesorul în încurcătură cu întrebări de genul: „Tovarășe profesor, dumneavoastră vorbiți de aceste obiecte care au două mii de ani și le spuneți pe nume, dar nu știți ce nume purtau ele pe atunci, nu-i așa?” De la astfel de interogații ale adolescentului nu mai e mult până la teoriile mai mult sau mai puțin plauzibile ale tânărului aspirant la calitate de student la Facultatea de istorie (pe care nu o va dobândi), teorii, iarăși, mai degrabă literare (așa cum și remarcă profesorul Valedulcean) ori diletant-populare decât fundamentate științifice, de tipul: „În fond omul înhumat în groapa comună nu-și pierde numele, ci *îl ia cu el sau îl trimite acasă*. (s.n., M.I.). «Veni-ți-ar numele», expresie populară echivalentă cu un blestem, o urare de moarte de fapt, traduce tocmai realitatea că mai degrabă există nume fără eroi decât eroi fără nume.” Sau: „Atâtea obiecte circulă însoțite de *numele* lor și atâția oameni fără!” Sau: „Citesc acum, ca să vă dau un exemplu, o carte despre complotul împotriva lui Hitler de la 20 iulie 1944. Ei bine, știți dumneavoastră cum îl chema pe șeful serviciului de protecție a Fuhrer-ului? *Rattenhuber!* Oberfuhrerul S.S. *Rattenhuber!* Știam și eu, mai de demult, de la o nemțoaică cu care am conviețuit aproape o săptămână în cortul ei la Saturn, înainte de armată, că Ratten înseamnă șobolan. (...) Pentru mine însă e clar: paznicul șobolanului care se credea lup (buncărul lui de la Rastenburg se numea «vizuina lupului») purta numele de Rattenhuber! Omul, numele și povestea zilei de 20 iulie 1944 mi se par concentrate în această informație lipsită de importanță pentru istoricii „normali” ca dumneavoastră.” (Perspectiva e de tipul Școlii Analelor, după cum se vede, însă interpretarea e mai degrabă, cum spuneam, literară.) Totodată, Zare are o interpretare în răspăr (amendată de autor prin intermediul personajului-rezoneur Radu Anton Grințu) privind numele său de orfan, „Popescu”<sup>178</sup>. Același Radu Grințu remarcă sensibilitatea și cultura de autodidact a lui Zare cu privire la onomastică: „Așa făcea cu toată lumea. Te trezeai că te întreabă: cum te cheamă, bă, pe tine? Apoi îți traducea numele pe căi știute

<sup>178</sup>

Vezi Mircea Nedelciu, *Zmeura de câmpie*, Ed. Militară, București, 1984, pp. 167-168.

numai de el și te trezeai cu o poreclă nouă sau cu un argument de neclintit pentru a face tu o corvoadă în locul lui.” Exemplele de interpretări asupra onomasticii ar putea fi înmulțite, dar fără a modifica imaginea de ansamblu asupra personajului în cauză. (Uneori perspectiva asupra numelui nu are nici o legătură cu speculativul, ca în scena în care celălalt orfan Popescu, Gelu, se chinuiește să își amintească numele unei fete și se gândește, aproape poetic, că „poate, dacă-și șterge puțin albastrul de pe pleoape și rimelul și rujul, numele ei va reveni dintr-o dată în memoria lui.”)

„Arheologia” onomastică la care apelează Zare Popescu este de fapt numai una dintre formele prin care se manifestă în roman obsesia identității. Și celelalte două personaje de prim-plan (Gelu Popescu și Radu Grințu) au neliniști identitare, chiar dacă acestea capătă concretizări diferite – astfel că trio-ul actanților principali configurează cât se poate de explicit tema romanului. „Pasiunea pentru istorie și pasiunea pentru etimologii (așadar: pentru o arheologie a sensurilor) – notează Eugen Simion – nu sunt fără legătură cu tema mai profundă a eroului și, în consecință, a romanului: tema identității. Zare Popescu își caută părinții. Originea și complexul lui de orfan, om fără identitate, se manifestă și în vocația pentru filologie și istorie. El vrea să ajungă la rădăcina cuvintelor, la înțelesul originar, după cum vrea să descopere faptele din trecut prin studiul numelor și al poveștilor.... Grințu, prietenul său, imaginează scenarii și tema lor este tot căutarea identității. Gelul Popescu, al treilea personaj notabil al romanului, este ca și ceilalți orfan și începe pe cont propriu o «anchetă genealogică».”<sup>179</sup>

Interesul pentru onomastică nu e doar al personajului Zare, ci și al naratorului însuși, care subliniază, cum spuneam, grafic, termenii specifici, ascunde voit numele unui sat – „un sat al cărui nume e aproape obscen (motiv pentru care nici nu ne putem permite să-l transcriem aici)” – sub inițiala „B.”, sau își imaginează condițiile în care o mamă, o femeie de la țară, alege un nume de întâlnit mai degrabă la oraș („Loredana. Se potrivește de minune cu tot ce-i în jur. Te gândești adică la privirea ațintită pe fereastră, în zilele ploioase, a fetei născute în sat, devenită mai târziu mamă și botezându-și fetița Loredana. Bineînțeles că lecturile ei de atunci, atmosfera și imaginea acestor foste prăvălii sau foste hanuri care nu s-au schimbat, desigur, între timp, dorul ei de evenimente, de ceva care să i se întâmple și să semene cu cărțile din colecția «Romanul de dragoste» pe care tocmai le citea, toate acestea au determinat-o

---

<sup>179</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989, p. 593.

să aleagă un astfel de nume și s-o oblige prin asta pe biata bunică să-l rostească. De ce nu?”).

Autoreferențialitatea o putem identifica în pasaje ca acesta: „În felul acesta aș putea să vă explic și de ce autorul acestui așa-zis roman, cel care a decis să mă transforme dintr-o dată în personaj, crede mai mult în proza scurtă decât în roman.” Metatextualitatea, în faptul că naratorul își devoalează calitatea de instanță scripturală prin epilogul marcat – în acest roman în care capitolele sunt nu numerotate, ci notate prin consecuția literelor alfabetului – cu litera Z și intitulat „Este Zare Popescu un personaj în «romanul» *Zmeura de câmpie*?” și își răspunde singur la întrebare: „S-ar putea să nu fie pentru că îi lipsesc mai multe elemente constitutive, dintre cele care sunt considerate obligatorii. Culoarea ochilor lui nu este nicăieri definită. El nu-și cunoaște nici măcar părinții. Nici nu vrea să-i cunoască. Este posibil un asemenea personaj?”. Întrebarea din urmă e mai degrabă retorică, fiindcă, dincolo de destructurarea iluziei romanești și dincolo de omisiunea evident voită a datelor tradiționale (realist-balzaciene) legate de personaj, acesta rămâne fără îndoială un actant românesc, prin simplul fapt al existenței sale „de hârtie”.

Virgil Duda, *Oglinda salvată* (1986)

Aparținând ciclului de romane autobiografice, *Oglinda salvată* evocă ultimul an petrecut de autor la Bârlad, locul nașterii sale, respectiv finalul adolescenței, cu inerentele tribulații erotice și de camaraderie ale perioadei respective. Inserțiile metatextuale și acelea autoreferențiale devoalează pe de o parte caracterul autobiografic al cărții, ia pe de alta funcționează ca elemente de poetică și poietică deopotrivă. Un exemplu de paranteză poietică îl reprezintă chiar un aspect onomastic: „Înainte de a ne îndeplini datoria cuvenită, să furnizăm o mărturisire «de atelier», ce se leagă de psihanaliza actului ficțiunii. Multă vreme, în elaborarea romanescă, diminutivul Gri-gri ne-a părut cel mai adecvat pentru reînvierea tînărului doctorand de odinioară. De la un moment încolo, repetîndu-l, s-a instalat impresia că aspectul său frivol-căutat pulverizează dramatismul unor relații. După lungi ezitări, l-am înlocuit cu banalul și solidul Adrian. Adesea, remușcările și regretele ne-au încolțit; nemulțumirea era adîncă. De curînd, o revistă literară a publicat o scrisoare a matematicianului Grigore Moisil (admirat de noi toți) adresată tatălui său, cu prilejul

zilei de naștere a acestuia. Căldura recunoștinței, pe care textul o degajă cu neobișnuită putere, a emoționat, cred, pe mulți. Marele savant semnează chiar așa: Gri-gri. («Al tău»). Cum filele de jurnal incluse în această construcție «muzicală» cuprind și reverberații ale temei tatălui, se poate ușor înțelege sentimentul de ușurare (și bucurie) cu care naratorul a revenit la numele dictat de instinct. Momentul acestei întoarceri onomastice coincide cu transcrierea paginii de față. Gri-gri, așadar, urmare a unui stagiu de specializare ca anestezist și reanimator în Franța, a devenit acolo un specialist de vîrf.”

Gri-gri este unul din prietenii cei mai apropiați ai protagonistului-narator-autor, și coleg de școală deopotrivă, al cărui nume de familie pare să fie Grigoriu (conform unei precizări a profesorului Z. – „Ia-l și pe Grigoriu, fost Pruteni!”), alăturat menționatului „Adrian” ca nume de botez. Personajul-narator, care nu-și ascunde similitudinea de fond cu autorul empiric al cărui nume îl găsim pe coperta romanului, își mărturisește reticența de scriitor în a-l numi pe fostul prieten cu porecla hipocoristică „Gri-gri” (care sugerează, pe deasupra, sunetul unui greier) pentru că aspectul copilăresc ar diminua gravitatea imaginii aceluia care avea să devină în viața reală un specialist reputat; faptul că marele Grigore Moisil își semnase scrisorile cu același „infantil” nume îl determină pe autor să renunțe la seriosul, neutrul „Adrian” (de care aflăm doar astfel, din paranteza confesiunii poetice, pentru că altfel el lipsește din text, exclus de *Gri-gri*). Acesta e unul din rarele pasaje românești din literatura română în care ni se dezvăluie „în direct” culisele unui proces nomothetic și aflăm de existența numelui „virtual” (deși, paradoxal, „real”) al unui personaj.

Chiar dacă puține la număr, astfel de fragmente metatextuale (lăsând deoparte prima parte a cărții, în care sunt reproduse pagini din jurnalul autorului, cu numeroase intervenții eseistice legate de pagini ale unor autori precum Marin Preda sau Nichita Stănescu) întăresc identitatea dintre personajul-narator și autorul empiric, așa cum se întâmplă în scurtul eseu despre relația dintre descriere și narațiune de la pagina 277; un procedeu aparent de sens invers, regăsit la pagina 300 – într-un dialog în care naratorul de persoana întâi devine narator de persoana a treia, fiind numit „scriitorul” („- Ho, morișcă! exclamă, cu familiară autoritate, scriitorul etc.”) – constând, deci, într-un exces de „ficționalizare” a discursului prin renunțarea la persoana confesiunii în favoarea persoanei maximei distanțe narrative, nu face decât să atragă atenția asupra convenției literare, asupra tehnicii însăși, relativizând-o prin ludica schimbare de optică.

Revenind la chestiunea numelor proprii: din arsenalul validării autenticiste a lumii romanului fac parte, în prelungirea unei tradiții începute încă din perioada pașoptistă, criptonimele, care, deși puține, își confirmă această funcție de validare a racordului la realitate: un anume „maestru G.”, președintele cenaclului, intuitivul și cultivatul profesor Z., ori chiar „orășelul B.” (Bârlad). Pe aceeași linie se înscrie și menționarea, singulară, a numelui aceluia care narează, sub forma criptonimului „R”, atunci când personajul Iohan îl tachinează: „Păi, da, domnul R. a revenit pe drumurile asfaltate ale mediocrității și conformismului mic-burghez.”; inițiala confirmă încă o dată suprapunerea protagonistului cu aceea a autorului, căci numele adevărat al lui Virgil Duda este „Rubin Leibovici” (nu doar fiu al Ucăi și al lui Carol Leibovici, ci și frate al viitorului critic și eseist Lucian Raicu).

În altă ordine de idei, fotografia Rapaport, personaj doar menționat, aduce prin nume o undă urmuziană în contextul amintirilor din copilărie ale autorului/naratorului. Autor/narator/protagonist care, de altfel, este limpede interesat (vezi și problematizarea numelui Gri-gri, de mai sus) de onomastică și de valențele sale expresiv-sonore (dacă nu și semantice), după cum reiese din diversitatea re-numirilor câtorva dintre personaje, cu o voluptate și cu un procedeu (reconfigurarea onomastică în funcție de context sau de dispoziția naratorului) întâlnite doar la Paul Georgescu. Iată, Matei Ilieșiu, nou coleg și tovarăș de joacă, devine „Mateiaș-gîscariul” atunci când i se subliniază prezența ridicolă: „Dacă Mateiaș-gîscariul era șleampăt și nedescurcăreț, bun la suflet și serios, Fani era, pe aceste coordonate, imaginea lui perfect răsturnată.” Mai târziu, când, ca student al Politehnicii din Iași, Matei se întoarce complet schimbat în orășelul de provincie, protagonistul găsește că singura legătură rămasă între vechiul aspect și cel nou o reprezintă numele: „Nu era cu putință să-l raportezi la sfrijitul adolescent supus și șters care fusese (în afara numelui, n-aveau nimic comun, de aceea nici n-am evocat amintiri)”;

la noua vârstă și cu noua înfățișare, de sportiv celebru, diminutivarea numelui are altă conotație decât aceea din copilărie, e semnul unei familiarități măgulitoare: „Mateiaș (cum îl alintau, cu familiară admirație, cronicarii de specialitate ai ziarelor centrale)”.

Diminutivarea (ori, mai rar, preferința pentru hipocoristice) reprezintă semnul afecțiunii sau măcar al simpatiei (protagonistului/altor personaje) față de anumiți eroi, mai mult sau mai puțin episodici: Marlena, vânzătoare la loto, aspirantă la actorie, devine, pentru Iohan, „Meri”; Ștefănița Ilieșiu, sora lui Matei, devine „Fani” pentru protagonist – și nu numai („surorii sale, Ștefănița pre numele și prenumele ei, Fani

pentru noi, pentru toată lumea.”); tanti Eliza, mătușă a personajului-narator, devine uneori, în relatările acestuia, „Liza”; Benedict Candia-junior (nume deja excentric), fiul unui țigan lăutar și al evreicei Erica, strungar la fabrica de rulmenți și băiat bun la toate, cam mototol, e menționat frecvent de către același narator ca „Beni” sau chiar, cu o amplificare a alintării, „Benișor”; bătrânul și pitorescul tinichigiu „de marcă” Mendel Țukerman are o fiică numită, tot diminutival și oarecum antifrastic, în măsura în care ea ține frâiele gospodăriei, „Molcuța” (deci nefiind chiar atât de „molcomă” precum ar sugera, cvasi-semantic, numele). În schimb, colega de promoție a Ștefăniței, Dana („mătușica lui Gri-gri, sora mamei, altă reușită a naturii”, notează protagonistul), rămâne constant „Dana”, poate pentru că, în ciuda aventurii extraconjugale cu același protagonist, își păstrează o aură relativ serioasă (e o tânără mamă cu responsabilități și cu soț aferent, provocând suferințe de dragoste inclusiv nepotului ei, căruia îi taie elanurile cât se poate de ferm).

Când, dimpotrivă, protagonistul-narator ține să-și sublinieze atitudinea ironică, respectiv distanța față de anumite „caractere”, le păstrează doar numele de familie și le adaugă oficialul „tovarășul” ori „tovarășa”: „tovarășa Pop”, cea care îl trece de la funcția de director al bibliotecii la aceea de responsabil al stației orășenești de radio-amplificare pe intempestivul și dezordonatul Iohan, „tovarășul Alimănescu”, adjunctul tovarășei Pop și critic literar local, vicepreședinte executiv al cenaclului micului oraș, „tovarășul Socrate Spirachis”, secretarul cenaclului, dar și ceva poet. În schimb, menționate în același context al lecturii lui Iohan în cadrul ședinței de cenaclu, personajele simpatizate de protagonist (și „neconfiscate” de către funcție) sunt „nea Haralambie și nu-mi mai amintesc cum, bătrîn și cam bețiv actor al noului teatru, de asemeni poet” (deci nu „tovarășul Haralambie”) și sora lui Iohan, Cristina Donca. În ce o privește pe cea din urmă, aflăm că, în mod bizar, femeia-bărbat preferă să i se spună pe numele de familie și se autoflagelează printr-un soi de antonomaze uneori extrem de usturătoare, dovedind spirit autocritic (deși exagerarea acestei atitudini indică în fond complexul urâteniei): „Cristina (îi plăcea să i se spună Donca, așa cum pe Jenică îl atrăgeau alte nume decît acela cu care fusese botezat, dovadă că navigau amîndoi în derivă pe apele onomasticii) era de o urîtenie ieșită din comun. (...) îi plăcea să se biciuie cu titluri ca «muma pădurii», «fata bătrînă prin excelență», «domnișoara du-te-ncolo», rostite cu voioșie și nepăsare, întru amuzamentul auditoriului (...)” De reținut și interesul celor doi frați Donca pentru numele proprii (și într-un sens și în celălalt), respectiv atenția acordată, încă o dată, de același

personaj-narator pentru onomastică. Această atenție devine evidentă tocmai prin personajul nuvelistului Iohan, căruia eroul principal îi atașează, ludic, o serie întreagă de nume, ca pentru a sugera „proteismul”, complexitatea, dinamismul personajului (dar dovedind, în același timp, și propria apetență de scriitor pentru expresivitatea onomastică). Astfel, prozatorul de viitor (dar, aflăm dintr-o prolepsă, rămas virtual, căci va scrie puțin și nu va reuși să publice) și prietenul mai vârstnic al încă liceanului „R”, semnează pseudonimic cu „Ion de la Negura” („sugestie preluată de la titlul unui roman de război”, ni se precizează), se pare că poartă numele „Iohan” sau „Iohann” și beneficiază de etichetele variațiunii pe același nume de bază. Prin urmare, el „devine”, spre evidentă plăcere a protagonistului (și a scriitorului din el), Jean, Ion, Ioan-gură-de-aur, José, Ionel, Itzhac și așa mai departe... După cum se va observa din citatele următoare, unele din aceste variante reprezintă chiar preferințele de răzgâiat al soartei ale personajului însuși: „Iohann (Jean), maturul, cât de cât, nostru prieten, în stilul său vijelios-înăripat-găunos, folosisse ocazia pentru a-mi azvîrli tot disprețul său amical.”; „Lui John, Jean, Iohan, Ion îi sărise muștarul.”; „Ioan-gură-de-aur o ademenise pe Marlena în salonașul albastru, de unde răzbăteau voci mocnite, inteligibile totuși, insistențele lui gîfuite, refuzul ei categoric.”; „Numai că Ionel-Ionelule, în loc să se arunce asupra tezaurului de cultură ce-i fusese încredințat, prefera «să scrie», să participe la întâlniri cu cititorii, să organizeze noian de procese literare, biblioteci volante, standuri de cărți, lecturile fundamentale fiind amîinate pentru vremuri mai pașnice.”; „noctambul, risipitor, afemiât, palavragiu și leneș, Ivanușca ar fi descoperit pînă la urmă supapa fericirii.”; „nebunatacul Isac păcătuia și prin defectul numit «omul cu o mie de fețe» (altă trimitere cinematografică), aspirînd (prin contagiune) să înfrîngă legile conjuncturii al cărei fruct era, omițînd să ducă o luptă principială pentru arta angajată, împotriva rămășițelor mic-burgheze din conștiință și din viață.”; „mai spuse Flămînzilă, înghițind felia, performanță, dintr-o bucată”; „Urît lucru să arunci întreaga răspundere pe umerii altuia, chiar dacă, era cazul lui Jean Valjean, umerii aceia erau foarte largi și generoși.”. Același personaj mai devine și „Jenică” sau „Nelu”, dar și „lordul John” (când se comentează faptul că Iohanes a fost un ucenic infidel al maestrului tinichigiu) ori „Nozdriov” – când naratorul conchide că fără el ar fi plictiseală în orașel, astfel că e „alintat” cu numele pitorescului moșier din *Suflete moarte*, ajuns și personaj în celebra pictură a lui Marc Chagall.

În sfârșit, într-un pasaj în care românescul „Ion” se transformă în exotismul „José”, întâlnim și informația, relevantă, că personajul cu pricina își datorează șirul de (pseudo)nume nu doar propriei dorințe sau dispoziției ludice a naratorului, ci și (sau mai ales) concetățenilor săi, acelei „guri a lumii” care își manifestă malițiozitatea inclusiv prin botezul ironic, uneori chiar antisemit: „Jo (sau José), îi plăcea, într-un timp, să i se spună; mai ales de când remarcase că teutonicul Iohan (cu oricâți de  $n$ ,  $n$  la puterea  $n$ ), lui Ioan gură de aur și Ion fără de țară, lui Ivan cel groaznic, destui obișnuiau să le opună (în față, în spate) pe Isac, Itzhac, Ițic Ștrul dezertor, Ițolă pur și simplu. Te scotea din sărite, dar îi dădea dreptate. Era nesperios, încurcă lume, «nu puteai pune bază pe el», făcea numai boacănă. Dar nu era «cel mai rău dintre oameni»; se poate continua, după virgulă, cu «dimpotrivă»? De ce țineau, atunci, să-l umilească, să-l scoată din rînduri, să-l scoată din sărite, să-l pună la locul lui, să-l pună cu botul pe labe, prin acea «temă cu variațiuni» (onomastică), să-i schimbe porecla în renume? Nu era normal să se apere, să «supraliciteze», să încerce a se fofila (onomastic)?”

Cert este că personajul nuvelistului care calcă în străchini, entuziast și boem, își merită, prin pitorescul său, suita de nume, pseudonime, porecle etc., acestea contribuind la caracterizarea și particularizarea sa.

Alte nume, precum „Matilda” (bruneta focoasă), „Mariana” (blonda afectuoasă), „Enescu” (medicul profesor) etc., intră în categoria celor care își păstrează simpla funcție de indicare a personajelor, chiar dacă unele dintre personaje, precum cele două tinere din ultima parte a romanului, au trăsături care le fac memorabile.

Mircea Nedelciu, *Tratament fabulatoriu* (1986)

Un roman supralicitat ca valoare estetic-hermeneutică și, implicit, la capitolul nume proprii, în măsura în care se speculează că „Ion”, „Marcu” și „Luca” ar avea conotații evanghelice. Așa cum am discutat și în *Onomastica în romanul românesc*, pentru ca un nume să trimită clar la un substrat mitologic, sacru sau de altă natură decât aceea a orizontului imediat al unei cărți (în cazul de față, acela realist), este nevoie de mai mult decât o aluzie sau de simpla utilizare a respectivului antroponim. Unul din cele două nume din această carte cărora li se sugerează această calitate

religioasă este „Luca”, dar respectiva conexiune rămâne derizorie, căci faptul că un taximetrist e uimit de capacitatea purtătorului acelui nume de a ghici venirea neașteptată a unei ploii într-o zi senină nu poate fi suficient pentru atribuirea unui sens atât de nobil acelei denotații. Comentariul lui Ion Bogdan Lefter în acest sens devine friabil nu doar pentru că e vorba de un singur argument, respectiv moment/eveniment (vezi scena tocmai menționată), ci și pentru că acea conotație „apostolică” ține de presupunerea făcută de personajul Luca cum că taximetristul l-ar privi ca pe un profet sau iluminat; spune Ion Bogdan Lefter: „numele personajului nu e întâmplător: îl reia pe al unuia dintre cei patru apostoli!”<sup>180</sup> Dar faptul că prevede ploaia din senin, nu îl face pe Luca apostol, căci e meteorolog și tocmai ni se oferă explicația științifică, a competenței sale de meteorolog. Faptul că taximetristul îl vede ca pe „un iluminat, un profet” – reprezintă comentariul lui Luca și e pus sub semnul lui „probabil” (e ceea ce își imaginează Luca, în fond) – deci vorbim despre o supralicitare interpretativă, în ciuda faptului că mai apare un nume apostolic, „Marcu”, menționat constant în aceeași sintagmă, „bunicul Marcu” (replică ficțională a lui Mateiu Caragiale) și în ciuda precizării unui personaj care tocmai că aruncă în derizoriu o asemenea tangență: „Leul, m-ar cam mira să figureze pe blazonul bunicului Marcu, doar dacă nu e aluzie la numele său de evanghelist, dar atunci, mă rog, îmi zîmbi, am găsit printre hârtii desenat de mai multe ori vițelul și în anturajul lui nu figura nici un Luca.”

Și chiar dacă am accepta această plonjare hermeneutică în sistemul de referință al onomasticii apostolilor, tot ar rămâne o întrebare: care ar fi semnificația unei asemenea trimiteri? Răspunsul ar fi: nici una, căci personajele Marcu (de fapt doar evocat, portretizat, „peste timp”) și Luca nu proiectează prin ceea ce fac sau spun un sens de factură sacră. Dimpotrivă, povestea acestui Luca privește fantasma unui falanster agricol, respectiv „tratamentul prin ficționalizare” (vezi titlul) al acestui protagonist al cărui profil și a cărui psihologie rămâne sub semnul relativizării induse chiar de narator (ale cărui intervenții meta-textuale adâncesc impresia unui joc literar și subminează fundamentul existențial al romanului). Această manieră ludică este sesizată, de data aceasta cu îndreptățire, de către Ion Bogdan Lefter în aceeași prefață, cu referire din nou la numele proprii: „Unul dintre membrii «coloniei», Gheorghiiță, biograful «străbunicului Ion», lucrase în acea zi cu Gheorghe; când muncește cu Aron

---

<sup>180</sup> „Prefață” la Mircea Nedelciu, *Opere IV. Tratament fabulatoriu*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2016, p. 23.

îl cheamă Aronel ș. a. m. d., într-o permanentă rebotezare prin preluare diminutivată. Permutaționism care ar putea sugera că totul se cuvine luat cu o doză de relativism, din perspectivă ludică.”<sup>181</sup> Comentariul se referă la unul din cele mai interesante aspecte, acela al cameleonismului onomastic de care dă dovadă personajul menționat mai sus; iată pasajele din roman, decupate dintr-un dialog între un anume Gheorghe, membru al falansterului din Valea Plînșii, și Luca: „«Nu cumva vă cheamă pe toți Gheorghe» – am mai întrebat. De ce pun eu o astfel de întrebare? «Păi cum de ce, pentru că am mai întâlnit un om cu numele ăsta și, mă rog, știu că Marius este un fel de șef, iar Aron prietenul lui, e normal ca ei să se deosebească prin ceva, nu?» «Eu sunt adevăratul Gheorghe» – a zis Gheorghe. «Celălalt, e vorba probabil de unul care ți-a spus că se numește Gheorghită, e un fel de uzurpator de nume, poartă pe rînd numele diminutivat al tuturor celorlalți și e singurul autorizat de comunitate să aibă legături cu exteriorul, e specializat în asta. Mai și muncește din cînd în cînd. Dacă muncește împreună cu mine într-o zi, în ziua aia spune că-l cheamă Gheorghită. Dacă muncește cu Aron, spune că-l cheamă Aronel etc.»”; „mesagerul nostru permanent, Ionel (astăzi l-a ajutat chipurile pe Ion Sachelarie la cai)”; „dar dacă astfel abia justifici o parte din comportamentul illogic al lui Marius, nu avansezi deloc în ce-l privește pe soldatul reformat Mariusică, hai să-l numim așa pentru ușurarea discuției în această seară, chiar dacă regula ne cere să-l numim pînă la miezul nopții Ionel fiindcă a lucrat azi în «parohia» lui Ion Sachelarie.” ; „Într-un fel Marius, Aron și soldatul care împrumută nume diminutive se erijează în conducere”.

Bizarul comportament mimetic (la nivelul identității antroponimice) ne indică un personaj „fără nume”, un personaj care nu își declină identitatea civilă, ascunzându-se sub „masca” altor nume; din nou, singurul sens pare să fie acela al relativizării perspectivei asupra lumii posibil ficționale a falansterului (ficțională prin faptul că ea ar putea să fie doar construcția imaginară, fantasmatică a lui Luca, dat fiind că doar el are acces la ea – și doar câteodată, în mod cu totul imprevizibil și inexplicabil). Această imprevizibilitate se regăsește sugerată și de modul în care îl numește, uneori, naratorul pe Luca, „meteo Luca”, de parcă termenul atașat numelui ar reprezenta celălalt nume al eroului în virtutea faptului că actantul rămâne imprevizibil și „neguros”, enigmatic și dificil de „estimat” în comportament, aidoma condițiilor climatice.

<sup>181</sup>

Ibidem, p. 32.

Naratorul rămâne consecvent acestui procedeu, chiar dacă sensul diferă, așa cum ne arată sintagma „agro Pascu”, repetată în defavoarea numelui propriu-zis, „Tudorel Pascu”, pentru a sugera, de data aceasta, meseria personajului. Așa cum rămâne consecvent principiului relativizării când ambiguizează statutul onomastic a două personaje, făcându-le interșanjabile; este vorba despre „cele două actrițe de viitor”, Stela și Ramona, „din care una, Stela sau Ramona, și-a uitat mîna dreaptă pe pantalonul subțire de doc al pictorului și se întreabă dacă să avanseze și încotro”; „profesorul Nelu s-a lansat în demonstrații culturale de care una din cele două actrițe, Ramona sau Stela, se dezinteresează complet”; „Imbecil cu aere de mare inteligent – comentează pentru sine Ramona sau Stela în timp ce colega ei își spune în gînd: ăștia se obosesc vorbind, d-aia nu se uită femeile la ei.”; „Și intră pictorul Vio cu Stela sau Ramona după el (...).” Din fragmentele decupate reiese limpede că aceste două personaje își suprapun caracteristicile (mai ales că aproape întotdeauna apar împreună, fiind percepute ca niște gemene), astfel că numele nu mai reprezintă o instanță diferențiatore.

