

„O GENERAȚIE DE SUSCEPTIBILI”: EMIL IVĂNESCU, DINU PILLAT, ALEXANDRU VONA

Diana STROESCU

Institutul de Filologie Română „A. Philippide” Iași
A. Philippide Institute of Romanian Philology, Iasi
E-mail: diana.stroescu1@gmail.com

“A GENERATION OF SUSCEPTIBLE WRITERS”: EMIL IVĂNESCU, DINU PILLAT, AND ALEXANDRU VONA

Abstract: The study analyzes the work of three authors which were not duly integrated into the literary canon: Emil Ivănescu, Dinu Pillat and Alexandru Vona. Even if their names are lesser known within the history of Romanian literature, the article remarks that the exceptional historical circumstances of the war generation they belonged to influenced in a peculiar manner the configuration of the texts. Thus, their literary creations gave us a particular idea about the ways in which Romanian modernism was both generated and canonically validated.

Keywords: modern and contemporary Romanian literature, war generation, Emil Ivănescu, Dinu Pillat, Alexandru Vona, Albatros group

Citation suggestion: Stroescu, Diana. “O generație de susceptibili”: Emil Ivănescu, Dinu Pillat, Alexandru Vona.” *Transilvania*, no. 2 (2023): 56-69.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.02.05>.



Devenirea unor scriitori – Emil Ivănescu, Dinu Pillat, Alexandru Vona

Considerată de Ortega y Gasset drept „cel mai important concept al istoriei”, ideea de generație o absoarbe, de fapt, pe aceea de *Zeitgeist*, originară filozofiei germane: „fiecare generație reprezintă o anumită atitudine vitală, de la care simțim existența într-o manieră determinată”¹. În contextul mai larg al discuției vizând modernitatea estetică, delimitarea unor generații, în sensul acordat de filozoful spaniol, implică sesizarea schimbărilor pe care le suportă fața literaturii, în funcție de sentimentul existențial al scriitorilor. Intenția de a realiza un decupaj în cadrul generației albatrosiste – abstrăgându-i pe Dinu Pillat și pe Emil Ivănescu² pentru a-i apropia de Alexandru Vona – se justifică prin faptul că această triadă constituie un punct de intersecție care exprimă „sensibilitatea vitală” specifică scriitorilor care debutează la începutul și în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, cunoscând ulterior presiunile istoriei. În seria de exegeze *Singurătatea scriitorului*, Elvira Sorohan subliniază că apariția revistei *Albatros*, deși nu

se recomanda printr-un program estetic bine definit, a fost o atitudine necesară în circumstanțele climatului axiologic difuz al vremii. În sens larg, se poate considera că apartenența la generația albatrosistă nu este asigurată de publicarea în paginile revistei, ci de însăși condiția scriitorului prins în chingile unei istorii nefaste: „Metaforic, definind situația, o generație de *albatrosi* sunt toți adevărații scriitori căzuți pe puntea corabiei istoriei din deceniile dinaintea și de după ultimul război mondial”³.

Criterioniștii care i-au precedat generației războiului s-au definit printr-o „spiritualitate «agonică», în criză, caracterizată prin luciditate, negație, tragicul îndoielii și care urmărește edificarea unui «om nou»”⁴. Cu toate că mai tinerii scriitori vor prelua de la generația '27 voința constructivă și ideea autenticității, dispăre încredințarea că scrierea de literatură este o misiune culturală. Sentimentul agonice se naște, de această dată, nu din năzuința de a propulsa literatura română în rândul celei occidentale, ci din conștiința dezolantă a virajului pe care îl luase cursul evenimentelor istorice. Tot Elvira Sorohan scrie că apariția ultimei strofe din *Albatrosul* lui



Baudelaire, sub portretul autorului, în primul număr al revistei cu același nume, traduce „starea de inconfort a scriitorului talentat. El se sustrage mediului ostil în care se mișcă stângaci, nelalargul lui, se orientează spre o lume pe care o simte a-i fi proprie, lumea literaturii”⁵. Percepția asupra activității literare va pendula între imaginea ideală a unei lumi compensatorii și imaginea decepționată a limitelor literaturii. Loredana Cuzmici surprinde cu precizie specificul noii atitudini care va defini raportul dintre scriitori și creațiile literare:

„Putem vedea în această generație și o avangardă în convalescență, în sensul vindecării parțiale de suspiciunea față de tradiție și de teribilisme fără finalitate estetică, o avangardă în care se întrezăresc bine germenii postmodernismului ca vârstă culturală recuperatoare. În schimb, suspiciunea – folosim termenul celebru al lui Nathalie Sarraute – se extinde spre condiția însăși a literaturii, scriitorii asistând deja la „ultimele zile” din viața acesteia, sau măcar având o astfel de senzație de sfârșit al literaturii grefat pe « sfârșitul istoriei »”⁶

Conștiința haosului instalat după sfârșitul unei perioade de relativă stabilitate va avea drept consecință izolarea în propria subiectivitate⁷ care va transforma eul într-o realitate halucinatorie ce scapă oricărei înțelegeri. Emil Ivănescu, Dinu Pillat și Alexandru Vona, asemenea modernilor vienezi, fac parte dintr-o vârstă târzie a modernității care „nu reprezintă în nici un chip un modernism triumfător și sigur de sine. Ea are mereu sentimentul, foarte viu, al unei pierderi, al unei decadente împotriva căreia este necesară o reacție, al unei lumi care se prăbușește și al unui viitor încă incert”⁸. Descoperim, pe fundalul turbure al prefacerilor istorice și sociale, conexiuni nebanuite la o lectură de suprafață în ceea ce privește geneza și destinul operelor acestor trei scriitori, care încercaseră fără rost să găsească în literatură o motivație existențială. Teme, motive și imagini obsedante comune circulă în textele lor, constituind un caz foarte interesant în cadrul istoriei literaturii române. Similitudinea observabilă la nivelul configurației operelor este explicabilă parțial prin proximitatea fizică – fiind prieteni și colegi de clasă la liceul Spiru Haret din București, discuțiile literare și existențiale au fasonat un mod de gândire și de imaginație – și parțial prin fibra acestor tineri care doreau să devină scriitori – marcați, în mod contradictoriu, de o sensibilitate romantică și de înclinația cerebrală de a sonda palierele neguroase ale sinelui; a luat naștere astfel o formă aparte de bovarism, și anume un bovarism conștient de propria ficțiune.

O însemnare din jurnalul lui Emil Ivănescu denunță fatalitatea acestei generații al cărei liant îl reprezintă tocmai sentimentul acut al solitudinii și transpunerea experiențelor în planul psihismului:

„Între abstracte închipuiri celeste și concrete prezențe

terestre se zbate **eul meu cel incert**. Respins de primele, de neamestecat, pentru că diferă substanțial aproape de celelalte, sortit veșnic să rămână între două lumi, ale căror porți deopotrivă se închid. Alegoria crește. **Nu e numai drama mea. E drama unei generații și nu de «inadaptabili», ci de «susceptibili»**. Cuvântul e al ei. Retrăim alături mitul infantil al izolării lui Crusoe pe insula cu minuni de psihologie ecuatorială. **Numai că astăzi avem ochiul mai experimentat, mai lucid**. Farmecul exoticii a pierit. Toate s-au vestejit în jur și Vineri, umbra-ne domestică, s-a înecat pe când se ducea să aducă apă sau a fost asasinat de pirai. Suntem iarăși **dezolant de iremediabil singuri**.”⁹

Figura emblematică a lui Robinson apare, în chip simptomatic, și în scrierile prietenilor. Într-un articol intitulat sugestiv „Singurătatea cea mare” (1941), reflectând la scena în care Dănuț din *La Medeleni* recitește finalul cărții lui Daniel Defoe, Dinu Pillat va da expresie unei stări care se refuză doar copilăriei deoarece nu îi este accesibilă gândirea analitică: „Copilul nu vede în insula lui Robinson neajunsul singurătății pentru că nici n-o poate concepe. Robinson însă o simțit-o mai mult decât oricare altul și de aceea se desparte de insulă fără regrete [...] așteptând cu înfrigurare revederea oamenilor”¹⁰. O notă distinctivă a acestei generații aflate la finele adolescenței este senzația dureroasă de încremenire între nevoia de a se situa, în termeni bahtieni, într-o relație dialogică cu ceilalți și conștiința imposibilității de a stabili o astfel de relație:

„Dar Robinson a crezut numai într-o iluzie naivă, închipuindu-și că în portul naval avea să se simtă mai puțin singur decât pe insula lui”¹¹.

Alexandru Vona integrează literar această imagine ficțională a solitudinii. *Musique légère*, text publicat în *Caiet de poezie al Revistei Fundațiilor Regale* (1946), anunță o ruptură de stilul liric al poemelor anterioare: „Da, asta e soarta noastră:/ am început prin **Robinson Crusoe**/ (dar mi s-a părut prea puțin)/ și am fost pe rând,/ mai amabil și mai divers decât celebrul Fregolini/ și **Werther** și **Adolphe** și toți **eroii romantici**/ și **Mîșkin** și o dată numai contele de Almaviva/ (era o femeie absolut proastă și corsetul de cavalierist îmi strângea șalele îngrozitor)/ și am fost misterios ca domnul cu laleaua/ și tânăr ca-n portretul lui Giorgione/ și în câte feluri am murit până acum!”¹². Ceea ce surprinde nu e caracterul prozaic al poeziei – căci scriitorul tentase noi forme de expresie care să se ajusteze ideții, ci dimensiunea confesivă pe linia devoalării influențelor literare. Putem vorbi, cu siguranță, despre o poezie dacă nu strict generaționistă atunci cu referință colectivă la scriitorii care, palpându-și singurătatea, au căutat în literatură opțiuni ontologice; din această întreprindere livrescă a rezultat impresia unei existențe proteice care se absoarbe ficțiunii. Pe lângă eroii romantici amintiți, surprinzătoare în cazul

lui Vona este identificarea cu protagonistul romanului *Idiotul*, care îi va fascina și pe ceilalți doi prieteni. O afirmație a Monicăi Pillat privitoare la tatăl ei, traduce, de fapt, ideea acestui poem:

„Căutând în literatură un răspuns și o soluție de destin, Dinu Pillat își ia ca frați de cruce pe Hamlet, pe Robinson, pe prințul Mișkin și pe Isus”¹³.

