

G. CĂLINESCU

# Enigma Otiliei

Ediție îngrijită, referințe critice și fișă biobibliografică  
de Lucian Pricop

Prefață de Oana Soare

EDITURA CARTEX 2000

## CUPRINS

|                                    |    |
|------------------------------------|----|
| <i>Prefață</i> (Oana Soare) .....  | 7  |
| <i>Fișă biobibliografică</i> ..... | 22 |
| <i>Referințe critice</i> .....     | 24 |
| <i>Notă asupra ediției</i> .....   | 53 |
| <i>Enigma Otiliei</i> .....        | 55 |

## PREFAȚĂ

### ROMANUL UNEI ENIGME ȘI ENIGMA UNUI ROMAN

#### *Un roman anacronic în mod deliberat*

În 1938, apare romanul *Enigma Otiliei*, însoțit de o discreție aproape totală din partea autorului, un critic reputat în epocă și una dintre figurile emblematice ale literaturii române.

Autorul este contemporan cu viitorii scriitori canonici: cu proustienii (ca Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Anton Holban, recent dispărut la acea dată), dar și cu reprezentanții tinerei generații (precum Mircea Eliade), care, pe filieră gidiană, pledau pentru autenticitate și tot felul de „trăirisme“ în roman.

Contra tuturor, G. Călinescu publică un roman *balzacian*, polemizând direct și indirect cu adepții altor formule. Celebră este mai ales obiecția la adresa prozei proustiene. Astfel, lui Camil Petrescu, fervent pledant pentru proza „revoluționară“ (cu toate că scriitorul îl considera pe Proust un reprezentant al „clasicismului substanțial“, opunându-l lui Gide sau Joyce), îi obiectează că literatura română nu poate intra în vârsta proustiană până ce nu va încorpora lecția marelui roman realist. Interesant este faptul că G. Călinescu reia, indirect, (contra)argumentele pe care, cu mai bine de zece ani înainte, Ibrăileanu le aducea modelului baudelairian în poezie (sau mai bine zis modei baudelairiene). În primul rând, după Călinescu, un scriitor precum Proust vine dintr-o cultură care are în spate „câteva sute de ani de civilizație și o limbă ca aceea franceză“. Ceea ce nu este valabil și pentru cazul românesc. În al doilea rând, cazul Proust reprezintă un fenomen psihologic și de sensibilitate cu totul special, *unic*. Un ins, închis „într-o odaie căptușită cu plută“, ajunge să dezvolte o sensibilitate

hipertrofiată, văzând „lumea într-un chip pentru care noi nu avem vorbe“. Astfel, observă Călinescu, „metoda lui Proust derivă în chip necesar dintr-un conținut intransmisibil, dintr-o complexitate a emoțiilor anormale, dintr-un suflet devenit dureros de prea multe foi și de prea multă conștiință de sine“.

Pe de altă parte, nici „autenticiștii“ ca Mircea Eliade nu primesc sufragiile criticului, pentru că, în opinia sa, un astfel de roman ar fi suspect de superficialitate și de incapacitatea de a crea „lumi ficționale“, cum va spune mai târziu teoreticianul Toma Pavel. Astfel, într-un articol publicat în 24 mai 1936 în *Adevărul literar și artistic*, G. Călinescu lansa următoarea obiecție la adresa acestei formule epice: „S-a început și la noi să se socotească romanul ca un gen aparte, pentru care nu e nevoie de talent, ci de autenticitate, «trăire» și alte de acestea [...]. Construcția, autenticitatea, masivitatea, sentimentul de viață, toate acestea sunt condiții de amănunt și adesea simple iluzii critice. Fundamentală rămâne puțința de transformare a lumii, de absorbție a ei în lumea interioară.“

Înapoi la Balzac, așadar, pentru că, pentru G. Călinescu, balzacismul se traduce prin uriașa capacitate de a crea lumi ficționale și caractere care să facă concurență stării civile. Viața însăși este un mare roman de Balzac. Într-un articol din 1937, criticul nota: „Răsfoiți titlurile romanelor lui Balzac și veți cunoaște subiectele elementare posibile în roman. O femeie caută un bărbat, îl găsește și-i e frică să nu-l piardă, sau nu-l găsește și cade în romanțiozități. Face copii în care își pune toată energia sufletească sau întârziează în mod anormal în căutarea erotică, intrând în conflict cu propria ei progenitură.“ Sau: „Un bărbat vrea să se înalțe pe scara socială, să devină bogat, să se promoveze pe sine sau să promoveze progenitura sa, să aibă avere sau onoruri, care pot fi nenumărate sau meschine, sau simte că nu are mijloacele de a se împinge în viață, se vede limitat de societatea înconjurătoare, de generația înaintașilor sau de noua generație etc.“

Cu alte cuvinte, în raport cu modele și influențele epocii, atunci când alege să publice, în 1938, un roman balzacian, G. Călinescu este, în mod deliberat, *anacronic*. De aici prima enigmă a romanului.