Prin acest exemplu ajungem la un alt motiv al lumii *Tratamentului fabulatoriu*, și anume acela al dublului sau al perechii. Sub acest aspect, relevantă este observația aceluiași Ion Bogdan Lefter: „Există și o pereche onomastică: amintitul psihiatru Abraș și «omologul» său din «falanster», doctorul Șarba. Numele celui dintîi înseamnă năbădăios, violent, în timp ce Șarba e un soi de struguri obținut prin cercetare, prin încrucișare de soiuri, deci în regim – așa-zicînd – de Fitotron! Sugestie – poate – că utopia «coloniei» e un produs distilat, o – i-am mai spus așa – proiecție în ficțiune a realității din Fuica.”<sup>182</sup> În exemplul dat, motivul dublului rămâne vag, căci „năbădăios” și „hibridizat” nu înseamnă deloc același lucru și sensurile numelor pot fi cel mult conotate ca „natural” și „artificial”, deci antinomic, iar personajele care poartă antroponimele respective sunt asemănătoare exclusiv prin profesiunea de medic. În schimb, același motiv se confirmă prin binomul „Stela – Ramona” ori prin „trinomul” inginerilor-cercetători ai Fitotronului, Popidan, Șendrea și Silvestru, care își găsește omologul în cele trei personaje din colonie, Sachelarie, Șarba și Gheorghe. Nu doar că primii seamănă izbitor cu ultimii, dar mai au și un comportament identic în interiorul „trinomului”, așa cum reiese dintr-o precizare ca aceasta: „Sînt inginerii Popidan, Șendrea și Silvestru care spun într-un glas bună ziua.” Tot o reduplicare o

---

182

Ibidem.

reprezintă și numele unui inginer, „Ion Ion”, scris uneori ca „IonIon”, de regulă în formula „ing Ion Ion”.

Registrul onomastic se particularizează în acest roman și prin anumite sonorități. Dacă Luca (despre care aflăm la un moment, nu fără surpriză, că nu ar fi vorba despre un nume de botez, ci unul de familie, cel puțin așa reiese din precizarea: „Da, spune, mă numesc Luca și ea crede că el i-a spus numele mic și nu numele de familie și nu știe că așa ceva nu se face”), Vera (soția lui Pascu), profesorul Nelu, pictorul Viorel (numit fie Vio, fie pur și simplu V.), directorul de școală Comșa, moș Pătru, Aron, coleg de birou cu Marius, țiganul Florean (un bătrîn aproape centenar), „străbunicul Ion” (în al cărui model poate fi recunoscut Ion L. Caragiale), Mite Păun (cârciumar), baba Frusina lu' moș Pătru, Gheorghe (fostul anticar intrat în falanster), popa Ștefan din Temenia, Gina (soția doctorului Abraș), Neculai (sau „tata Niculai”) Avădanei (a cărui mamă e „lelea Drăgana”), Jean Boerescu, Sachelarie (fost inginer constructor, cel care se ocupă de vitele din colonie, dar și de recuperarea biografiei lui „tata Niculai”) ori Natalia/Nati (purtat de o studentă la București care se dovedește nemulțumită de faptul că în comunitatea satească din care provine i se spune, previzibil, Nataliță: „Da, spune, mă numesc Luca și ea crede că el i-a spus numele mic și nu numele de familie și nu știe că așa ceva nu se face și spune și ea, Natalia, mi se spune Nati! Cine i-o fi spunînd Nati? (...) e a doua oară cînd fetii i se spune Nataliță, lucrul acesta pare s-o indispuină, prima dată cineva foarte grăbit să coboare din autobuz i s-a adresat așa, părea o întîmplare, dar ea susținea că i se spune Nati.”) – deci dacă acestea pot fi considerate ca aparținînd nomenclatorului uzual, alte nume sună aparte sau chiar excentric: Chișcanu (meteorolog), Capră (profesor, doar amintit), Miorean (avocat) și Ula Miorean (fiica acestuia), Nușa (cu varianta Nușa-Păpușa, botezul ludic aparținîndu-i protagonistului Luca – acesta emite, relativizînd din nou optica, ipoteza că ea ar fi de fapt Ula), Gina-Felina (atașarea la nume a unei porecle îi aparține de data asta naratorului), Șarba (doctorul amintit), „poetul neînțeleș Astavrei”, Hazgură (noul coleg al lui Chișcanu și al lui Luca de la stația meteo), Vova (personaj „nevăzut”, însă menționat ca proprietar al unei mansarde, locul amantlăcului dintre Luca și Gina), Ciulitu (venetic însurat cu o fată de spoitori din Fuica) și Grabnicu (cel care ajunge în conflict cu Ciulitu, pe care îl acuză de a fi trișat la cărți), Rumîncuțele („țigăncile alea care și-au făcut casă dă chirpici în marginea Temeniei”), Geu (avocat sau fals avocat al lui Miorean), Marius *Fiston-Gulianu* (despre care aflăm următoarele: „Marius Fiston-Gulianu. Da, dar ăsta e numele pe

care și l-a luat după ce a primit moștenirea, se pare că a fost o condiție a testamentului sau o sugestie făcută de avocat pentru a preîntîmpina cine știe ce atacuri ale altor pretendenți posibili la proprietate. (...) Dar cum îl chema înainte? Păi, cînd era la fabrica aia unde a lucrat cu Aron, mi se pare că se numea Avădanei, iar Aron i-a cunoscut și părinții.”) sau Brodeală (porecla-nume a lui moș Pătru, singurul personaj cu un discurs particularizat, cu adevărat colocvial: „Mă, neică, pă mine mă cheamă Pătru a' lu' Brodeală și nu mă cheamă dăgeaba așa, că io, din această cauză, multe lucruri am brodit io din nimereală și multe am nimerit din brodeală în viața mea. (...) Acolo, la locu' unde-ai fost dumneata am fost și o cînd eram tînăr, din brodeală cum îți zisei că-mi zice și am fost și mai încoa' și știu ce e. (...) și to'ma' atunci să nimeri să mă-tîlnesc cu el în pădure, piste rîu în partea-ilantă, mă brodisem p'acolo, știi, că nu degeaba îmi zice lumea A' lu' Brodeală.”).

În loc de încheire, de punctat două nume atribuite unui cioban (Ioan T. Morar), respectiv unui salvamontist (E. Ionescu) amintiți în treacăt – și care, dat fiind faptul că aparțin (și) unor persoane reale, scriitori de mai mică sau mai mare reputație, pot sugera un *clin d'oeil* amical-ironic.

Fănuș Neagu, *Scaunul singurătății* (1987)

„Lipsită de fundamentul stabilității, dezarticulată, lumea acestei proze își pierde treptat constituția reală, oscilînd între gestul buf și reacția magică. (...) Relativizat, proiectat într-un spațiu al determinării, universul acestei proze stă sub semnul spectacularului, adică al relativizării absolute (...) Lumea își pierde identitatea originală, apelînd la mască, după convenția carnavalului, îndepărtîndu-se adică de starea naturală. (...) Lumea prozei lui Fănuș Neagu se deplasează de la o normalitate anormală la o anormalitate normală. Schimbarea reflectă un triumf al convenției conștiente, proiecția în imaginar a unei lumi ipotetice.”<sup>183</sup>

Chiar dacă se referă la *Îngerul a strigat*, aceste rînduri ale lui Radu G. Țeposu sunt cât se poate de adecvate și *Scaunului singurătății*, ba chiar mai potrivite, căci aici spectacolul metaforic și al imaginarului capătă o amplificare aluvionară, care, paradoxal, uniformizează a-tipicul, excepționalitatea, într-un melanj de referințe la

<sup>183</sup>

Radu G. Țeposu, op. cit., pp. 144 – 145.

teme și situații recurente în romanul obsedantului deceniu – și de secvențe și istorii realist-magice sau pur și simplu poetic-suprarealiste. Efectul final: kitschul deja remarcat în celelalte două romane.

Ca și în *Îngerul a strigat*, identificăm alternarea narării între persoana a III-a și persoana I aparținând perspectivei personajului Cezar Saltava, care se și recomandă, nu fără autoironie: „Cezar e numele meu. Îl poartă cu aceeași mândrie împărații, caii și cîinii.” De ironie cu privire la nume dă dovadă și Leb Betleem, care parafrazează o celebră formulă, „să dăm Cezarului ce e al Cezarului”: „Fiecare-i dăm Cezarului ce-i al lui și el ne trimite la spălat closetele.” Bunicul lui Saltava, Salcia Vifor, precum și Pîrvu Palihoi, fost artilerist în al doilea război mondial, au obiceiul de a-i spune, spre înnobilare, „Cezareea” („Cezar Saltava, zis și Cezareea, care-i locul de baștină al Sfîntului Vasile... și pe tat-tu tot Vasile îl chema...”, explică undeva Salcia Vifor; Saltava îi răspunde, nemulțumit de acest mod de adresare: „Iar tu și Palihoi să faceți bine să nu mă mai numiți ca în Biblie: Cezareea.”; la care bunicul îi dă replica: „O țicneală blîndă, de ce o iei în seamă?”).

De fapt întreg planul narativ al vieții anilor '50 din România comunistă este dublat de referințe creștine sau mitico-simbolice: „Crapul-cel-mare este bunicul Salcia Vifor, supranumit și Iuda.”; „Eva coborîse din Cartea facerii pe care-o răsfoiau deștele arborelui misionar.”; „Preotul se numea Calinic, ceea ce vrea să însemne Biruitorul.”; „Ți se spunea Madona. Îți meriți porecla? (...) - Am fost de cîteva ori la Istambul, cu niște treburi – strict secret – ultima oară m-au reținut turcii două zile, n-au putut să mă dea-n gît, dar după alea zile m-am trezit că toți ai noștri îmi zic Madona.” (porecla, în acest caz, are o nuanță malițioasă, iar personajul cu pricina la un moment dat își declină adevăratul nume, dar precizează că mai are o poreclă: „Tovarășu, îmi zise Madona, pe numele adevărat mă cheamă Alexandru și mi se mai zice și Alior...”); „Cînd Leb Betleem era numai Lazăr Mantora și nu se gîndea că va fi vreodată Leb Betleem” (bizarul personaj e un fals evreu, care își ia noul nume după „Hirsch Betleem”, care-l desemnează pe bătrînul îngrijitor al cimitirului din Sulina, inițial victimă a furtișagurilor lui Leb; acesta declară: „Am jucat în multe tripouri și peste tot mi se spunea *Leb cel tăcut*.”; Bozar Garofeanu îi spune la un moment dat „Leb Vicleim”, iar el însuși face afirmații care vor să-i autentifice originea iudaică, în ciuda adevărului: „La Betleem, domnule Saltava, e sfințenie.”); despre un anume grec Kalakis, ctitorul unei biserici de lemn argintat, se precizează: „Grecul, care-i făcut, se știe, din măslina, scrumbii și cărăușie pe ape, a zugrăvit-o singur și pentru *Cina cea de*

*taină* l-a ales să fie Isus Christos pe Mamulea, iar pe Salcia Vifor să fie Iuda.” – pe cale de consecință, unul din bărbații care servise drept model al lui Toma Necredinciosul, proprietar de darac și hoț de buzunare, rămâne cu acest supranume.

Regimul dual al onomasticii se manifestă și în alt mod, între numele „reale” (la rândul lor, de fapt, excentrice) și supra-numele liricoide (având ca rezultat... kitschul): astfel, pictorița Irina Devechi, sora lui Leb, este abordată de cel care se declară drept „Prințul de rouă” (cu varianta „Prințul de rouă neagră”), nimeni altul decât colonelul Bozar Garofeanu, adjunct la Departamentul Orhideelor din regiunea Galați, fost camarad al lui Saltava în cel de-al doilea război, în batalionul 1 UTC; de remarcat că și instituția Securității Statului capătă o denumire în același spirit „poetic”, respectiv „Departamentul Orhideelor cu ochi albaștri”; apoi, aceeași Irina devine „Văduvița de argint” pentru piticul ce-și face veacul în Obor și e poreclit Micul Dracula (și al cărui nume „autentic” e la fel de plastic, Nuni Robicek, și devine în gura Doinei Poloneza vocativul „Robicekule”): „Eu sînt Micul Dracula, îi zise, sînt pitic, dar longilin și tu vei fi Văduvița mea de argint.

- Văduvă după cine?

- După toți cîți te-au iubit și te-au dorit.”

Într-un alt cadru, același pitic își declină un alt supranume și subliniază, totodată, „vulgaritatea” numelui „de bază”, la care ar răspunde din motive de umilință asumată: „și eu sînt de neam nobil, sînt Piticul-de-Polen, prinț uzurpat. Răspund acum la un nume de ocară: Nuni Robicek, sub care încasez ghionți, palme și dupaci de la clovnii din circ, dar mama mea a fost regina liliputanilor din Balcani. (...)

- Prințe-de-polen...

- Prefer să-mi spuneți Nuni Robicek. Numele vulgare subliniază obediența.”

Irina, atunci când pretinde că n-a știut niciodată cum îl cheamă pe Prințul de rouă neagră (Bozar Garofeanu), îi povestește lui Cezar Saltava despre prostituarea la care a fost obligată și ajunge la același pitic: „- Prietenul tău (...) m-a vîndut pe rînd...

- Micului Dracula.

- Oh, îl jignești, el e mai înainte de toate Prințul-de-polen. Dac-aș fi vrut, ar fi stat să-l răstignesc. Mi-aducea crengi de liliac alb și-mi spunea Eliza.

- I-auzi! Dar cînd îți dăruia trandafiri, cum te striga?

- Iaromira.”; cu această ocazie aflăm de „sensibilul” obicei al lui Robicek de a-i acorda Irinei alte nume, precum Eliza sau Iaromira, în funcție de florile dăruite.

Din aceeași categorie a numelor sau a antonomazelor lirice fac parte „Snejina”, bulgăroaica („Adică fulg de zăpadă. Adică zăpada care cade peste un crîng”, ni se dau lămuriri), sau episodicele Zaraza și Ramona: „Zaraza, fulger despicat, Ramona, sabie păgîună”. În cazul ultim e vorba despre antonomaze cu valoare metaforică, în prelungirea stilului atât de calofil al lui Fănuș Neagu.

Pe de altă parte, detectăm nume cu efect grotesc, uneori combinate cu nume poetice. E cazul lui „Țili Peruzea”, despre care naratorul menționează că „era totuna cu Speranța îndoliată și vînzătoarea de librărie” („Speranța îndoliată” intră în seria anterioară de supranume „liricoide”); Toie Bălăuz (alt nume pitoresc), pescar, îi cere preotului să-i boteze fata „Țili Peruzea”:

„- Ce nume mai e și ăsta!? În calendarul ortodox nu stă scris.

- Stă, nu stă, dumneata fă bine și anunță-i numele tare, să-l audă sfinții de pe toți pereții.”

Naratorul consemnează: „Numele fetei îl viscolise Toie Bălăuz, beat”, după un cântec deocheat al țiganului cu care băuse: „dă-i în fălci, dă-i și-omoară, / căci / și-a uitat chioții-n gară / Țili Peruzea...”; Toie declară: „Mi-a luat hainele, dar – și asta e o dovadă că în clipele de mahnireală, într-un suflet cîstit, esențele prieteniei nu mor – mi-a lăsat numele ăla de poveste.”

Un personaj misterios, membru al poliției secrete, este numit rînd pe rînd: Trabucul-gogoasă-de-boranic, Trabucul-hering, Trabucul-staniol, Trabucul-secure, Trabucul-falus; grotescul se naște din aliajul dintre obiectul care-i caracterizează prezența (trabucul) și determinările acestui obiect, de regulă dintr-un registru semantic complet diferit. Un alt personaj e rezumat, transparent, prin „supranumele” *Față de cocă*.

Oricum am privi, constatăm abundența numelor „exotice” și a poreclelor din cele mai pitorești. Un prim exemplu: Lazăr Mantora are un văr, Cuprian, despre care Saltava consideră că are „cel mai urît nume. Nume de cloncan afurisit”; observația o face protagonistul în cadrul unei conversații la restaurant cu o fată în rochie albastră, în timpul căreia flirtează punând prinsoare că îi poate ghici numele:

„- Adă vin și două pahare. Pînă vii, eu o să mă gîndesc cum te cheamă.

- E un nume greu de ghicit. L-a adus tata din munții Buzăului. Zice c-a dat pe el o priocă de cai furați. Dar nu merita să dea nici măcar un iepure omorît de ciori.

- Cuprian e cel mai urît nume. Nume de cloncan afurisit.”; Saltava îi va ghici numele fetei: „Havalica te cheamă, anunță Saltava și fata țipă în pumn, mirată (...).”

Alte nume bizare, ieșite din comun etc.: Ceapîru (hangiu), Safon (vizitiu lipovean), Lotemize (o fată episodică), Luiza-Maleta (numită și „fata calendarului porc”, din cauza faptului că tatăl îi dă să răsfoiască reviste porcoase; un personaj, însă, spune că atunci „Cînd porți un asemenea nume, mergi plutind și te uiți la lume ca dintr-o fîntînă cu struguri”, sugerând o conotație contrastivă, pozitivă), Vasile Tichie Aloman (nebunul unui cartier din Brăila), domnul Mireasa (posesorul unui atelier de reparat și închiriat biciclete), baba Zalupca, Iliș Văratecu (împăratul hoților de cai), Tudorache Bălăuz (tatăl lui Toie, înviat din morți), Alexandru Măicănești (contabilul brutăriilor brăilene, despre care, subiectiv, Față de cocă are o părere bună: „Omul ăla poartă un nume frumos ca o ocupație nobiliară: Alexandru Măicănești”), Pavel Ibrîș (răspunde de probleme speciale în cadrul comitetului raional, dar e și delator), Felix Olmazu (prim-secretar), Virgil Devechi (pescar, tatăl natural al Irinei), părintele Urezeanu, țiganul Lascu Provița, Țuia Zangopol (din cătunul Vărsătura), fiica lui Han Zangopol, desemnată miss Brăila de un juriu compus din Felix Olmazu, Safon și Pavel Ibrîș; Biciola (o femeie doar amintită, ca mama lui Vasile, fiul mamei Tinca), Marcel Lupășteanu (învățător „reacționar”), Marula, Creola, Lioara (pomenite în contextul în care Eva îl provoacă pe unul dintre pretendenți („Știi cum își închipuie băiatul ăla că mă cheamă? - Marula, Neacșa, Gherghina, Creola sau Lioara. - Persida, rîse Eva și mă sărută încă o dată, în fugă, și pieri.”), Șarînga („Cel mai bun mitralior a fost Lucian Șarînga, mort la porțile Budapestei. Șarînga-și scria numele cu mitraliera pe fruntea oricărui neamț care se strecura afară din tranșee.”), Feodot (preot), Mișa Sorațchi (asistent de farmacie), Krin Sitaru, Bozar Garofeanu (v. supra), Pin Arambașa („deviator de dreapta”, conform vocabularului dogmatic al epocii, căsătorit cu Juja Arambașa), Pîrvu Palihoi (fost tunar), Vlaicu Luntrașu (colonel, comandantul școlii de ofițeri de rezervă din Sibiu, caracterizat succint și plastic astfel: „Domnul colonel Vlaicu Luntrașu, îmi șopti Palihoi. Spirt. De sub unghia lui nici musca nu scapă ne...tă”), Niki Moratis și Cristo Barbis (armatori, evident greci), Zanc Vidraru (călăuză de hoți: „Cel mai frumos om din bălțile astea era Zanc Vidraru, spuse Salcia Vifor.”), Miron Dulceanu (directorul coloniei penitenciare; când Cesonia îi mărturisește soției acestuia: „Dulceanul tău mi-a frecat piciorul în palme și mi-a sărutat glezna.”, utilizarea numelui propriu aidoma unui substantiv comun articulat enclitic subliniază semantismul numelui și, simultan, erotismul gestului făcut de director), Tinel Farcaș (adjunctul directorului), Cesonia Farcaș (prietena Magdei, soția lui Dulceanu), „Bertrand Răucea, ministru, chel, deșelat de vîrstă”, Lipănescu

(bătrînul secretar al C. C.), Havalica, Drușca (o fată foarte frumoasă, învățătoare, născută sub munte, în Prahova – și scoasă din învățământ „fiindcă au prins-o spunînd rugăciuni cu ăia micii, în clasă.”), Lupu Lambrior (cel pe care îl iubește Drușca, deși stă cu Pîrvu Palihoi, acesta fiind însurat, ca să fie aproape de Lupu; „Lupu a scris și împrăștiat hîrtii cu jos rușii și tiranul Gheorghiu-Dej!”), Neculai Pașa (unul din cei trei „consilieri” ai lui Salcie Vifor, căutător de comori ), Zoran Jugastru (moșier, doar amintit), Stola Coleru (iubita lui Iliș Văratecu, părăsită de acesta, deși jurase să moară împreună în ziua când vor împlini 70 de ani), Rizea Cioltar ș. a.

La concurență cu acestea, surclasându-le din motive lesne de înțeles (datorită semantismului lor), sunt porecele, lumea Brăilei, a Dunării, toposul câmpiei dobrogene, „țara hoților de cai”, reprezentând un mediu, în principal rural, vitalist, în care limbajul devine aprig, malițios, colorat etc.: Pin Arambașa își alintă soția cu numele Vicleșug („micul meu Vicleșug”), iar fiul e numit Pin-cel-tînăr, dansatoare la clubul marinarilor străini, „poloneză cu sânge de țigan” o anume Doina (marea iubire neîmpărtășită a lui Saltava) e numită, evident, Doina Poloneza; Salcia Vifor, bunicul lui Saltava, își datorează porecla unei pățanii, după cum aflăm de la Felix Olmazu: „I se spunea Salcia Vifor fiindcă, într-o iarnă, prinzîndu-l viscolul în baltă, s-a adăpostit într-o scorbură de salcie unde l-au găsit oamenii după două zile, degerat, mai mult mort decît viu.” (drept urmare, când unul din numeroșii povestitori ai acestui roman face referire la epoca dinaintea „botezului popular”, eroul cu pricina e numit la fel, dar cu precizarea că e vorba de... viitorul nume: „Salcia Vifor, care încă nu era Salcia Vifor, pentru că nu-l prinsese, mai avea pînă să-l prindă viscolul la în scorbură, și el m-a legat de luntrea lui și m-a dus acasă învelită în plase.”); Sclipuș (porecla din copilărie a lui Garofeanu, căpătată în spitalele în care a crescut, orfan fiind); Sile Toporaș; prințesa Mașa Serebrianca Materna (care se va dovedi a nu fi rusoaică, nici prințesă, pretinde că e de origine poloneză și cei ce o curtează află, într-un moment de dezmăț, că este hermafrodit; preotul Calinic îi spune „Despotovna”); Radu Țacalia, fratele lui Ilie Roșioru („poreclit așa fiindcă în noaptea de Anul nou el juca mai frumos capra cu bot de lemn”); contesa Tescovina Nechezatu („Mai zicea taica, reveni Patrucățele, că atunci cînd doamna contesă trecea pe lîngă o priocă de cai, armăsarii s-aruncau în două picioare și rîncezau. De-aici și porecla ei. - De-aici și de la țuica făcută din boșină de struguri, completă băscăcărăul.”); Turbina Cucută, „fufă” de pe Strada Mare a Brăilei; Papina (nume obscur de răsfaț al Moloaicei, acordat de Petrea Spătaru); Moloaica (poreclă cu origine misterioasă sau poate nume pur și

simpliciter pitoresc, aparține femeii lui Salcie Vifor); Ion Verde Coconu (șeful cetei de orbi), Ticu Patrucățele (călăuza celor șapte orbi, provenit, aflăm, din comuna Movila-miresei), Iancu-cel-tînăr, Dumitru Bazon, Malastruc, Apostol, Gogi, Podaru (după toate aparențele, supranumele/poreclele celorlalți șase orbi), Țulea Fălcosu (nume, respectiv personaj care face racordul cu romanul *Îngerul a strigat*, căci e vorba de celebrul hoț de cai care acolo are calitatea de șef, iar aici se află sub comanda lui Petrea Spătaru: „ceata hoților de cai, condusă de Petrea Spătaru (faceau parte din ea Țulea Fălcosu, Niculae Sima, Lipoșca, Panait Vîrtopeanu și un tînăr orb)”, Zozică, Sacrament, Fluieraș și Iordan (cei arestați la un moment dat de plutonierul Avram, la comanda lui Dulceanu) ș. a. Uneori, ca în seria ultimă transcrisă mai sus, e imposibil de știut dacă e vorba de porecle sau de numele „reale”, dat fiind că amîndouă categoriile pot implica semantism și pitoresc; de pildă „Linu Frunzămică”, numele celui de-al treilea „consilier” al lui Salcie, tatăl unui fost pușcăriaș al lagărului de peste Dunăre; sau „Mamulea”, numele „prostului satului”.

Putem vorbi și despre categoria numelor-poreclă, adică a unor botezuri nu cu nume cu semantism, ci cu nume propriu-zise, cum ar fi: Rafael („Petrea Spătaru, pe care Salcia Vifor îl striga Rafael, spre a-i aduce aminte picăturile de sînge țigănesc din vine, privea cu ochii mijiți ziua care se sfîrșea în spasme”); sau Lilu Tatana și Ștevie Lupașcu („Lilu Tatana și Ștevie Lupașcu, ordonă colonelul, întorcînd capul spre două umbre care apărură din vîltoarea ninsorii, sprijiniți-l pe Majestatea-Sa.”); sau Tulnicu Iachint (Salcia Vifor i se adresează lui Palihoi: „Lui ăsta, lui nepotu-miu-i zici Cezareea și lui ăla?

- Tulnicu Iachint.

- Strașnic nume, zău.

- Frumos, muiat în miere, conveni și Krin Sitaru. Țili Peruzea, nu uita să-l bagi în cîntece. Îți speli mîinile în ploaia primăverii și poleiești cu dulceața lui clapele de sidef. E un nume prodigios, îl spui în gînd și te-ntorci în copilărie ca să tragi cu arcul în merele din pom.

- Tulnicu Iachint de la Episcopia Buzăului zisă și a Dorului de stele.”).

Data fiind bogăția de personaje, din acest context nu lipsesc acelea cu nume mai puțin stridente, din nomenclatorul curent, ca să spunem așa: Adam Surdeanu (președintele Asociației de Cruce roșie de la Sfatul Popular raional Făurei), mama Tinka, soțul ei Tudor, fii Alexandru și Vasile (făcuți de fapt cu Biciola), Petre Grama, vecin cu mama Tinka și tatăl fetei Havalica (un episod savuros și din punctul de

vedere al funcției de substituție a onomasticii se leagă de momentul în care Havalica, cerută spre a fi crescută de Tinca, își ia nume de băieți și încearcă să se comporte – fără reușită, însă – ca un băiat, pentru a ține locul fiilor dispăruți ai mamei Tinca: „Sînt băiat, ziceam, și mă cheamă Nuș, mă cheamă Naum, mă cheamă Claudiu. Numele-mi veneau singure în minte. Dar, oricît de mică, îi dau seama că nu mă prinde figura să fiu băiat. Nu-mi surîde viața de băiat.”), Izidor (are un bufet), Zoica (fata cu care iese Ilie Roșioru), dada Joița („o haită de muiere naltă, grasă...”), învățătorul Dudu Rădulescu, oloaga Dida, hoțul Lixandru, „negurosul Popescu”, agentul sanitar Vlad Pamfil, Imola, soția lui Garofeanu, fosta amantă a lui Calomfir Ionescu; Mihnea Aurel (inginer din Brăilița, cel care și-a iubit soția 20 de ani, deși știa că e înșelat, și i-a făcut monument funerar reprezentând o femeie goală, culcată pentru a face dragoste), Tudora, Matilda și Chira (cele trei fete ale Moloaicei și ale lui Vifor, primele două gemene, ce-a de-a treia mama lui Cezar Saltava), Ilinca, nevasta lui Rizea Cioltar, furată de hoți împreună cu cinci cai; Gil Teodorescu, vărul lui Saltava, Vasile Saltava, fiu de țăran, absolvent al Școlii de arte și meserii din Rîmnicu-Sărat, tatăl lui Cezar; Vlaicu bulgaru, Nichifor, „consilier” al lui Salcia Vifor, Magda, soția lui Miron Dulceanu, Gil Teodorescu, văr cu Cezar (despre care Vifor spune: „Otreapa de văr-tu cică umblă cu băieții”); doctorul Attila Teodosiu din satul R., învățătorul Marin Anghelescu, căpitanul Ion Plutaru, în subordinea lui Dulceanu, căpitanul Mircea Georgescu (despre care comandantul său povestește: „Anul trecut s-a dus afară și s-a întors plin de cuvîntul *topinambur*. Să-mi spuneți, urla, ce-i topinambur?! Nu știți!... Ceea ce-i mai teribil, e că nu știa nici el ce-nseamnă.”) ș. a.

Asumarea, declararea unui nume fals, a unei identități false, fie și în glumă, este bineînțeles aspru pedepsită în această epocă de instalare cu forța a comunismului, astfel că atunci când Cezar Saltava declară sus și tare „Eu sînt ultimul rege al României.”, iar o bătrână în zeghe pretinde că e „Maria, mareșal Antonescu”, protagonistul va fi exclus din rîndurile partidului comunist „ca ocrotitor al Mariei mareșal Antonescu”.

Mircea Horia Simionescu, *Asediul locului comun* (1988)

Ca multe dintre personajele lui M. H. S., și acelea din *Asediul locului comun* au idiosincrazii onomastice. Unul dintre aceste personaje este Eleutherescu Ieronim-

Pion, general în retragere, deranjat, de pildă, de un anume Străvoiu tocmai sau în primul rând din motive onomastice („îl călca adesea pe nervi, din diferite pricini, dar mai ales pentru că nu-i putea suferi numele, «nume de împletitor de rogojini», spunea”). Fiind, ca de obicei, un roman care distruge iluzia ficțiunii în favoarea unui meta-romanesc steril și deja previzibil<sup>184</sup>, în speță având de-a face cu un roman în care „autorul” se plimbă printre personajele sale, le spionează etc., nu ne miră faptul că personajul amintit ia atitudine pe aceeași temă a numelui propriu și îl interpelează pe „autor”:

„– Domnule, e târziu oare ca să-i schimbi numele? mă întreabă pe nepregătite Ieronim. Ai scornit povestirea așezând o ștampilă murdară pe-un nevinovat ca acest tânăr Străvoiu... Nu e drept...

– Cer iertare, spun acest tânăr se afla de multe zile aici; când am venit, locul lui era puternic fixat, nu văd ce aş mai putea face.

– Schimbă-l ești autorul romanului!

– Și destinul?”

De altfel, autorul *Asediului locului comun* acordă, ca de obicei, atenție unor efecte onomastice contextuale. Astfel, nu întâmplător pare a se numi pomenitul Străvoiu și „Miltiade”, în contextul unui roman pe tema războiului (fie el și parodiat); de asemenea, nu pare a fi un accident, o neglijență auctorială, numele „Pion” atașat, pentru efectul de contrast, *generalului de brigadă* și, în fond, celui mai important personaj al cărții.