În romanul *Ferestrele zidite*, necunoscutul personaj inspirat de Emil Ivănescu îi lansează naratorului o întrebare: „Ce crezi despre Robinson Crusoe?”¹⁴ Replica se rezumă doar la evanescența atracției exercitate de spațiile exotice sub acțiunea civilizatoare: „S-au terminat insulele pustii; am citit în nu știu ce ziar despre aventura unor naufragiați care, înaintând trei zile prin vegetația sălbatică a unei insule din Pacific, au răzbătut până la țărmul celălalt, unde se afla amenajată o plajă modernă.”¹⁵ Eclerajul ni-l oferă însă remarca perspicace a lui Ion Vartic conform căreia aventurile „nu vor mai avea loc pe întinderea lumii externe, ci în adâncimea lumii proprii, interne, pe oceanul interior [...] Noul Robinson se scufundă, cu voluptate, în apele psihiei sale”¹⁶. Vorbim, așadar, de o explorare în direcție descendentă, lăuntrică. Se trece gradual de la imaginea simbolică a albatrosului, adică a scriitorului inadapdat, la aceea a insulei pustii care izolează, ca o redută, sinele, lăsându-l pradă unei dinamici autoreflexive. În ceea ce privește reorientarea scriiturii, Pierre de Boisdeffre constată mutația majoră a literaturii observabilă în perioada modernă. În momentul în care triumful lumii exterioare, adică al civilizației, se prezenta drept o certitudine, scriitorul dezvăluie, după o examinare lăuntrică necruțătoare, fața hâdă a sinelui:

„Ecrire, ce n'est plus accepter, glorifier ou conquérir. Ecrire, maintenant, c'est protester, défier, contester ; c'est tenté l'absolu ; c'est s'efforcer d'atteindre l'impossible ; et c'est aussi obliger l'homme à se regarder en face, à nettoyer le fard, à gratter le vernis de civilisation dont il s'entourait. Ecrire c'est explorer les abîmes, c'est consentir à dire l'humiliation, la dégradation, la chute. *Ecrire, c'est descendre.*”¹⁷

Cu privire la parcursul creator al acestor scriitori, edificatoare poate fi o privire aruncată asupra perioadei de dinaintea debutului editorial; înainte de a-și publica – sau de a le fi publicate – creațiile literare, le descoperim semnătura în paginile revistei *Vlăstarul* a liceului Spiru Haret, apărută în 1923, la care colaboraseră de-a lungul anilor și viitoarele personalități: Mircea Eliade, Constantin Noica, Nicolae Steinhardt, Alexandru Paleologu, Haig Acterian ș.a. Începând cu anul 1936, își vor exercita condeiul, în cadrul acestei publicații, și cei trei colegi de clasă. Cuminența articolelor scrise de Emil Ivănescu și de Dinu Pillat nu anunțau spiritul de frondă de mai târziu, demonstrat în primă instanță prin

afilierea la gruparea *Albatros*. Adolescentul care, la 16 ani, scrie *Țurnalul unui sinucigaș* publică concomitent proze descriptive ale unor destinații de călătorie precum mănăstirea Polovragi sau peșterile din Oltenia, în care evocă figuri monahale învăluite într-o atmosferă spirituală: „Auster în cuvinte și înfățișare, plin de nobilă rugăciune, singurul călugăr al mănăstirii [...] trăind demn în credință și natură, își pregătea fericit chilia curată ca o năframă de fecioară, în așteptarea Învierii Celui-Neînvins...”¹⁸ Eseurile critice „Romanul lui Dostoiewski” (*Vlăstarul*, XV, nr.2) și „Romanul contemporan englez” sau cronică dramatică la piesa *Îngerul a vestit pe Maria*, scrisă de Paul Claudel și tradusă de Ion Pillat (*Vlăstarul*, XV, nr. 7-8), în care Emil Ivănescu își exprimă admirația față de creatorii care deveniseră jaloane ale literaturii universale, nu anticipează dialogurile livrestice cu tentă ironică la adresa tradiției literare. Doar cronică muzicală despre Frederic Chopin – compozitorul polonez fiind unul dintre subiectele scrierilor sale ulterioare – ne introduce în universul lăuntric al acestui autor, definit, după propriile mărturii, de sentimentalismul romantic. Emil Ivănescu debutează nonconformist în numărul 2 al revistei *Albatros*, cu o proză despre nebunia indusă livresc, în care se citește, în filigran, tensiunea intertextuală specifică literaturii ajunse la vârsta postmodernistă. Profilul complex al acestui scriitor se va dezvălui pe deplin, trecând prin momentul *Agora*, odată cu volumul *Artistul și Moartea*, editat de Raluca Dună și publicat în 2006.

Dinu Pillat, autor în revista liceului de eseuri critice și de proze lirice, își lansează răzbunarea juvenilă prin publicarea în foileton a *Țurnalului unui adolescent*, în care profesorii devin subiecte de parodie, iar conversațiile dintre elevi se dovedesc mult mai relevante decât lecțiile predate. Într-un ultim articol conceput ca un rămas bun, tânărul literat, care își simte și își problematizează condiția stingheră, va scrie în chip defulator: „liceu bătrân, ai început deodată să mă înăbuși. Mă simțeam în tine captiv ca și acel tragic *albatros* al lui Baudelaire”¹⁹. Ceea ce nu bănuia Dinu Pillat în momentul în care exprima aceste gânduri era că, asemenea unui cerc care își lărgeste diametrul, senzația de captivitate se va extinde asupra întregului edificiu social, iar comparația pe atunci exagerată cu imaginea poetică a albatrosului avea să devină de o concretețe dureroasă. Un aspect remarcabil care reflectă apropierea, pe linia influenței reciproce, a operelor celor doi prieteni este că faptul că numele personajelor – printre care nume mai puțin comune sau chiar inventate – circulă în literatura acestora: *Yvonne*²⁰, un personaj absent dar mereu invocat în colocviile dramatice ale lui Emil Ivănescu, va fi în *Tinerete ciudată* un personaj cu apariție episodică, proiectat cu scopul de a o pune în relief pe Manina; *Solange*, nume muzical, utilizat în *Țurnalul unui adolescent* pentru a desemna idealul feminin imaginat de Emilian, o individualizează pe mama protagonistei din *Tinerete ciudată*, iar la Emil



Ivănescu invocarea lui creează un efect de straniețe; *Sergiu* care își asumă, la un moment dat, rolul de regizor în *Dialogii psihopatului* și *Sergiu din Ținerete ciudată*, autorul care „regizează” destinele personajelor și este catalogat de profesori drept „nihilist”; Voinov, conceput de ambii scriitori ca un pasionat de literatură rusă.

Albert Samuel, viitorul Alexandru Vona, debutează în 1936 la revista *Vlăstarul* cu o poezie închinată lui Mihai Eminescu. Paradoxal, scriitorul cu opera cea mai enigmatică urmează un parcurs creator definit printr-o oarecare transparență. În pofida stilului naiv al versurilor, se citesc afinitățile și înclinația firii autorului de a-și observa sentimentele cu ochiul unui romantic. Poeziile ulterioare topesc în forme lirice stările lăuntrice ale adolescentului care își consoană solitudinea cu prefacerea mohorâtă a timpului:

„Mi-e frig! Și nori'ntruna se-adună'n depărtări/ Mi-e frig!
Și ploaia cântă./ Și noaptea se frământă/ Uitată peste zări./
Ca'ntr'un mormânt se zbate singurătatea mea./ Și vântul
joacă plopilor./ Și-mi zvârlă'n față stropii./ Ca pe-o dojană grea./
Și iar și iar și'ntruna i-aud în geam bătând./ Ce groaznică
osândă./ M-a ferecat la pândă./ În noapte și în vânt.”²¹

După aceeași logică a corespondențelor dintre sentimente și spațiul exterior este scrisă și poezia *Octombrie* (1938). Afectivitatea marcată de melancolie care creează impresia unei atmosfere interioare difuze, recognoscibilă în aceste prime încercări poetice, va străbate întreaga literatură scrisă de Vona:

„S'a scuturat în suflet amintirea/ Ca frunzele copacilor de
toamnă./ Castanii plâng și ploaia grea m'ndeamnă./ S'ascult
cum crește în mine toată firea./ Mi-au picurat în suflet
plumbul zăzii./ De-a lungul zării norii grei de seară./ Și orice
vânt cu plânsul lui mă'nfoară./ Când florile cerșesc durerea
milii./ S'a ridicat în zbor greoi ca zarea./ Dintr'un arin o
pasărea pribeagă./ Și-am urmărit cu ea toată suflarea./ Aș
vrea să-l leg și gândul nu se leagă./ Și-am adunat în suflet iar
uitarea./ Ca ultima prietenă mai dragă...”²²

Din selecția de poezii publicate în *Revista Fundațiilor Regale* (1940), desprindem versurile intitulate *Vânătoare*:

„Vânătoarea s-a oprit lângă apele negre ale nopții./ Căinii
adulmecau **tăcerea** ca pe-un vânat;/ sub mușchiul adânc
și străin./ haita și-o gonea neîncetat/ cu cântec și strigăte
lungi/ și caii o călcau, destrămând-o cu pasul lor plin./ Când
toți s-au întins peste truda lor, ca peste un pat./ **tăcerea
stătea** în frunze în pietre și spini, /și-i **privea prin bezna**
din crâng”²³