În fapt, criticul pledează astfel pentru un mod de creație durabil și esențial, contra goanei după modele literare și ignorând voit sincronizarea cu epoca sa (deși nici aceasta nu este lipsită de beneficiile și

rezultatele ei notabile). Ideea este că, scrupulos în privința creșterii organice și a arhitecturilor solide, adept al clasicismului ca stil deasupra stilurilor, G. Călinescu propune, la 1938, o *revoluție înapoi*, atunci când alții nu pariază decât pe *revoluțiile înainte*. Astfel, întoarcerea la balzacianism devine o strategie de recuperare, dar și un exercițiu de anamneză. În acest sens, criticul Paul Cernat salută, în volumul său *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, gestul de paradoxală „îndrăzneală estetică” a scriitorului, socotind *Enigma Otiliei* un „roman al modernismului retro autohton, nu o clonă balzaciană”.

Astfel, G. Călinescu refuză să fie contemporan cu modelele epocii sale, sau echivalează contemporanul cu *inactualul*, ca exercițiu de *menținere* și ca forță terapeutică, recuperatoare: literatura română nu parcursese vârsta balzacianismului și deja aspiră să devină „proustiană”, „gidiană” sau „autenticistă”.

Pledoaria lui Călinescu nu este lipsită de o anume anxietate: nici până astăzi literatura română nu a parcurs plenar etapa balzaciană – și nici n-o mai poate face de acum înainte. Iată o cale de acces definitiv închisă, care reflectă sincopile, derapajele, dezvoltarea în salturi a literaturii noastre. Poate că G. Călinescu, „programatic «inactual» (cu timpul său)”, așa cum bine observa Eugen Simion, avea, în fond, dreptate: balzacianismul era un exercițiu de recuperare, pe ultima sută de metri, a unui fond cu baze debile, așa cum i se prezenta criticului romanul românesc la acea vreme.

#### *Un roman (deliberat) balzacian*

În literatura română, *Enigma Otiliei* trece, astfel, drept cel mai notabil roman balzacian – atât ca influență, cât și ca referință (referență). Doar că, în această raportare la Balzac, G. Călinescu schimbă oarecum regula jocului prin *exagerare*. Întoarcerea la balzacianism nu este una inocentă, în linie dreaptă, ci una complicată, în *spirală*, presupunând o reactivare ingenioasă a arheologiei literare. Așa cum observa Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, prozatorul, „în loc să meargă în sensul conținutului realist-documentar, merge în sensul convenției balzaciene, pe care o îngroașă, punând-o în evidență”. Astfel, *Enigma Otiliei* ar fi „o reconstrucție [...] a formulei înseși de roman”, un *joc estetic* al unui mare critic cu un imens ochi comic.

Tematica este izbitor balzaciană, reluând concentrat, ca într-o sinteză, marile subiecte ale romancierului francez. Astfel, legile (uneori obscure) ale paternității și absolutizarea rolului banului în relațiile interumane sunt principalele vase comunicante care susțin masa epică. Așa cum observa G. Călinescu însuși, romanul s-ar fi putut numi și *Părinții Otiliei* – cu o precizare: Otilia nu mai are, de fapt, părinți. Mama ei fusese atât o victimă financiară a celui de-al doilea soț, Costache Giurgiuveanu, cât și una sentimentală: fiica ei, protagonista romanului, nu fusese adoptată de acesta. De aici și vulnerabilitatea socială a personajului principal feminin: legal, Otilia nu este „fe-fetița” lui Costache, astfel încât riscă oricând să devină o victimă (lucidă) a mașinațiunilor clanului Tulea, pus pe înavuțire sau parvenire prin intermediul moștenirilor.

Tot legile paternității fac, până la un punct, regula jocului și în cazul lui Felix: după moartea tatălui său, același Costache Giurgiuveanu îi devine tutore – un tutore zgârcit, de o imensă și meschină fantezie a combinațiilor financiare. Astfel, Felix ajunge să fie împrumutat din proprii bani – astfel că până și Hagi Tudose (al lui Delavrancea) sau molierescul Harpagon (modelele personajului călinescian) ar fi avut ce învăța de la moș Costache.