Recunoaștem aceeași pomenită preocupare pentru numele proprii și în alte notații, care sunt „transferate”, de obicei, unor personaje cu veleități de scriitori (ceea ce le dă, acestor observații, un caracter de reflecție meta-romanescă): „Ba i-a plăcut – notează un astfel de autor prin delegație, care așteaptă verdictul unui cititor –, are însă rezerve în legătură cu setul numelor utilizate, undeva se hlizește o Lizeta și marea lui iubire din anii ’50 se numea Lizeta, se pot produce variații de gust când înainte ți se înățișează o femeie pe care ai iubit-o.” Un alt „autor”, pe nume Filaret Ciochină, personaj al unei povestiri pe care o citește Ieronim, generalul incognito din *Asediul locului comun*, explică la un moment dat de ce, în ciuda protestelor iubitei sale, care bănuiește, paranoic, în spatele fiecărui nume feminin din proza iubitului, amenințarea

---

<sup>184</sup> Undeva în această proză un personaj remarcă: „Dar toată arta sfârșitului nostru de veac e manieristă.” Și, deși sensul observației, după cum arată contextul, nu este unul negativ, nu putem să nu

unui prototip real, de ce preferă numele „Micaela” în locul aceluia de „Geta”: „Geta e un nume prea scurt, aproape rece, nu cade ci alunecă, vine ca o floare de gențiană care...” Recunoaștem în această frază tipul de comentariu din *Dicționarul onomastic*, acela în care însușirile *numitului* sunt transferate *numelui*.

În concluzie, prezența tutelară a *ingeniosului bine temperat* se face simțită în majoritatea romanelor de după celebra tetralogie, atât la nivelul numelor proprii, cât și la acela al tehnicilor și atitudinii narative.

George Cușnarencu, *Tangoul Memoriei* (1988)

Dacă romanul lui Nedelciu, *Zmeura de câmpie*, este un „roman împotriva memoriei”, *Tangoul Memoriei* reprezintă, am spune, un „dans” al memoriei livrești. Așa cum a remarcat și Ovid S. Crohmălniceanu, *Tangoul Memoriei* nu poate fi luat drept parabolă, ci doar ca roman parodic. Criticul, legându-se de numele „alegoric” al eroinei Memoria, susține, totuși, că „nu ne aflăm în nici o alegorie. Se numește pur și simplu Memoria, așa cum pe alte femei le cheamă Ana, Irina sau Maria, e căsătorită, are patru copii... etc.”<sup>185</sup> Totuși, câteva rânduri mai încolo criticul e de părere că Memoria n-ar fi decât „o funcție psihică nobilă, transformată în nume propriu.”<sup>186</sup>, ceea ce contrazice afirmația inițială dând gir, implicit, funcției alegorice a respectivului personaj. De fapt, e vorba de un colaj între cele două registre – și exact asta scade valoarea cărții, căci vrea să fie o struțocămilă și rămâne doar atât, nici mai puțin, dar nici mai mult. Păstrarea mărcilor ambelor tipuri de discurs (parabolic și parodic) distruge atât consistența prezumatei osaturi arhetipale a cărții (vezi dimensiunea psihanalitic-mitologică), cât și „autenticitatea artificialității” parodiei, care în genere trimite la un alt text (altă operă etc.) și relativizează fără menajamente textul sau textele vizate. O parte din eșec vine din remarcatul epigonism în siajul lui Kurt Vonnegut jr.: „Alunecarea neașteptată în imaginar și de acolo înapoi în realitatea cotidiană o reflectă și construcția micului roman. El cuprinde adesea în structura lui, ca la Vonnegut jr. (*Abatorul 5*) capitole de literatură științifico-fantastică pe care o

---

remarcăm faptul că M. H. S. confirmă cu brio, prin toată opera sa de factură romanească, aserțiunea personajului.

<sup>185</sup> Ovid S. Crohmălniceanu, *Al doilea suflu*, Ed. Cartea Românească, București, 1989, p. 181.

<sup>186</sup> Ibidem, p. 182.

scrie Cătălin Seneliuc sub pseudonimul Seneca și o citește cu pasiune Clitemnestra.”<sup>187</sup> (De fapt Vonnegut jr. se regăsește în romanul lui Cușnarencu prin mai multe elemente: structura fragmentară a cărții (majoritatea fragmentelor fiind marcate printr-un final «cu poantă»), inserarea fragmentelor de roman science-fiction, inventarea unui personaj care e un mare dar necunoscut scriitor S. F. ce trezește pasiuni de lectură cu totul deosebite, stilul tranzitiv și ironic.)

A doua sursă a eșecului ține de probabila încercare a autorului de a construi o carte aproape totală, care să cuprindă atât registrul înalt cât și pe cel jos, atât stilul popular, adică tranzitiv, expozitiv, clar (preluat, cum spuneam, de la autorul *Abatorului cinci*), cât și acela pretențios-oniric (cu inserții apoftegmatice, de asemenea remarcate de critici). Recunoaștem, însă, și spiritul lui Urmuz, în pasaje ca acela al descrierii personajului numit Memoria: „Memoria este plină de rafturi. Sunt mai întâi rafturile de pe gât. Pe ele, o aglomerare de cărți și de casete metalice pline cu nimicuri. Solzi de pește, oase craniene de păstrăvi, lanțuri rupte de aur, clipsuri și andrele. Printre aceste nimicuri se află rătăcite și faptele noastre bune. (...) Rafturile risipite pe brațe au culoarea mâinilor care au cojit nuci verzi. Ele sunt legate strâns cu frânghii groase de cânepă. Când plouă, cânepa exală un miros specific, ca al anotimpului aflat deasupra noastră. Din când în când, printre rafturi, câte un obiect de artă: statueta lui Lohan, discipol budhist, sau câte o carpetă din Orientul apropiat, reprezentând un bazin din care pornesc râuri și fluvii. ș.a.m.d.”.

Paradoxal, tocmai păstrarea echilibrului riscant între registrul „ușor” al parodiei (care, cum bine știm, presupune, totuși, o cultură solidă) și acela grav al parabolei cu tâlc aproape metafizic, deci tocmai egalitatea celor două dimensiuni conferă romanului imaginea unei opere „nehotărâte”, dacă s-ar putea spune așa, a unui discurs plurivoc ce vrea să comunice prea multe și până la urmă nu ne spune mai nimic, eventual faptul că autorul e cult, are umor și știe să imite foarte bine stilul altora. Impresia generală e aceea a ludicității și a literaturizării, căci George Cușnarencu parodiază, pastișează și parafrazează (și astfel ne situează în orizontul intertextualității), recurge la autoreferențialitate (scriitorul numit Seneca – și care nu e totuna cu latinul Seneca, fiindcă de fapt aici acest nume reprezintă pseudonimul unui anume Cătălin Seneliuc – își notează în carnetul său fraza finală a unui proiectat roman, iar această frază va încheia chiar romanul din care Seneca face parte...) și la

<sup>187</sup>

Ovid S. Crohmălniceanu, *ibidem*.

comentarii metatextuale ce vizează tocmai dimensiunea ficțională și romanescă a celor relatate. Pe scurt, iluzia ficțiunii este distrusă aproape dintru început și în mod constant – iar faptul că unul dintre personajele importante este un scriitor de romane science-fiction ale cărui opere sunt rezumate sau citate fragmentar pe parcursul întregii cărți numite *Tangoul Memoriei* nu contribuie deloc la păstrarea iluziei pomenite. Asta în condițiile în care personajele din „realitatea” romanului lui Cușnarencu apar, cu roluri schimbate, și în prozele S. F. ale scriitorului din roman, Seneca.

Evident și previzibil, tocmai numele proprii sunt acelea care subliniază sau evidențiază destrămarea iluziei ficționalității, trecerea personajelor dintr-un (con)text în altul, intertextualizarea și relativizarea – prin parodie, pastişă etc. – a lumii românești a lui George Cușnarencu. Hibridizarea romanului se răsfrânge și în hibridizarea onomasticii, fie la nivelul unuia și aceluiași nume, fie la nivelul seriilor antroponimice. Astfel, întâlnim nume precum Oreste Mercantil Brâncoveanu, amestec de nume mitologic cu unul istoric românesc și cu unul care-și ostentează obârșia sa de substantiv comun (prin „Mercantil” ironia este evidentă și subliniată: „Părinții mei nu mi-au lăsat moștenire decât dorința de a câștiga” spune Oreste Mercantil Brâncoveanu, bogat director de întreprindere), Acvila Baldovin (nume provenit dintr-un substantiv comun și un nume cu sunet vechi), Clitemnestra Brâncoveanu (mitologic + autohton-istoric). Pe de altă parte, alăturarea unor nume cu sonorități, origini și (eventuale) semantisme diferite conferă textului, dincolo de spectaculozitate, un halou atemporal și intertextual evident: Acvila Baldovin, Oreste Mercantil Brâncoveanu, Thereza, Seneca, Clitemnestra Brâncoveanu, Heliade, Cezara, Manoil, Mihail, Cătălin Seneliuc, Memoria (soția lui Acvila Baldovin – până la urmă principalul personaj al cărții, un soi de Ulise oniric), Jogginguță, Panait Caragea, Dumitru Craiova, Eleonora Cangioło, Agamemnon Brâncoveanu (fiul lui Oreste Mercantil Brâncoveanu) ș.a.

Caracterul compozit și, până la urmă, impur, al cărții se confirmă și la nivelul construcției personajelor, cărora li se dă un statut de asemenea mixt; Memoria reprezintă, în acest sens, un exemplu grăitor: ea este soția și mama copiilor lui Acvila Baldovin, dar este, totodată, și o ființă proteică pe care cititorul o poate lesne accepta drept o figură alegorică reprezentând... memoria. *Tangoul Memoriei* nu e, în fond, decât un dans livresc printre referințe mitologice, freudiene, istorice și cotidiene, așa cum ne sugerează și orizonturile diferite ale numelor proprii.

În același timp, romanele S. F. ale lui „Seneca” reiau o parte din onomastica primului nivel al ficțiunii românești din *Tangoul Memoriei* (Jogginguță, Clitemnestra, Oreste, Egist etc.) adăugând o serie nouă, în componența căreia intră, de obicei, nume cu semantism la vedere sau cu o structură hibridă, de tip calambur, dar și nume celebre, cu origine referențială: Trigemen, Mariapod, Marcel Aimee, Victor Trac, Jesus Christ, Dan Balaban, Răzvan Metopa, Magdalena Popa, Profira Neagu, Cazon, Comax, UltraVioleta, Cortex, Melchior, Marcel Trout (nume „obișnuit” românesc + numele scriitorului de romane S. F. din romanul pastişat de Cușnarencu, *Abatorul cinci*) ș.a.

De remarcat, pe aceeași linie, că naratorul însuși alunecă uneori într-un „delir” onomastic nu lipsit de efecte muzicale și poetice născute tocmai din aglomerarea de nume: „Memoria îi poate spune pe dinafară istoria locurilor în care trăiește și Acvila o ascultă cu plăcere. Nimeni n-ar fi în stare de o performanță asemănătoare. Acest privilegiu de a-i fi supus, îl are și el. Dar îl au și Panait Caragea împreună cu Teodosia, împreună cu mama lor, Hermina, împreună cu Ionel Pop și Maria, împreună cu Ana Rosetti și Dumtru Craiova, îl au și copiii lor, Sava, Pavel, Ioana și Raluca, împreună cu Petru Vasiliu și Tudor Crevedia și Nicolae Cosnicheru. O ascultă toți pe Memoria și ea e în stare să povestească fără nici o oprire, fără nici o respirație, fără nici un efort. Viețile, în caruselul lor, se înlanțuie fără nici un efort. Și împreună cu ele și Rozalia Petcu și Bogdan Laurențiu și Cian și Magenta și Versavia și Neboisa și Varlaam și Petra și Emilian Cavafu și psihi-mu.” Pasajul e situat chiar în primele două pagini ale romanului și are valoarea unei uverturi patetice prin care ni se oferă cheile de lectură ale cărții și, în același timp, ni se devoalează „metoda” hibridizării onomastice și, pe cale de consecință, dimensiunea ludică și intertextuală a acesteia. O confirmă păreri critice precum aceasta: „Cușnarencu e spumos, e ironic, caută vorbele de spirit și le găsește, aduce mitologia greacă la Botoșani și București, își botează personajele cu nume care stârnesc zâmbete și suspine (Oreste Mercantil Brâncoveanu, Clitemnestra, Seneca, Panait Caragea, Tudor Crevedia, Cian, Magenta, Acvila Baldovin și Memoria Baldovin, Heliade Cezara, Jogginguță etc.) și aceleași personaje apar, întâi, într-o proză realistă și ironică și, apoi, în narațiunile S. F. scrise de unul dintre personajele romanului, Seneca. (...) Acvila Baldovin și Oreste Mercantil Brâncoveanu ar trebui să fie personajele centrale ale romanului și, până la un punct, chiar și sunt. Ei reprezintă simbolurile a două atitudini de existență și două modele mitologice într-o parodie romanescă. Acvila, mărunț funcționar, este un fel de Ulise

păgubos care caută drumul spre Penelopa (Memoria), Oreste Mercantil Brâncoveanu, directorul unei fabrici de conserve, este tipul bărbatului fără complexe și fără credință, plictisit de o Clitemnestră pasionată de literatura S. F. Onomastică bizară, deschidere epică, iarăși, care ne pune pe gânduri. (...) Miturile, modelele se amestecă în narațiunea lui George Cușnarencu și nu este prudent a fixa un personaj într-o categorie pentru că parodia schimbă sensul faptelor.”<sup>188</sup>

Trecând de exemplul „Memoriei”, Crohmălniceanu adaugă și el comentarii referitoare la numele proprii și la caracterul compozit al romanului: „Dar și onomastica altor personaje suferă o distorsiune similară. Pe soțul eroinei îl cheamă Acvila. Slujbaș mărunț, el trăiește la antipodul opulenței în care se mișcă Oreste Mercantil Brâncoveanu, directorul unei fabrici de conserve. Soția acestuia poartă numele de Clitemnestra, nici mai mult nici mai puțin, și-și botează fiul, Agamemnon. Raționamentul ei, când are loc fericitul eveniment, e grăitor. «Bine că nu se măritase cu un bărbat nobil, Cârlig sau Codobașcă sau Mocanu. Măcar atât îi dăduse Oreste, un nume care să se potrivească cu prenumele băiatului ce se va naște. Agamemnon Brâncoveanu era O. K.» Pe prietena de la parter a Clitemnestrei o cheamă Ultravioleta. Unui ins pus să perceapă tot felul de taxe, i se spune, fiindcă aleargă după ele, Jogginguță, diminutiv al sportului la care-l obligă însăși profesiunea sa. În fine, intervenția imprevizibilă a imaginației pe tărâmul acesta deviază către fabulos, livresc și comicărie până și într-o enumerare banală ca următoarea: «Viețile, în caruselul lor, se înlănțuie fără nici un efort. Și împreună cu ele și Rozalia Petcu și Bogdan Laurențiu și Cian și Magenta și Versavia și Neboisa și Varlaam și Petra și Emilian Cavafu și psihi-mù.» (...) Dar tot universul epic al lui Cușnarencu, acțiune, compoziție, stil de a nara, virează la fel. Humorul ludic face să țină laolaltă mulțimea de lemente eteroclite din proza lui George Cușnarencu: observație realistă a vieții zilnice și imaginație efervescentă, s. f. și mitologie, simplitate extremă în relatare și comentariu intelectual subtil, când aforistic, când persiflant.”<sup>189</sup>

Analiza cea mai aprofundată asupra funcției onomasticii din Tangoul memoriei o face Adrian Oțoiu, plecând de la statutul modernist al mitului (acela de a redescoperi unitatea pierdută a lumii). Reproduc întregul pasaj, dată fiind calitatea și

---

<sup>188</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989, p. 649 – 650.

<sup>189</sup> Ovid S. Crohmălniceanu, op. cit., p. 182 – 185.

claritatea observațiilor: „Observăm cu ușurință că în *Tangoul memoriei* se încalcă cel puțin două din condițiile esențiale ale utilizării unui plan mitic în scrierile moderniste.

În primul rând, această prezență nu este discretă. Să observăm cât de ostentativ se manifestă conglomeratul de mituri în romanul lui Cușnarencu: Personajele nu numai că au nume mitologice, dar par a fi chiar reîntrupări ale eroilor mitici. Prezența mitului este ostentativă, stridentă. Mai mult, datele esențiale ale mitului sunt alterate, iar semnificațiile tradițional acceptate sunt distorsionate în cheie parodică. Hermeneutica e astfel pervertită. A doua încălcare a regulii o reprezintă faptul că mitul nu se constituie aici într-un plan distinct. Textul nu prezintă arhitectura tipică a modernismului, o arhitectură ce este întotdeauna savant etajată, oferind diverse nivele de lectură. Mitul, așa cum apare el aici – spart, deconstruit – este încorporat în mortarul compozit al acestei narațiuni. Nici o preocupare pentru realismul situațiilor. Romanul modernist canonic permitea cel puțin două lecturi distincte: una în cheie realistă, alta în cheie mitică ori simbolică (ca fel ca în *Sub vulcan* al lui Malcolm Lowry, a cărui lectură secundă e condiționată de cunoștințe de cabal, numerologie sau mitologie aztecă).

Personajele din *Tangoul memoriei* au nume grele de reminiscențe culturale. Întrepridul bogătaș adulterin se numește Oreste Mercantil Brâncoveanu, soția lui e o nouă Clitemnestra, un copil întâlnit pe stradă se cheamă Marce Aimé. Evident, nu impulsul de a face concurență stării civile îl animă pe Cușnarencu, a cărui onomastică fantezistă nu are pretenția credibilității. Toate personajele sunt conștiente că numele lor neobișnuite sunt o povară. Clitemnestra știe că atunci când își rostește numele va primi probabil o replică spirituală precum «Rudă cu mitologia greacă?», rivala ei, Tereza, se referă la ea cu ironie («Un nume din ăsta legendar, cu sonorități mitologice, cum îi zice?»); când se naște băiatul ei, pe care nu putea să-l cheme decât Agamemnon, ea «știa că va înfrunta tabăra celor care erau împotriva unor astfel de nume». În onomastica eteroclită și anarhică a romanului, alături de un Tudor Crevedia, un Varlaam, un Panait Caragea, o Ultravioleta și un Melchior, numele ce corespund protagoniștilor mitului Atrizilor ar părea să fie doar o pată de culoare, dacă asupra acestui mit nu s-ar insista în mod special în tot cursul romanului.”<sup>190</sup>

---

<sup>190</sup> Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră* (Proza generației '80. Strategii transgresive), Ed. Paralela 45, Pitești, 2000, p. 137 – 138.

Romanul lui A. E. Baconsky, *Biserica Neagră*, își merită penumbra în care se află: e mediocru și, în ciuda scurtimii, pare mult mai lung decât este. Subiectul nu e complicat, ci mai degrabă redundant în episoadele sale care configurează tribulațiile unui protagonist abulic, lipsit de voință, în contextul unei lumi aflate în degradingoladă. *Biserica Neagră* reprezintă, evident, o parabolă, aceea a instalării unui regim opresiv într-un oraș de la malul mării, iar eroul, în același timp narator, descrie reperele (personaje, situații, spații) acestei „istorii cu tâlc” în centrul căreia se află o obscură, enigmatică, omniprezentă, brutală „Ligă a Cerșetorilor”.

Data fiind dimensiunea parabolică și aluzivă a romanului, nu poate fi întâmplătoare absența numelor proprii. Începând cu protagonistul și terminând cu personajele episodice, nimeni nu este numit decât prin sintagme cu sens generic, care indică de obicei funcția, ocupația sau, eventual, părerea, imaginea pe care și-o face eroul cu privire la un anume actant. Astfel că întâlnim desemnări precum: „fosta servitoare”, „fosta dansatoare”, „falsul frate”, „tânărul evreu”, „sordidul”, „proprietara”, „profesorul”, „paracliserul”, „cei trei cerșetori”, „cei doi bărbați” (unele personaje apar grupate și sunt văzute mereu împreună), „groparul” / „groparii”, „majordomul” etc. Termeni precum „persoană”, „individ”, „necunoscut” etc. contribuie la această anonimizare a unei lumi la care se fac referințe tot lipsite de reprezentare onomastică, întrucât nici o denumire de stradă, de oraș, de loc etc. nu-și găsește locul în această ficțiune, exceptând „Biserica Neagră”, simbol străveziu al centrului puterii discreționare ale cărei efecte sunt prezentate de tânărul sculptor subjugat de forțe pe care nu doar că nu le poate controla, dar cărora nu le poate nicicum scăpa.

Absența numelor proprii pare să fie una din trăsăturile importante ale poeziei lui Baconsky (alături de aceea a cvasi-absenței dialogurilor – în favoarea descrierii și narațiunii), căci și prozele din *Echinoxul nebunilor* respectă același regim al anonimizării – cu puține excepții precum „cuviosul Apolinarie” din povestirea *Farul*. De fapt, punctele comune se pot înmulți: și romanul și povestirile își plasează acțiunile în așezări aflate la marginea mării, sunt relatate la persoana întâi de către un erou mai degrabă martor decât protagonist și respiră fie aerul fantasticului, fie acela al alegoriei și parabolei. Lipsesc de asemenea și toponimele, iar evenimentele relatate par cu totul străine de referințele lumii în care Baconsky și-a dus existența.

În concluzie, absența onomasticii din proza lui Baconsky nu e un accident, ci respectă o regulă adoptată în deplină cunoștință de cauză de către autor și constituie fără îndoială un reper al orizontului hermeneutic al textului său: ne-numirea devine ostentativă, contribuind la efectul de parabolă al *Bisericii Negre*.

Vasile Gogea, *Scene din viața lui Anselmus* (1990)

*Scene din viața lui Anselmus*, fără să reprezinte o operă de anvergură, este un bun exemplu de roman care tocmai prin numele proprii ale personajelor își determină orizontul de receptare. Aparent un roman realist, concisa succesiune de secvențe decupate din existența acestui filosof al blocului care are funcția de sinecdocă a unei întregi societăți (aidoma altui bloc devenit celebru, acela din *Simion Liftnicul*) se constituie de fapt într-o parabolă. Numele sunt toate excentrice, începând cu acela al titularului, „Anselmus” (de întâlnit doar o dată, în la fel de parabolicul eseu romanesc *Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*), purtat de un soi de filosof urban, peripatetician al celor șapte etaje urcate până la propriul apartament. Insolitul rămâne marca și a celorlalte nume: Coco Epaminonda (colonel de cavalerie în retragere), Timon Pironescu (a cărui fostă iubită se numește Hanelore), Mangolewski (administratorul blocului), Eugen Monks (un pitic care îngrijește de Sabaca Ionel, invalidul fără brațe și picioare, purtat într-un scaun cu roțile), Gomila (orb), Ierbiceanu (biologul care îngrijește un cactus), Linda Lohn (bătrâna care moare, incertă cântăreață de operă, în a cărei garsonieră se va muta domnul Dudu, „profesor de educație fizică și maestru al sportului”, fost campion la popice), Cabidan (bătrân fost marinăr), Andriano Zapis (deloc surprinzător, dat fiind și numele, e vorba de un violent și cinic scriitor care scrie un roman nesfârșit intitulat „Cartea Vieții”).

Aceste personaje nu au doar nume ieșite din comun, ci și ocupații, hobbyuri, comportamente bizare, acestea contribuind la imaginea non-autenticistă, mai degrabă simbolică, proiectată de roman, căci e greu de crezut că într-un singur bloc se adună atâtea atipicități. De pildă, Andriano Zapis o seduce pe soția unui vecin printr-o invitație fățișă (iar episodul aduce încă un nume neobișnuit, căci vecinul „avea un nume ciudat, prilejuindu-i scriitorului dese șarje batjocoritoare, Otelo-Pop Onescu”;

livrescul ostentativ al numelui este accentuat de replica aruncată de Zapis la plecarea cuplului: „Auzi, mă, Otelo! Ia-ți și batista, că mie demult nu-mi mai curge nasul!”). Cineva colecționează mostre de apă de pe tot globul (chipurile trimise lui, însă de fapt dovedindu-se a fi doar sticlute cu apă de la robinet), Anselmus însuși are obiceiul de refuza liftul (spre deosebire de Simion din romanul lui Petru Cimpoeșu!) și urcă întotdeauna pe jos cele șapte etaje care îi dau răgazul câte unei concluzii filosofice, urcuș pe care îl numește, din nou parabolic, „Golgota mea, pentru uzul meu strict personal” (același protagonist tinde să „citească” colocatarii prin prisma modelelor culturale: „Numai Sextus Empiricus ăla de Pironescu e de vină”).

Apar și alte personaje stranii, bineînțeles desemnate tot prin nume ciudate. De exemplu, tânărul răătăcitor prin oraș „Asul Valeților de Pică”: „Era numele sub care defila (efectiv defila, cu un pas încet și solemn, parcă ar fi făcut de gardă în fața palatului reginei Angliei) prin oraș un tip scund, pe care toată lumea îl știa dar nimeni nu-l cunoștea cu adevărat.”

Amintindu-și de vremurile când fusese angajat într-o fabrică de dinamită, Anselmus își „recapitulează” tovarășii de muncă – și nici unul nu poartă nume „normale”: Nică Panchios, „neîntrecut meșter rotar și vestit vânător de urși”, Lae Parachiompu, „cel cu nevastă adusă cu căruța de undeva din nord”, Catona Bâlbâitul, „părăsit de nevastă chiar în ziua nunții din pricină că urcase lăutarii să cânte pe acoperișul socrilor”, Dei Balaurul, „cu ochii lui mici și oblici, de mongol, muieratic”, Nică-Nică, Fălcea șoferul. Într-un asemenea context onomastic, „Baltazar” (numele unui prieten din tinerețe, mare pasionat de fluturi) e cel mai firesc nume. Iar o precizare precum „înconjurat de acești apostoli ai plictiselii”, făcută de același protagonist, sună paradoxal în contextul excentricității antroponimice și comportamentale.

Prezența poreclelor completează plasticitatea numelor, chiar dacă nu sunt numeroase: bătrânul Cabidan își amintește de tinerețea de marinar: „Făceam un fel de boemă, mi se spunea Nemo, nimeni nu știa pe ce vapor eram imbarcat.”; iar Anselmus reflectează în obișnuitul său stil filosofico-parabolic: „Un Nemo bolnav și părăsit de echipaj, aflat în derivă pe fundul oceanului uman.” Un fost locatar, pictor, a vopsit fiecare etaj al blocului în altă culoare, drept urmare „Toți îi spuneau Pintoreto.”

Același Anselmus are tabieturile sale, ține un jurnal și colecționează anunțuri insolite din ziar; nu ne mai surprinde că decupează un anunț precum acesta, care are în centru tot ciudățenia (comică) a numelor: „Cu ocazia împlinirii vârstei de 74 ani, Poncu Frosi dorește viitorului ei soț, Crăcea Emanuel, viață lungă, fericire și noroc.”

În concluzie, galeria de personaje care alcătuiește, după cum spune administratorul Epaminonda, „mica subunitate civilă” a blocului de garsoniere în care locuiește și Anselmus, viețuiește prin habititudini particulare și supraviețuiește estetic în primul rând prin numele excentrice, chiar dacă această supraviețuire se realizează în perspectiva unei lecturi mai degrabă non-mimetice.

Paul Goma, *Patimile după Pitești* (1990); *Din calidor* (1990); *Culoarea curcubeului '77* (1990); *Ostinato* (1991)

Indiferent că sunt scrieri declarat și asumat autobiografice sau așa-zise „de ficțiune”, cărțile lui Paul Goma au întotdeauna un substrat realist, în cele dintâi în mod firesc, implicit, în cele din urmă pe temeiuri documentare (căci *Patimile după Pitești*, *Gherla* și celelalte, după cum declară însuși autorul în jurnalele sale, au la bază surse directe sau indirecte structurate „romanesc”). Prin urmare, Ioan Holban are toată îndreptățirea să scrie: „Mai mult decât o simplă carte de literatură, romanul lui Paul Goma e un document al memoriei colective.”<sup>191</sup>. Fie că e vorba de prezența „pactului autobiografic” (în *Din Calidor*, *Arta refugii*, *Astra*, *Sabina* ș.c.l.) sau de reconstrucția de tip „literar” a unor mărturii mai mult sau mai puțin subiective, raporturile acestor cărți cu realitatea sunt extrem de strânse. Ficționalizarea, care ține, în mod evident, de discurs, de „prelucrarea” datelor și care, oricum, întotdeauna sunt „cenzurate” de subiectivitatea celui/celor care le relatează, este circumscrisă de mărci ale realului, iar între acestea, poate primele, se numără și numele proprii.

Marta Petreu găsește, pe bună dreptate, că, „în fond – dacă facem abstracție de datele strict istorice sau de cele strict biografice (Goma chiar a mâncat bătaie la Zarcă,

---

<sup>191</sup> Ioan Holban, *Salonul refuzaților*, Ed. Moldova, Iași, 1995, p. 35.