O surprinzătoare asociere de imagini transfigurează realitatea factuală a vânătorii într-o aventură abisală. Tăcerea imaginată ca pradă nu poate fi capturată prin tehnicile unei acțiuni de urmărire; rolurile convenționale

se inversează – vânatul, adică vidul care dobândește corporalitate, are potența de a-și cuprinde prădătorul. Tema și motivele obsedante ale romanului *Ferestrele zidite* sunt reperabile în creațiile poetice anterioare, motiv pentru care opera lui Vona poate fi gândită ca un tot literar indisolubil, irigat de o sensibilitate pregnantă. Vizibilă este însă trecerea de la formele expresive romantic-simboliste la cele moderniste care experimentează verbul. Astfel, specifică celor trei scriitori este conștiința defazajului – deși marcați de simțirea romantică proprie vârstei, aceștia realizează că o scriitură centrată pe inextricabilitatea eului nu mai poate fi turnată în tipare romantice, ceea ce îi determină să caute noi forme literare care să se ajusteze dimensiunii intime. Cu toate acestea, nu putem vorbi doar de voința de a deveni scriitori, printr-o situație polemică în raport cu tradiția literară; creând literatură se încearcă găsirea unor răspunsuri la problemele existențiale care s-au acutizat în conștiința generației de care aparțineau acești tineri: „Am nevoie de o mare certitudine/ (fără înflorituri / fără imaginile care bagatelizează)/ o mare, o adevărată certitudine/ pentru cei 22 de ani ai mei/ care fumează încându-se scepticismul”²⁴. În timp ce Alexandru Vona dădea expresie poetică „maladiei” de care sufereau literații vremii – „marele vampir, păianjenul numit scepticism”²⁵ –, Emil Ivănescu scria asemenea în jurnal:

„Am nevoie de ceva spus bine, definitiv, o dată pentru totdeauna. Destul m-au marcat incertitudinile în fața mea însumi. Vreau un adevăr tare, existențial, de care să mă ajut de acum înainte”²⁶.

În sfârșit, literatura va fi privită cu suspiciune în urma conștientizării caracterului ei artificial în raport cu viața, pe fundalul haosului axiologic care anunța o cotitură în istorie. Mai mult decât atât, se poate afirma că bovarismul²⁷ secolului XX – un bovarism întors pe dos, în sensul în care scriitorii au conștiința clivajului dintre realitate și ficțiune – a fost influențat și de circulația ideilor antiliterare care „duce, din când în când, la neîncredere în cuvinte, la primejdia de a retrăi criza Lordului Chandos, când a observat că vorbele erau o lume în sine și nu spuneau viața. De fapt, ești în primejdie să retrăiești criza personajului lui Hofmannsthal, chiar fără să fie nevoie să îți amintești de chinul Lord”²⁸. Paroxismul disperării de a afla rostul scriiturii este identificabil în exclamația naratorului din binecunoscutul text borgesian *Biblioteca Babel*:

„Dacă gloria și înțelepciunea și fericirea nu-mi sunt hărăzite mie, fie ca alții să se poată bucura de ele. Iar cerul să existe, chiar dacă partea mea trebuie să fie iadul. Și dacă eu trebuie să fiu ultragiatic și anihilat, fie ca măcar, într-o clipă, într-o ființă, enorma Ta Bibliotecă să se justifice”²⁹.

A face din literatură o activitate ludică cu finalitate strict

estetică, adică a scrie în afara unui scop extraliterar, este echivalent cu subminarea acesteia. Afirmatia nietzscheană conform căreia deviza *l'art pour l'art* este „un vierme mușcându-și coada”³⁰ se dovedește a fi îndreptățită. Într-un context social și politic marcat de incertitudini destabilizante, ipostaza trufașă a literaturii care caută să se oglindească pe sine nu își poate găsi motivația.

Eschiva realității – experimentalism, existențialism și onirism

În contextul premergător celui de-al Doilea Război Mondial și, ulterior, instaurării regimului comunist, trecerea sub tăcere a realității social-istorice în literatura celor trei scriitori³¹, nu a fost rezultatul unei concepții estetice elitiste care proclama autonomia artei, ci mai curând reflexul conștiinței creatoare care emerge în modernitate, căci „esența modernului constă în psihologism, adică în capacitatea de a pune lumea la încercare și de a o interpreta, conform reacțiilor propriilor noastre interiorități, ca pe o lume interioară, dar și în dizolvarea conținuturilor stabile în subiectivitate”³². În pofida opțiunilor estetice diferite și a unor voci auctoriale proprii, se poate identifica o supratemă a literaturii celor trei colegi de generație – aceea a *singurătății celei mari*, a vidului resimțit în fața existenței absurde și a imposibilității de a accede la interioritatea celuilalt:

„modernistului îi rămâne doar, în răstimpuri, iluzia comunicării. Altminteri, el trăiește într-o inepuizabilă rentă a (hiper)lucidității, fără iluzii, aproape fără speranțe (așa cum o arată și marile teme culturale: solitudinea, criza comunicării, izolarea, alienarea, dezagregarea etc.), mai totdeauna fără sens, într-o lume în care Dumnezeu a murit, părintele a fost ucis, iar fratele nu mai are chip. El trăiește într-o lume de Străini. El, pentru el însuși, Străinul.”³³

În relație directă cu tema care irigă operele lui Emil Ivănescu, Dinu Pillat și Alexandru Vona este sentimentul de criză a limbajului: „Generațiile războiului, indiferent de cultura căreia-i aparțin, au trăsături lesne recognoscibile, în primul rând suspectarea cuvântului de insuficiență și inutilitate (criza maximă a creației și a creatorului)”³⁴. Mai mult decât un impas pe care îl resimte scriitorul, criza limbajului se extinde până la a pune sub semnul întrebării condiția ontologică:

„este vorba de o stare ce constituie fără doar și poate simptomul crizei modernității, înțelegând ca pierdere a sensului și dezorganizare a oricărei ordini și a tuturor regulilor lumii umane”³⁵.

Momentul critic al comunicabilității derivă, de fapt, dintr-o criză mai acută, și anume aceea a identității.

Observându-se pe sine într-o lume pe care nu o mai poate înțelege, pentru că fundamentele ei s-au arătat friabile, scriitorul își percepe eul demantelat sub imperiul haosului extern care începe să fie interiorizat. Jacques Le Rider remarcă preferința modernilor vienezi pentru jurnalul intim, pe care îl concepe drept o modalitate literară a „construirii identității prin narațiune”³⁶. În contextul afirmării individualismului care destrămase legăturile sociale consacrate, scriitura intimității este privită ca o soluție pentru aflarea unității pierdute a sinelui. Simptomatică în acest sens este obsesia autenticității lecturabilă în operele multor scriitori moderniști. *Encyclopedia of Life Writing* ne oferă o definiție relaționată cu genurile autobiografice care surprinde esența conceptului de autenticitate:

“it concerns how writing represents and mediates identity [...] it is largely a matter of producing a text consistent with what is already known of its subject and putative author. To a lesser extent is a matter of simulating the *voice* of the putative author”³⁷.

Uzând de această explicație, putem afirma că autenticitatea este forma scripturală pe care autorul vrea să o dea propriei identități. Literatura română interbelică, mai ales prin intermediul curentului autenticist asociat generației trăiriste care autohtonizase existențialismul, va promova scrierile (auto)biografice – nu doar speciile în sine (jurnalul intim, memoriile, autobiografia), dar și transferul modelului prozei confesive în textele asumat literare.

Convenind că reușita de a crea cu mijloace literare o imagine percutantă a sinelui dă măsura autenticității, putem constata că identitatea rezumată la această reflectare duce, în cele din urmă, la o problemă inextricabilă. Criza identității se profilează în momentul în care încercările de a exhiba eul în cadrul discursurilor literare sfârșesc fără a-i surprinde esența. Emil Ivănescu scrie în prefața *Dialogilor*: „dacă a exterioriza fondul interior, adică a face cinstit analiza de sine, introspecția, este de multe ori fructul unei munci atente și aproape penibile, a săvârși extrospecția, adică a-ți asuma dispoziția interioară care, reflectată, să dea tocmai ceea ce îți propui să realizezi, apare ca o sarcină de dificultăți sisifice”³⁸. Cu alte cuvinte, a pretinde că examinarea dinamicii lăuntrice poate fi re-produsă livresc în mod fidel este o iluzie. În ciuda acestei conștientizări, observăm că literatura celor trei scriitori trădează o orientare intimistă – realitatea exterioară se cerea a fi pusă între paranteze deoarece problemele lăuntrice se prezentau cu mai multă stringență: Emil Ivănescu propune o piesă de teatru a cărei acțiune se petrece în „spațiul interior bergsonian”, precum și fragmente de roman desprinse din pagini de jurnal, Dinu Pillat debutează cu o ficțiune mulată pe discursul de tip diaristic, iar Alexandru Vona concepe un roman care creează impresia de flux al conștiinței – aceste texte constituie tentative ale fiecăru

scriitor de a-și pune în pagină propria identitate; doar că odată eludată importanța alterității se ajunge la o aporie. După cum remarca Wylie Sypher, “the question of our identity is the question of our authenticity; and the question of authenticity involves also the question to what extent we are *engaged* with others”³⁹. Tocmai această relație dialogică esențială este inexistentă în cadrul sondării livești a sinelui.