Tema paternității face pandant cu cea a *orfanului*. Că Felix și Otilia sunt, așa cum mărturisește Călinescu însuși, „victime și termeni angelici de comparație” pentru bestiarul uman care populează romanul nu e nicio îndoială. Însă abnegația cu care prozatorul, el însuși copil din flori, o tratează, ar merita analizată mai atent. Ca și în celălalt roman celebru al său, *Bietul Ioanide* (1953), G. Călinescu glisează în *Enigma Otiliei* o serie de biografeme (amănunte biografice). Cu atât mai semnificativ devine, în acest sens, faptul că *orfanul* se bucură de un statut privilegiat. Astfel, Felix și Otilia scapă spectrului balzacian, în sensul în care nu coincid cu nicio figură tarată din opera romancierului francez. Ei sunt, până la un punct, *inocenții* din această operă, aflați la vârsta „marilor speranțe”, prilej pentru prozator de a relua tema cuplului angelic, abordată și în romanul anterior, *Cartea nunții* (1933). Doar că aici protagoniștii se vor căsători fiecare cu altcineva – astfel, *Enigma Otiliei* este și o poveste despre *desvrăjirea* pe care o presupune „educația sentimentală”.

Pe de altă parte, G. Călinescu manevrează această temă a paternității găsimu-i derivații ingenioase. Interesante sunt mai ales complicațiile pe care le cunosc legile maternității, astfel de abateri impregnând o notă modernă romanului. Ele fac ravagii în cazul copiilor din clanul Tulea: Aurica, Olimpia și Titi au toți trei profiluri deformate, tarate, încărcate de toate tensiunile subconștientului și de complexe mamei lor, Aglae, ca și de sexualitatea deviantă care îi unește pe părinții lor. Cea dintâi nu reușește să-și găsească un soț, a doua se dovedește placidă și este părăsită când Stănică se căpătuiește, cel de-al treilea are scurte izbucniri erotice, ratând și el totul în acest plan.

A doua puternică amprentă balzaciană derivă din tema banului și a moștenirii (însoțită de crima indirectă), cu care se interferează, mai ales caricatural, destinele majorității personajelor. Faptul că Otilia îi mărturisește lui Felix că asemenea meschinării o lasă rece e cu totul semnificativ, dacă ne gândim că însăși libertatea tinerei femei se obține cu bani.

Aici, personajul etalon este Costache Giurgiuveanu – variantă caricaturală și degenerată de „tată“, în care figura avarului este tratată și în cheie naturalistă (insistența asupra mărcilor țării fizice și morale). Figura lui Costache este grotescă sub raport fizic: chel, cu buzele răsfrânte, știrb și bâlbâit (când este strâns cu ușa în treburile bănești). Sau moral: în timpul primului atac cerebral, își ține punga cu bani legată cu sfoară de mijloc. Deși, indiscutabil, o iubește pe Otilia și deși este legat de Felix, bătrânul are mari ezitări în a-și înstrăina banii. Otiliei îi dă doar o treime din suma rezervată anume pentru ea (și aceasta, mai ales la insistențele lui Pascalopol), Marinei se îndură cu greu să-i plătească 5 lei pentru masa zilnică etc. Chiar și construcțiile alege să și le facă din cărămizi furate de la clădirile demolate, pe motiv că ar fi mult mai solide decât unele noi. Antologică este scena grotescă a *priveghiului*, unde are loc un teatru al surzilor între personaje, prozatorul consemnând aproape ca într-o stenogramă replicile rostite de aceștia, fără sens și fără legătură unele cu altele: „*Stănică*: Parc-aș mânca ceva bun, ceva rar. Îmi vine un miros cunoscut în nări, de la bufetul ăsta, și nu știu ce. *Aurica*: Dacă n-ai noroc, e degeaba. Poți să fii frumoasă, poți să ai zestre, poți să ieși în lume, și bărbații nu se uită la tine. Pentru asta trebuie să te naști. Mai sper și eu câțeva vreme, și

pe urmă adio. Nu mai sunt nici bărbații cavaleri, ca înainte, azi te invită, ies cu tine în lume și apoi se fac că nu știu. *Stănică*: Am păzit odată un unchi trei zile și trei nopți în șir, până am picat toți jos de oboseală, și bolnavul nu mai murea. Când ne-am sculat, a patra zi, l-am găsit rece. *Titi*: Am să-l copiez în format mai mic și să-l tratez numai în creion numărul 1.“