Goiciu chiar a existat etc.) – nu prea putem ști câtă realitate cuprind aceste cărți.”<sup>192</sup> Pe de altă parte, ficționalizarea, adică literaturizarea e susceptibilă de a fi reprezentată de „existența fantasmelor (...), existența, în toate volumele lui Goma, a leit-motivelor muzicale, unitatea de loc, unitatea de timp (*Ușa*, de pildă, se petrece într-o cameră, în câteva ore), aglomerarea evenimentelor și personajelor într-un loc și într-un timp care le obligă la analiza prin anamneză”<sup>193</sup>. Literaturizarea e, de asemenea, identificabilă și la nivelul stilului, caracterizat de „argoul succulent, rostirea pe șleau, revalorificarea intensă a regionalismelor”<sup>194</sup>, de turnurile orale savuroase, de ludicul lingvistic ș.a.m.d.: „Nu în ultimă instanță, verva povestitorului se regăsește în frecvențele inversiuni stilistice, în aglutinări (pentru atenuarea conotațiilor prea îndrăznețe), în numeroasele jocuri de cuvinte.”<sup>195</sup>

Numele personajelor dau, ca în romanele lui Slavici, Rebreanu ș.a., indicii asupra etniei, originii sociale (urbane sau rurale) etc. Aspectul cel mai important constă în aceea că, în general, numele „din acte” ale eroilor nu au caracterul acela contrafăcut, „motivată”, teatral al numelor care vor să spună prin ele însele ceva despre cei ce le poartă. Înșiruirea lor ar fi superfluă. Totuși, *uneori* literaturizarea pare să se insinueze și la nivelul *texturii onomastice*. Exemplul cel mai grăitor îl găsim în *Patimile după Pitești*, în care evocarea cutremurătoare a tribulațiilor personajului-narator, Vasile Pop, cuprinde și descrierea dramei familiei sale și, implicit, portretele membrilor acestei familii. Între aceștia, bunicul Pamfil are parte de particularizare și prin „ciudățenia” concepției lui cu privire la nume; având convingerea, de natură arhaic-tradițională (este preot, să nu uităm), că „numele poate influența personalitatea purtătorului”, el îi dă acestei credințe o insolită perspectivă *estetică*, dată fiind (în viziunea sa) consecința „logică” a respectivei concepții: „deci, pentru a corija eventualele defecte, compensa anumite lipsuri, este bine ca numele să fie riguros construit (el spunea: «rotund»), după principiul simetriei la oglindă, adică citite de la coadă la cap, să dea exact același lucru; ca de pildă, numele său de familie: COJOC.” Potrivit acestei idei, a necesității numelui palindromic pentru a obține un destin favorabil, „a vrut să-și pre-facă și prenumele (PAMFIL nefiind «rotund»), așa că și-a zis LEONOEL – însă nu a prins, bunica tot Pamfil îi spunea. Desigur, numele fiicei

<sup>192</sup> Marta Petreu, „Paul Goma între depoziție și fantasmare”, prefață la *Arta refugii*, Ed. Dacia, Cluj, 1991, p. 14.

<sup>193</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>194</sup> Laszlo Alexandru, *Între Icar și Anteu*, Ed. Dacia, Cluj, 1996, p. 13 – 14.

<sup>195</sup> Ibidem, p. 14.

sale (mama mea) nu putea fi decât «rotund»: ANA. Pe tata nu l-ar fi acceptat ca ginere, dacă nu s-ar fi numit POP – însă l-a obligat să-și scurteze prenumele, să se înregistreze ca TIT. Pe primul său nepot l-a botezat LEONOEL, dar nici numele, nici purtătorul lui nu a avut noroc: fratele nostru a murit la nici un an. Lucrurile s-au complicat la 1 ianuarie 1930, când mama a născut gemeni, dar bunicul a găsit o soluție: cel mai mare (cu jumătate de ceas) să se cheme VASILE, după numele sfântului sărbătorit în acea zi, iar celălalt să poarte același nume – dar în oglindă: ELISAV. Sora noastră a fost mai întâi botezată ANINA, însă la insistențele bunicii Agapia, i-a fost schimbat (în Basarabia, a se anina, înseamnă a se atârna, dar și a se spânzura) în altul, provenit din anagramarea numelor noastre, ale gemenilor băieți și a dat: SELIVA.” După cum se vede, concepția bunicului potrivit căreia un nume *rotund* (adică având o valoare *estetică*) poate să decidă la nivel *ontic* se dovedește inutilă; destinul dramatic al celor doi frați confirmă această fractură dintre estetic și existențial, în mod omolog, dacă vrem, fracturii *est-etice* (cu termenul Monicăi Lovinescu) reprezentate de proza lui Goma, care, oricâte mărci ale literaturizării am găsi în ea, rămâne totuși net în câmpul acelei anticalofilii și al acelui realism accentuat ce se opun discursurilor „evazioniste”, beletriste, ale congenerilor săi; cea mai puțin calofilă proză a oricărui șaizecist păstrează, totuși, urmele unei autocenzuri pe care Goma reușește să o elimine aproape dintru început printr-o sinceritate generatoare de concretețe și de frustețe. Declarația din *Astra*, conform căreia „romanul, de fapt, istorisește Istorie”, este pe deplin susținută de realismul documentarist al cărților lui Goma, de caracterul lor politic (fie declarat, ca în majoritatea lor, fie implicit, ca în *Ostinato* – cartea cea mai tributară beletrismului, cea mai „construită”; iată în acest sens niște observații: „Sub aspect compozițional, scriitorul duce dorința de înnoire a formei românești până la a-și plasa cartea (...) într-o zonă a experimentului.(...) În acest sens sunt întrebuințate atât procedeele îndrăznețe (mai ales pentru proză) preluate din avangardă (plecând de la banala spargere/abolire a normelor de sintaxă și punctuație până la dispunerea grafică a limbajului în pagină pentru a susține imagistic tema – în maniera caligramelor lui Apollinaire), cât și tehnici din repertoriul clasicizat – dar care fuseseră interzise scriitorului român în timpul realismului socialist, fiind redescoperite cu mare entuziasm – al mării proze de secol XX, menite să redea fluxul liber al conștiinței și relativismul perceptiv: schimbarea rapidă a punctului de vedere, suprapunerea și intersectarea vocilor, prezența – în retrospecție – a flash-urilor și

exprimării i-logice (întrucât imaginile beneficiază de întreaga libertate de asociere, necontrolată de rațiune) etc.”<sup>196</sup>)

Dar bunicul Pamfil reprezintă numai unul din multele cazuri de personaje cu preocupări onomastice. În *Din calidor*, una dintre cele mai frumoase cărți de amintiri din copilărie ale literaturii noastre, într-un capitol intitulat chiar așa, *Numele*, e consemnată o adevărată fenomenologie a conceptului – evident, nu în termeni științifici, ci orali și expresivi literar. Fiul se plânge că de numele lui își bat joc copiii: „îmi spun: Gumă, Cauciuc, Gomos, Gomă Sifilitică... Chiar și unii profesori se leagă de numele meu...” Când își întreabă tatăl de ce n-a găsit unul mai bun, acesta răspunde râzând: „Numele nu-i pe găsite. E ca crucea și nevasta: îl ai, îl porți – îl duci...” Asistăm, de fapt, la o altă secvență de inițiere a copilului Goma. Amintindu-i tatălui că atunci când a falsificat actele lor de identitate pentru a scăpa de ruși ar fi putut să își/le schimbe numele, pe motiv că „alții au făcut-o”, răspunsul este: „Nu cunosc nici un basarabean care să-și fi schimbat numele, doar și-au re-românizat numele rusificat pe timpul țărilor. Poate că dacă aș fi încercat să-l schimb... aș fi reușit, doar eu mânuiam condeii... Dar n-am vrut. Când ai să te însori, ai să vezi că numele e ca nevasta: cu timpul, te înveți cu el, el cu tine, ba chiar fiecare se dă pe celălalt, se modelează unul pe altul...” Tatăl, învățătorul, îi predă fiului tema *identității*. Care, spune el, începe cu asumarea (învățarea) numelui moștenit (căci, după cum s-a remarcat, e vorba de numele de familie). Apoi, tot la îndemnul fiului, se trece la arheologie lingvistică, la căutarea rădăcinilor (numelui și-al sângelui). Dar incursiunea pe teritoriul numelui „Goma” nu se oprește aici: tatăl povestește cum acest nume l-a scăpat uneori de probleme, rușii fiind impresionați de sonoritatea lui străină (în speță, italiană – asta după părerea unui rus din administrația penitenciară); numele l-a scăpat, se pare, chiar de moarte, prin faptul că, impresionați la auzul lui (originea pretins latină contribuia la efect), îl interogau pe cel ce-l purta, aflau că e învățător și astfel era pus la servicii mai ușoare, acolo unde nu trebuia să își rupă spinarea, ci să scrie... Prin urmare, măcar în parte, credința bunicului în predestinarea numelui pare a se confirma.

În genere, în cărțile lui Goma, indiferent de mediu, se dau porecle și supranume, asistăm la deformarea ludică sau ironică a numelor cu intenții, de asemenea, „beletriste” ori satirice. De pildă, tot în *Patimile după Pitești*, registrul evocării

<sup>196</sup>

Sanda Cordoș, „După treizeci de ani și o Revoluție”, în „Echinox”, nr. 7-8-9, 2001, p. 20.

dantești a traiului din detenție capătă un subtext religios, dar de sens invers: asistăm la parodia grotescă, scatologică adesea, a unor secvențe cristice (cum ar fi împărțășania), iar punctul „de sprijin” al acestui subtext îl găsim, între altele, în onomastică. Tema reeducării prin violență capătă accente blasfemiatoare în „Cartea” lui Vasile Pop, personajul-narator, noul și derizoriul martor care „reasamblează”, în delirul său mistic, textul biblic în varianta abjectă din spațiul celulei avându-l în centru pe tartorul ei, un anume Eugen Țurcanu, cel supranumit „Atotputernicul Țurcanu” – dar și, la un moment dat, „Eugen Satanu” –, și descrie calvarul deținuților politici ca pe o reiterare a momentelor esențiale ale Noului Testament, dar întoarse pe dos, așa cum răsucite ireverențios sunt și formulele arhicunoscute: „nebănuite sunt măștile Domnului”, „Evanghelia după Țurcanu” ș.a. În acest scenariu „pe negativ” al Patimilor, Elisav, fratele/dublul lui Vasile (onomastica în oglindă subliniază acest motiv al dublului), devine Mântuitorul mult așteptat.

În *Ostinato* poreclele deținuților, ale gardienilor sau ale personajelor care le bântuie amintirile și povestirile, exprimă nu doar mentalitatea „nomotheților”, ci și, indirect, efervescența existenței din această sub-lume: Gambetă, Guliman-Politicu’ (țiganul care are rolul unui Hermes între închisoare și lumea de afară, și care beneficiază de un șir de porecle: Porumbelul, Pendulul, Navetă, Moș Ajun), Ute-Multe (personaj al amintirilor eroului principal), Goiciu-Petre-dela-Gherla (torționar de la Gherla), Duduia Viorica (porecla răutăcioasă a „căpitănașului fraged și trandafiriu”, zis, datorită feminității lui, și „căpitănița”), Urzeală (una din poreclele lui Ilarie Langa, personajul central și narator, numit și *langaila*’, dar și Le-Tai-Pu’, după ce le povestește colegilor de celulă cum a murit Li-Tai-Pe). Polonicarul e un anume Turturică „zis și Cristos, mai zis și Uitesulamărioarăcelmainoutangodăvară, alias Vedeverde, de cân’ luă caft de la necunoscuți” (dar numele „adevărat” nu i se cunoaște – lucru obișnuit, de altfel), un torționar e poreclit Dulăul, un gardian bâlbâit – Bășică, un fost profesor de desen din amintirile lui Langa avea, se pare, parte de porecla Moș Perspectivă; lui nea Bazil, codeținut, i se spune Moș Ecetera (epigramele lui se încheie inevitabil cu „ecetera”). Așa cum spune un personaj din *Gherla*, în acest univers „nu te numești cum vrei tu, ci cum ți se spune, cum te numesc ceilalți”; altfel spus, cvasi-apocalipsa din mediul închisorilor e străbătută de iradierile *aurorale* ale unui al doilea botez, acela dat de semeni după ceea ce te definește, nu după bunul plac al părinților.

Transformarea numelui propriu individualizator într-un nume comun, generic, ce sugerează tot ceea ce îl *definește* pe purtătorul său, intră în clasa procedeelelor frecvente prin care limba prozei lui Goma, eminemamente orală<sup>197</sup>, capătă plasticitate – ca în aceste extrase din *Culoarea curcubeului* '77: „În acea zi (primăvărată, de april, precum lacrima unui copil etc., etc.), mă ancheta maiorul de securitate Goran Gheorghe, secretar al organizației de partid de la Direcția Anchetelor Penale, aflătoare pe Calea Rahovei, București, România. Eram deja «vechi» de două săptămâni, așa că știam – eu, anchetatul: anchetatorul meu «făcuse» prima lui anchetă la 19 ani. Cam devreme, dar *goraniigheorghi* (s.n., M.I.) sunt precoci.”; „Rezultatul scandalului nu a fost... publicarea, ci «translarea» cazului (cu manuscris cu tot) altor *gafiți* (s.n., M.I.; termenul e pluralul numelui *Gafița*): Corneliu Leu, I. Dodu Bălan, Lucian Cursaru – tot unul și unul, dar care *mai leu și mai bălan*. (s.n., M.I.)” Prin urmare, propensiunea către ludicul verbal, admirată de unii („Conștiința «creațiilor lexicale» posibile este atât de puternică – dar și de productivă – încât P. Goma s-a «jucat» cu sunetele limbii în tot felul. (...) Aproape toate aceste «creații» nu sunt născociri din nimic, ci variații pe teme existente în limba respectivă. Dintr-un anumit punct de vedere, P. Goma este cel mai mare copil-creator de limbă română.”<sup>198</sup>), respinsă, chiar dacă nu integral, de alții („Limba folosită de Goma nu e, întotdeauna, ceea ce Goma crede că este, adică adevărata limbă română («Vin din limba română sovietizată, ședințizată, tramvaizată, scânteiazată, țigănită, sictirizată, ceaușistă...» - v. *Amnezia la români*, Ed. Litera, 1992). Un roman intitulat *Arta refugii* oripilează pe orice cunoscător (mediu) de limbă română.”<sup>199</sup>), e detectabilă și în câmpul numelor proprii.

Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii* (1991)

Numele proprii ale prozei românești scrise de Dumitru Țepeneag nu prezintă caracteristici speciale și nici nu reprezintă un nivel al textului de care autorul să fie extrem de interesat. Totuși, pot fi detectate câteva aspecte care arată că autorul *Nunților necesare* nu neglijează această dimensiune.

<sup>197</sup> „Paul Goma are un auz neobișnuit, asemănător oamenilor de demult, păstrătorilor Tradiției Orale.” (Cornel Ungureanu, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995, p. 230.)

<sup>198</sup> Tatiana Slama-Cazacu, „Un limbaj copleșitor: *Roman intim*, de Paul Goma”, în „Viața românească”, nr. 3-4, martie-aprilie 2000, p.44.

Narațiunea din *Zadarnică e arta fugii* e construită pe principiul fugii muzicale, iar tema ficțiunii o reprezintă chiar fuga (după tren, pe jos, cu autobuzul, cu bicicleta etc.). Textul lui Țepeneag devine o demonstrație de virtuozitate muzical-descriptivă, în care personajele nu mai pot fi acceptate în (i)realitatea lor actanțială, ci doar într-un sens literal, căci se confundă, se suprapun, recurg la aceleași acțiuni în contexte diferite sau realizează acțiuni diferite în același context reiterat. Personajele, ca și acțiunile lor, se supun logicii muzicale a *temei cu variațiuni*. Iar regimul onomastic intră în rezonanță, susținând această lectură din unghiul obsesiei și al relativizării: „Maria” și „Magda” par a se confunda, sunt reduse frecvent la inițiala „M”, ceea ce mărește confuzia și arată că avem de-a face cu o intenție, nu cu o neglijență. Majoritatea personajelor nu poartă nume, mai degrabă sunt numite personaje episodice precum Pamfile, bucătarul care reușește să prindă broasca țestoasă dar numai datorită faptului că aceasta doarme, Ion (grădinarul cu apariții fulgurante și pur decorative) sau Zenon – cel din urmă purtat de un copil care cântă la flaut (imagine simbolică, aglutinând două repere: cel tematic, prin aluzia la filozoful eleat și la celebrul său paradox dezvoltat în această proză, respectiv cel formal, prin aluzia la muzică).

Prima frază a cărții sugerează deja lipsa de importanță a onomasticii: „Când am pus piciorul pe scara autobuzului, mi-a venit să mă uit înapoi, de parcă cineva m-ar fi strigat ori mi-ar fi făcut semn bătându-mă pe umăr sau, cine știe, poate doar m-a privit, așa cum privești pe cineva care ți se pare cunoscut și-ai vrea să-l strigi, să-l chemi pe nume (care nume?), sau cum te uiți după cineva care pleacă, însoțindu-l cu ochii cât mai departe (...)” Imaginea e reluată spre finalul romanului: „Când am pus piciorul pe scară, mi-a venit să mă uit înapoi, de parcă cineva m-ar fi strigat ori mi-ar fi făcut semn bătându-mă pe umăr sau poate doar m-a privit, așa cum privești pe cineva care ți se pare cunoscut și-ai vrea să-l strigi pe nume. Care nume?”

Este evident că absența numelor contribuie la efectul de relativizare a perspectivelor, așa cum la același efect duce și recursul la inițiala „M” pentru a desemna personaje feminine diferite, cărora le aflăm numele („Maria” și „Magda”) și astfel le putem confunda ca actanți: „Își sprijini capul în palme și se gândi la M. Nu la M, la cealaltă, la M. (...) Și se sileau amândoi să râdă. De la M la M.” Notația accentuează ideea, tocmai prin sugestia că „M” nu ar fi totuna cu „M.”, căci diferența

de fapt rămâne derizorie și punctul de după literă nu poate constitui o diferență specifică autentică. În plus, prin propoziția „De la M la M.” se face aluzie la demonstrația controlorului cu privire la paradoxul lui Zenon, personajul recurgând la desemnarea punctelor prin care trece alergătorul cu „M”, respectiv cu „M1”, „M2” ș. a. m. d. Astfel „M” poate indica atât mai multe personaje cu aceeași inițială, cât și puncte de parcurs de către un alergător, fie el Ahile sau vreunul din personajele lui Țepeneag. Undeva mai departe, cineva face observația că o anume femeie „semăna și ea cu M, de fapt nu cu M, ci cu M, toate seamănă între ele.” Și în altă parte: „I-am spus că mă grăbesc și că greșisem direcția: eu voiam să merg spre M, nu spre M, de la M plecasem, ea era bună ca o mamă, de multe ori, seara, mă legăna, îmi dădea lapte, era o femeie minunată, dar nu poți sta cu mama toată viața, odată și odată tot trebuie să pleci, să-ți iei, cum s-ar zice, zborul.”

Aceeași indeterminare e subliniată și de un paragraf precum: „Strigă un nume de femeie, Maria sau Mariana, una din ferestre se deschise și apărură un cap cu păr lung și blond. Șoferul strigă femeii să vină jos (...) Pe urmă strigă un alt nume, mai lung, Magdalena, probabil, ori Marilena.” Această relativizare este pusă pe seama unei receptări defectuoase, determinată de procedeul „cinematografic” de construire a textului: toate acțiunile și toate replicile sunt prezentate comportamentist, însă cu nuanțe „autenticiste” precum această „distorșiune” de receptare ce sugerează prezența unui martor, a unei instanțe subiective care nu e sigură pe propria observație; imprecizia legată de nume („Maria sau Mariana”, „Magdalena, probabil, ori Marilena”) reprezintă măsura acestei receptări subiective inserate în plină formulă „behavioristă”.

În altă ordine de idei, se poate remarca faptul că „Maria” e oricum un nume obsesiv pentru întreaga proză a lui Țepeneag, el revenind și în *Hotel Europa*, de pildă.

Regimul onomastic mai degrabă sărac și imprecis nu e străin de faptul că, așa cum remarcă unul dintre comentatori, „Țepeneag scrie o proză fără eroi. Personajele sale sunt indivizi lipsiți de elementele interioare necesare elaborării unei biografii: conștiință a timpului, care ordonează fluxul trăirii în cele trei stări fundamentale (trecut, prezent, viitor), dar și coordonatele ideale (valori, norme), care îi fixează într-o stare mai mult sau mai puțin stabilă.”<sup>200</sup> Iar comentariul continuă, inclusiv cu

---

<sup>200</sup> Ilina Gregori, „Aspecte ale oniricului în proza lui Dumitru Țepeneag”, *Cahiers de l'Est*, nr. 20, 1979, apud „Dosar de receptare critică”, în Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, Art, București, 2007, p. 164.

referire la numele proprii: „Romanul *Arpièges* nu poate fi povestit. Cititorul nu poate ști nici cu câte personaje are de-a face, nici care sunt ele. Majoritatea nu au nume, fiind desemnate prin termeni generici, precum «biciclistul», «șoferul», «bătrânul țăran» etc. Chiar și atunci când are un nume – precum cele două personaje feminine, Maria și Magda –, acesta este folosit într-un mod haotic și, adesea, înlocuit cu inițiala M., care poate trimite atât la una, cât și la cealaltă. (...) În delirul din *Arpièges*, orice situație, orice acțiune, orice însușire se pot combina cu orice personaj. Această posibilitate de a crea la infinit diverse combinații arată că personajul este retrogradat, și-a pierdut capacitatea de a dobândi stări, însușiri etc. Aceste elemente, a căror funcție era, în mod tradițional, de a contura identitatea personajului, se situează acum pe același plan cu acesta: nu mai sunt *integrate* în personaj ca într-o entitate superioară, ci *se combină* cu el. Astfel, Țepeneag demolează ierarhia povestirii, producând în ultimă instanță dispariția personajului.”<sup>201</sup>

Florin Manolescu face și el observații legate de principiul de construcție al acestui text: „Iar sugestia din titlu, care vizează în fond întreaga carte, până la cele din urmă propoziții ale ei, are în vedere elementul principal al unei fugi muzicale, *canonul*, în care o frază este atacată succesiv, de câteva voci, și reluată de mai multe ori, exact ca în romanul lui Țepeneag, care reușește să transforme *fuga muzicală* într-o *fugă narativă*.”<sup>202</sup>

Poate că perspectiva corectă ar fi tocmai cea opusă: *fuga narativă*, mereu eșuată, se transformă în *fugă muzicală*. Roman experimental, de fapt anti-roman în măsura în care e anti-narativ și recurge strict la descripție, aidoma scriitorilor Noului Roman Francez, cu care a și fost asemănat, *Zadarnică e arta fugii* trebuie citit în cheie onirică și muzicală, iar nu în cheie narativă și referențială. Ca dovadă, și dispariția personajului, a structurii sale „tari” (vezi și comentariul de mai sus al Ilinei Gregori), inclusiv a numelui, a rostului, a funcționalității sale.

Eugen Simion punctează și el relația prozei lui Țepeneag cu proza Noului Roman Francez pe linie experimentală: „Exercițiile lui onirice trebuie puse, desigur, în legătură cu *noul roman* și, în genere, cu efortul pe care îl face o parte a prozei occidentale de a trece de la scriitura aventurii (arta epicii tradiționale) la aventura scriiturii... (...) *Zadarnică e arta fugii* folosește aceeași tehnică și aduce, în plus, un

<sup>201</sup> Ibidem.

<sup>202</sup> Florin Manolescu, „Pamfile și broasca țestoasă”, în „Luceafărul”, nr. 23, 1991, apud „Dosar de receptare critică”, în Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, Ed. Art, București, 2007, p. 165.

procedeu utilizat și în cinematografie (Alain Resnais), după ce procedeul fusese experimentat mai înainte în roman. Este vorba de memoria care deplasează liniile, deformează, amplifică sau, dimpotrivă, diminuează dimensiunile lucrurilor. Adevărul devine, în acest caz, o noțiune nesigură. Cine-i obstinat să-l afle nu descoperă decât variante ale adevărului, însoțite, totdeauna, de ambiguități care împiedică o percepție clară a faptelor. D. Țepeneag reia acest procedeu într-o narațiune experimentală, admirabil scrisă.”<sup>203</sup>

Pe cale de consecință, și onomastica se supune unei funcționalități cvasi-experimentale: numele proprii nu mai sunt strict „repartizate” unor personaje (vezi imprecizia semnalată mai sus), sunt reduse la inițiale care nu fac decât să „aglutineze” personajele însele, să le facă a fi confundate, iar ludicul le devine și lor propriu – un exemplu îl reprezintă amuzantul nume „Cuculina”, atribuit... unei găini, și ea un „personaj” recurent în *Zadarnică e arta fugii*.

Ion D. Sârbu, *Adio, Europa!* (1993)

„Dar această carte ar putea să-i învețe pe oameni că eliberarea de frică înseamnă înțelepciune. Când râde, când vinul îi gâlgăie în gât, omul de jos se simte stăpân pentru că a răsturnat legăturile senioriale; dar cartea aceasta ar putea să-i învețe pe învățați mijloace rafinate, și din acel moment strălucite, cu care să facă legitimă o asemenea răsturnare. (...) Râsul îl îndepărtează pentru câteva clipe pe omul simplu de spaimă. Dar legea se impune prin spaimă, al cărui nume adevărat este frica de Dumnezeu. Și de la această carte ar putea pleca scânteia luciferică, cea care ar ațâța în lumea întreagă un nou incendiu: și râsul s-ar arăta ca artă nouă, necunoscută chiar și de Prometeu, pentru a înlătura teama.”<sup>204</sup>

Aceste fraze aparțin lui Jorge, personajul malefic al romanului *Numele trandafirului*, și se referă la motivele ascunderii părții a doua a *Poeticii* lui Aristotel, a părții – pierdute – despre comedie și satiră, adică despre râs. Ele ne dezvăluie în orbul Jorge un spirit pervertit, o mentalitate inchizitorială, dat fiind că el așează la baza credinței în Dumnezeu frica. Lăsând deoparte obiectul acestei frici, și înlocuindu-l cu

---

<sup>203</sup> Eugen Simion, „Organizarea textului epic”, în „România literară”, 16 mai 1991.

omul din fruntea oricărui regim totalitar, întregul discurs ar putea fi atribuit oricărui personaj care reprezintă puterea politică din romanul *Adio, Europa!*.

Operă „de sertar”, cartea lui Ion D. Sârbu, care relatează histrionic, spectaculos și tragi-comic (deși cam prolix, prin nesfârșitele discursuri/monoloage pe care le țin mai toate personajele) pățaniile unui locuitor al României aflate sub regim comunist, debutează cu o întâmplare aparent banală: protagonistul, pe numele său voltairian Candid, licențiat în filosofie dar ajuns, datorită vitregiilor sistemului și din cauza trecutului său de pușcăriaș politic, „inspector cu ortografia” pe lângă Combinatul de Panificație și Vinalcool din orașul Isarlâk, se oprește în fața panoului de afișaj al conferințelor Universității Populare și remarcă o greșeală la rubrica „Despre literatura științifico-fantastică”: între autorii enumerați, în locul numelui Karl May se află trecut Karl Marx! Rămas, după toate tribulațiile penitenței, un candid, așa cum îi spune și numele, protagonistul izbucnește în râs – iar efectul este unul dezastruos și răscolitor nu doar pentru erou și pentru soția sa, înțeleapta Olimpia (pe care el o numește, potrivit, după un arhetip binecunoscut, „isarlâka mea Xantipă”), ci și pentru întreaga urbe. La temelia acestui „cataclism” de natură politică, se află nu atât evidenta dovadă a inculturii autorității unei instituții așa-zis culturale, ci tocmai teama de râsul eliberator (întru spirit) despre care perorează Jorge în romanul lui Eco. Cvasi-sacralitatea lui Marx într-un regim comunist nu poate permite nici măcar numelui său să devină obiectul amuzamentului unui „insignifiant” fost profesor și fost pușcăriaș. De remarcat în acest sens că personajul-narator, nevinovatul, inocentul Candid, îl indică, în paginile relatării incidentului cu pricina, prin pronumele personal scris cu majusculă: „Aș fi vrut ca numele Lui să dispară, să se volatilizeze”. Mai mult, ca încă o dovadă a caracterului său „divin” (sau luciferic, mai degrabă), soția lui Candid precizează undeva că „Numele Lui, mai ales numele Lui, nu trebuie rostit. În nici un caz, sub nici o formă.” În același sens, gravitatea comunismului este subliniată prin precizarea făcută de unul dintre personaje: „Dumneavoastră ați râs de un nume: pe care, afirmă cei doi martori de serviciu, l-ați arătat cu degetul, declarând fortissimo: ridicol, absurd, stupid, grotesc. Or, asemenea puternice calificative nu se înghit ușor.” De fapt nu atât calificativele, cât *râsul* lui Candid stârnește furtuna ideologică și, odată cu aceasta, coborârea în infern a cuplului format de erou și de soția sa: „În ordinea mitică, râsul în piața publică înseamnă încălcarea unui tabu, atrăgând după

---

<sup>204</sup> Umberto Eco, *Numele trandafirului*, traducere de Florin Chirițescu, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1984, pp. 469-470.

sine căderea din paradis, din timpul asigurat, scurt și iterativ. Râsul lui Candid instaurază în timpul ciclic al Isarlâkului, oficial, turcit și neantagonic, un punct de origine al timpului narativ și un început de exegeză a lumii. Liniștea orașului este tulburată de momentul de luciditate, ies la iveală rivalitățile, se sparg vechile alianțe și se formează altele noi, apar și sunt eliminate personaje episodice. Inspirat malefic, de reziduurile memoriei și conștiinței, care iau forma unor demoni multicolori, venind dinspre tinerețea genopolitană cu preocupări de sofistică scolastică, Dezideriu Candid provoacă o breșă în lumea presurizată a Isarlâkului (...). Râsul demascator este proiectat în decor geologic infernal: draci viu colorați invadează urbea, universul începe să se învâртеască în jurul afișului roz de la primărie, Olimpia coace acasă prescuri și înalță vaiete apocaliptice. Isarlâkul își dezvăluie tectonica instabilă de compromisuri și lașități pe care se sprijină, în veșnică regroupare a camarilei. Este un detonator care aruncă lumea până atunci liniștită într-o rotativă demonică.”<sup>205</sup>

În treacăt fie spus, de aceeași natură e și cauza primă a decăderii sociale și a tribulațiilor lui Victor Petrini, protagonistul romanului *Cel mai iubit dintre pământeni*: o glumă trecută într-o scrisoare, aceea cu „Aștept ordonanțele dumneavoastră”, prin care se ironiza tot incultura, e percepută ca un semn „serios”, al unei activități de spionaj împotriva regimului totalitar. Frapant e, în acest context, faptul că romanul lui Marin Preda „copiază” aproape în aceiași termeni, probabil în necunoștință de cauză, incidentul din Gluma lui Kundera (și de acest incident se leagă tot Marx, căci eroul parafrazează „ușuratic” formula lui binecunoscută prin „Optimismul e opiumul omenirii”) – carte în care autorul chiar tematizează frica autorității comuniste de libertatea de manifestare a individualității prin râs: „Bășcălia, însă, nu făcea casă bună cu Marketa, și cu atât mai puțin cu spiritul vremii. Etc.”<sup>206</sup>

În ce privește numele protagonistului, într-unul din incipiturile rezumative, ce preiau modelul formulei romanelor istorice, se explicitează: „Acum știm că eroul nostru se numește Candid – chiar dacă soția sa nu e deloc Kunegunda, din celebrul roman al lui Voltaire.” E vorba, evident, de *Candide sau Optimismul*. Arhetipul protagonistului – și „motivarea” numelui, totodată – este confirmat, dacă mai era nevoie, de o imaginară întâlnire a lui Desiderius Candid cu Gottfried Wilhelm Leibniz (cel a cărei teorie cu privire la cea mai bună dintre lumile posibile o satirizează

---

<sup>205</sup> Sorina Sorescu, *Jurnalul fără jurnal. Jocurile semnăturii*, Ed. Aius, Craiova, 1998, pp. 163 – 164.