Îndreptându-ne atenția asupra nivelului formal al operelor autorilor studiați, tema singurătății corelată cu cea a imposibilității comunicării se observă pe linia sabotării dialogului – vechiul garant al transmiterii unor adevăruri și al intrării în rezonanță cu ideile celuilalt. La Emil Ivănescu, textele se structurează monologic: *Dialogii psihopatului* nu sunt altceva decât conversația cu sine a creatorului de geniu, iar *Artistul și Moartea* rezumă căutarea în literatură a unui răspuns care să rezolve ecuația artă-viață. Sentimentul înstrăinării e rezultatul concentrării excesive pe eu și a convingerii derivate că înțelegerea celuilalt este imposibilă. După modelul jurnalului – scriitura-monolog prin excelență – se vor concretiza și celelalte texte. Paradoxul și, în același timp, nota de originalitate ale operei lui Emil Ivănescu rezidă în surprinzătorul caracter dual al literaturii sale care denudează atât sinele, cât și mecanismele scriiturii. Înclinația de a experimenta provine dintr-o conștiință artistică accentuată, ceea ce ne determină să respingem ipoteza negației totale în sens dadaist și să vedem în încercările sale literare modalități de restabilire a unor conexiuni cu tradiția, pe linie ironică sau parodică. Cu toate că, cel mai probabil, lui Emil Ivănescu nu îi erau cunoscute ideile teoretice ale formalistilor ruși, care considerau că evoluția literară este posibilă ori prin parodierea procedeelelor dominante, ori prin deplasarea către centru a unor procedee marginale, se pare că intuiția creatorului a câștigat pariul cu literatura. Dactilografii pagini din jurnalul literar al lui Emil Ivănescu, Yvonne le cataloghează drept braconaj intelectual⁴⁰ – sintagmă care ar putea denumi și procesul de creație al postmoderniștilor.

Deși ne ferim să marcăm, în spiritul convenției, apartenența categorică la anumite curente literare, nu putem să nu remarcăm glisarea textelor ivănesciene spre zona de manifestare a postmodernismului despre care critica literară consideră că „se recomandă ca o vârstă citaționistă (vârsta intertextualității, a tehnicilor de citare, a pastei)”⁴¹. Volumul publicat în 2006 aduce în atenția posterității lui Emil Ivănescu o operă *à cheval* care transformă în ficțiune atât convulsiile romantice și moderniste ale sinelui, cât și mutațiile diacronice ale literaturii. O unică referință la realitatea exterioară este reperabilă în jurnalul scriitorului: „Războiul! Și când te gândești că mai există oameni care îl aprobă. Cred că nici un sacrificiu nu este prea mare pentru a-l evita”⁴². Nota fugitivă, apariție aproape inexplicabilă în acest jurnal de creație, este expresia indignării produse de relatările

despre copiii germani mutilați de război. Chiar și în documentul acesta al unei intimități recluzionare răzbat atrocitățile lumii de afară.

Jurnalul unui adolescent (1941) al lui Dinu Pillat poate fi abordat din prisma jurnalului de creație⁴³ care conține în paginile sale, în mod fragmentar sau chiar latent, operele viitoare ale scriitorului. Opțiunea pentru un discurs croit după tiparul (fals) confesiv se rezumă la această proză de debut. În romanele ulterioare – *Tinerete ciudată* (1943), *Moartea cotidiană* (1946) și *Așteptând ceasul de apoi* (scris în 1948, publicat în 2010) – se face treptat trecerea către obiectivarea discursului și, totodată, către tehnica unei dispunerii contrapunctive a singurătăților încorporate de personaje. Analizând romanul *Moartea cotidiană*, Loredana Cuzmici afirmă că „în creația lui Dinu Pillat accentul cade asupra singurătății resimțite acut printre alții, eroii-anti-eroi acționând într-un colaj de singurătăți diferite”⁴⁴. Precum în cazul lui Emil Ivănescu, tema ineluctabilei însingurări se articulează cu ideea absurdului existențial(ist), care induce și neîncrederea privind rostul literaturii. Monica Pillat, în *Cultura ca interior*, remarcă această mutație în ceea ce privește raportarea artei la existență: „fiul începea prin a pune sub semnul întrebării întâietatea artei, concurată de vastitatea inefabilă a vieții [...] îndoindu-se încontinuu de virtuțile purificatoare ale artei”⁴⁵. Pe fundalul haosului creat de situația războiului, literatura care se scrie în această perioadă va purta marca demitizării condiției eroice, înalte, a omului; de aceea, în *Moartea cotidiană* se poate vorbi despre „ambiguitatea cauzelor ratării” care scoate în relief o „boală a secolului numită absurd”⁴⁶. Eșecul nu mai poate fi pus pe seama fatalității sau a cauzelor exterioare individului: sentimentul indelebil că existența este repugnantă paralizază voința.

Trasând distincțiile dintre romantism și existențialism din perspectiva construcției unei imagini particulare a sinelui, Wylie Sypher subliniază că libertatea văzută ca descătușare a eului de determinatele sociale este urmată de căutarea autenticității care pornește de la revolta împotriva celorlalți. Reformulând celebra replică dramatică de origine sartriană, devenită dicton existențialist, putem spune că sentimentul insuportabilității îl creează prezențele proxime. În romanul menționat, ideea nu mai este exprimată sub forma unei declarații, ci prin crearea unei atmosfere familiale sufocante care domină casa profesorului de franceză Justin Ionescu: „Fiecare trăia singur. Într-o tăcere paralelă, sentimentul comunității ajunsese o iluzie”⁴⁷. Reușita autorului este că extinde în mod convingător senzația absurdului asupra tuturor personajelor, realizând impresia unui univers golit de sens. Nu doar Justin, care primește eticheta de părinte și de soț ratat, se supune unei mecanici a vieții care îl anihilează. Deosebirea o constituie gradul de conștientizare a propriei stări. Deși sunt amintite în trecut presupusele motive care au contribuit la pierderea

vitalității protagonistului – risipirea entuziasmului tinereții și războiul care îi anulase plecarea la Paris –, apatia acestuia își are, de fapt, resortul într-o convingere intimă: „Orice revoltă este stupidă, aproape de prost-gust. Nimeni nu poartă o vină. Viața înseamnă o moarte de fiecare clipă, o anchilozare psihică desăvârșindu-se pe îndelete cu încetinitorul, o eșuare într-un tipar de automatisme cotidiene.”⁴⁸ De aceea, sinuciderea colegului de catedră, profesorul de muzică, apare în ochii lui Justin drept o confirmare în gest a unei morți spirituale timpurii. Recunoaștem în acest personaj tiparul monomanului, al unui ins dominat de idei care își canalizează ambiția cu scopul unic de a rămâne într-o stare inertială. Cuvintele lui Papini se confirmă încă o dată, căci viața ajunge să fie insuportabilă dacă este supusă permanent proceselor analitice. Privirea incriminatorie a lui Sandu îi stârnește tatălui, care prevedea eșecul existențial al acestui fiu necruțător, un sentiment de milă: „Păcat de toate planurile băiatului de a cuceri lumea cine știe cum! De a crede în sine ca într-un idol. Pentru oricare, viitorul urmează aceeași regulă generală”⁴⁹. Așadar, analogia cu gestul starețului Zosima de a cădea la picioarele lui Dimitrie Karamazov, întrezărind destinul nedrept al acestuia, este adusă în atenție de către narator tocmai pentru a sugera că este imposibilă, deoarece în lumea absurdului conexiunile umane nu mai există.

Obstinarea lui Justin de a nu ieși din nepăsare poate fi interpretată și metatextual: cum paradigma realismului apusese, iar Julien Sorel – ambițiosul personaj, care conferise pregnanță unui tipar uman, a constituit subiectul tezei de doctorat a profesorului blazat – nu mai era un model literar și existențial viabil, noile manifestări ale modernității la nivel de gândire și de scriere cereau crearea de anti-modele. Protagonistul se înscrie astfel în seria inșilor ficționali care vădesc simptome ale absurdului existențial(ist): plictisul lui Justin îl apropie de indiferența lui Meursault sau de greața lui Roquentin; în definitiv, convins fiind de inutilitatea oricărei acțiuni, Justin alege să nu mintă în privința stării lui nici față de sine, nici față de ceilalți. George Ardeleanu remarca un „fenomen al transferului textual în romanele lui Dinu Pillat”⁵⁰ care ar justifica ideea de narațiuni concentrice. În direcția aceasta, observăm că nucleul tematic al *Morții cotidiene* este împrumutat din jurnalul lui Alexe, personajul nihilist al romanului publicat anterior, care plănuia să scape printr-o moarte voluntară de „ulcerul plictiselii cotidiene”⁵¹. Uniformitatea timpului și a vieții este sugerată și prin indici paratextuali, precum intitularea celor două părți (*O zi, O noapte*) și a epilogului (*O altă zi*), sau prin enunțurile de final ale unor capitole („încă o masă luase sfârșit”), reușindu-se crearea impresiei generale că „totul vegeta lănced, în același ritm de tic-tac monoton”⁵². Dacă cercetăm, conform taxonomiei genetice, elemente de epitext ale romanului, descoperim, într-o scrisoare datată 15 mai

1944, o mărturisire a lui Dinu către Cornelia Pillat:

„Am sfârșit romanul zilele acestea. Încă o etapă interioară lichidată, încă un roi de obsesii de care m-am eliberat, încă ceva din mine care s-a dus, într-un fel. Acum mă simt gol, epuizat, ostenit, cu ceva din dezorientarea tristă a omului care – după o lungă călătorie – se întoarce în orașul existenței sale [...] Și este teribil de deprimantă această reintegrare în real, mai ales când realul de astăzi a ajuns așa de precar.”⁵³