Profilul „avarului“ are și adaptări feminine. Sora lui Costache, Aglae, este „baba absolută, fără cusur, în rău“, așa cum o caracterizează Weissmann, studentul la medicină prieten cu Felix: în opinia sa, caracterul acestei femei ar reflecta cu prisosință disfuncții ale sexualității feminine după o anumită vârstă. Prin Aglae, prozatorul realizează un portret caricatural al feminității maligne: autoritară, hrăpăreață, rea, egoistă, avară. Pe Otilia o hărțuiește neîncetat cu întrebările, Costache o urăște, dar îi știe de frică, Simion, soțul ajuns la balamuc, o înfruntă prin tăcere și manii. Încă și mai spectaculos este personajul Auricăi, variantă originală și bine conturată a profilului balzacian al fetei bătrâne. Și Aurica este tot caricaturală la modul hilar: sulemenită în exces pentru a-și ascunde vârsta, tânăra face ture pe Calea Victoriei pentru a vâna o eventuală pereche masculină. În van. Curtează tineri în dreapta și în stânga: încearcă cu Felix și chiar cu Weissmann (când ultimul îi masează în mod demonstrativ obraji, are fioruri erotice). În cele din urmă îi înspăimântă și îi pune pe toți pe fugă. Ideea ei fixă este că nu are noroc, spre deosebire de alte „îndrăznețe“, ca Otilia. Atât prin Aglae, cât și prin Aurica, Călinescu face, indirect, un portret, nelipsit de tușe misogine, al sexualității feminine tarate. Ca și cum Aurica ar reflecta toate complexele mamei sale (de natură erotică) și toate anxietățile acesteia (faptul că nu se poate căsători). Așa cum precizam mai înainte, această analiză indirectă a manevrelor subconștientului și al bizareriilor genealogice scoate romanul de pe terenul strict balzacian, asigurându-i un plus de semnificații. Antologic este și „remarke-ul“ literar al acestui personaj realizat de Eugen Barbu (într-o proză intitulată chiar *Domnișoara Aurica*).

Și dacă tematica și tipologia sunt frapant balzaciene, acest model epic se lasă recunoscut și în alte detalii, de astă dată vizând elemente de construcție ale romanului. Orice scriere a lui Balzac începe prin anumite formule, care îl plasează pe cititor în mijlocul lumii ficționale



și care *deschid povestea*, oferind informații incitante și minimale despre personajul principal. *Enigma Otiliei* începe odată cu venirea lui Felix în casa lui Giurgiuveanu: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece-nouăsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sf. Apostoli“ etc.

Apoi, deși trece drept unul dintre cei mai mari reprezentanți ai curentului realist european, Balzac era și un vizionar, un adept al ideii că legile universului sunt guvernate de relații de intercauzalitate aproape mistice. Astfel, în romanul *Căutarea absolutului*, este teoretizată, pe larg, legătura, de multe ori ocultă, dintre *cauză* și *efect*. O asemenea legătură imperceptibilă, dar redutabilă se poate stabili și între individ și mediul în care trăiește. Spune-mi unde locuiești, ca să-ți spun cine ești. Or, mediul în care trăiesc personajele este, și în romanul lui Călinescu, deosebit de semnificativ atât pentru destinul, cât și pentru caracterul lor. Dar despre aceasta, mai târziu.

„*Otilia c'est moi*“. „*Stănică c'est moi*“

Așa cum precizam mai înainte, în roman sunt frapante unele glisaje autobiografice. Spre exemplu, G. Călinescu și-ar fi proiectat, în personajul Otiliei și în cel al lui Stănică, două alter-ego-uri contrastante și chiar surprinzătoare. Într-un articol intitulat *Esența realismului* (și inclus apoi în volumul din 1964, *Cronicile optimistului*), autorul mărturisea: „în planul poetic, Otilia este «eroina mea lirică», proiecția mea în afară, o imagine lunară și feminină. Flaubertian aş spune și eu: «Otilia c'est moi», e fondul meu de ingenuitate și copilărie. [...] Eroina este tipizarea mea fundamentală, în ipostază feminină. Otilia este oglinda mea de argint“.