Voltaire în cartea citată): „Ha-ha-ha, continuă să râdă peruca parfumată de lângă mine, nu te numești dumneata Desiderius Candid? Ba da. Deci îmi ești și un nomen și un omen predestinat... Ai râs, imediat după ultimul război, împreună cu știrbul acela de Voltaire, într-o sală arhiplină de studenți, de un fragment teribil de valoros din opera mea. Atunci am suferit, te-am urât și detestat, jurasem să mă răzbun. Nu a fost nevoie. Iată că Istoria – o pot considera ca o justiție imanentă, prestabilită – a venit în ajutorul meu.”

Dincolo de acest aspect – e drept, fundamental – e de consemnat procedeul, altfel comun, conform căruia localizarea și plasarea în timp a acțiunii romanului se realizează prin numele proprii – toponime și antroponime. De fapt coordonatele spațio-temporale ale imaginarului acestui roman sunt duble: pe de o parte românești, prin toponime ca Blaj, Simeria, Țara Hațegului, Retezat, Parâng, Munții Apuseni ș.a. sau nume de persoane ca Ion, Olimpia (substituit adesea de familiarul „Limpi”), Mărin, Florica, Ilie Brad, Blidariu, Anca, Petrică, Winter, Enoiu ș.a. – pe de altă parte toponime și antroponime exotice, dintre care unele inventate de Ion D. Sârbu însuși: Isarlâk (corespondentul cel mai probabil fiind Craiova, locul de „exil” al autorului), Genopolis (Cluj), Ulan-Bucur (București), respectiv Candid, Carasurduc, Tutilă (Unu și Doi), Napocos (cel mai probabil, pseudonimul lui Blaga), Caftangiu, Ilderim, Osmanescu etc. Substituirile toponimice ori numele orientale au o evidentă funcție caracterizatoare și parabolică: ele vor să „semnalizeze”, dacă mai era nevoie – căci discursul naratorului e cât se poate de explicit –, alături de utilizarea termenilor ca „pașalâc”, raia ș.a.m.d., turcirea țării. Nu doar denumirea orașului, Isarlâk, evocă universul poeziei lui Ion Barbu, ci și constatarea faptului că „țara ședea turcită”, adică supusă unui regim străin și corupt. Onomastica și denumirile otomane ale funcțiilor politice dublează sistemul de semne antroponimice realiste, „obișnuite”, ceea ce plasează imaginarul acestei cărți pe orbita textelor cu dimensiune parabolică; în centru se află nu doar avatarurile tragice ale cuplului Candid – Olimpia, ci și, simultan, imaginea unei lumi profund dezagregate moral, săracite, aproape sclavagiste și lipsite de speranță (vezi titlul, care sugerează limpede că, în viziunea lui I. D. Sârbu, „orientalizarea” noastră e ireversibilă). În mod original, sistemul comunist de sorginte rusească (apar nume precum Ilya sau Kaimakov – acesta desemnând un delator) este văzut prin prisma antroponimică și terminologică a revolutului regim otoman.

<sup>206</sup>  
35.

Vezi Milan Kundera, *Gluma*, traducere de Jean Grosu, Ed. Univers, București, 1992, pp. 34-

Câteodată, foarte rar, autorul duce până la ostentație sugestia privind omologia de fond a lumii rusești cu aceea turcească, respectiv cu aceea românească – de pildă atunci când, recurgând tot la un joc onomastic, spune că „nu mai aveam în față un oarecare văr al soției mele, din Vatra Ponoarelor, pe nume Ilie Tutilă, ci un reprezentant al glorioșilor noștri eliberatori. Poate că îl chema de mult Ilya Tutilov, și noi nu aflasem încă...” – Sugestia, prin intermediul numelui propriu, a rusificării puterii politice pe care o reprezintă ruda pomenită este evidentă. „Turcirea” autohtonă – în fapt, supunerea politică față de Înalta Poartă... rusească – transpare încă o dată printr-un procedeu onomastic atunci când ni se spune că Ion Mămăligă (nume transparent-românesc, popular autohton) „la insistențele oportuniste și aristocratice ale soției sale (pe care a iubit-o orbește) a acceptat să-și schimbe numele în Leonid Caftangiu.” Iar precizarea următoare subliniază din nou funcția, pentru numele propriu, de păstrătoare a ethosului autohton: „Aceste însemnări (care sunt ale unui ION și nu ale unui oarecare Leonid) conțin adevăruri cutremurătoare.” Aflăm că Osmanescu însuși, înalt demnitar al regimului, „la origini este de alt neam și avea în copilărie alt nume.” Astfel că putem nota în concluzie că numele turcite nu constituie decât unul dintre fenomenele curente prin care se manifestă distrugerea ființei naționale românești, distrugere descrisă livresc-spectaculos și necruțător de către personajul-narator.

„Refracția” pe care o operează orice viziune parabolică își găsește astfel, în spațiul romanului românesc, o concretizare insolită și de mare efect estetic. Referindu-se la hibridizarea lumii din *Adio, Europa!* și la modelul voltairian de existență al eroului, Sorina Sorescu definește condiția ingrată, dilematică, a acestuia: „Continuitatea între lumea valorilor și lumea turcită este imposibilă. Încercarea lui Candid de a se adapta la cronotopul neproblematic al Isarlâkului este sortită eșecului. Mimetismul său nu este nici sincer și nici spontan. Dezideriu Candid nu poate deveni decât parțial și imperfect «om nou». În cazul său, metamorfoza turcirii nu a reușit decât pe jumătate, tocmai din cauza diferenței de specie, nordică, genopolitană.”<sup>207</sup>

În final trebuie adăugat că protagonistul nu numai că poartă un nume livresc (Numele său nu apare în text decât după mai bine de 200 de pagini; până în acest punct e numit fie prin raportare la fosta lui ocupație din Genopolis (dile profesor) fie, în mod ironic, prin raportare la soția lui, Olimpia; un personaj chiar îl numește la un

<sup>207</sup>

Sorina Sorescu, op. cit., p.162.

moment dat „dle Olimpia” – dar „scăparea” e mai puțin arbitrară decât pare, căci pe întreg parcursul romanului protagonistul se dovedește un mare naiv, în comparație cu Olimpia, și un biet „om sub vremi” și sub fusta nevestei celei înțelepte, informate și iscusite.) și, prin naivitatea sa – dar și prin substratul filosofico-literar al reiterării conflictului dintre Leibniz și Voltaire –, un nume motivat, dar, în același timp, face dovada credinței în caracterul nearbitrar al numelor. Nu e străin de această credință nici „botezul” de tip calambur, în spiritul oriental (mai mult sau mai puțin îndepărtat) deja comentat, al lingvistului Graur ca „Gra-Ur”, nici constatarea că e firesc ca un coleg să moară sufocat de „o femeie ventuză pe nume Viola Vâsc”, din moment ce vâscul e un fel de plantă parazită pe o alta; de asemenea, eroului i se pare legitim ca unul din puținii români simpli și lipsiți de ipocrizia otoman-comunistă, un șofer pitoresc (și cam prea cult și exagerat de fin hermeneut politic pentru meseria și statutul său social) pe nume Bura ar trebui să își scrie numele cu doi „r”, dat fiind că „Burra, scris cu doi de «r», înseamnă «țesătură mițoasă sau cojoc întors pe dos»”, iar el, românul dintr-o bucată, are „mereu cojocul întors spre mânie și dreptate.”

Notând despre *Adio, Europa!* că „este un roman cu cheie personală, în felul Istoriei ieroglifice și această mânie vindicativă îi dă vigoarea. Dincolo de productivitatea autoportretistică, *eul* are ocurență personală subită, ca resentiment față de patria adoptivă [Craiova, locul de exil al autorului – n.n., M.I.] și dorință de complicitate cu un cititor extern, cu bună instrucție a valorilor, capabil să-i înțeleagă tragedia exilului”<sup>208</sup>, Sorina Sorescu subliniază dimensiunea profund autobiografică a relatării românești, nu neapărat în sensul cel mai strict, cotidian și circumstanțial, cât în sensul înregistrării reperelor fundamentale ale existenței personale într-un loc, am zice, *tomitan*; acest substrat autoportretistic își găsește sprijin și în celălalt nume al eroului, Dezideriu, care nu este altul decât numele ascuns, „rezumat” de inițiala D. a numelui autorului. Iată încă o dată, relativ la subtextul memorialistic al romanului – și, în genere, al mai tuturor prozelor –, părerea autoarei uneia din puținele monografii dedicate lui Ion D. Sârbu: „Identitatea auctorială și personajul se constituie, se manifestă și se percep simultan. Autoportretul este în egală măsură o ficțiune, o plăsmuire cu mijloacele literaturii, dar și modul scriitorului de a-și asuma «rostul» tragic. Opera târzie a lui Sârbu unifică astfel două poetici pe care modernitatea le

---

<sup>208</sup>

Sorina Sorescu, op. cit., p. 189 – 190.

consideră a fi fundamental diferite, a epopeicului și a introspecției, a recitativului și a autenticității.”<sup>209</sup>

Alexandru Vona, *Ferestrele zidite* (1993)

În centrul romanului lui Alexandru Vona, *Ferestrele zidite*, stă metafora vidului existențial, și caracterizează personajul central, care are funcția de narator. „Singurătate sau altceva, vagul trebuia epuizat, golul înfruntat într-un fel și alesei calea ce-mi e cea mai familiară.”, declară la începutul celui de-al doilea capitol personajul cu pricina, iar în capitolele următoare imaginea vidului revine constant, funcționând ca leitmotiv: „Astfel vidul întâlnirilor cu Kati se anunță cu câteva ore înainte, răvășindu-mi toată ziua. În vidul acesta se naște uneori dureroasă nostalgia unei adevărate așteptări. De data asta însă nu simțeam absolut nimic decât inevitabilul gol al celor ce trebuiau să urmeze.” În acest context, faptul că respectivului personaj nu i se declină numele nu poate fi întâmplător sau, măcar, nu poate fi considerat întâmplător. De altfel, întreg romanul e „vidat” onomastic, căci, exceptând personajul feminin Kati, cea care pare a fi iubita eroului, nici un nume nu apare în text, începând cu antroponimele și terminând cu posibilele toponime sau nume de instituții (autorul recurge la formule de genul „colegul de liceu ce purta un nume istoric”). Omisiunea onomastică e aproape desăvârșită, astfel că impresia de experiență generică, categorială – degajată, cum am văzut, și de *Întâmplări în irealitatea imediată* și de alte romane, în special postbelice – devine covârșitoare. Angoasa vidării protagonistului se manifestă și ca uitare, ca lipsă a trecutului: „N-aș putea niciodată să-mi scriu autobiografia. Nu port cu mine decât ultimii cinci ani, din rest nu mi-au rămas decât niște ziduri răzlețe cu care nu pot reconstitui imaginea orașelor cutreierate cândva.” Mai mult decât atât, „vidarea” devine de la un punct încolo o metodă de împotrivire la presiunea psihologică: „Descoperisem întâmplător o metodă simplă de a goni anumite gânduri prea obsedante. Mă opream în piață, în afara vâltorii pentru a nu fi bruscat de sutele de trecători. Încetul cu încetul, valurile umane reușeau să extragă din mine, printr-un mecanism pe care nu mi-l pot explica, toate preocupările prezente în așa fel încât, după un timp, mă simțeam absolut gol, ca un raft din care s-

---

<sup>209</sup>

Ibidem, p. 138.

au scos toate cărțile. Absența lor avea același efect asupra mea, reușisem să mă pierd printre crengile desfrunzite și umblam ca un robot între ei. Dacă n-aș fi fost sigur că nu erau înțeleși, mi-ar fi fost teamă; simțeam c-ar fi putut să mă ducă oriunde.” După cum se vede, personajul principal ne descrie de fapt o tehnică a accesului la depersonalizare, în contextul unui soi de fenomenologie a golului: „Vidul cere anumite compensații, cheamă nălucirile, ca un punct de joasă presiune, norii.” Obsesia aceasta e, în fond, similară aceleia din amintitul roman al lui Blecher, în care, de pildă, protagonistul recurge, mental, la jocul inversării plinurilor cu golurile, astfel încât imaginea rezultată e aceea a unui suprarealist univers „pe dos”. Tot blecherian sună și pasajul în care personajul-narator își descrie *angoasa* provocată de întuneric, element consonant ca sugestie și ca efect cu golul: „Întunericul îmi produce o stare de panică. Nu din cauza unor primejdii posibile. Asupra mea întunericul, bineînțeles nu întunericul pasager din odăile înnoptate, ci întunericul adevărat, cel substanțial, inconvertibil al peșterilor, al tunelurilor, operează direct, fără intermediul ideilor. Dintr-o dată nu mă mai simt ocrotit de zăua subțire a epidermei, mă pierd într-un continuu, inima descătușată zvâcnește ca un gușter în toate direcțiile, îmi simt coastele prinse într-o teacă de gheață, rocile nevăzute au o viață de care nu mă mai îndoiesc, respirația lor trece prin mine nestânjenită. (...) Frica asta, care poate părea absurdă, dizolva instantaneu toate nălucile, pe care nu știu ce instinct de apărare mi le aducea mereu în conștiință.”

Reiterata relație blecheriană dintre gol și plin este, de altfel, sesizată și de Ruxandra Ivănescu, confirmând totodată valoarea existențială, deci mai mult decât psihologică, a respectivului raport: „Și există o dialectică a «vidului» și «plinului» în această permanentă mișcare a apelor, a fluxului existențial (nu numai al «conștiinței», ci al ontologicului) între cele două planuri ce alcătuiesc fațete ale aceleiași realități, vase comunicante aflate într-o relație de strictă interdependență.”<sup>210</sup> Această relație dintre vid și consistent este echivalentă, susține același critic, relației dintre regimul nocturn și acela diurn, dintre oniric și real, fapt confirmat de omologia întunericului cu vidul din pasajul românesc mai sus citat. Mai mult decât atât, raporturile acestea se reflectă și la nivelul absenței/prezenței onomasticii: „Împlinirea pe unul dintre aceste planuri este posibilă doar prin golirea celui alt plan. Comunicarea între oameni și lucruri la nivel oniric este marcată prin «tăcere», «absență», «înstrăinare» la nivel

<sup>210</sup> Ruxandra Ivănescu, *O nouă viziune asupra prozei contemporane*, Paralela 45, Pitești, 1999, p. 19 – 20.

diurn. Astfel, relațiile cu Kati, singurul personaj ce aparține exclusiv realității diurne și, prin urmare, singurul personaj al cărții ce poartă un nume, se realizează în «tăcere», unica modalitate existențială de la acest nivel ce permite realizarea comunicării secrete, în lumea onirică.»<sup>211</sup> Prin urmare depistăm aici și explicația prezenței unicului nume, explicație care confirmă premisa noastră cu privire la caracterul deloc întâmplător al prezenței, respectiv absenței antroponomastice din acest roman.

În jurul faptului că un singur personaj, Kati, poartă nume, glosează Cornel Moraru și Alain Paruit (traducătorul în franceză al romanului). Cel dintâi vede în această excepție de la anonimizarea personajelor, respectiv în Kati, „un fel de instanță referențială a raportării ficțiunii la real”<sup>212</sup>; cel de-al doilea, aducând ca dovadă o frază din text („Cu Kati nu poți vorbi decât lucruri precise și utile”), vede pe de o parte în Kati „un simbol al realismului banal, prezent în spiritul naratorului”, dar pe de altă parte, dat fiind că personajul respectiv e la fel de viu ca toate celelalte, precizează că diferența specifică în raport cu acestea e faptul „că ea singură nu are nimic neliniștitor, numai de ea nu ne întrebăm dacă aparține «neamului nevăzut al ființelor supuse unei alte ordini»”<sup>213</sup>. Această „altă ordine” ar fi, așa cum sesizează mai toți comentatorii, aceea a misterului, a ambiguității, pe care Kati, după cum se vede, nu o poate reprezenta, însă anonimitatea celorlalte personaje pare a o confirma și susține. În același timp, această anonimizare relativizează complet locul și timpul acțiunii, eliminând referințele la vreo realitate oarecare; în acest sens, același Cornel Moraru notează: „Nu întâmplător, nimic nu trădează o localizare cât de vagă a ficțiunii în timp și spațiu. Nici personajele nu sunt măcar numite. În afară de Kati, toate celelalte au nume generice: «străinul», «străina», «bătrâna», «croitorul», «fata croitorului» etc. Chiar dacă partea ultimă a romanului mai consistentă epic, încearcă să contureze mai apăsător psihologia și drama eroilor, antrenați inevitabil într-o aventură, ținută – e drept – mai tot timpul pe muchie, la limita fantasticului morbid, cu elemente și sugestii care accentuează misterul oamenilor și al locurilor (casa de pe deal, ruinele castelului), totul plutește în vag și indeterminare. Ne aflăm într-un spațiu pur al ficțiunii, perfect izolat de exterior, un spațiu al «ferestrelor zidite», ca să împrumutăm

---

<sup>211</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>212</sup> Cornel Moraru, „Destinul unei cărți”, în „Vatra” nr. 10/1996, p. 39.

<sup>213</sup> Alain Paruit, „Ferestrele zidite”, în „Vatra” nr. 10/1996, p. 41.

câte ceva din simbolistica misterioasă a cărții.”<sup>214</sup> Totodată, schimbând perspectiva, Cornel Moraru vede în această absență aproape desăvârșită a oricărui element care să contextualizeze ficțiunea lui Alexandru Vona un mod de a o menține în afara intemperiilor receptării, date fiind circumstanțele apariției întârziate, deci vede un mod de atemporalizare.

În concluzie, absența oricărei onomastici din *Ferestrele zidite* – roman lent-descriptiv, construit printr-un cumul de notații infinitezimale, apropiată, rând pe rând, de proza lui Proust (datorită similitudinii cu principiul evocativ al francezului), Poe (prin obsesia misterului și a relației dintre soră și frate, care amintește, după părerea Ruxandrei Ivănescu, de *Prăbușirea Casei Usher*<sup>215</sup>), Mateiu I. Caragiale (prin aceeași obsesie a misterului și prin anonimizarea eroului-narator) – e consonantă temei cărții „ce are ca motiv structurant tocmai drama limitării și a impenetrabilității ființelor” și pentru care imaginea centrală a ferestrelor zidite reprezintă metafora „expluzării, a interdicției, dar după ce misterul a trecut printr-o fază de comunicabilitate, de intimitate, de împărtășire. E un mister învelat, după ce a fost manifestat. Iar «ferestrele zidite» sunt ultimul semn al epifaniei lui, căci altminteri, așa cum sugerează filigranat Alexandru Vona, decorul altădată plin de autenticitatea tainei a devenit acum o recuzită inautentică.”<sup>216</sup>

Dumitru Țepeneag, *Hotel Europa* (1996)

Prefața lui Nicolae Bârna la *Hotel Europa* se constituie într-o mostră a supralicitării axiologice a romanului, respectiv hermeneutice a onomasticii aceluiași text. *Hotel Europa* e, de fapt, un galimatias cu pretenții, fără stil și fără sens, construit pe procedee ce au făcut deliciul degustătorilor de postmodernisme (cel puțin al unei laturi a acestora, care implică recursul la metatext, intertext, mise en abyme, autoreferențialitate, metalepse etc.), dar al căror rost nu pare a fi decât acela de paradă auctorială, de exhibare a vanității scriitoricești și de prelucrare „la prima mână” a unei materii generoase, dar și dificile, aceea a realității decembriste și postdecembriste, a exodului românesc de după '89. Prelucrarea materialului realității, a elementelor

<sup>214</sup> Cornel Moraru, ibidem.

<sup>215</sup> Ruxandra Ivănescu, op. cit., p. 23.

<sup>216</sup> Al. Cistelecan, „Marginalii la un misteriu”, în „Vatra” nr. 10/1996, p. 54.

referențiale (revolta din '89, Piața Universității, fenomenul emigrării, puciul de la Moscova etc.) se dovedește elementară și, concurată de procedeele aliniate teribilist ale „textualismului”, cărora li se asociază inserțiile onirice, este devalorizată, paradoxal sau nu, de acestea. Coincidențele, aparițiile ilogice ale personajelor, absența unui sens general exceptându-l pe acela al unei străvezii parabole a condiției multietnice și multiproblematică a „Noii Europe”, senzaționalismul ieftin și nemotivat corodează textul romanului, transformându-l într-o, repet, paradă livrescă pe care e altoit un discurs ce preia cam toate clișeele referitoare la epoca postdecembristă.

Un capitol al prefetei, intitulat pompos „Intertextualitate fără frontiere și dicționar onomastic”, pune pe tapet (și) chestiunea relevanței numelor de personaje. Exaltarea aproape ditirambică a comentatorului duce, inevitabil, la supra-interpretare, la dimensiuni speculative acest registru al ficțiunii lui Țepeneag. De pildă, atunci când notează că „prenumele [protagonistului], Ion, cel mai comun prenume masculin la români, trimite la *Ion* al lui Rebreanu, dar mai poate fi decodat, prin anagramare («travail textuel») și ca NOI, căpătând astfel valoarea unui etnonim generic: noi, românii...”<sup>217</sup> Partea a doua a aserțiunii se vădește a fi o speculație, căci nu știu câtor cititori le-ar trece prin minte anagramarea numelui, chiar dacă, într-adevăr, personajul cu pricina are caracter exponențial iar picarescile sale pățanii (de un senzaționalism cam ieftin) pot fi luate ca o ilustrare a situației generale a românilor porniți în căutarea Eden-ului (vest) european.

Un alt exemplu din aceeași categorie: „Un alt personaj, rus, se numește... cum altfel decât Gagarin?! A fost, nu-i așa, cel mai mediatizat nume rusesc prin anii '61 – '62...”<sup>218</sup> E cu totul discutabil caracterul „obligatoriu” al prezenței numelui „Gagarin” ca reprezentând „dimensiunea rusească a existenței”, ca să spunem așa... Cu siguranță se găsesc și alte nume „generice”, iar faptul că Gagarin era ultra-mediatizat la începutul anilor '60 nu-i garantează valențele generice pentru anii 2000. Cel mult poate fi sesizată aluzia parodică, prin omonimie, întrucât în romanul de față numele celebrului cosmonaut e purtat, se pare, de șeful unei bande.

În aceeași ordine de idei, apariția în text a numelui „Valeev” e dată de Nicolae Bârna ca semnalare aluzivă la adresa „planului Valev”, de integrare regională, din anii

---

<sup>217</sup> Nicolae Bârna, „Țepeneag și (Hotel) Europa – o transhumanță mai puțin obișnuită”, prefață la Dumitru Țepeneag, *Hotel Europa*, 100 + 1 Gramar, București, 1999, p. XX.

<sup>218</sup> Ibidem.

'60.<sup>219</sup> Dacă Gagarin poate fi acceptat ca nume reprezentativ să zicem, nu al spiritului rusec, ci al epocii sovietice (deși nu o reprezintă decât pe o anumită latură), numele „Valeev” care, chipurile, ar direcționa cititorul spre „Valev” și spre planul integrării supranaționale, devine, evident, marca supralicitării interpretative din partea prefațatorului cărții lui Țepeneag. Cu siguranță nu mulți cititori, mai cu seamă aceia foarte tineri, au în memoria lor culturală acest reper până la urmă rămas obscur. A miza pe cultura cititorului reprezintă un risc atunci când referințele din această sferă nu sunt *extrem* de cunoscute. În același orizont al falsei relevanțe, al falsei celebrități intră și comentariul prefațatorului cu privire la bătrânul münchenez Fuhrmann, „adică la fel ca un distins literat și eminent șahist, prezent și foarte cunoscut în mediile șahiste bucureștene, și pe care Țepeneag, șahist el însuși mai mult decât amator, îl va fi cunoscut încă din anii '60.”<sup>220</sup> În acest caz, entuziasmul criticului înlocuiește vădit pertinenta analizei, care poate că ar fi de luat în seamă atunci când notează că „Ion Valea, numele tânărului care, din spațiul său natal, mioritic (deal-vale) își ia valea, pornește în bejenie spre orizonturi incerte”.

Problema interpretării numelor din acest roman pare a fi definită prin două aspecte: cel dintâi referitor la gradul de celebritate al referințelor pe care le-ar implica, vezi și exemplul lui „Haiducu”, nume „ne amintim, mediatizat cu prilejul a ceea ce s-a numit *l'affaire Tanase* (acel Haiducu se recomanda, atunci, în 1982, ca «officier du service de renseignement roumain»)<sup>221</sup> – acel „ne amintim” nu poate fi luat ca reper pentru majoritatea cititorilor, ci doar ca reper limitativ pentru Nicolae Bârna și alți lectori avizați într-ale epocii anilor cu pricina; cel de-al doilea aspect se referă la eventualitatea „încărcăturii” semnificative pe care ar putea-o avea un nume sau altul, iar aici concluzia ar fi că puține sunt susceptibile de o asemenea condiție. Exceptând numele „Valea”, deja menționat mai sus, ori „Valeev”, „versiunea rusificată, prin sufixare, a lui Valea”, nu prea putem discuta despre importanța onomasticii în acest context. Căci aceasta rămâne în general funcțională, iar relevanța stă, uneori (iarăși ținând cont de aberațiile/abuzurile interpretative semnalate) și mai degrabă în caracterul aluziv la adresa contextului sau a referințelor istorice ori anecdotice, așa

---

<sup>219</sup> Ibidem.

<sup>220</sup> Ibidem.

<sup>221</sup> Ibidem, p. XIX.

cum o spune și Nicolae Bârna: „Câteodată aluzia nu vizează propriu-zis numele, ci elementele anecdotice echivalând cu identificări precise”<sup>222</sup>.

Altfel, numele proprii nu alcătuiesc un câmp cu o „greutate specifică” și nu poartă semnificații simbolice. Doar rareori dăm peste câte un comentariu auctorial care ne arată interesul pentru această sferă și eventual ne dă detalii despre eventualele particularități ale unei situații, ale unui personaj etc. Iată, la un moment dat personajul-narator (evidentă instanță analogă autorului însuși) consemnează: „După aceea mă înștiințează că va încerca să-mi obțină, printr-o bună prietenă (pe care autorul o cunoaște și el, dar nu-i trece numele, pentru că nu știe dacă va juca și de acum înainte vreun rol în narațiune: în definitiv o să aibă tot timpul să-i scrie numele negru pe alb...), da, chiar prin... (și-i spune încă o dată numele) rendez-vous la doctor.” Avem de-a face aici cu un reper al poeziei narative a lui Țepeneag, care, iată, refuză să-i furnizeze cititorului (sau amână să furnizeze) un nume de personaj pe considerentul că acesta s-ar putea să rămână lipsit de importanță; evident că această observație intră în arsenalul de efecte metatextuale ale acestei opere în care asistăm, precum în *Falsificatorii de bani*, *Ficțiune și infanterie* și altele, nu doar la o desfășurare diegetică, dar și la elaborarea textuală.

În alt loc aflăm că o anume Sonia poartă ca „nom de guerre” (precizarea e a personajului Ion) numele „Silvia”, reprezentând de fapt „pseudonimul” de prostituată al acestui personaj cu totul episodic. În rest, nimic cu adevărat semnificativ, exceptând apariția unuia și aceluiași nume (de regulă „Maria”) în contexte și cu referințe diferite, cu evidenta funcție de amestec al planurilor și al referințelor textuale (Maria e fata dispărută din *Hotel Europa*, dar și personajul din filmul turnat în satul francez prin care trec Gică infirmul și Ion Valea – identificabil și în filmul la a cărui facere asistăm în *Roman de citit în tren* al aceluiași Țepeneag...). Obsesia majoră a autorului pare a fi aceea a creării unui efect de complexitate, de multistratificare, numai că efectul final e negativ, de derută și complicație inutilă, fastidioasă, astfel încât precizarea din finalul unui capitol făcută de personajul-narator, omologul autorului însuși, pare a se potrivi perspectivei lectorului: „Ar fi prea complicat și fastidios să mă apuc să-i explic ce-i cu Gagarin. Fiecare înțelege ce vrea și cât poate.” Fiecare înțelege ce vrea și cât poate pentru că textul romanului *Hotel*

---

<sup>222</sup>

Ibidem, pp. XIX – XX.

*Europa* rămâne confuz și fără miză – sau cu miza derizorie a exhibării unor procedee „postmoderne”.

Adrian Oțoiu, *Coaja lucrurilor sau Dansînd cu Jupuita* (1996)

Roman ludic, parodic, cu inserții metatextuale, vădind un autor stilist, dedat jocurilor de limbaj (calambururile sunt specialitatea acestuia: cocostîrv, bulldogzerele, nodul grobian ș. a.), *Coaja lucrurilor* trimite antifrastic prin titlu la *Miezul lucrurilor* lui Graham Greene, cu care naratorul polemizează explicit într-un pasaj (pe baza ideii că a pretinde să ajungi la profunzimi reprezintă un orgoliu nemăsurat). Referințele livrești nenumărate sunt concurate de liste întregi de nume: toponime, denumiri de băuturi alcoolice (cîteva pagini savuroase sunt dedicate unei călătorii prin lumea întreagă, prin intermediul numelor de spirtoase), firme de ceasuri ș. a. Frecvent se fac incursiuni în etimologia diversilor termeni, proprii sau comuni, ori în limbi de circulație internațională, cu aceeași intenție de pastişă sau parodie a registrelor stilistice.

În acest context, nu e o surpriză interesul acordat de narator, respectiv de protagonist (care poate fi considerat un personaj-reflector) numelor proprii și abordării ludice a acestora. Prima referință la acest registru are legătură chiar cu „Jupuita” din titlu, care nu e altceva decât un ecorșeu ținut fraudulos de către Ștefan Gliga, protagonistul, fiul unui celebru medic, Avram Gliga, sub propriul pat: „Fată? Mda, zona pubiană îi e hăcuită în așa hal, încît unui străin i-ar fi greu să precizeze dacă e vorba de o femeie sau de un bărbat. Arhitectul însă știe: obiectul acela secționat artistic, ecorșat și tranșat, dezvăluindu-și impudic panorama viscerelor frumos colorate, obiectul acela rămîne totuși o Ea. Ar trebui să-i dea un nume.