Două aspecte majore referitoare la geneza operei reies din confesiunea autorului. În primul rând, ideea subiectului nu este rodul observației exterioare sau a curiozității creatorului pentru comportamente neobișnuite, ci izvorăște din imagini lăuntrice stăruitoare, chiar devorante. A scrie literatură se arată a fi o activitate cu efect terapeutic. Este confirmată, în acest caz, afirmația lui Gilbert Durand conform căreia a ilustra un rău înseamnă deja a-l domina. Cu un an anterior, Dinu Pillat acuza o stare interioară dezordonată, neinteligibilă, în privința căreia doar scrisul îi mai oferă o (falsă) eliberare: „mă mișc mereu în aceeași ceață interioară. Nu știu ce este în mine și ce este în afară de mine. Presimt totul deformat și mereu altfel, stăpânit de acele stranii neliniști care își găsesec numai în scris o purgare iluzorie”⁵⁴. În al doilea rând, finalizarea romanului însemnase pentru scriitor revenirea la realitate; a te ocupa cu ficțiunea era echivalent cu a pătrunde într-un univers compensatoriu, dar nu în accepție romantică. Suspendarea temporară, prin literatură, a stării de fapt era un act de supraviețuire în contextul istoric al momentului. În volumul de memorii *Ofrande*, Cornelia aduce o remarcă edificatoare: „Dinu era apăsător de cotidian. Era constrâns, ca întreaga lui generație, de neliniștea unei Europe în care nu se mai putea evada, căci era cotropită de nazism și se afla într-o Românie condusă dictatorial”⁵⁵. Tot în acest sens putem afirma că nonconformismul afișat al lui Dinu Pillat față de opiniile și literatura tatălui său, precum și preocuparea pentru subiecte tenebroase, nu trădează orgoliul tineresc, ci „ține de substanța intimă, dar și de cea istorică a unei generații, care pierde dramatic sentimentul continuității, dobândind în schimb conștiința tragică a relativului”⁵⁶. Monica Pillat exprimă cu exactitate, printr-o formulare concisă, falia dintre aceste generații literare care a fost accentuată de o istorie potrivnică: „În loc să-i continue ascensiunea (lui Ion Pillat) spre limpezimile de cristal ale lirismului, Dinu Pillat se arăta atras de tulburile abis ale identității, de epicul deconcertant al contingentului, fascinat parcă anume de meandrele labirintice ale ființei”⁵⁷. Caracterul specific al acestei generații de „susceptibili” poate fi indicat făcând apel la metafora mării, identificabilă în operele celor trei scriitori. Imagini ale dinamicii senzoriale, valorile devin „metafore ale adâncului interior cu nepătrunsele sale



mistere”⁵⁸. Pe măsură ce redacta un nou fragment din jurnalul francez, Emil Ivănescu, în calitate de diarist, se surprinde recurgând din nou la imaginarul maritim – „Oh! ma permanente obsession marine!”⁵⁹ La suprafață, o influență rimbaldiană, în adânc, efigia eului a cărui condiție se descoperă a fi instabilitatea.

Deși a publicat anterior *Ferestrelor zidite* (1993) poezii în *Revista Fundațiilor Regale*, Alexandru Vona este cunoscut drept autorul unui singur roman pe care îl scrie în 1946, în mai puțin de trei săptămâni, după ce renunțase la ocupația mărturisit anostă de inginer. Tocmai acest fapt este simptomatic: fără a avea un plan ideatic sau structural prestabilit, autorul exprimă în roman drama întregii generații. Scrisul echivalează cu impulsul exhibării unor obsesii dintre cele mai intime. Formulând în termeni blagieni, opera lui Vona este un exemplu elocvent despre cum inconștientul se imprimă creației prin personanță. Într-un interviu cu Irina Mavrodin și Irina Izverna-Tarabac, scriitorul motivează configurația romanului și a temei prin raportare la situația istorică și personală incertă; a fi autentic în ficțiune înseamnă pentru acest scriitor a proiecta o identitate fără ancore, un eu a cărui legătură cu lumea exterioară este doar filtrul conștiinței:

„Eu nu puteam să scriu un roman cu teză. Un cetățean cu coordonatele mele, adică un evreu neevreu, utilizator al limbii române, dar care nu e român, și care totuși are interes pentru România, nu putea decât să scrie un alt fel de roman. Cred că această identitate cu totul specială m-a împins spre personajul pe care l-am descris. E un personaj care nu are nici un fel de coordonate pentru că nici eu nu aveam, care nu are nici un fel de proiect pentru că nici eu nu aveam nici un fel de proiect, e un personaj care crede că nici un proiect nu are rost, dar care trăiește într-un spațiu mult mai dramatic decât cel în care trăiam eu.”⁶⁰

Ferestrele zidite aduc revelația unei proze de observație foarte rafinate, suprarealist-blecheriene, cu accente gotice. Odată dizolvate epica și personajele clasice, conștiința fantasmatică a naratorului încearcă, prin vis, amintire și observație, sentimentul singurătății ca mod de a fi în lume – de altfel, toate cele trei timpuri sunt concentrate într-o dimensiune atemporală, înțeleasă nu ca prezent continuu, ci ca prezență a conștiinței care răsfrânge realul. Puținele dialoguri ale romanului nu oferă veritabile schimburi de replici, ci dau impresia că personajele nu fac decât să dea glas unei obsesii despre care se credea că nu poate răzbi prin cuvinte – aceea a singurătății (cele mari), mai intimă decât orice alt sentiment. Ostilitatea inerentă ființei umane, opacitatea, aerul absent, armele tăcerii – toate aceste motive explică metafora ferestrelor zidite care ascunde sinele *izolat, susceptibil și iremediabil singur*. Precum în cazul celorlalți doi scriitori studiați, o unică idee stăruitoare este lecturabilă în toate imaginile care construiesc universul

literar al operelor. Pe linia reflectării subiectului, Marta Petreu observă că „tema sa obsesivă este eul nesigur și fragil mișcându-se visător, stângaci și plin de spaime într-o lume fluidă, care conține moartea”⁶¹. În completare, același critic este de părere că personajele din prozele scurte ale lui Vona dețin o știință înăscută a morții – remarcă ce poate fi extrapolată la întreaga sa literatură.

De asemenea, acești trei scriitori stabilesc prin intermediul textelor o relație particulară cu moartea, diferit ilustrată, dar identică în esență, fiind parțial un efect al lecturilor romantice, așa cum au sugerat ei înșiși, și parțial consecința unei vieți incerte, căci aspectele sociale și personale par să fie aglutinate într-o zonă a indeterminării; din această cauză, singura realitate care se conturează cu precizie este moartea. O altă similitudine frapantă între operele acestor colegi de generație este circulația ostentativă, de la un text la altul, a motivelor literare și chiar a fragmentelor pe baza cărora se dezvoltă texte mai ample. Dacă tiparul ficțional al străinilor care se intersectează în lumea tenebroasă a *Ferestrelor zidite* poate fi întrevăzut încă din poezia *Musique légère*, printr-o tehnică ce urmărește pierderea treptată a identității („Bunica mea o doamnă fără contur/ cum sunt cărțile evului mediu/ estompate la margini./ Bunica mea a devenit ca un fluid/ ia formele cele mai extravagante”⁶²), în *Poeme de dragoste*, text publicat în *RFR*, este recognoscibil nucleul obsesional din care ia naștere întregul ansamblu ideatic al romanului; veritabilă artă poetică în lumina lecturii *Ferestrelor zidite*, cu un titlu înșelător care pare să anunțe un discurs dedicat iubirii, liant interpersonal prin excelență, următorul fragment traduce de fapt condiția deplorabilă a ființei umane pradă unor drame intransmisibile:

„Cât de legate sunt toate/ malul și apele învolburate/
ferecatele porturi de mări depărtate/ și **truda și visul**.//
Numai jocul umil între familiarele ape.// Ancorate, toate
ancorate/ înfioratele insuli/ și munții în apele nemăsurate/
și un singur chip pentru toate **tăcerile**.// Undeva **tăcerile**
se despart/ infinit de lin, insensibil aproape/ cum deodată
alunecă și se despart/ frunzele moi purtate de ape.// Undeva
tăcerile se despart/ o veșnică răscruce a orelor **mute**.// Mă
gândesc la culmile și munții-înecați/ ce despart oceanul în
fluvii nevăzute.”⁶³

În concepția lui Vona, creația literară este efortul de a găsi o formulă expresivă care să se ajusteze intimității descoperite prin ipostazele fluctuante ale eului și prin reflexele onirice. Scriitorului îi rămâne doar „jocul umil” – nicidecum trimitând la un gest literar ludic, ci la conștiința futilității literaturii în contextul nesiguranței generalizate – al ficționalizării unui lăuntru tulbure. Imaginea apelor care acoperă munții ne apare drept o metaforă sugestivă a pierderii totale a stabilității într-o lume în care toate certitudinile au fost înghițite de morbul

susceptibilității. Romanul ne prezintă derulându-se un proces perpetuu de conștientizare care, dus la extrem, deformează realitatea percepută prin izolarea amănuntelor și dispariția unei perspective unificatoare; devine astfel posibil fenomenul proiecției propriiei stări de însingurare asupra altora: „Singurătatea celuilalt e ceva ce nu observă decât cei care umblă fără scop”⁶⁴. În acest sens, aspectele gotice nu sunt decât reflexe ale impresiei de irealitate pe care o creează conștiința naratorului. Efectul terifiant nu este căutat pentru a restabili o convenție literară, ci pentru a face credibilă ideea că senzația solitudinii, într-o fază acută, frizează spaima.

Insertiile onirice au o funcție foarte importantă în obținerea acestui rezultat. Visul este spațiul difuz al manifestărilor care transgresează limitele virtualității, dar și al fricilor sedimentate: „E imposibil! Strigasem cum urlăm în vis când ireparabilul se cascadează deodată în fața noastră”⁶⁵. Prelungirea efectului oniric în planul concretului formează imaginea deformată a realității care interferează cu irealitatea: „Peste șaptele mulțimii și claxoanele mașinilor se auzea la intervale inegale un urlat neomenesc, sfâșietor și mereu repetat, o agonie ce nu se mai isprăvea.”⁶⁶ Zgomotul lumii exterioare nu putea acoperi disperarea răsunătoare a ființei umane. În romanul lui Vona, țipătul este carcasa sonoră a unui sentiment de teroare indicibil, încât poate fi considerat și o transpunere în planul literaturii a celebrei reprezentări picturale aparținându-i de Edvard Munch. În ciuda spaimelor inerente, visul este totodată și un mediu de cunoaștere, care face posibil un grad maxim de luciditate și în care se exprimă adevărurile ascunse chiar și celei mai vigilente conștiințe; astfel, ostilitatea pe care naratorul o simțea provenind de la ceilalți se dovedește a fi o plămădire a propriului interior:

„Am adesea un vis în care descarc de la un pas toate focurile unui revolver și totuși adversarul meu continuă să-mi surâdă și e atât de aproape prin aceasta încât am deodată impresia că e chiar în mine; că până și mâna tremurătoare tot el mi-o îndreaptă și, în oglinda care ne vede (aici adaptez revelațiile visului la limitele percepției noastre diurne), descopăr că sunt victima celei mai stranii agresivități întrucât brațul care mă ucide îmi aparține.”⁶⁷

Respingerea realismului este manifestă într-o mărturie neașteptată a naratorului, care poate fi extinsă la opțiunea întregii generații. De asemenea, în cadrul demersului literar al denudării sinelui este indicată preferința exclusivă pentru scriitura fragmentară specifică genului diaristic, în detrimentul unei opere proiectate arhitectural, care să statornicească prin cuvinte imaginea mobilă a unei personalități în relație cu evenimentialul:

„N-aș putea niciodată să-mi scriu autobiografia. Nu port cu

mine decât ultimii ani, din rest nu mi-au rămas decât niște ziduri răzlețe cu care nu pot reconstitui imaginea locurilor cutreierate cândva. Totuși, printre puținele evenimente ce mi-au rămas dintr-o epocă îndepărtată, e și un vis de care îmi aduc aminte tot în somn și, reîmprospătându-l astfel mereu, am ajuns să nu mai știu cum era în forma lui inițială, să nu-i mai pot localiza începutul.”⁶⁸

Contractul de lectură propus este bulversant, căci visul se arată a fi un eveniment formator care revine, în mod paradoxal, tot altfel, căpătând caracterul evanescent al amintirilor. Zidurile răzlețe, trimitere la metafora ruinei care substituie eul dispersat, rămân singurele urme ale existenței trecute, motiv pentru care orientarea discursului nu poate fi decât anti-organică, așadar anti-autobiografică.

Reflecția filtrată de conștiința rece a naratorului rămâne foarte aproape de drama generației pe care o exprimă Emil Ivănescu în jurnal: „cea mai mare parte dintre oameni nu sunt decât pădurea de obscurități și de ascunzișuri prin care se strecoară, ca niște sălbăticiuni, ceilalți”⁶⁹. Ca o ironie transtextuală, ceea ce asigură impresia de comunicabilitate între operele celor trei scriitori este supratema solitudinii. Intimitatea fiecăruia intră în dialog până în punctul în care și expresiile se confundă: „Oamenii trec alături, oarecum opaci, neajungând niciodată la o transparență reciprocă desăvârșită”⁷⁰, ne spune Dinu Pillat care așază tinerețea și singurătatea într-o relație de sinonimie, asociindu-le unor mantii dintr-un ev foarte îndepărtat, cu scopul de a le accentua impenetrabilitatea: „oamenii trec alături, înfășurați în singurătatea lor ca în vaste pelerine medievale, de care, printr-un ciudat destin, nu se pot dezbăra niciodată”⁷¹. În final, verdictul îl dă tot Emil Ivănescu, intermediat de vocea cinicului Sergiu: „Oamenii nici nu s-ar putea înțelege vreodată între ei: au numai aerul că se înțeleg”⁷². Atmosfera *Ferestrelor zidite* amintește uimitor de bine de romanul halucinant al lui Ernesto Sábato, cu titlu de asemenea metaforic – *Tunelul* (1948):

„Însă culoarele se uniseră oare cu adevărat și sufletele noastre își vorbiseră? Ce iluzie stupidă din parte-mi fusese totul! Nu, culoarele erau mai departe paralele ca înainte, chiar dacă acum zidul despărțitor era ca de sticlă și eu o puteam vedea pe Maria ca o siluetă tăcută și de neatins... [...] exista un singur tunel, întunecat și singuratic: al meu, tunelul unde îmi petrecusem copilăria, tinerețea, întreaga viață. Și într-una dintre porțiunile transparente ale zidului de piatră o văzusem pe fata aceasta și crezusem cu naivitate că venea prin celălalt tunel, paralel cu al meu, când în realitate aparținea lumii necuprinse, lumii fără de margini a celor care nu trăiesc în tuneluri; poate se apropiase din curiozitate de una din ferestrele mele și văzuse spectacolul perpetuu al singurătății în care trăiam. Sau



poate o intrigase limbajul mut și secret al tabloului meu. [...] Și atunci simțeam că destinul meu era infinit mai solitar decât mi-l imaginasem.”⁷³

Simptom al unei maladii a secolului, a cărei etiologie poate fi pusă în legătură cu circumstanțele istorice și sociale care au subminat fundamentele relațiilor interumane și ale credințelor transcendente, sentimentul disperat al însingurării străbate literatura scrisă în timpul conflagrațiilor mondiale și în anii de după, în care li s-a repercutat ecoul.

Confruntarea cu realitatea. Decepțiile literaturii

Analogiile dintre Emil Ivănescu, Dinu Pillat și Alexandru Vona nu se rezumă la temele și motivele care le irigă literatura. Având parte de un destin similar, operele acestora au fost publicate târziu, după o jumătate de secol de la scriere, iar biografiile scriitorilor indică momente tensionate sau cu adevărat tragice. După cum am menționat anterior, fiecare scriitor a căutat să facă din literatură un fundament existențial, motiv pentru care decepțiile au fost consecința forțării limitelor inerente. În prefața intitulată *Angoasa contaminării* a studiului *Anxietatea influenței*, Harold Bloom ne oferă o alternativă terminologică pentru a desemna realitatea pe care am denumit-o până acum, în mod convențional, bovarism:

„Am uneori bănuiala că noi nu ne mai auzim unii pe alții pentru că prietenii și iubiiții din Shakespeare nu aud mai niciodată ce li se spune de către celălalt, ceea ce e o parte a adevărului ironic potrivit căruia Shakespeare ne-a inventat în mare măsură. Invenția umanului, așa cum o cunoaștem, e un mod al influenței care depășește de departe literarul.”⁷⁴

Așadar, sintagma „invenția umanului” aduce un plus de claritate semantică. Bovarismul pune în lumină relația dintre cititor și un mod particular de receptare a textului, pe când expresia propusă de Harold Bloom îl are în vedere și pe autorul creației literare, sugerând totodată că limitele dintre ficțiune și realitate sunt artificiale, fiind vorba în mod efectiv de o întrepătrundere a acestora. Putem constata că doar în cazul statutului de scriitor este posibilă o influență în dublu sens, adică un transfer care să se realizeze dinspre existență spre literatură și invers.

Cazul lui Emil Ivănescu este cazul unui scriitor al cărui profil se construiește în mod paradoxal: erudit și dandy în același timp, după mărturisirile lui Alexandru Vona, considerând că „însăși moartea e o artă modernă”, pe care nu va ezita să o înfăptuiască, și care întretine în textele sale sentimentul unei „melancolii a descendenței” ce va deschide drumul postmodernismului. Nu știm de ce acest tânăr care promitea să devină un scriitor strălucit a ales să studieze medicina, dar putem bănuia atât curiozitatea lui pentru *viața cea mare*, pentru

otrăvuri sau mese de disecție, cât și influența familiei „mic burgheze” care nu încuraja un parcurs vocațional și care, după sinuciderea lui Emil, privise activitatea literară ca pe o „boală primejdioasă”. În interviul acordat lui Vasile Avram, Mircea Ivănescu scoate la iveală detalii relevante în ceea ce privește cazul aparent straniu al fratelui său – în pofida unor reale atribute care făceau din Emil Ivănescu un potențial creator de geniu, acesta conștientizează că scrierea de literatură nu îi poate oferi indispensabilul sens existențial, cu atât mai mult cu cât întrebarea care se punea obsesiv în cadrul creației sale viza iminența morții voluntare; ca un gest încărcat de semnificație, odată cu renunțarea la viață este proiectată și distrugerea operei:

„fratele meu, care o vreme văzuse și el propria justificare în asemenea exerciții literare – și în cazul lui putea să atingă, eu știu că fără efort, o mare perfecțiune și frumusețe formală și ideatică în ce făcea – până la urmă nu și-a găsit acea justificare în ceea ce realizase și fără îndoială știa că poate realiza în continuare; faptul că eșecul, sau poate reușita lui, așa cum s-a tradus prin renunțarea sa la propria operă și apoi la propria viață a ajuns să fie legat de tocmai această viziune a lui de literat și de ocupația sa de scriitor într-o vreme și la o vârstă când și-ar fi putut găsi o asemenea justificare altfel.”⁷⁵

Spiritul antiburghez al scriitorului nu-și are resortul în simplul imperativ avangardist: *épater le bourgeois*. Înmormântările la care participa în calitate de pretinsă rudă a decedatului, anunțurile succesive ale sinuciderii, cinismul afișat – toate acestea proveneau dintr-un sentiment al absurdului existențial, împletit cu nevoia de a trăi orice tip de experiență în afara celei literare, decât din plăcerea avangardiștilor de a se juca cu mințile mediocre ale burghezilor. Gerald Graff semnalează această legătură care se creează între evoluția literaturii spre impasul semnificatului și reacția furibundă împotriva burgheziei: “The need of the humanities to dissociate themselves from anything that might be associated with bourgeois culture not only requires the liquidation of mimetic literary models but virtually anything suggestive of an objective truth-claim”⁷⁶. Astfel, mefiența bolnăvicioasă față de cuvânt – Cuvântul care cade în Clișeu, adică în artificiu – poate fi privită și ca o consecință a disoluției semnificatului în literatură. Jean Paulhan remarca privitor la mișcările avangardiste virulente care remodelaseră concepția asupra literaturii: „se pare că nu poți fi un scriitor onorabil dacă Literalele nu te dezgustă. Cum nu există revelație pe care să n-o așteptăm de la ele, nu există nici desconsiderație pe care să nu ni se pare că ar merita-o”⁷⁷. Toți cei trei scriitori vor experimenta, într-o anumită măsură, nu atât o formă a *terorii*, cât una a tăcerii în *Litere*, dusă la extrem în cazul lui Emil Ivănescu.