«Din mometul în care schimbi numele unei femei, dîndu-i un nume secret doar de voi doi știut, din momentul acela ea e a ta. Abia atunci o posezi cu adevărat.» Așa comentase odată Silviu, arătîndu-se mirat că, pentru Ștefan, Camelia se numea, după atîția ani, tot Camelia. (...) Să-i dea un nume deci... Păi, cum să-i zică? Hm... Jupuita? Jupuita n-ar fi rău. Sau Xipé, nume scos din arhivele Colonelului, mda. Xipé, zeița aztecă a semănăturilor, înfățișată astfel: jupuită de piele, scalpată, cu trupul aburind ca un ogor gata să primească sămînța...”

Prietenul Silviu are o concepție de nomothet: iei în posesie abia după ce numești. Sfatul dat lui Ștefan e urmat de acesta, nu în ce o privește pe fosta soție, Camelia, ci în privința mulajului anatomic, care capătă pe de o parte un nume „vulgar”, accesibil prin transparența semantică, „Jupuita”, iar pe de altă parte un nume „nobil”, livresc, de origine mitologică, ba chiar de mitologie excentrică precum cea aztecă, „Xipé”. Cele două nivele de existență, cel mundan și cel „înalt”, conviețuiesc „postmodern” în roman, inclusiv prin onomastică, autorul recurgând constant la jocuri de cuvinte în care și aspectul vizual contează. Astfel, cotoiul lui Ștefan e numit KoToYu, grafia (și pronunția aferentă) sugerează un nume japonez, ceea ce trădează din primele pagini ale cărții interesul eroului pentru sunetele excentrice și substantivele proprii. Pe de altă parte, același personaj are idiosincraziile lui, căci nu suferă să i se spună Fane (probabil din motive de prea joasă coborîre în mediul familiarității) – ceea ce nu-i împiedică pe unii colegi sau amici să-l tachineze tocmai prin hipocoristic. E adevărat, „Ștefan” devine uneori englezescul „Steve”, deci capătă o notă de distincție snoabă: „Steve! Stevenson! Fane! răcnește” fostul său coleg de facultate Bîrgăuan Dumitru, care se recomandă „Mitu” în fața grupului de arhitecți ai „Atelierului 2” al Institutului de Proiectare în cadrul căruia lucrează protagonistul. Nivelul cu adevărat superior al re-botezării (simbolice) a lui Ștefan îl reprezintă varianta *Yostephanos* (sub acoperirea căreia intră ca interlocutor imaginar al lui Alexandru cel Mare) – e numele „secret” pe care i-l atribuie prietenul și maestrul lui Ștefan într-ale etimologiei și ale Tarot-ului, ex-colonelul Mitrofan Buliga: „Dragul meu Yostephanos (îi spunea doar așa, era numele lui secret, despre care, ceva mai târziu, vom mai afla cîte ceva)”. Interpretarea în cheie simbolică o aflăm dintr-o scenă în care Vera cumpără niște brîndușe de la o țigancă: „Mă bucur c-ai ales brîndușile, surîde arhitectul pe cînd întorc spatele țigăncii și o iau spre poarta verde-neagră a lui Malinovski, căci astfel lucrurile se leagă, se leagă... Numele meu, *Ștefan*, vine din grecescul *Yostephannos*, care – susținea un dascăl de-al meu – ar însemna *Cel încununat cu vioarele*.

Bizar, își scoate Vera nasul din buchețelul violaceu, ce putea să însemne o cunună de vioarele pe fruntea unui bărbat?

Nu știu, asta iese din terenul etimologiei, afirmă ritos arhitectul. Chestie de mit, pesemne...

Yostephannos... Mă gândesc cum o fi fost... Un cult păgîn... Un fel de Pan într-un crîng de măslini, fabulează Vera aparent narcotizată de parfumul amar și otrăvitor al brîndușelor.”

Cel numit „un personaj secundar”, în capitolul omonim, un anume Gil, fost coleg al lui Ștefan, îl numește, tot cu o nuanță de înnobilare prin excentricitate, „Esteban”: „Esteban! Cel mai frumos înecat din lume! Ce curent te aduce pe coclaurile astea?!” Același Gil, când Ștefan se întreabă dacă „are vreun sens rățăceala” prin cimitir, i se adresează cu „Stephen Dedalus”: „Taman tu te-ndoiești de asta, Stephen Dedalus? Totul e să ai perspectiva respectivă, să știi să privești într-o pură epură. Să știi jocul cu mărgelile de sticlă.” – Referința nu e doar la Joyce, ci, implicit, și la eroul mitologic Dedal, în măsura în care asistăm la rătăcirea prin labirintul cimitirului. Aluziile livrești se îmbogățesc prin chiar numele „personajului secundar”, „Gil”, cel mai probabil hipocoristic al lui „Virgil”: atât unul cât și celălalt au calitatea de călăuză printre morți, căci aluzia e la călăuza lui Dante din *Infern* (întărită și de felul în care se prezintă personajul: „Gil, de profesie speranță”, ori de comentariile livrești – iarăși cu trimitere la lumea de dincolo – ale acestuia: „Amanda și Leta (păcat, nu vine de la Lethe, ci de la Nicoleta)”). Ultima tușă a scenei rătăcirii trimite transparent la ideea de anamneză, tot printr-un joc onomastic, în momentul în care călăuza ad-hoc mărturisește că Vera îi amintește de fosta sa iubită, Ana: „După dumneavoastră, domnișoară Anna, firește. Apoi, cu un licăr negru în ochi, pe cînd puntea tremură deja sub pașii ei: *Anna M. Nesis*.”

Interesul special, pe de o parte al autorului<sup>223</sup>, reprezentat de narator, pe de altă parte al personajelor, pentru numele proprii în general și pentru expresivitatea poreclelor în particular poate fi exemplificat foarte bine prin modul în care noul-venitul Bîrgăuan Dumitru e pe de o parte numit de către narator, iar apoi de către un personaj: când apare la ușa Atelierului 2, care e plină de graffitiuri-nume reprezentând membrii respectivului serviciu, el e „botezat” naratorial „Domnul Delaușă”, apoi „Dl Bondoc” (motivul este evident), iar în cele din urmă „Dl Bondoc-Delaușă”: „*Ștefan Gliga?* A! se dumirește Domnul Delaușă, Gliga ăla, motocrosistul, snobul, cățăraătorul! Uite-l că s-a cățarat cu succes și la ipejeu! Ia să-l încondeiem noi, își zice Dl Bondoc, scoțînd un pix șmecher în patru culori. (...) Cu o curtenitoare plecăciune

---

<sup>223</sup> Ștefan îi spune tatălui său „babacul” sub forma „Baba Cool”, dar evident că grafia îi aparține autorului; deci jocul de cuvinte, în cazul de față, este grafic, vizual, nu auditiv, ca în alte cazuri. E

DI Bondoc-Delaușă anunță: Bîrgăuan mă numesc. Arhitect diplomat.”; în finalul momentului evocat, unul din personaje îl trece și pe nou-venit pe lista de pe ușă a personalului, dar, conform cutumei, îi atașează și o poreclă – în cazul acesta fiind „MITICUL MITICĂ”, mizând, după cum se vede, pe procedeul predilect în acest roman al jocului de cuvinte cu încărcătură ironică (ba chiar oximoronică, în speță).

Același procedeu, reflex al unei perspective autenticiste, prin care un personaj abia intrat în cadru și al cărui nume nu e cunoscut, este numit ad-hoc, în funcție de situație sau de raportul pe care îl are cu autorul/naratorul/alt personaj, îl regăsim și în alt pasaj, în care perspectiva lui Ștefan asupra unei prezențe episodice include și absența numelui; o doamnă, personaj cu totul trecător, e numită „doamna Cumocheamă”, în condițiile în care protagonistul-reflector are probleme de memorie: „Dar cine e dumneaei? E aia... cum o chema... cum o chema... nevastica lui Jigodel! Ehe, o adevărată saltea comunală.” Femeia îi însoțește pe cei doi tiriști olandezi și colorează un episod altfel dramatic, ulterior accidentului de mașină al eroului: „Olandezul îi arde o palmă peste poponeț, o ia în brațe și o saltă binișor în cabină. Ia te uită! Ce calde relații româno-olandeze! observă Ștefan. Nu știa că Madam Cumocheamă lucrează și cu tirolezii de pe TIRuri. Deh, la tirelire la TIR trage! că-i cam pușculiță 'mneaei, bagă orice-n pușculiță, mărci, leva, forinți, drahme, dinari.”

Lista de pe ușa Atelierului 2 reprezintă o mostră din efectele apetitului pentru porecle și efecte onomastice: „În capul listei vine OCTAVIAN MONTIOU, supranumit pe rînd Moșul (carioca maro), HLM the King (pixul verde), co-ctitor al Marelui Zid Chinzesc (cerneala violet), Pontoiu Pontatoru' (creion chimic) și Zupéen Convaincu (mină de 0,5). Numărul doi, RADU MIRONIUC, pare să fie un ins ușor ofensabil, dovadă dîrele groase de tuș (graphos #2.0) cu care au fost cenzurate majoritatea comentariilor. Cruțate sînt doar cele oarecum măgulitoare: Ducele de Buci-nGaci (creion chimic), Saint Bernard lost in the haze of alcohol soft Middle Age (pix verde) și fluieraș de os mult zice coios (trăgător stabilopoint). Al treilea pe listă, HORAȚIU JARCONIȚA, nu stimulează vîna comică a nimănu. Are, vorbește singur pixul verde, chipul și asemănarea unui Grefier Imperial din Kakania. (...) ION IERONIM NICODĂU e paratrăznetul preferat al sarcasmelor. Rebotezat Jean-Jacques Jigodău [transcris frecvent în roman drept „JJJ” – s. n., M. I. ] de pana groasă a lui Mironiuc, făcut fiu natural al lui Hieronimus Bosch, el mai adună trei porecle:

---

semnul unei conștiințe meta-textuale și livrești, care plasează ludicul dincolo de imaginarul ficțiunii, în planul receptării.

Piticanthropul, I-gnomul și Asquimodo. (...) Deci, ANA BLENDEA e o blîndă gospodină, EMILIAN PASCU, zi Milu, un mecanic amator de jazz, BORIS BAUM un *brocanteur* colecționar de samovare, sfeșnice, pipe, cîrpițe, prepuțuri și chiciuri, iar ȘTEFAN GLIGA (unde-am mai auzit numele ăsta?) e o jerbă de adjective contradictorii, un Ștefanatic al raliurilor, un scarificat, un foc de artificii și un ucenic vrăjitor. (...) SORIN APOLDEAN, forma coruptă a lui Apolodor, e Bărbatul Fatal: ceea ce nu se poate spune despre MARIUS DUMITRAȘCU [prescurtat „Mitrașcu” – n. m., M. I.] (...) MIHAELA SIN. În jurul ei roiesc zeci de inscripții. Ca muștele pe-o acadea. Rotringul pune o căciuliță pe SIN, pixul verde explică SIN, engl. = păcat, Care din ele, întreabă chimicul, Păcat că-i măritată, face carioca, iar stiloul mov imploră: SINu, ne du pe noi în ispită! (...) numele ultimului venit pare apelativul unui agent secret: OLIVER Z.”

După cum se vede, asistând la lectura numelor și comentariilor de pe ușă, realizată de nou-venitul Mitu, (re)descoperim spiritul incisiv și ludic al membrilor Atelierului 2, care se exprimă suficient de plastic și de coroziv prin porecle (uneori extrem de răutăcioase) ce definesc trăsături de caracter, se pare, esențiale. Lista poreclelor e mai lungă, incluzându-i pe secretarul de partid Trăistaru („Trăistaru, secretar BOB, supranumit *Trasorul*. Iute ca glonțul, zboară de la un etaj la altul și, cum te vede, te-a ars: *Trasorul* ți-a și trasat o sarcină!”), Nicolae Chifor („Nick, cel la care l-a expediat *Trasorul*, este Machetistul-Șef Nicolae Chifor. Pe ușa lui, aflată la capătul unui culoar întunecat de la parter, scrie MOȘ NICK CHIFOR SCÎRȚARUL. Scîrțar, aici la IPJ, nu e un epitet moral, ci o profesiune, și încă una rară, revoluționară. Cîți scîrțari avem în țară? Puțini.” – referința parodică la Creangă este evidentă, „scîrțul” fiind materialul numit polistiren expandat – în a cărui prelucrare machetistul se dovedește un maestru: „Nick e un genial sculptor de scîrț.” Acestor personaje li se alătură directorul IPJ, supranumit „Marele Tovul” (cu precizarea pronunției, de asemenea ironică: „pronunțați ca în *Mogul*”), cel poreclit Iguana pentru că se mișcă precum o reptilă („Iguana, alias Ignat Ioan A., este opusul Vîrtopului. [Luca Vîrtop, personaj episodic – n. m., M. I.] Se mișcă greoi, sacadat, cu lentoarea hieratică a marilor reptile mezozoice.”), Lucăcel Paulian, zis Pol, fost coleg de facultate al lui Ștefan, cel care a cîștigat o bursă în Italia și care, „Abia întors, a căutat să-și racoleze niște paji din anii inferiori care să-i impună porecla *Pol il Italiano*.” Dar, continuă naratorul, „Careva l-a dat de gol, iar Ștefan i-a scos altă poreclă, care a prins: *Pol il Potrone*. Și spre ciuda lui, așa a și rămas: *Pol il Poltrone!*”; porecla va fi

„confirmată” de mărturisirea personajului cu privire la „calitatea” sa de turnător. Tamara, femeie de serviciu în aceeași întreprindere, capătă porecla „Urechea Iguanei”, pentru evidentele servicii de turnătoare; unui anume Neluțu, prieten din alt grup al lui Ștefan, i se spune „*fetița* sau *Rebecca*, după Rebecca aia din serialul cu Tom Sawyer” (dar și Becky, hipocoristic de la Rebecca); lui Trică, „din pricina limbii lui spurcate” i se zice *Șobolingozaurul*; Eli, puștiul cu memorie fenomenală, nu e decât o prescurtare a lui Eliat („oricât ar părea de ciudat, acest hipocoristic nu vine nici de la Daniel, nici de la Gabriel, ci tocmai de la nobilul nume *Eliad*”) – iar pentru același puști precoce, Ștefan inventează un „nume de taină”, livresc și excentric, aparținând, chipurile, alchimistului care deținea formula cernelii simpatice: „În întreaga lume nu există niciodată mai mult de trei oameni care să cunoască formula secretă. În orașul ăsta trăiește unul din ei. Numele lui de taină e Cenino Cenini.”. Causticitatea poreclelor atinge climaxul în cazul domnului Anania, profesor, personaj episodic, căruia i se spune „Onania”, conform spuselor unei la fel de episodice doamne: „Da' s-a ținut tare Domnu Onania – scuzați, așa-i zic afurisiții de colegi – s-a ținut tare, n-a abandonat cercetările. Ce fel de cercetări? Uite, acu lucrează la un Acumulator de Căldură.”

În mediul lui Ștefan Gliga, bogăția de porecle și jocuri de cuvinte e un indiciu de vitalitate spirituală și un mod de supraviețuire într-o lume degradată, lumea și epoca ultimilor ani ai ceaușismului, în care se consemnează, iată, un eveniment rar precum răspândirea unor manifeste pe stradă. Chiar în contextul acestui incident, e înregistrată o poreclă ad-hoc atribuită unui turnător care îl vede pe Ștefan citind manifestele aruncate pe stradă: „Barosanul, pe care-l vom numi Luptătorul de Sumo, are ceva de (r)aportat. Un tip făcut pachet – Luptătorul de Sumo e tare priceput la chestia asta.” Un anume Costin e „numit Monstrul din Loch Ness” (fără vreo explicație), un alt personaj, doar pomenit, pacient rebel, e poreclit Flocosu, din motive doar sugerate: „Îl chema Flontaș, de fapt. Da așa-i ziceau asistentele, Flocosu. Știau ele ce știau.” De umor dă dovadă atât autorul romanului, când îl numește pe milițianul fruntaș „Burebistache”, cât și plutonierul căruia nu i se declină numele, printr-un artificiu care ține de registrul scriptic („Sînt plutonierul ... (SS indescifrabil), actele la control!”), dar care îl muștruluiește pe subalternul său cu o poreclă licențioasă: „Tragi chiulul, bă Burepizdache, putoare mică ce ești!”

Umorul și calamburul sunt la locul lor în acest text extrem de inventiv stilistic, inclusiv la capitolul nume proprii: bibliotecarei Solomia Culac, Ștefan îi spune la un

moment dat „o Sole Mio”, tâmplarul Cezar devine „Cezărică, Tâmplarul înTâmplărilor”, o angajată la Alimentară este, aliterativ, „Cica Tabacica”; Lică Xeroxistu' sau Narcisia, gestionara barului IPJ, își adaugă propriile tușe originale la tabloul general, bogat și pitoresc, al onomasticii.

În capitolul intitulat „Cei Trei MagiStrați de pe Răsăritului” (Răsăritului reprezentând aici cartierul de est al orașului în care se petrece acțiunea), calamburul onomastic are rol de frunte în caracterizarea celor trei filatori (securiști, numiți oameni-corb), căci aceștia sunt numiți, grotesc-parodic: Domnul Magistrat Unu August-Treboniu Șpagăr, Tovarășul Magistrat Trei Bazil Tablazar și Tovarășul Magistrat Doi Mirel Pasmarghiolu. Prin prescurtarea termenului „Magistrat” în „Mag.”, aluzia parodică, de semn invers față de funcția gravă a personajelor-model, la Magii din scenariul cristic, devine și mai evidentă.

Registrul parodic se regăsește și în precizările legate de hanul la care poposesc Ștefan și Milu în cursa lor de pregătire a raliului: „Apoi, tropăind ca să se dezmoștească, urcă treptele către terasa hanului FARMECUL PĂDURII. Penibil nume, nimeni nu-i mai zice așa, apare doar în acte, căci, între timp, vînturile (așa pretinde gestionarul) au smuls firma aia tembelă, iar în locul ei a rămas doar folclorul rutier, conform căruia hardughia asta mohorîtă și inospitalieră e HANUL TĂTARU sau HANUL LUI PÎRJOALĂ, după numele, respectiv porecla basarabeanului care domnește peste mesele-i de fier și galantarele-i veșnic goale.” Trimiterea, prin rimă („Pîrjoală” / „Mînjoală”), la Caragiale, e străvezie, sugerând, prin derizoriul poreclei hangiului (Pîrjoală), refugiul în regimul buf, satiric.

Principalului personaj feminin, desenatoarea Oliver, și ea nou-venită în echipa Atelierului 2, are parte de o istorie întreagă legată de numele său... masculin. În primul rând, chiar înfățișarea e ambiguă, androgenică, așa cum e înregistrată de nou-venitul Bîrgăuan: „Oliver? (...) Persoana asta e o șaradă. (...) Pantaloni anii '60 și păr lins pe spate. Cravată șnur și cercel. Unghii tăiate băiețește și brățări. Ochi tăioși și pleoape moi. Sprîncene groase. Chip spîn, prea fin. Unisex. Boy George. (...) Te pomeni c-o fi muieră! se sperie, tot zgîlțîindu-i mîna aia moale ca brațul unei pompe neamorsate. (...) Oliver e numele de familie, nu? Nu, face Grefierul scormonind printre hărtii, ci Ziman, Zimmărman, așa ceva... (...) Oliver în sus, Oliver în jos, așa o numea tac-su cînd ne-a adus-o plocon”. Ea va deveni iubita lui Ștefan, care are intuiția unei aventuri și o percepție inițial tot prin prisma numelui său bizar: „Așa deci: Oliver Z., fata fără nume de față, băiețoiul mut al Atelierului 2! *Merde*, asta-i mai

lipsea acum: o aventură taman în IPJ”. Pe de altă parte, când ea îi comunică un nume, „Vera”, reacția protagonistului e una de încântare, căci „Vera” devoalează o feminitate pe care „Olivera” o ascundea: „Mă cheamă Vera. Te rog să-mi spui Vera. Vera, repetă ea și sună ca un descântec picurat în ureche. Ștefan simte că amețește, amețeala unui convalescent izbit de răsuflarea amară și toropitoare a mării.” De altfel, același Ștefan „desface” numele „Olivera” în două („Oliv... Vera”), desprinzând femininul „Vera”, cel pe care și-l declinase și purtătoarea sa. Reacția de surpriză este justificată, dată fiind ciudățenia numelui, iar ea își capătă explicația: „O-li-ve-ra! va silabisi el ciudatul nume din buletin. Te cheamă Olivera! Îhî! Ce fel de nume mai e și ăsta?! E numele pe care – cu inima înecată de durere la vestea că i s-a mai născut o fată, după ce fusese convins că Dumnezeu îl va blagoslovi cu un moștenitor pentru care alesese demult numele de Oliver (numele bunicului mort în '44 la Brzezina), moștenitor a cărui viață fusese deja orînduită pînă la majorat, cînd era sortit să preia farmacia bătrînului, devenind al cincilea spițer din familie – e numele pe care, potopit de durere, tatăl meu l-a dictat funcționarului Oficiului Stării Civile din Tîrnăveni.”

Funcționarul, uluit, încearcă să-i schimbe hotărârea și-i propune alte nume, scoase din calendare religioase, ortodox și reformat: „Doriți un nume așa, mai deosebit, nu? Hai să vedem la reformați... Gizella? Ce ziceți? Nu? Păcat, e un nume frumos... Esmeralda? Te gîndești la smarald... Nu?... Atunci Estella? E mai exotic decît Stela... Eulampia? E un nume luminos, simțiți?... Timp de cîteva momente, fiecare din aceste nume scoase de la naftalină își trăia clipa de glorie. Asemenea unui dibaci vînzător la o licitație de antichități, funcționarul le etala, le ștergea pe furiș de praf, le pune în lumină, le făcea să emită un licăr ce, preț de o secundă, părea chiar scăpărarea magică a lucrului visat... Noemi? Asta o fi muierea lui Noe... Barbara? Nu. Ursula? Hmm. Clementina? Prăbușit în fotoliul de mușama verde, tata pufăia din țigară cu ochii pironiți în podea și ridca moale din umeri la auzul fiecărui nume. Miranda? Ce-ați zice de Miranda? Adelina? Carolina?... Am deja o Carolină! a izbucnit tata. O, mă scuzați! Atunci... Esthera? urmă funcționarul cu sporită blîndețe. Clarissa? Sau... Melissa? Pentru tata, *asta* fu prea de tot! Ce?! Să-mi botez fetița *Melissa*, ca ori de cîte ori i-oi rosti numele să-mi vină în minte borcanul cu *Aqua Melissae*, macerat de *Melissa officinalis*, antispasmodic, coleretic, lenitiv, carminativ?! (...) Atunci, reîncepu el, Viviana? Yvonne? Raisa? E un nume rar, vă asigur. În registrul ăsta n-avem nici o Raisa! Tata și-a aruncat țigara cît colo și a sărit în picioare. Tovarășe Alexa Iștoroc, a început el surescit, trecîndu-și degetele prin

părul zbîrlit, eu am ales deja un nume, iar mata încerci să mă influențezi prin mijloace neprincipiale, prin presiuni... Mata ești pus aici în slujba poporului, și nu deasupra lui! (...) Deci – a repetat funcționarul înainte de a comite ireparabilul – deci: Oli-vera. Nu! a gemut tata. Nu Oli-Vera, ci Oliver-a! Iată deci trista poveste a numelui meu...”

Scena e savuroasă, enumerarea repertoriului de substantive proprii contribuie la efectul comic pe care îl declanșează absurdă pretenție a tatălui de a-i da fetei un nume derivat dintr-o formă masculină.

Savuroase sunt și insistențele tehnicianului Valeriu Rusan, zis Valer sau Vali, (cel ce o spionează pe Vera din macara și o salvează de niște intruși într-un local), pe lângă Vera, strategia sa de persuadare incluzând o constantă re-botezare a acesteia, pe baza cvasiomonimiei Olivera/Olivia, de la care se declanșează o suită de nume cu efecte parodice, așa cum reiese chiar din relatarea eroinei: „După vreo săptămînă mă pomenesc că-mi rîcîie la ușă. Olivia Newton John – scheună prin ușă – mi-am însușit criticile tale și am cumpărat crini de la florărie, 7 fire a 9 lei,  $7 \times 9 = 63$  lei, am cerut și bon, ca să-ți dovedesc cît m-a afectat financiar afecțiunea ce-ți port! (...) A doua zi, telefon: Alo, Olivia Einstein John? Relativ la adresa Dvs din 11.09.87 vă informăm că am dispus livrarea a una buc buchet gladiole cal. III. Refuzul acestor solduri s-ar solda cu mari prejudicii morale. Deci, Olivia Nelson John, zi-mi dacă le vrei, ca să n umai arunc banii pe apa sîmbete! (...) A treia zi repertoarul i se deschise la DEMOGRAFIE: Alo, Olivia Malthus John, nu te-au halit încă iepuroaicele? Ar fi cazul să le aplici un family planning, uite, le-am făcut rost d eniște pilule anti-baby splendide, pe bază de stricnină 100%! A patra zi, noi texte: Olivia Miciurin John, mai fă-mi un portret, va fi o revelație zootehnică, că mă făcui blînd ca mielu' tandru ca vițelu'! Mă teroriza. (...) Cînd îmi terminai muniția, îl aud: Oliva Patton John, n-am fost eu, îți jur! Dar cine, mă? O pasăre, a intrat în plin în geam; am văzut-o, zău! Bărbi! Olivia Bergson John, știi cum se vede de aici de sus geamul tău de îndată ce tragi perdeaua? Mai puțin ispititor, presupun. Fără glumă, atunci cînd tragi perdeaua, geamul devine o oglindă perfectă în care se reflectă tot cerul, zău Olivia Nikon John! de aia se reped păsările-n el...”

Aceeași eroină dă dovadă de o ironică imaginație nomothetică, atunci când, pornind de la informația că Vali studiază limbajul de calculator „Snobol” (explicat de Ștefan: „String Orientid Symbolic Lenghigi, bolborosi el, SNOBOL, COBOL, BASIC, limbaje informatice, n-ai auzit de ele!”), îl denumește pe perfidul personaj

„Șnobolanul” (nu înainte de a recurge la un alt calambur: „și bîlba mea a fătat un inspirat calambur – snobolan! Snob snobolan informatician!”).

Pitorescul onomastic are o altă nuanță în scena vizitei la ceasornicarul Leopold Krebs, zis nea Poldi, datorită faptului că în ghereta sa sălășluiesc păianjeni pe care bătrânul meșter îi botează după caracteristica lor de bază, de altfel specific umană (de fapt tocmai din această asociere cu umanul se naște o parte din efect, dincolo de ineditul botezului onomastic): „Doar în clipa cînd meșterul ți-i prezintă, scoțîndu-i de prin cotloanele lor nebanuite, doar atunci devii conștient că ghereta colcăie de păianjeni, nu, *colcăie* nu e cuvîntul potrivit, fiindcă păianjenii nu sînt niște gîngăanii gregare, ci-s niște ființe solitare, mai degrabă discrete, ce nu apar decît cînd sînt convocate. Fiecare are numele și caracterul său. Tițian e un timid ce-și mai dă uneori în petec. Samantha e hrăpăreață și intrigantă, și cam neglijentă în ce privește curățenia. Vintilă e pedant și snob, Kagemusha e impulsiv și răzbuntăor. Dobre e nătăfleț și-i lipsește un picior din mijloc. Kublai Khan e un venetic, un *mètèque*, face pe vidanjorul. Iezuitu' comite cele mai abominabile crime în numele crucii ce-o poartă în spinare. Șacalu' nu vînează, ci fură de la ceilalți. Coraçon are necazuri cu digestia, ciugulește doar părțile moi. Francmasonu' e ideologul grupului și totodată constructorul cel mai priceput; pînzele lui sînt fără cusur tehnologic. Ghenadi Gherasimovici răspunde de cadastrul teritoriului, el atribuie terenuri noilor veniți. Meșterul, observă Vera, vorbește de ei cu multă căldură.” Păianjenii devin, tocmai prin atribuirea unor nume, personaje; e, în fond, un proces de umanizare a gîngăniilor, realizat antroponimic de „maestrul de ceremonii” Leopold Krebs, el însuși purtător al unui nume străin, cu sonoritate puternică.

Una din cele câteva inserții metatextuale, dinspre finalul romanului, evocă adresarea autorului însuși către fosta sa iubită; încă o dată, deloc surprinzător, se apelează la un joc de cuvinte bazat pe numele propriu, în spiritul parodic cu care ne-am obișnuit pe parcursul întregii cărți: „Cici, Cici, știu, Cici, m-ai rugat de o mie de ori să nu-ți mai zic așa, dar ce să mă fac, Feli, Felicici Felicia, că numele tău grozav mă sperie, mă sfiesc să-ți zic așa, Felicia, numele ăsta-i o făgăduială nesăbuită, Fericia! O, Felicia, Fericia, Fericianura mea, fără tine-s doar un nenorocit suflet rătăcicitor! (...) Cici, cu mîna pe inimă ți-o mărturisesc: am fost fericit numai dădăcicit și chinuit de bunătatea ta. Fericicirea noastră a fost mereu invers proporțională cu mărimea acestui maldăr de hîrtoage pe care zac în sudori noapte de noapte, ca o găină proastă, așteptînd să clocesc oul de aur.”

Virgil Duda, *A trăi în păcat* (1996)

Singurul roman autohton dedicat pogromului din Iași, *A trăi în păcat*, reconstituie mediul evreiesc al unui „ansamblu locativ”, respectiv o galerie de personaje care, pe cale de consecință, poartă nume semitice: Nahmanson, Haimovici, Rașelica, Raisa, Ozias... Traiul în mediul ieșean românesc oscilează între un regim de coabitare firesc, fără tensiuni, care pare a include chiar adaptări onomastice (cei cunoscuți și denominați drept Paul Nahmanson și Alex Haimovici se numesc de fapt Baruh și Mordehai, așa cum reiese din această precizare: „Paul și Alex, strigați pe numele lor biblice, răsunînd mai mult decît straniu, dar și mai mult decît familiar, Baruh și Mordehai, niște meșteșugari autodidacți, din mediul sărăcimii din Tîrgul Cucului”) și un regim al ostilității specific de fapt epocii evocate, respectiv anului 1940, de tragică explozie a antisemitismului. În acest context, interesantă e observația că Rașelica, evreica de moravuri ușoare, are de obicei clienți români, astfel că atunci când amantul *en titre*, maiorul Obedenaru, e nevoit s-o părăsească, aceasta devine amanta unui anume Ozias despre care ni se precizează: „Unde pui că, pare-se pentru prima oară în aventuroasa ei carieră, sau bogatul ei cazier, bărbătușul era ovrei. Îl chema Ozias, avea un nas abisal și buze groase, era zdravăn și îndesat ca măcelar.” Și mai bizar, despre fostul luptător de greco-romane Ozias, cu un trecut neclar, zis diminutival Zizy, neobositul Ghiță Berbec spune: „Herr Ozias nici mie nu mi se pare evreu, n-are atîtea mame cîte ar putea strînge de gît fără remușcări. Sile Constantinescu?! Mă faci să rîd.” Referința rămîne obscură, identitatea personajului nu va fi clarificată, dar profilul său e pitoresc și se adaugă celorlalte profiluri iudaice spre a completa imaginea galeriei victimelor pogromului care va fi descris în partea a treia a romanului.

Dincolo de ilustrarea funcției de reprezentare a etniei și a mediului social, registrul onomastic al acestei cărți mai înregistrează câteva elemente care indică, din nou, interesul lui Virgil Duda pentru aspectele antroponimice și rolurile lor. Astfel, aflăm că un blănar se numește... Nic./Nelu Blănaru: „la parter se afla atelierul de blănărie al domnului – prilej de lesnicioase calambururi – Nic. Blănaru.” Precizarea referitoare la jocurile de cuvinte răutăcioase atenuează efectul de coincidență a numelui cu ocupația personajului, sugerînd că această „suprapunere” semantică e percepută tot ca atare de către celelalte personaje – începînd, de altfel, cu purtătorul

însuși, căci ni se spune: „Dornic să-și rotunjească veniturile, să ajungă mai sus, să nu se lase împins în jos. Să fie cineva, nu un simplu blănar numit Blănar, să nu se spetească doar ca să-și țină zilele, amărît și împovărat.”

Clara, soția lui Alex și amanta lui Paul, îi prilejuiește acestuia din urmă, într-o discuție aprinsă cu soțul, un joc de cuvinte bazat pe numele femeii: „Dar celălalt avea chef de discuție, părea relaxat, încît clarificarea (da, Paul făcuse acest joc de cuvinte: clarificare) întîrzia, biciuindu-i nervii.”

Aceiași doi prieteni, Paul și Alex, sunt văzuți ca un cuplu care evocă perechea Don Quijote – Sancho Panza, pe baza exclusiv a înfățișării și a atitudinii față de lume: „Culmea e că, pornind de la înfățișarea fizică a cuplului pe care-l alcătuia împreună cu Nahmanson, opinia publică îi gratula uneori cu porecla colectivă Don Quijote – Sancho Panza. Dar deși unul era înalt, osos și cu spirit de aventură, iar celălalt scund, îndesat și sceptic, comparația se oprea aici. Alex nu era un visător incurabil, un luptător pentru victoria dreptății și binelui pe acest pămînt, un îndrăgostit ceresc, iar Paul nu avea nimic dintr-un scutier terestru, molipsit treptat de vizionarismul Cavalerului Tristei Figuri. Poate că lucrurile stăteau mai curînd invers, dacă aparenta răsturnare nu s-ar constitui într-o formulă la fel de neadevărată.”

Numele legionarului muncitor la fabricuța de mobilă a lui Paul este Stan (familiar Stănică) Grămadă și îi prilejuiește naratorului această constatare: „Între prenumele său și acela, omonim, al celebrului comic de film, nu se putea stabili vreo relație, deoarece lucrătorul avea o figură cu desăvârșire imobilă, chiar înghețată. Lască-i lipsea în totalitate simțul umorului, ori, dacă-l avea totuși, îl ascundea cu grija cu care alții își feresc comorile sau nevestele.”

Referințele cinematografice par să fie preferatele naratorului, căci studentul politehnist Gheorghe (Ghiță) Berbec, timid caraghios îndrăgostit fără șansă de Rașelica, e și el „trimis” în orizontul (generic, aici) al comediei de pe marele ecran: „Ghiță Berbec, cu figura lui de comic al ecranului, cu urechile încă mai lungite ca de obicei.”

Celelalte nume rămân pur funcționale în acest context realist: profesorul de chirurgie Văleanu și soția sa, madam Văleanu (de observat, ca și în cazul altor personaje din acest roman, că ne sunt furnizate doar numele de familie), Hermina, mătușa lui Alex, Daniel, fiul lui Paul, Adina, soția lui Paul, doamna Fotiade, mama Mihaelei, aceasta căsătorită cu avocatul Silvestru, sculptorul Constantin Achimoaie, o somitate, profesor la conservator etc., colonelul Crilovici, comandantul Legiunii de

jandarmi, maiorul Obedenaru, clientul fidel al Rașelicăi (zis familiar Titi – „căci așa îl numeau intimitii pe maior”), Lia, „o poloneză evreică din Galiția”. Ceva mai expresiv este „Jana”, domnișoară studentă la Litere și Filosofie și prostituată de ocazie, iar mai puțin obișnuit este „Moni” ca nume de bărbat, acesta fiind soțul „polonezei” Lia.

Radu Aldulescu, *Amantul colivăresei* (1996)

Roman aluvionar, în fraze lungi și mixtând narațiunea la persoana a III-a cu narațiunea la persoana I, cu un stil pitoresc, puternic, descins din George Mihail Zamfirescu sau Eugen Barbu (cel din *Groapa*), dar cu inflexiuni mai crude de limbaj licențios și imaginar sexual (posibil datorită contextului nouăzecist, scăpat de rigorile comunismului), *Amantul colivăresei* este inegal (uneori cu episoade care puteau rămâne pe dinafară, cum ar fi multe pagini dedicate „porcăriei”), alternând biografia protagonistului, Mite Cafanu, cu biografii secundare, unele extrem de spectaculoase (și-n limbaj și-n subiect) precum aceea a lui Giani Bajnorică; evocarea mediului lumpen și al decasaților, al muncitorilor și al pușcăriașilor de drept comun din perioada comunismului ceaușist are parte de un discurs narativ viguros, de plasticitate incontestabilă, cu secvențe autenticiste și naturaliste, astfel că nu puteau lipsi nici numele pitorești, poreclele specifice cadrului evocat, precum și o manieră orală de utilizare a lor, căci replicile și chiar narațiunea dau măsura receptivității lui Aldulescu față de modalitățile populare de exprimare.

Iese în evidență în primul rând numele de familie al protagonistului, „(Dimitrie) Cafanu”. Undeva spre finalul romanului aflăm că nici numele de fată al mamei nu e unul comun, în sensul că aparține unei personalități din a cărei familie ar descinde: „Poni”. Acest din urmă nume devine o marcă identitară mai puternică decât „Cafanu”, nu doar prin prestigiu, ci și prin simplul fapt că se adaugă numelui după soț: „Tot ce trimitea frățiorul nostru o avea drept destinatar pe doamna Aura Poni Cafanu. Numele de fată al doamnei profesoare, de-acum pensionară, pe care amar de vreme nu-l pomenise nimeni, ar fi fost poate pe cale să deștepte mândria apartenenței la spița acelei figuri de care te împiedicai prin manuale școlare ori pe pereți de săli de clasă transformate în laboratoare de chimie-fizică. Fratele nostru însă de bună seamă că n-avusese niciodată habar cine fusese și cu ce se ocupase acest Poni. Abia când a-nceput să-i vadă numele pe recipise, doamna profesoară a început să povestească în

familie despre înrudirea ei cu o personalitate al cărei nume era folosit, desigur, pentru ca tot ce-i era adresat mamei să nu încapă pe mîna vreunui alt Cafanu.”

Altfel, în general numele de botez sunt din cele mai obișnuite, laolaltă cu variantele lor hipocoristice, familiare etc: tatăl, Grigore, redactor-șef al cotidianului *Zori noi*, mama, Aura (Poni Cafanu), profesoară de franceză, fiul cel mare, Constantin, zis Costel (soția sa se numește Gina), fiul mijlociu, Dimitrie – zis Mite, alintat de iubite Miteluș – și mezinul, Nicolae, zis Nicu, alintat Nicușor (și despre care aflăm că nu fusese dorit ca băiat, ci ca fată, drept care își capătă numele după varianta masculină a lui „Nicole” („Nu mai încape îndoială – zice mama –, va fi fată, și îi va pune numele Nicole, cel mai îndepărtat nume pe care-l știe, numele străbunicii din partea mamei...”). Șirul numelor comune e completat de: Relu (șoferul activistului Grigore Cafanu), Mandache (fotoreporterul aflat în subordinea aceluiasi tovarăș Cafanu), Florin Marcu (coleg de școală al lui Nicu, plecat în State), Dorina Beloianis (amanta cu rădăcini grecești a lui Costel, apoi a lui Nicușor), nașa Mioara (cea care l-a botezat pe Nicușor), Tudora (femeia de serviciu de la sala de box), un anume Vicențiu Popa, Ilie Dascălu („singurul greu din Sală”, „un ditamai hăndrălaș de o sută de kile”), Ion Arvinte, zis Nelu (plecat în Statele Unite), locotenentul Iulian Mandache (fiul fotoreporterului Mandache), soldatul Virgil Drișcu, maiorul Velcescu, Tamara (o asistentă medicală din Brașov), șeful de atelier Fluierașu, Zane („una din mîinile șefului de personal al uzinei”), dom' Sever (proprietar de bodegă), antrenorul de box Geza Furo, Ninel Bălașa, lucrător pe Platforma Industrială – tatăl său e Gică Bălașa, frigotehnistul, șeful de echipă Guțu, Dolîngă, hoț și povestitor expresiv („viciul lui fiind metalele, să scormonească după ele oriunde, să le aibă, să le cumpere”), Gică Bălașa (pomenit și drept „moș Gicuță”, pentru că are vreo 50 de ani) și laboranta Reli (Relișor) – aflați într-un amantlâc pasional, ea îl va acuza de viol, el ajunge la închisoare (Gică e cel despre care Mite Cafanu spune: „Odată, un om de cincizeci de ani, pe care-l chema Gică Bălașa, dintr-o lovitură de pumn îl scosese prin ușa unui laborator pentru probe de rășini”) ș. a.

Din aceeași sferă a unei lumi sărace, cu rădăcini extraurbane, deci cu sonorități și reguli populare, fac parte nume mai mult sau mai puțin pitorești, dar care frecvent sunt dublate (sau înlocuite) de porecle. Este cazul lui Vasile Terente: „Nea Terente îi ziceau... Unii îi mai ziceau și Colivaru, alimentînd zvonul că ar crește porci din colivele primite la pomeni.” – acesta a adus cu el de la țară, din Oltenia, „un fel de nepoată sau verișoară, au zis femeile, să aivă grijă dă el, un suflet acolo lîngă el, să nu

rămîie singur la o vreme de bătrînețe. Ilinca sau Sofica sau Mândica, n-au putut să afle cum o cheamă, zici că-i mută de ferecată la gură ce e, doar bună ziua – bună seara, și sălbatecă de nu știi dincotro să te-apropii, și cu uitătura aia întunecată și tăioasă ca de jivină de pădure, și-a băgat-o și-n servicii, la Fabrica de Pîine, pe Ilinca sau Sofica, dar cînd a venit vremea că el s-a cununat cu ea, care de bună seamă că era mai mică și decît băieții lui, Colivăreasa i-a rămas numele.”; după ce Colivaru o ia pe femeie de nevastă, aflăm că „prea puțină lume i-a mai zis de-atunci altfel decît Colivaru, care vezi bine cum strînge colivă cu sacu să-și îndoape porcii (...).”

Dar și cazul lui: Nene-Minele, un cerșetor care se amestecă printre copii „ca măgarul între oi.” și care „în timpul viscolului a fost găsit fără suflare în altar, răpus de boala lui de plămîni”; Vatala, o năpăstuită cirotică, care dă naștere, involuntar, unei expresii cu substrat licențios: „Bani din chihlu' Vatalii, se spunea de pildă. Sau brînză, făină sau țigări. Sau cînd se terminaseră, bilete la film din chihlu' Vatalii.”; Valetin Regman, un boxer „blonziu” poreclit Jidanu; cei doi frați campioni naționali de juniori, fala sălii de box a „câinilor sovietici”, poartă un nume de familie mai plastic: Mugur și Leonte Cocîrlatu (numele e de așa natură încît poate fi articulat ca un substantiv comun: „Toți știu ce-i poate osul Cocîrlatului ăsta mare cînd se pornește.”); lui Dorin Danciu „I se mai zicea și Drăcie, ceea ce se potrivea cu felul cum și-l aminteau funcționînd în ring (...) El trebuia să fie mereu aproape și să lovească ca un drac.”. Mai pot fi adăugați, întru completarea expresivității: Septimiu Bucșe, caporal; maestrul Garidu; muncitorul Buzilă; Gheorghe Jigante (despre care Bajnorică spune: „Acesta-i numele lui, Jigante și Gheorghe, acum în sfîrșit i-l poate lipi pe făptură”); Petrică Grasu (previzibil apelat „Grasule”); nea Albene; Celestin, un alt muncitor cu rol de rezoneur; Cîrnu din Brănești (cerșetor cu nasul tăiat, care vorbește prețios); Spermenzan, un țigan spărgător; Eleonora, una din iubitele lui Mite („Mă cheamă Mite. Mite de la Dimitrie. Și pe mine Norica. De la Eleonora.”); Vasile Atena, artistă de circ, implicată în aventura de la mare a lui Mite și a lui Giani Bajnorică. Nici „Giani Bajnorică” nu e un nume lipsit de relief, el aparține tovarășului de armată a lui Mite, personaj picaresc (devine hoț, desfigurează un milițian, ajunge la pârnaie etc.) și constant urmărit în roman, căpătuit, evident, și cu o poreclă: „Într-o vreme, lui Bajnorică mai mult Pericol Social ajunsesem să-i spunem, și drept e că-și simțea orgoliul alintat, oricît de rînjit ar fi fost tonul nostru.”.

Bajnorică e acela care, între altele, o aduce pe o anume Bica în colonia de muncă a soldaților indisciplinați; aceasta e o invalidă, are un picior de lemn (de aici

porecla „Șchioapa”) și o ocupație previzibilă în context: „Bajnorică-i spunea Bica și toți au prins să-i spună așa în cele din urmă, dar pe ea o chema Bianca și se vedea bine că știe pentru ce venise aici, printre patruzeci și ceva de bărbați trăind în pădure de mai bine de o jumătate de an”; ea are o pretenție mai puțin obișnuită, ca toți bărbații care îi trec prin pat să se semneze cu numele real pe piciorul de lemn: „Bica Șchioapa le pretindea să se spele înainte, în fața ei, și pe urmă să-și treacă numele și locul de baștină cu scris cât mai mărunț pe piciorul de lemn pe care-l ține lângă ea ca pe un accesoriu indispensabil îmblinzitoarei de sălbăticiuni care era. (...) și le spunea să nu încerce să o păcălească, semnându-și din nou pe proteza-măciucă numele lor sau, Doamne ferește, fictiv, zăpăcindu-i răbojul, iar ei se conformau, văzînd că-i destulă Bica Șchioapa, e de-ajuns pentru toată lumea femeia asta cu-n singur picior.”

Alt personaj pitoresc este Costică Zlate din Eforie Sud, care le oferă chirie lui Mite și Bajnorică: „Lui îi mai zice și Costică Zet, Bajnorică îl știe de ani de zile, și-i mai zice și Costică Zît, fiindcă a avut odată un pisic și cînd a murit l-a plîns și l-a îngropat în grădină, și cum dracu-i mai zice? Maiorul Zlate i se zice mai ales, fiindcă a lucrat ca ospătar la Oficiu de Vizite și Protocol de la Neptun, de unde l-au dat pînă la urmă afară, de bețiv notoriu ce ie.”

Pe Graziela, soacra tranzitorie din Perțihani a acelorași Mite și Bajnorică (deveniți soții fiicelor ei, Amalia și Vera), o reținem printr-un portret șarjat, gotico-grotesc, din care face parte și modul în care este apelată, mod reflectînd respectul înfricoșat purtat de gineri femeii ce pare să aibă legături cu Ucigă-l Toaca: „Graziela-doamna îi zicea tot satul, dar ei nu-i puteau zice altcuiva decît mamă, iar cînd nu era de față vorbeau despre madam Graziela cu o ironie diluată de un respect ce nu le stătuse vreodată-n fire.”

Alte două figuri completează seria prezențelor pitorești, atât prin poreclele lor cât și prin aspect și comportament. Unul este Atanasie Grigeanu, „bestia aia de pietrar cât muntele, care umbla cu crucile de beton în spinare pe stradă”, un evreu despre care ni se precizează: „(...) Atanasie Grigeanu, liber-profesionist și proprietarul unui minuscule atelier de ipsosărie și monumente funerare, unicul proprietar și lucrător al acestui atelier, căruia i se mai spunea și domnul Tonă, și domnul Roman Diesel, deoarece adesea era văzut în drum spre domiciliul clienților săi ducînd cîte o cruce de marmură pe fiecare umăr.”

Celălalt este „domnu' Ion”, un „ovreu bulgar” hermafrodit, despre care un personaj comentează: „uite-l pe domnu' Ion, Fulg de Nea îi ziceam de frumoasă ce era

și pînă la urmă s-a învățat să zică și ea și toată ziua crăunea, Fulg de Nea Fulg de Nea, uite-l, i se explica vreunui client nimerit ocazional la dom' Sever, domnu' Ion e o lună femeie și luna următoare este bărbat (...) căci Anca Ion îl chema în buletin, dar pînă să se mărite fusese domnișoara Anca, iar după aceea a născut un băiat care a trăit șase ani, pentru ca apoi toată lumea să-l știe tatăl altui băiat, care-i semăna mult, fără însă a-i moșteni indecizia sexului, și stai să vezi cum crăunea toată ziua prin casă și prin curte Fulg de Nea și tot așa, era ceva de toată frumusețea.”

După cum lesne se poate observa, lumea lui Aldulescu are originalitate, atât la capitolul figurilor și comportamentelor, cât și la acela al onomasticii.

Dumtriu Țepeneag, *Pont des Arts* (1999)

În *Pont des Arts*, Țepeneag se mai arată pe alocuri interesat de consemnarea unor aspecte legate de numele proprii. Astfel, la un moment dat notează: „Rămasă singură, [Maryse] de nenumărate ori și-a propus să vîndă totul și să plece la Montpellier, unde avea neamuri. Dar n-a reușit. În loc să plece ea, i-a venit la Paris o verișoară, o femeie înaltă și slabă: i-am uitat numele. Ori poate nu i l-am știut niciodată. Hai să zicem că o chema Nicole.” Asistăm, pe linia dezvoltată deja în *Hotel Europa*, la o mostră de artă „poietică”, prin care ni se devoalează modul de a numi al unui personaj – de fapt cu sublinierea, prin contrast, a gradului de autenticitate al prozei pe care tocmai o citim: faptul că autorul-narator acuză probleme de memorie în ce privește numele vrea să sugereze veridicitatea personajului în cauză. Această dimensiune a poeziei asumate în ciclul romanesc postdecembrist al lui Țepeneag nu exclude „luciditatea” autorului în materie de naratologie – tovarăsei de viață a acestuia i se explică diferența dintre instanța empirică și aceea ficțională prin prisma paradoxală a coincidenței onomastice: „Încerc să-i explic că Marianne cea din carte nu e ea, nu poate fi ea, chiar dacă o cheamă tot Marianne. Nici eu nu sunt... Iar la urma urmei, n-am folosit numai eu numele ăsta. Au fost, slavă domnului, atîția de la Molière, Marivaux și pînă la Jean-François Kahn...”

- Ce-i cu Jean- François Kahn?

- Păi a lansat, acum o lună, o revistă care se cheamă *Marianne*. N-ai zărit-o la chioșcuri? În sfârșit, nu trebuie s-o iei chiar așa, la primul nivel, și să te identifice cu

personajul ca orișice coafeză care se uită la serialul de sâmbătă seara. Iar pe urmă să te mai și enervezi. Ce fel de lectură e asta!

Mă întrerupe:

- Nu e vorba numai de lectura mea. Nu te gândești că mai citesc și alții cartea?

- Sper!

- Chiar dacă nu mă identific eu, mă identifică alții. Pricepi? Măcar să-i fi pus un alt nume. De ce Marianne? De ce ai ales numele ăsta?

- Cum de ce? Pentru că îmi place... răspund eu cu glas mieros și încerc în felul ăsta să redresez situația. Deși îmi dau seama că de astă dată n-o să-mi vină atât de ușor, Marianne pare într-adevăr furioasă. Se lovește cu cartea peste coapse, peste genunchi, ritmându-și astfel mânia.

- Ai făcut dinadins. Ca să mă ridiculizezi. Asta ai făcut. Aș vrea să văd ce zic criticii.

- După cum vezi, nu zic nimic. Tac ca pești.”

Conversația dă la iveală și alte idei din repertoriul comun al teoriei receptării: i se reproșează modelului real al personajului Marianne că practică, desuet, o lectură de identificare; se menționează prezența aceluiași nume în alte contexte ficționale (și nu numai); și se aruncă, în treacăt, o săgeată în direcția tăcerii exegetice, în maniera „postmodernă”, adică metatextuală atât de uzitată de pildă de către membrii „Școlii de la Târgoviște”.

De altfel, acest procedeu de autentificare a discursului, prin sugestia identității dintre autorul menționat pe copertă și personajul-narator, pe linia „pactului autobiografic” teoretizat de Philippe Lejeune, intră în repertoriul curent al ultimelor romane ale lui Țepeneag. Iată, în *Pont des Arts* notează la un moment dat un lapsus al unui personaj cu totul episodic, cu relevanță la nivelul jocului de roluri pe care-l propune, printr-un clin d'oeil adresat cititorului cunoscător: „- De când nu v-am mai văzut, dragă domnule...

Știu că-i vine greu să-mi pronunțe numele, nu e prima persoană în situația asta. I l-am spus de nu știu câte ori, l-a văzut scris în revistele și cărțile de șah, pretinde că mi-a cumpărat și ultimul roman. Tot degeaba. (...)

- Nu mai joc șah, caut pe cineva. Un amic.

- Nu cumva pe... Pastenague?

- Ba da, zic, și mă gândesc cu invidie că lui i-a reținut numele, deși e un chibiț, nu un adevărat jucător.”

Cititorul avizat știe că Pastenague nu e decât pseudonimul lui Țepeneag, prin urmare heteronimia are aici funcția de a credita ficțional distincția dintre autorul român și alter ego-ul său „francez”. Cum, însă, valoarea de pseudonim a lui „Pastenague” e binecunoscută, efectul rămâne doar la nivelul unui joc, adică prin angrenarea unei perspective ludice, eventual ludic-experimentale, care rezonază cu restul procedeelor asemănătoare, deja menționate sau ilustrate mai sus, în *Hotel Europa*, *Zadarnică e arta fugii* etc.

În concluzie, onomastica din romanele lui Țepeneag nu e atât spectaculoasă ori specială, cât relevantă pentru această opțiune „postmodernă” a întregii sale proze și, prin comparație cu alte „poetici antroponimice”, fie ele și doar implicite, ne ajută să emitem o idee de o mai mare cuprindere, referitoare la faptul că, în general, modernismul pare a fi de partea lui Cratylos, pe când postmodernismul de partea lui Hermogenes, cel puțin atunci când este vorba de regimul numelor proprii.

Mircea Nedelciu, *Zodia scafandrului* (2000)

*Zodia scafandrului*, romanul postum al lui Mircea Nedelciu, se leagă prin multe fire de *Zmeura de câmpie*. În primul rând prin personajul Zare Popescu, pe care-l regăsim de data asta ca licențiat în istorie, dar la fel de inventiv în speculațiile sale, apoi faptul că personajul principal al celui din urmă roman are de asemenea, ca și Zare, un prenume ieșit din comun – de data asta de sorgine culturală: Diogene (care devine, pentru prieteni, colegi sau admiratori: don Dio, Il Dio sau Dio pur și simplu); numele, căpătat datorită lecturilor nocturne ale nașei de botez a eroului, Coana Smaranda, va fi de bun augur purtătorului său, în condițiile în care lumea pe dos a dictaturii lui Ceaușescu nu mai privilegiază folosirea criteriilor normale de selectare a personalului în instituții<sup>224</sup>: „S-a observat adesea că listele de posturi, funcții și grade, în milităroasa noastră societate în care calitățile persoanelor contează prea puțin, ele fiind considerate uniforme ca la soldați, și în care funcționează doar bunul plac al instanței care alege un nume din lungi liste perfect verificate de serviciile de cadre,

---

<sup>224</sup> Diogene trăiește, conform unei hotărâri induse de tatăl său, care vede în fiul său un copil altfel decât restul, în răspăr cu această alienare a societății comuniste: „Obiceiul lui Vasile Sava de a spune despre fiu-său că e altfel, obicei ce se exprimase, după cum știm, încă de la botez, avea să fie observat curând și cumva asumat de cel în cauză. Numai că și interpretarea avea să fie puțin altfel: prin

aceste noi liste alese deci conțin nume ciudate, ridicole sau cu semnificații concrete: Pompilian Ațâfnoaie – colonel; Besensac Claudian – director etc., etc. Fenomenul se explică mai ales prin lipsa de criterii reale, prin plictiseala enormă a celui care are puterea absolută în decizie și n-are de dat nimănui socoteală. Probabil că puterea pe care o primise învățătorul ilegalist Popescu-Voinești când fusese numit director general științific al MII-ului era din această categorie. (...) Cert e că Popescu-Voinești bifase cu propria-i mână câteva sute de nume din zecile de liste de absolvenți care-i parveniseră și bifa lui căzuse și asupra lui Diogene Sava. Probabil din cauza numelui mic: Diogene, ăsta da nume de cercetător la un institut de istorie!, gândise ilustrul învățător și savant. Și poate că tot mâna lui gospodărească împărțise institutul în secții și subsecții și alesese pentru tânărul Sava Diogene Secția Antică – Subsecția G, adică Geți.” Hilarul procedeu de alegere a cercetătorilor este, iată, acela al căutării potrivirii numelui cu domeniul, fie el și lărgit, de studiu! Conform aceluiași absurd principiu, la secția de Medievală este distribuit Bogdan Dragoș (sau Dragoș Bogdan! – ezitarea îi aparține naratorului însuși).

Alt fir de legătură cu *Zmeura de câmpie* îl constituie, așa cum deja s-a văzut, tema relației dintre Marea Istorie și aceea personală – în contextul unei proze care de data aceasta vizează unele din mecanismele absurde și coercitive ale societății comuniste românești: Diogene și Zare lucrează la Marele Institut de Istorie, condus de un fost învățător pe nume Popescu-Voinești; fiecare dintre cei doi încearcă să scape sistemului, dar impresia finală e aceea că nici unul nu reușește, ba chiar contribuie, cu iresponsabilitate, la perpetuarea lui – căci Diogene, deși nu se angajează „cu adevărat” în falsificarea protocronică a istoriei României, pentru el contând doar femeile și distracția, plătește tribut puterii prin transformarea – fără temei științific – sclavului Zamolxis în discipolul Zamolxis al lui Pitagora și în inventatorul avant la lettre al unei teoreme ce îl devansează pe Einstein. Cinismul lui Diogene este subliniat chiar de narator: „Într-o perioadă în care nebuniile istorice ale unui regim își caută legitimități științifice în «cei 2500 de ani de statalitate neîntreruptă», când interpretările calendarului dacic ocupă mințile mai tuturor fermaticilor și Napoleonilor din ospicii, și când protocronismul autohton este obiectul de studiu al secției principale din MII, să lansezi o teorie care ar permite să-l declari pe strămoșul Zamolxis precursorul lui Einstein e o acțiune cu multe șanse de succes. Ea arată însă și cinismului autorului, pe

---

clasa a opta, Diogene decisese că a fi altfel înseamnă, de fapt, a fi normal. Și asta ca o deducție logică: pentru că lumea toată o luase razna, era anormală. Exact așa gîndea de fapt și taică-său.”

care doar întâmplarea l-a botezat Diogene.” Și mai tulburător e faptul că Zare, deși absolvent de studii istorice universitare, își păstrează „inocența” și „metodele” de autodidact (naratorul marchează diferența – care, de fapt, nu e una de fond, din perspectivă pozitivistă – dintre colegii conformiști ai lui Zare și Zare însuși prin aceea că primii „își sprijineau elucubrațiile fie pe sloganurile materialismului-dialectic și ale luptei de clasă, cei mai în vârstă, fie pe ultima magistrală cuvântare a Tovarășului, cei mai tineri și mai «de viitor»”, iar ultimul „își permitea să-i surprindă cu idei scoase din romane S. F., din benzi desenate franțuzești sau din Protocoalele Sionului.”) și, în ciuda mărturisirii de prieten a lui Diogene, cum că teoria lui e o prostie, îi acceptă validitatea pe temeiul îndrăzelii (care, repetăm, nu se susține argumentativ).

În *Zmeura de câmpie* trei personaje își „dispută” același nume, Popescu: Zare, Gelu și un anume învățător Popescu; în *Zodia scafandrului* reapare același nume atribuit acestui fost învățător (nu e identic cu acela din romanul anterior) și fost ilegalist devenit director de institut, dar și altui învățător (al treilea, deja!), Iorgu Popescu, ce visează la scrierea în colaborare a unei monografii a satului de baștină a lui Diogene, Boroana. Inflația de „Popești” (a nu se uita nici hermeneutica cvasi-etimologică a lui Gelu Popescu pe marginea acestui nume) are calitatea de a sugera veridicitatea celor relatate, dar și defectul de a ambigua identitatea purtătorilor – căci e vorba nu numai de același nume, dar, după cum am remarcat, și de aceeași profesiune pentru trei dintre personaje. Pe de altă parte, numele Popescu are și efectul de a „înruți”, simbolic, evident, personajele (Gelu și Zare se consideră, în *Zmeura de câmpie*, frați, iar Popescu Iorgu și Popescu Zare, legați prin numele de familie și prin dorința de a scrie monografia Boroanei, devin, la modul figurat, rude: „Aproape o înfiere reciprocă avusese loc între Popescu-bunicul și Popescu-nepotul, chiar dacă nici o probă istorică nu putea fi adusă în sprijinul vreunei presupuse legături de rudenie.”