Dinu Pillat resimte acut neajunsul literaturii și își proiectează ficțional acest sentiment stăruitor

care devine, prin scriitură, liantul ideatic al textelor sale: autorul și „personajele sale pendulează între *realitate* și *romanesc* la propriu, încât în toată proza și corespondența sa apare ca temă de prim-plan clivajul dintre viață și artă”⁷⁸. La 6 iulie 1944, Dinu îi mărturisește lui Nelli dezamăgirea produsă de reflecția privitoare la propria condiție de scriitor: „Cred că nu sunt un adevărat romancier, un scriitor așa cum aș dori, un talent capabil de a se exprima simfonic... Sunt un biet om ca oricare altul. Atât”⁷⁹. Dar Dinu Pillat nu face din această auto-constatare necruțătoare o problemă de nesurmontat, căci întrevede soluția extraliterară a deschiderii către ceilalți, găsimu-și astfel ancorele eului care plutise mult timp în deriva: „Și totuși, poate cu ceva în plus. Simt în mine, larvar, un elan altruist, o nevoie de dăruire față de suferința atâtor, o credință în cuvântul izbăvitor al lui Iisus. Dar, pentru moment, toate sunt doar virtualități...”⁸⁰ Deși își consideră activitatea de scriitor un eșec, modelul ideal al existenței este tot unul literar: „Doamne, de aș putea ajunge în viață nici un Zola și nici un Dostoievski, ci doar un om ca prințul Mișkin sau ca părintele Chisholm! Ar fi de ajuns ca să-mi justific existența”⁸¹. Putem lesne observa că încep să fie depășite obsesiile topite în literatura proprie și că se încearcă valorizarea aspectelor pozitive ale „invenției umanului”.

Cu toate că Dinu Pillat mărturisea că neîncrederea în literatură era suspendată doar în momentele efective ale scrisului, alegerea lui de a se despărți de beletristică a fost probabil influențată de situația la care îl condamnase romanul *Așteptând ceasul de apoi*, finalizat în 1948. Arestat în ajunul Bunevestiri al anului 1959, percheziționat, amenințat și deținut pentru vina de a fi scris literatură „subversivă”, Dinu Pillat va fi eliberat în 1964. În schimb, manuscrisul confiscat de Securitate este considerat definitiv pierdut până la descoperirea întâmplătoare a dactilografei într-un dosar de la CNSAS, în 2010. Perverșiți de ideologia comunistă și nefiind, desigur, cunosători ai teoriei literare, „citorii” ostili⁸² acestui urmaș al Brătienilor confundă opiniile autorului cu cele ale personajelor pe care le-a creat. Ca urmare a acestei gândiri precare, afilierea lui Dinu Pillat la mișcarea legionară devine de necontestat. Dacă ne gândim că literatura îi răpește viața, decizia de a renunța să se mai dedice acestei activități ne apare drept o răzbunare simbolică. Citite în lumina faptelor ulterioare, rândurile de despărțire la terminarea liceului exprimă o ironie dureroasă: „Simt apropiindu-se, în sfârșit, senzația cea mare a descătușării, pe care o doream de atâtea ori, așteptând-o mereu de-a lungul orelor monotone de curs, cu ochii îndreptați spre fereastră”⁸³. Dinu Pillat intuise, de această dată fără greș, că urmează să fie arestat, în momentul în care profesorul G. Călinescu, pentru care avea o stimă vecină cu adorația, s-a dezis în public de asistentul său – episod relatat de Cornelia Pillat în volumul *Ofrande*. Cu o brutalitate nebănuită și fără putință de evadare, istoria încătușase existențele,

iar sentimentul singurătății avea să capete alte forme circumstanțiale.

Deși nu este marcat de drame răsunătoare, destinul lui Alexandru Vona și al operei sale nu se prezintă mai puțin demn de interes. Acesta povestește în interviul menționat anterior, cu Irina Mavrodin, parcursul sinuos al (ne)publicării romanului *Ferestrele zidite*. Scris în 1946, într-un interval de timp surprinzător de scurt, textul ajunge să fie publicat într-o primă ediție abia în 1993, la intervențiile și insistențele lui Ovidiu Constantinescu. După multiple tentative ratate de a publica o traducere franceză a romanului în anii ulteriori mutării la Paris, Alexandru Vona redevine Albert Samuel, inginer parizian cu o carieră în ascensiune. În ciuda prețuirii de care se bucurase printre oamenii de litere care i-au citit manuscrisul – Mircea Eliade exprimându-i chiar dorința de a fi fost el autorul romanului –, Vona nu rămâne decât cu amintirea periplului pe la editurile franceze. Atunci i se descoperă etapele fastidioase sau pecuniare pe care trebuie să le suporte textul înainte de a fi cuprins în paginile unei cărți.

Povestirea sa poate constitui nucleul unei nuvele originale care să urmărească destinul unei cărți, jalonat de figuri emblematice ale culturii franceze contemporane, precum Brice Parain, Raymond Queneau, Alain Robbe-Grillet ș.a. În anii '70, când Gabriel Marcel îl asigură că este dispus să publice romanul, încredințat fiind de recomandarea lui Eliade, verdictul lui Michel Tournier, care primise sarcina de a citi manuscrisul, îl descalifică iremediabil: „c'est du mauvais Proust” – o confirmare a faptului că scriitorii nu sunt întotdeauna cei mai buni critici literari. Lecția pe care i-o oferă Eliade este inubiliabilă: promotorul literaturii în societatea franceză este, de fapt, snobul: atrasă de succesul pe care o carte o are în rândul snobilor, atenția criticilor va determina ulterior remodelarea gustului literar în rândul publicului larg. În aparență, *Ferestrele zidite* pierduseră șansa receptării.

Mărturisirea pe care scriitorul i-o face Martei Petreu – „De multe ori l-am îngropat pe Alexandru Vona” – exprimă cu elocvență suspiciunea în fața literaturii care nu își mai găsește rostul în viața personală. Se pare că nici succesul individual nu prieste literaturii. Cariera reușită în domeniul ingineriei îl îndepărtase pe Vona de ocupația literară și îi adâncise neîncrederea în cuvânt – în propriul cuvânt, mai bine spus –, începând să pună la îndoială opera rămasă în sertar: „Cel care a scris e altul, mă tot depărtez de el; nu știu cum să dau de el”⁸⁴. Redescoperirea târzie a scriitorului Alexandru Vona rămâne meritul lui Ovidiu Constantinescu și al Martei Petreu.

Poate că nu este întâmplător faptul că operele celor trei colegi de generație au parte de un destin asemănător în care istoria se dovedește împotriva literaturii.