Intervențiile metatextuale nu lipsesc nici din *Zodia scafandrului*, ele fiind chiar mai numeroase și mai sistematice decât în *Zmeura de câmpie*, căci se constituie din pagini de jurnal ale evoluției bolii autorului, respectiv ale genezei ultimului său roman (Nedelciu identificând o simbioză între cele două procese – în fond de naturi diferite: primul însemnând distrugere, celălalt construcție). Diferența dintre inserțiile metatextuale ale celor două cărți constă în aceea că în romanul postum ele nu se mai referă la tehnica literară, ci la contextul genetic al operei, la resorturile elaborării.

Lumea romanului *Povestea Marelui Brigand* e plasată, potrivit chiar titlului primului capitol, în imaginarul ținut Abraxa cucerit de Utopus în *Utopia* lui Thomas Morus. Menționarea acestui toponim cu care se deschide cartea („S-a întâmplat în Abraxa”), precum și a regelui Utopus (sub forma supranumelui „marele U”) sau a capitalei Amauroton ori a unui alaopolit etc., funcționează pe de o parte ca o referință intertextuală, iar pe de altă parte ca modalitate de plasare a ficțiunii în regimul parabolei. Regim accentuat de consecvența și frecvența utilizării în narațiune a numelor generice (cu majuscule) de instituții precum Primărie, Parchet, Guvernator etc. În aceeași categorie intră „militanți din Loja Armoniei”, „Forțele Realiste”, „Marele Brigand” ș. a. Prezența unui hidronim precum Letea, cu transparenta aluzie mitologică la Lethe, apa uitării, nu face decât să confirme perspectiva parabolică, așa cum o indică și denumiri care intră tot sub incidența categoriei genericului: se vorbește despre „construirea Fabricii de Fericire”, despre Cazul (cu majusculă) Victimei (tot cu literă mare), despre Colegiul Principal al Fraților Invizibili, despre Ordinul Fraților Realisti (care sucesc mințile țăranilor), despre Conte, Guvernator, șeful Parchetului, domnul Primar, Consiliul Nocturn, Femeia în Doliu ș. a. Deși în cele mai multe cazuri aflăm – mai devreme sau mai târziu – numele personajelor, naratorul (ba chiar și personajele) nu recurge la ele, ci le desemnează, în general, după funcție sau ocupație: grefierul, judele, comisarul etc.

Plasarea acțiunii într-o epocă revolută se realizează, între altele, prin menționarea caleștilor, hanurilor, aeroplanelor, a „imperiului”, a termenului „leghe” etc., datându-se astfel relativ timpul istoric (în tot romanul apare o singură dată, 1888, când e menționat anul fondării „Ordinului Martinist”); colajul temporal, care contribuie la sugestia parabolică, își găsește un pandant în colajul dintre urban și rural, în maniera din *Cartea Milionarului* (ca și Milionarul lui Ștefan Bănulescu, în romanul lui Cimpoeșu, un personaj „aulic”, anume Contele, coboară, cu ocazia sărbătorii sale anuale, din domeniul său în mijlocul poporului, la iarmaroc), fapt dovedit de toponime care sugerează mai degrabă o mentalitate sătească, decât orășenească: mahalaua Arbela, cartierul Antonia, mahalaua Potcovari de pe Cîmpul Trestiiilor, Cimitirul Olarului, Țarina Sîngelui ș. a. În aceeași ordine de idei, amestecul temporal și cel spațial e completat de combinația dintre realism și fantastic (ceea ce, între altele, tot la Bănulescu ne trimite) – vezi disparițiile și aparițiile celui numit generic

„victimă”, licoarea verde vindecătoare, istoriile cu strigoi sau povestea particulară a piticului cocoșat Sadim („Sadim, fata butnarului Daniel, ucenicul lui Martin Tobias din Kerepes, și a Dououcei cea cu patru țîțe”) care inițial ar fi fost o superbă femeie.

Tot hibridizarea, doar că antroponimică, stă (alături de referințele generice) la baza construirii u-topiei și a-temporalității în această ficțiune reflexivă, căci numele vin din nomenclatoare foarte diferite; pe de o parte e vorba de nume cu rezonanțe realiste, mai mult sau mai puțin pitorești și autohtone românești: avocatul Caroteanu, doctorul Marcu, comisarul Petrache, grefierul Luca, un anume domn Filimon, doctorul Radian, agentul Mateuț, judecătorul de instrucție Ștefan, șeful postului local de jandarmi Mitie, domnul profesor Dobrescu (cel care „a ținut o îndrăzneată conferință la Cercul Militar”), flăcăii dintr-un sat Tălășman Sandu, Flincu Ion, Ștaman Aurel, vrăjitoarea Pachița, croitorul Mănălău, vărul șefului de post, Vasile Balbuz, o anumită logodnică Maricica, boierul Plachie, agentul Filip (care vorbește despre un anume Anania, care merge ca un orb), chemat de comisar cu „Felipe”, Miron, tatăl celui poreclit Friptu, moș Tășulcă (acesta pretinde că Victima s-ar numi Virgil), elevul Marcu (care are fantasme cu Tincuța, colega de bancă), Lenuța, o verișoară a unui sergent, cojocarul Volocar, banditul Chiruță, butnarul Daniel, domnișoara Orzan; pe de altă parte, apar nume de alte origini, însă nu ieșite din comun din unghiul nomenclatorului de proveniență: evreul Șubin, tatăl adoptiv al Victimei, avocatul pensionar Șarl, contele Rosenhoff, sergentul Parmena, domnișoara Rosengrunschon, chelnerul Prohor, ceasornicarul Marcu Schwarz, comisarul Aron, banditul Lucan, frații Moscovici (autorii unui mare incendiu), banditul Balab, Sadim-cocoșatul, cârciumarul Godel, „unde lucra Doudouce cea cu patru țîțe, Doudouce nu refuza niciodată pe nimeni”, șoferul Boseac, agentul Xava, „cel cu levitația magnetică”, fermecătoarea doamnă Glaphira, soția procurorului, evreul Isaac, agentul Timon ș. a.

În fine, o a treia categorie o reprezintă numele pitorești, de originalitate căutată, fie că e vorba despre denumiri de stabilimente (Prințesa Împutită – casă de toleranță), fie de antroponime, gen madam Soprosina, patroana de la Prințesa Împutită, sau Pilo („numele de alint al procurorului, presupuse grefierul”), ori Cartaphilus (de care se miră toți, de la jude la Sadim – „Cartaphilus, ce nume mai e și ăsta? tresări Sadim, ușor neliniștit” –, dar care aparține unui jidov din istoria cristică).

Porecelele rămân la ordinea zilei, dat fiind orizontul mentalității rurale care funcționează în plin oraș (întocmai, din nou, ca în *Cartea Milionarului*); astfel, apar supranume (cărora li se atașează frecvent originile) precum domnișoara Orzan-cea-

tînă, despre care se zice că e „fiica domnișoarei Orzan-cea-bătrînă” (de remarcat contrastul ironic dintre „domnișoară” și „cea-bătrînă”), Pisica Verde, prostituata măritată cu comisarul Aron („Într-o zi, un client îi dăruise o pisică verde, sau poate o vopsise ea, nu prea mare, cam atît, îi zicea Clarimonda și o ținea tot timpul în brațe și din cauza asta nici un bărbat n use mai putea tinge de ea...”); Haartman („moș Tășulecă, un bătrîn soios, cu un craniu imens și niște ochi mici ca două grăunțe înfîpte adînc în orbite, lumea l-a poreclit Haartman, în amintirea celebrului măcelar din Hanovra”); Olandezul („evreul Isaac, dacă o fi într-adevăr evreu și nu olandez, căci toți îi zic Olandezul”); Sadim (despre care aflăm că la bază reprezintă o poreclă: „tîrgoveții noștri se obișnuiră cu noul Sadim – sau cel poreclit astfel, fiindcă la început era mai curînd o poreclă”); Friptu („pe vremuri trăia în sat un flăcău poreclit Friptu – numele lui real șeful de post nu-l știe, iar cînd agentul insistă, se supără: ce nume, domnule, parcă asta contează? Știe, în schimb, de ce era poreclit Friptu, pusese pariu că el poate stinge țigara apăsînd-o cu capătul aprins pe bărbie și nici măcar nu țipă. A cîștigat pariul, dar s-a ales cu o cicatrice și cu porecla.”); Tiphereth (aparține logodnicei lui Friptu („șeful de post zicea că o chema Maricica, dar Șubin îi dădu alt nume, ciudat și mîngîietor, Tiphereth”); Chiorul (proprietarul unui han); Picior de drac, porecla Victimei („se pare că maică-sa îl născuse totuși cu un defect (...) laba piciorului stîng întoarsă înapoi, lucru care la vremea respectivă a fost considerat un semn și i-a atras porecla *picior de drac*. Așa susține un oarecare Mănălău, croitorul cel mai apreciat din sat și proprietar al unei prisăci cu cincizeci de stupi la Rîpa Floarii. Altul, însă, Volocar, de meserie cojocar și care mai știe să cînte și la trompetă, participînd în această calitate la mai toate balurile și nunțile de prin partea locului, zice fugi, bre, de-aici cu piciorul tău cu tot, poate vrei să zici *ficior de drac*!”); aceleiași Victime, agenții îi dau porecla Puișoru', însă legenda țesută în jurul acesteia contribuie la înmulțirea supranumelor, mai ales că, ni se spune, numele „adevărat” e păstrat ascuns de către anchetatori, astfel că atunci cînd despre vindecătorul căutat de jude și de grefier o anume Lenuța mărturisește că s-ar numi Agathon, comisarul constată cît de prolifică a devenit legenda: „Numele de Agathon îi era străin comisarului (...). Acum, însă, trecînd încă o dată în revistă fiecare secvență a eșecului său, descoperi că n-ar fi avut nici un motiv să-l creadă pe comisar pe cuvînt, fie și pentru motivul că numele *adevărat* al victimei, trecut în rapoartele către judecătorul de instrucție și mai departe către Parchet, fusese ținut tot timpul în cel mai deplin secret (ceea ce îndreptăța presupunerea că nu era vorba propriu-zis de un nume, sau

dimpotrivă, că în rapoarte *victimă* avea mai multe nume), uzându-se în schimb de numeroase porecle provizorii, determinate de circumstanțele relatării sau ale situației relatate. I se spunea *Fiul Văduvei*, *Copilul*, *Puișorul* sau *Studentul*, *Învățătorul*, *Clientul*, *Vizitatorul* sau pur și simplu *Victimă*, denumiri luate în înțelesul lor comun, adaptate situațiilor circumstanțiale și nicidecum purtătoare ale vreunei oricât de neînsemnate intenții simbolice. Dacă spuneau totuși ceva, ele vorbeau despre o anumită obișnuință, o atitudine tolerantă și totodată neglijentă, un mod de a risipi din ceea ce e oricum de prisos. Filip ar fi trebuit să știe dacă numele de Agathon fusese folosit vreodată în vechile rapoarte. Cu mulți ani în urmă, când ancheta era la început și încă nu descoperiseră că *victimă* e mereu aceeași (...) nu aveau motive să-i țină numele secret, și Filip ar fi putut afla.”

De același regim ambiguu se bucură și „Marele Brigand”, un personaj obscur despre care aflăm că fura sufletele, căruia de fapt nimeni nu îi poate relata povestea și despre care cineva remarcă: „Nu știu dacă avea un nume”. Proliferarea (supra)numelor sau, dimpotrivă, absența lor (ori înlocuirea cu nume generice) reprezintă fenomene specifice acestei lumi plasate în perspectiva utopic-parabolică a unui imperiu târziu (tot despre reminiscențele unui imperiu era vorba și în *Cartea Milionarului*, doar că era numit Imperiul Bizantin), o lume în care mentalitatea tradițională, care face apel la porecle și nume cu sens, se mixează cu perspectiva crepusculară – recognoscibilă, paradoxal, tocmai în intențiile de reînțemeiere a Orașului măcinat de lupte pentru putere (între limonarzi, realiști, alaopoliți, lestrygoni ș. a.), intenții exprimate simbolic de, în mod ciudat, un contabil (sic!) care face planuri arhitecturale de refacere completă a locului: „O nouă rețea de transport urban, hrană suficientă pentru fiecare, locuințe salubre și confortabile, îmbrăcăminte, acțiuni culturale și educative și chiar un nou nume: Arabot – orașul din al șaptelea cer unde se află dreptatea, justiția, comorile de viață, de pace și de binecuvântare”.

### Bibliografie critică selectivă

- ALEXANDRU, Laszlo, *Între Icar și Anteu*, Ed. Dacia, Cluj, 1996
- APETROAIE, Ion, *Vasile Voiculescu*, Ed. Minerva, București, 1975
- ARDELEANU, Virgil, „*A urî*”, „*a iubi*”, Ed. Dacia, Cluj, 1971
- BALOTĂ, Nicolae, *De la Ion la Ioanide*, Ed. Eminescu, București, 1974
- BALOTĂ, Nicolae, *Universul prozei*, Ed. Eminescu, București, 1976
- BĂLU, Ion, *Marin Preda*, Ed. Albatros, București, 1976
- BURȚA-CERNAT, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate*, Cartea Românească, București, 2011
- CĂLIN, Vera, *Omisiunea elocventă*, Editura Enciclopedică Română, București, 1973
- CALINESCU, Al., *Biblioteci deschise*, Ed. Cartea Românească, București, 1986
- CALINESCU, Al., *Perspective critice*, Ed. Junimea, București, 1978
- CĂLINESCU, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Ed. Univers, București, 1995
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, București, Ed. Humanitas, 1999
- CONSTANTINESCU, Pompiliu, *Scrieri*, vol. 4, Ed. Minerva, București, 1970/1999
- CORDOȘ, Sanda, „După treizeci de ani și o Revoluție”, în „*Echinox*”, nr. 7-8-9, 2001
- COSMA, Anton, *Romanul românesc contemporan*, I, Ed. Eminescu, București, 1988
- CRISTEA, Valeriu, *Interpretări critice*, Ed. Cartea Românească, București, 1970
- CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Al doilea suflu*, Ed. Cartea Românească, București, 1989
- CROHMĂLNICEANU, Ovid S., *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Ed. Cartea Românească, București, 1981
- CULCER, Dan, *Serii și grupuri*, Ed. Cartea Românească, București, 1981
- CRISTEA, Valeriu, *Fereastra criticului*, Ed. Cartea Românească, București, 1987
- DAMIAN, S., *G. Călinescu – romancier. Eseu despre măștile jocului*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ed. Minerva, București, 1974
- DIMISIANU, Gabriel, *Prozatori de azi*, Ed. Cartea Românească, București, 1970
- DIMISIANU, Gabriel, *Valori actuale*, Ed. Eminescu, București, 1974
- GEORGE, Alexandru, *La sfârșitul lecturii*, Ed. Cartea Românească, București, 1973
- GEORGE, Alexandru, *Semne și repere*, Ed. Cartea Românească, București, 1971
- GEORGESCU, Paul, *Polivalența necesară*, E. P. L., București, 1967
- GORCEA, Petru Mihai, *Structură și mit în proza contemporană*, Ed. Cartea Românească, București, 1982

- HOLBAN, Ioan, *Profiluri epice contemporane*, Ed. Cartea Românească, București, 1987
- HOLBAN, Ioan, *Salonul refuzaților*, Iași, Ed. Moldova, 1995
- IGNAT, Mihai, *Onomastica în romanul românesc*, Ed. Universității „Transilvania”, Brașov, 2009
- IORGULESCU, Mircea, *Ceara și sigiliul*, Ed. Cartea Românească, București, 1982
- IORGULESCU, Mircea, *Rondul de noapte*, Ed. Cartea Românească, București, 1974
- ISTRATE, Mariana, *Numele propriu în textul narativ*, Ed. Napoca Star, Cluj, 2000
- IVĂNCESCU, Ruxandra, *O nouă viziune asupra prozei contemporane*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999
- LEFTER, Ion Bogdan, *Alexandru Ivasiuc, ultimul modernist*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2001
- LEFTER, Ion Bogdan, *Primii postmoderni: „Școala de la Târgoviște”*, Paralela 45, Pitești, 2003
- MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe*, ediția a III-a, Ed. Gramar, București, 1998
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, I, ediție revizuită, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1997
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008
- MANOLESCU, Nicolae, *Lecturi infidele*, E.P.L., București, 1966
- MANOLESCU, Nicolae, *Literatura română postbelică*, II, Ed. Aula, Brașov, 2001
- MECU, Nicolae, „Cazul Bietul Ioanide”, în „România literară” nr. 1/2002
- MICU, Dumitru, *George Călinescu. Între Apollo și Dionysos*, Ed. Minerva, București, 1979
- MORARU, Cornel, *Semnele realului*, Ed. Eminescu, București, 1981
- MORARU, Cornel, *Textul și realitatea*, Ed. Eminescu, București, 1984
- NEGOIȚESCU, Ion, *Analize și sinteze*, Ed. Albatros, București, 1976
- NEGOIȚESCU, Ion, *Istoria literaturii române*, I (1800 – 1945), Ed. Minerva, București, 1991
- NEGRICI, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, I, Ed. Fundației Pro, București, 2003
- NIȚESCU, M., *Atitudini critice*, Ed. Cartea Românească, București, 1983
- OPREA, Nicolae, „Din nou Dicționarul onomastic”, în „Calende” nr. 1-2-3-4 (95)/2001
- OȚOIU, Adrian, *Trafic de frontieră*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000
- PAPAHAGI, Marian, *Cumpănă și semn*, Ed. Cartea Românească, București, 1990

2000

- PAPAHAGI, Marian, *Eros și utopie*, Ed. Cartea Românească, București, 1980
- PARUIT, Alain, „Ferestrele zidite”, în „Vatra” nr. 10/1996, p. 41.
- PÂRVULESCU, Ioana, *Alfabetul doamnelor*, Ed. Crater, București, 1999.
- PÂRVULESCU, Ioana, *Prejudecăți literare*, Ed. Univers, București, 1999
- PAVEL, Laura, *Antimemoriile lui Grobei*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1997
- PECICAN, Ovidiu, „Marin Preda și Ilia Muromet”, în „Observator cultural” nr. 60, anul I, 17 – 23 aprilie 2001
- PETRESCU, Liviu, *Realitate și romanesc*, Ed. Tineretului, București, 1969
- PILLAT, Dinu, *Itinerarii istorico-literare*, ediție alcătuită, prefată și bibliografie de George Muntean, Ed. Minerva, București, 1978
- PIRU, Al., *Permanențe românești*, Ed. Cartea Românească, București, 1978
- PODOABĂ, Virgil (coordonator), *Cărțile supraviețuitoare*, Ed. Aula, Brașov, 2008
- POPA, Marian, *Forma ca deformare*, Ed. Eminescu, București, 1975
- POPOVICI, Vasile, *Marin Preda – timpul dialogului*, Ed. Cartea Românească, București, 1983
- PREDA, Marin, *Imposibila întoarcere*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, Ed. Cartea Românească, București, 1972
- PROTOPOPESCU, Al., *Romanul psihologic românesc*, Ed. Eminescu, București, 1978
- PROTOPOPESCU, Al., *Volumul și esența*, Ed. Eminescu, București, 1972
- RAICU, Lucian, *Fragmente de timp*, Ed. Cartea Românească, București, 1984
- RAICU, Lucian, *Structuri literare*, Ed. Eminescu, București, 1973
- REGMAN, Cornel, *Cărți, autori, tendințe*, E. P. L., București, 1967
- REGMAN, Cornel, *Colocvial*, București, Ed. Eminescu, 1976
- REGMAN, Cornel, *De la imperfect la mai puțin ca perfect*, Ed. Eminescu, București, 1987
- REGMAN, Cornel, *Explorări în actualitatea imediată*, Ed. Eminescu, București, 1978
- SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Ed. Cartea Românească, București, 1978
- SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, II, Ed. Cartea Românească, București, 1976
- SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, III, Ed. Cartea Românească, București, 1984
- SIMION, Eugen, *Scriitori români de azi*, IV, Ed. Cartea Românească, București, 1989
- SIMUȚ, Ion, *Diferența specifică*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982
- CAZACU, Tatiana, „Un limbaj copleșitor: *Roman intim*, de Paul Goma”, în „Viața românească”, nr. 3-4, martie-aprilie 2000

- SORESCU, Sorina, *Jurnalul fără jurnal. Jocurile semnăturii*, Ed. Aius, Craiova, 1998
- SPIRIDON, Monica, *Melancolia descendenței*, Ed. Cartea Românească, București, 1989
- SPIRIDON, Monica, *Omul supt vremi*, Ed. Cartea Românească, București, 1993
- STEINHARDT, Nicolae, *Între viață și cărți*, Ed. Cartea Românească, București, 1976
- ȚEPOSU, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Ed. Eminescu, București, 1993
- ȚEPOSU, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, Ed. Cartea Românească, București, 1983
- ULICI, Laurențiu, *Confort Procast*, Ed. Eminescu, București, 1983
- UNGUREANU, Cornel, *Contextul operei*, Ed. Cartea Românească București, 1979
- UNGUREANU, Cornel, *La vest de Eden. O introducere în literatura exilului*, Ed. Amarcord, Timișoara, 1995
- UNGUREANU, Cornel, *Proza românească de azi*, Ed. Cartea Românească, București, 1985
- UNGUREANU, Cornel, *Proză și reflexivitate*, Ed. Eminescu, București, 1977
- URSA, Mihaela, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1999
- VARTIC, Ion, *Spectacol interior*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977
- ZACIU, Mircea, *Lancea lui Ahile*, Ed. Cartea Românească, București, 1980
- ZACIU, Mircea, *Masca geniului*, Editura Pentru Literatură, București, 1967
- ZACIU, Mircea, *Viaticum*, Cartea Românească, București, 1983
- ZAHARIA-FILIPAȘ, Elena, *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu*, Ed. Minerva, București, 1980
- \*\*\* *Al. Ivasiuc interpretat de...*, Ed. Eminescu, București, 1980
- \*\*\* *Dicționarul literaturii române până la 1900*, Ed. Academiei, București, 1979.
- \*\*\* *Romanul românesc în interviuri*, I – II, antologie de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Minerva, București, 1984-1986
- \*\*\* *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, Ed. Cartea Românească, București, 1981

## Cuprins

|                                                                                                                                                                        |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Cuvânt înainte .....                                                                                                                                                   | 3   |
| Ticu Archip, <i>Soarele negru</i> (vol. I. <i>Oameni</i> , 1946; vol. II, <i>Zeul</i> , 1949).....                                                                     | 5   |
| Damian Stănoiu, <i>Camere mobilate</i> (1947) .....                                                                                                                    | 9   |
| Pavel Chihăia, <i>Blocada</i> (1947) .....                                                                                                                             | 11  |
| George Călinescu, <i>Bietul Ioanide</i> (1953); <i>Scrinul negru</i> (1960).....                                                                                       | 14  |
| Marin Preda, <i>Moromeții</i> (vol. I, 1955; vol. II, 1967).....                                                                                                       | 21  |
| Iulia Soare, <i>Familia Calaff</i> (1956) .....                                                                                                                        | 31  |
| Eugen Barbu, <i>Groapa</i> (1957) .....                                                                                                                                | 36  |
| Victor Eftimiu, <i>Pe urmele zimbrului</i> (1964) .....                                                                                                                | 39  |
| Cella Serghi, <i>Cartea Mironei</i> (1965).....                                                                                                                        | 40  |
| Ion Vinea, <i>Lunatecii</i> (1965) .....                                                                                                                               | 46  |
| Mircea Ciobanu, <i>Martorii</i> (1968) .....                                                                                                                           | 52  |
| Fănuș Neagu, <i>Îngerul a strigat</i> (1968) .....                                                                                                                     | 55  |
| Paul Georgescu, <i>Coborând</i> (1968) .....                                                                                                                           | 59  |
| Petru Popescu, <i>Prins</i> (1969) .....                                                                                                                               | 63  |
| Matei Călinescu, <i>Viața și opiniile lui Zacharias Lichter</i> (1969) .....                                                                                           | 67  |
| Sânziana Pop, <i>Serenadă la trompetă</i> (1969) .....                                                                                                                 | 69  |
| Mircea Horia Simionescu, <i>Dicționar onomastic</i> (1969);<br><i>Jumătate plus unu</i> (1976) .....                                                                   | 72  |
| Vasile Voiculescu, <i>Zahei orbul</i> (1970) .....                                                                                                                     | 88  |
| Augustin Buzura, <i>Absenții</i> (1970).....                                                                                                                           | 94  |
| Petru Popescu, <i>Dulce ca mierea e glonțul patriei</i> (1970) .....                                                                                                   | 97  |
| Cella Serghi, <i>Gențiane</i> (1970) .....                                                                                                                             | 98  |
| Sorin Titel, <i>Lunga călătorie a prizonierului</i> (1971) .....                                                                                                       | 102 |
| M. Blecher, <i>Vizuina luminată</i> (1971) .....                                                                                                                       | 105 |
| Ion Vinea, <i>Venin de mai</i> (1971).....                                                                                                                             | 107 |
| Mircea Eliade, <i>Noaptea de Sânziene</i> (1971) .....                                                                                                                 | 114 |
| Nicolae Breban, <i>Îngerul de gips</i> (1973) .....                                                                                                                    | 120 |
| Petru Popescu, <i>Sfârșitul bahic</i> (1973) .....                                                                                                                     | 125 |
| Virgil Duda, <i>Deruta</i> (1973) .....                                                                                                                                | 127 |
| Radu Cosașu, <i>Supraviețuiri</i> , I (1973); <i>Supraviețuiri</i> II (1977);<br><i>Meseria de nuvelist</i> (1980); <i>Ficțiunii</i> (1983); <i>Logica</i> (1985)..... | 131 |
| Fănuș Neagu, <i>Frumoșii nebuni ai marilor orașe</i> (1976) .....                                                                                                      | 143 |
| Ștefan Bănuțescu, <i>Cartea de la Metopolis. I. Cartea Milionarului</i> (1977) .....                                                                                   | 147 |

|                                                                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Nicolae Breban, <i>Bunavestire</i> (1977).....                                                                                                             | 154 |
| Paul Georgescu, <i>Revelionul</i> (1977) .....                                                                                                             | 157 |
| Marin Sorescu, <i>Trei dinți din față</i> (1977) .....                                                                                                     | 158 |
| Mircea Horia Simionescu, <i>Nesfârșitele primejdii</i> (1978) .....                                                                                        | 167 |
| Mircea Horia Simionescu, <i>Învățăături pentru delfin</i> (1979) .....                                                                                     | 169 |
| Ștefan Agopian, <i>Ziua mâniei</i> (1979).....                                                                                                             | 171 |
| Paul Georgescu, <i>Vara baroc</i> (1980) .....                                                                                                             | 175 |
| Augustin Buzura, <i>Vocile nopții</i> (1980) .....                                                                                                         | 179 |
| Costache Olăreanu, <i>Ficțiune și infanterie</i> (1980) .....                                                                                              | 183 |
| Ileana Vulpescu, <i>Arta conversației</i> (1980) .....                                                                                                     | 186 |
| Ștefan Agopian, <i>Tache de catifea</i> (1981) .....                                                                                                       | 190 |
| Paul Georgescu, <i>Solstițiu tulburat</i> (1982) .....                                                                                                     | 195 |
| Gheorghe Crăciun, <i>Acte originale/Copii legalizate</i> (1982);<br><i>Compunere cu paralele inegale</i> (1988);<br><i>Frumoasa fără corp</i> (1993) ..... | 199 |
| Ion Biberi, <i>Destinul Aisei</i> (1983) .....                                                                                                             | 209 |
| Alexandru Papilian, <i>Capricii</i> (1983).....                                                                                                            | 210 |
| Adina Kenereș, <i>Îngereasa cu pălărie verde</i> (1983).....                                                                                               | 215 |
| Mircea Horia Simionescu, <i>Redingota</i> (1984) .....                                                                                                     | 217 |
| Mircea Nedelciu, <i>Zmeura de câmpie</i> (1984) .....                                                                                                      | 222 |
| Virgil Duda, <i>Oglinda salvată</i> (1986) .....                                                                                                           | 228 |
| Mircea Nedelciu, <i>Tratament fabulatoriu</i> (1986) .....                                                                                                 | 233 |
| Fănuș Neagu, <i>Scaunul singurătății</i> (1987) .....                                                                                                      | 238 |
| Mircea Horia Simionescu, <i>Asediul locului comun</i> (1988) .....                                                                                         | 245 |
| George Cușnarencu, <i>Tangoul Memoriei</i> (1988) .....                                                                                                    | 247 |
| A. E. Baconsky, <i>Biserica Neagră</i> (1990) .....                                                                                                        | 253 |
| Vasile Gogea, <i>Scene din viața lui Anselmus</i> (1990) .....                                                                                             | 254 |
| Paul Goma, <i>Patimile după Pitești</i> (1990); <i>Din calidor</i> (1990);<br><i>Culoarea curcubeului '77</i> (1990); <i>Ostinato</i> (1991).....          | 256 |
| Dumitru Țepeneag, <i>Zadarnică e arta fugii</i> (1991) .....                                                                                               | 261 |
| Ion D. Sârbu, <i>Adio, Europa!</i> (1993) .....                                                                                                            | 265 |
| Alexandru Vona, <i>Ferestrele zidite</i> (1993) .....                                                                                                      | 271 |
| Dumitru Țepeneag, <i>Hotel Europa</i> (1996) .....                                                                                                         | 274 |
| Adrian Oțoiu, <i>Coaja lucrurilor sau Dansînd cu Jupuita</i> (1996) .....                                                                                  | 278 |
| Virgil Duda, <i>A trăi în păcat</i> (1996) .....                                                                                                           | 288 |
| Radu Aldulescu, <i>Amantul colivăresei</i> (1996) .....                                                                                                    | 290 |

|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| Dumtriu Țepeneag, <i>Pont des Arts</i> (1999) .....          | 294 |
| Mircea Nedelciu, <i>Zodia scafandrului</i> (2000).....       | 296 |
| Petru Cimpoeșu, <i>Povestea Marelui Brigand</i> (2000) ..... | 299 |
| Bibliografie critică selectivă. ....                         | 303 |