Note

1. José Ortega y Gasset, *Tema vremii noastre* (București: Humanitas, 1997), 77-78.
2. Loredana Cuzmici, în studiul *Generația Albatros – o nouă avangardă*, îl integrează pe Emil Ivănescu primului val albatrosist.
3. Elvira Sorohan, *Singurătatea scriitorului* (Iași: Editura UAIC, 2004), 193.
4. Angelo Mitchievici, *Cultura faliei și modernitatea românească* (Iași: Institutul European, 2013), 204.
5. Sorohan, *Singurătatea scriitorului*, 195.
6. Cuzmici, *Generația Albatros* (Iași: Editura UAIC, 2015), 19.
7. Relația dintre sentimentul haosului și replierea în interioritate este analizată de Jacques le Rider în contextul modernității vieneze : „Modernitatea vieneză [...] a gândit modernitatea pe fundalul premoniției sfârșitului unei lumi. Pentru mulți intelectuali vienezi, modernitatea ține de o teorie a haosului”. Jacques le Rider, *Țurnale intime vieneze* (Iași: Polirom, 2001), 25.
8. Ibid., 34.
9. Emil Ivănescu, *Artistul și moartea* (București: ICR, 2006), 226.
10. Articolul, publicat în revista *Perspective* din 1941, va fi integrat volumului Dinu Pillat, *Ținerețe ciudată și alte scrieri* (București: Humanitas, 2011), 68.
11. Ibid.
12. Alexandru Vona, *Ferestre întredeschise: Alexandru Vona și Ovidiu Constantinescu* (Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 1997), 162-163.
13. Monica Pillat, *Cultura ca interior* (București: Vremea, 2001), 24.
14. Alexandru Vona, *Ferestrele zidite* (București: EST, 2001), 228.
15. Ibid.
16. Alexandru Vona, *Să mai fiu o dată îndrăgostit* (Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 2009), 149.
17. Pierre de Boisdeffre, *Les Ecrivains de la Nuit ou la littérature change de signe* (Paris: Librairie Plon, 1973), 302.
18. Emil Ivănescu, „Mănăstirea Polovragi”, *Vlăstarul*, XIV, nr. 8-10.
19. Dinu Pillat, *Ținerețe ciudată și alte scrieri* (București: Humanitas, 2011), 66.
20. Numele personajelor este inspirat de Yvonne Meunier, prietenă apropiată a lui Emil Ivănescu, cu care susține, la începutul anului 1942, în cadrul Legației Elvețiene, un concert pentru pian din muzică de Chopin.
21. Alexandru Vona, „Neliniște”, *Vlăstarul*, anul XIV, nr. 8-10.
22. Idem, „Octombrie”, *Vlăstarul*, anul XIV, nr. 1-2.
23. Idem, *Ferestre întredeschise*, 156.
24. Ibid.
25. Friedrich Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău* (București: Humanitas, 2015), 141.
26. Emil Ivănescu, *Artistul și moartea*, 217.
27. Să nu uităm că bovarismul poate fi considerat o „boală” endemică a intelectualului care privește în mod inevitabil realitatea cu lentile livrești.
28. Enrique Vila-Matas, *Bartleby & Co* (București: RAO, 2004), 142.
29. Jorge Luis Borges, *Proză completă 1* (Iași: Polirom, 2006), 429.
30. Nietzsche, *Amurgul idoloilor sau Cum se filozofează cu ciocanul* (București: Humanitas, 2012), 95-96.
31. Excepție va face romanul lui Dinu Pillat, *Așteptând ceasul de apoi*. Dar observația Loredanei Cuzmici merită reținută: „un roman cu miză psihologică, pe de o parte, construind atmosfera unei lumi în destrămare, pe de altă parte. Nu o miză unică, istorică, nici socială, nici ideologică, deși se pot trasa și asemenea elemente de ansamblu pornind de la destinele protagoniștilor.” (*Generația Albatros*, 339).
32. Georg Simmel, *Cultura filozofică, apud Le Rider, Modernitatea vieneză*, 41.
33. Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune* (Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 1999), 32.
34. Cuzmici, *Generația Albatros*, 19.
35. Le Rider, *Țurnale intime vieneze*, 26.
36. Le Rider, *Modernitatea vieneză*, 55.
37. Margaretta Jolly, ed., *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms* (New York: Routledge, 2001), 72.
38. Emil Ivănescu, *Artistul și moartea*, 19.
39. Wylie Sypher, *Loss of the Self in Modern Art and Literature* (New York: Random House, 1962), 29.
40. Scena este consemnată de Emil Ivănescu în jurnalul francez, *Artistul și moartea*, 247.
41. Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune*. 39.
42. Emil Ivănescu, *Artistul și moartea*, 234.
43. Cuzmici atrage atenția că „articularea nehotărâtă din titlu ne anunță că avem de-a face cu tehnica jurnalului, nu cu un jurnal propriu-zis, pactul referențial și autobiografic fiind exclus. Jurnalul rămâne, în cel mai barthesian sens, un *laborator de fraze*” (*Generația albatros*, 293).

44. Ibid., 298.
45. Monica Pillat, *Cultura ca interior* (București: Vremea, 2001), 19–20.
46. Cuzmici, *Generația Albatros*, 299.
47. Dinu Pillat, *Tînerete ciudată*, 238.
48. Ibid., 236.
49. Ibid., 291.
50. Ibid., 35.
51. Ibid., 223.
52. Ibid., 239.
53. Dinu și Cornelia Pillat, *Biruința unei iubiri: pagini de corespondență* (București: Humanitas, 2008), 144.
54. Ibid., 101.
55. Dinu Pillat, *Tînerete ciudată*, 328.
56. Monica Pillat, *Cultura ca interior*, 26.
57. Ibid., 18.
58. Ibid., 24.
59. Emil Ivănescu, *Artistul și moartea*, 256.
60. „7 zile cu Alexandru Vona”, *Observator cultural*, nr. 596.
61. Alexandru Vona, *Să mai fiu o dată îndrăgostit*, 180.
62. Ibid., 158.
63. Idem, *Ferestre întredeschise*, 162.
64. Idem, *Ferestrele zidite*, 118.
65. Ibid., 215.
66. Ibid.
67. Ibid., 284.
68. Ibid., 154.
69. Ibid., 231.
70. Dinu Pillat, *Tînerete ciudată*, 67.
71. Ibid., 68.
72. Emil Ivănescu, *Artistul și moartea*, 60.
73. Ernesto Sábato, *Timelul* (București: Humanitas, 2016), 172–173.
74. Harold Bloom, *Anxietatea influenței: o teorie a poeziei* (Pitești: Paralela 45, 2008), 10.
75. Mircea Ivănescu, Vasile Avram, *Interviu transfiniț: Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram* (Bistrița: Casa de editură Max Blecher, 2012), 60.
76. Gerald Graff, *Literature against Itself: Literary Ideas in Modern Society* (University of Chicago Press, 1995), 25.
77. Jean Paulhan, *Florile din Târbes sau Teroarea în Litere* (Iași: Editura UAIC, 2015), 49.
78. Cuzmici, *Generația Albatros*, 85.
79. Dinu și Cornelia Pillat, *Biruința unei iubiri*, 173.
80. Ibid.
81. Ibid.
82. Această categorie aparține de „cititor-călău”, posibilă doar în condițiile excepționale ale unui regim dictatorial, vizează strictamente autorul: opera servește ca pretext pentru expunerea unor probe incriminatorii, indiferent dacă sunt reale sau născocite.
83. Dinu Pillat, *Tînerete ciudată*, 66.
84. Alexandru Vona, *Să mai fiu o dată îndrăgostit*, 166.

Bibliography

- Bloom, Harold. *Anxietatea influenței: o teorie a poeziei* [The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry]. Translated by Rareș Moldovan. Pitești: Paralela 45, 2008.
- Boisdeffre, Pierre de. *Les Ecrivains de la Nuit ou la littérature change de signe* [The Writers of the Night or Literature Changes Sign]. Paris: Librairie Plon, 1973.
- Borges, Jorge Luis. *Proză completă* [Complete Prose], vol. 1. Translated by Irina Dogaru, Cristina Hăulică, and Andrei Ionescu. Iași: Polirom, 2006.
- Cordoș, Sanda. *Literatura între revoluție și reacțiune* [Literature Between Revolution and Reaction]. Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 1999.



- Cuzmici, Loredana. *Generația Albatros – o nouă avangardă* [The Albatros Generation – A New Avant-garde]. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005.
- Graff, Gerald. *Literature against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Ivănescu, Emil. *Artistul și moartea* [The Artist and the Death]. Edited by Raluca Dună. Bucharest: Institutul Cultural Român, 2006.
- Ivănescu, Mircea, and Vasile Avram. *Interviu transfinit: Mircea Ivănescu răspunde la 286 de întrebări ale lui Vasile Avram* [Transfinite interview: Mircea Ivănescu answers 286 questions of Vasile Avram]. Bistrița: Casa de editură Max Blecher, 2012.
- Jolly, Margaretta, ed. *Encyclopedia of Life Writing: Autobiographical and Biographical Forms*. New York: Routledge, 2001.
- Le Rider, Jacques. *Țurnale intime vieneze* [Private Viennese Diaries]. Translated by Magda Jeanrenaud. Iași: Polirom, 2001.
- Le Rider, Jacques. *Modernitatea vieneză și crizele identității* [Modernity and Crises of Identity: Culture and Society in Fin-de-siècle Vienna]. Translated by Magda Jeanrenaud. Iași: Editura UAIC, 2003.
- Mitchievici, Angelo. *Cultura faliei și modernitatea românească* [Fissure Culture and Romanian Modernity]. Iași: Institutul European, 2013.
- Nietzsche, Friedrich. *Amurgul idolilor sau Cum se filozofează cu ciocanul* [Twilight of the Idols, or, How to Philosophize with a Hammer]. Humanitas, București, 2012.
- Idem. *Dincolo de bine și de rău* [Beyond Good and Evil]. Translated by Radu Gabriel Pârveu. Bucharest: Humanitas, 2015.
- Ortega y Gasset, José. *Tema vremii noastre* [The Theme of Our Times]. Bucharest: Humanitas, 1997.
- Paulhan, Jean. *Florile din Tarbes sau Teroarea în Litere* [The Flowers of Tarbes or, Terror in Literature]. Iași: Editura UAIC, 2015.
- Pillat, Dinu. *Tinerete ciudată și alte scrieri* [Strange Youth and Other Writings]. Bucharest: Humanitas, 2011.
- Pillat, Dinu and Cornelia Pillat. *Biruința unei iubiri: pagini de corespondență* [The Victory of a Love: Correspondence Pages]. Bucharest: Editura Humanitas, 2008.
- Pillat, Monica. *Cultura ca interior* [Culture as Interior]. Bucharest: Vremea, 2001.
- Sábato, Ernesto. *Tunelul* [The Tunnel]. Translated by Tudora Șandru Mehedinți. Bucharest: Humanitas, 2016.
- Sorohan, Elvira. *Singurătatea scriitorului* [The Solitude of the Writer]. Iași: Editura UAIC, 2004.
- Sypher, Wylie. *Loss of the Self in Modern Art and Literature*. New York: Random House, 1962.
- Vila-Matas, Enrique. *Bartleby & Co.* Translated by Ileana Scipione. Bucharest: RAO, 2004.
- Vona, Alexandru. *Ferestre întredeschise: Alexandru Vona și Ovidiu Constantinescu* [Ajar Windows: Alexandru Vona and Ovidiu Constantinescu]. Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 1997.
- Vona, Alexandru. *Ferestrele zidite* [The Bricked Windows]. Bucharest: EST, 2001.
- Vona, Alexandru. *Să mai fiu o dată îndrăgostit* [To Be in Love Once More]. Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 2009.
- Vona, Alexandru. „7 zile cu Alexandru Vona” [7 Days with Alexandru Vona]. *Observator cultural*, October 14, 2011. <https://www.observatorcultural.ro/articol/7-zile-cu-alexandru-vona/>.