Otilia devine, astfel, o autorefecție a imaginarului feminin al autorului, un fel de *anima*, încercându-se cu toate datele enigmaticului și ale inefabilului. Otilia este și o reflectare a imaginarului aerian al scriitorului: contururile ei sunt pierdute în grație, volubilități, fluidități. Ea este o prezență vapoasă: îmbrăcată în alb, seamănă cu un fluture; iubește dantelele, are degetele lungi și nervoase, de pianistă, se alintă cu „papa“ și cu Pascalopol, are suavități de copilă dar și de femeie în devenire. Astfel, Otilia este una dintre cele mai elocvente reprezentări ale *diafanului* din literatura română.

Dar și ale enigmaticului. Care ar fi, așadar, enigma ei, care dă și titlul romanului? În mod surprinzător, niciuna – așa cum îi preciza însuși Călinescu prietenului său Al. Rosetti, într-o celebră scrisoare din iulie 1938: „Nu Otilia are o enigmă, ci Felix crede că are. Pentru orice tânăr de douăzeci de ani, enigmatică va fi în veci fata care îl respinge, dându-i dovezi de afecțiune. Iraționalitatea Otiliei supără mintea clară, finalistă a lui Felix. Apoi Otilia, fără interes material propriu-zis, arată afecțiuni pentru Pascalopol. Cazul este destul de comun. Se pare că fetele nu iubesc în chip necesar pe tinerii de vârsta lor și că bărbații în etate exercită asupra lor un curios imperiu. Asta pentru Felix este o enigmă. Și apoi enigmă este tot acel amestec de luciditate și ștregărie, de onestitate și ușurătate.“ Pe scurt, Otilia este derutantă, însă nu și frivolă. Tânăra este conștientă de vulnerabilitatea statutului său – inclusiv feminin –, dar și de precaritatea relațiilor interumane într-o epocă a dezvrăjirilor. Ea este prima care știe că realitatea înfrânge, în cele din urmă, idealurile sau iluziile – de aceea îl și tatonează pe inocentul Felix, temându-se – și pe bună dreptate – de temeinicia sentimentelor lui. În opinia ei, neașteptat de matură, dragostea lui Felix pentru ea nu ar fi decât un efect al tinereții acestuia. Îl preferă, astfel, pe maturul Pascalopol – dar numai pentru o perioadă. Însă Otilia nu se maturi-zează fără să ne lase și o enigmă – aceea că o femeie trăiește de fapt doar cinci, șase ani.

Mai bizară este travestirea scriitorului în Stănică Rațiu, deconspirată de Dinu Pillat, unul dintre discipolii lui Călinescu. Prin avocatul ratat Stănică, prozatorul împinge schema balzaciană a ambițiosului în caricatură și în deriziune. Însă acest Rastignac balcanic – și totodată, această reverie caragialiană a lui G. Călinescu – este, poate, cel mai bine conturat personaj din roman. Replicile sale au intrat în limbajul comun: „Să-i dăm, ceara mă-sii, un Eminescu!“ sau „Ce știți voi, Stănică e profund“ etc.

Avocat aproape ratat profesional, personajul își depune energia în „mașinațiuni“ de parvenire și îmbogățire. Aproape că el – și nu Aglae, interesată mai degrabă de posesivități familiale – este vânătorul de averi din roman. Stănică este ochiul care pătrunde peste tot – dar nu și ochiul unui estet. Rescris din perspectiva lui Stănică, romanul avea de ce să-l încante pe Caragiale: doar el, în literatura noastră, mai avea o perspectivă atât de sumbră asupra naturii umane, doar că, spre deosebire

de personajul lui Călinescu, Caragiale avea ochiul unui estetic indiscutabil. Farsa lui era una a inteligenței superioare, a lui Stănică e mai ales curată poltronerie.

Unghiul de reflecție al acestui personaj înjosește totul – dar și descoperă multe. Spionează prin gaura cheii, printre zăbrelele ferestrelor, se strecoară pe nesimțite în casa lui Costache, se agită de colo până colo. El este un personaj al *pândeii*. Dar și al *crimei* – un criminal fără tulburări dostoevskiene, pentru că actul său este unul incidental. Indirect, el îl ucide pe Costache: acesta face atacul cerebral final în momentul în care Stănică îi smulge banii de sub saltea. Cu toate acestea, personajul nu este deloc liniar, ci unul ambivalent, fiind plasat la limita dintre sublim și ridicol. Sublime ar fi putut fi dragostea pentru copilul pierdut, „Relișor” (onomastica, dar nu numai ea, produce ilaritate), sentimentul familiei (a se vedea vizita la mătușa bătrână, Agripina) sau teoria matrimonialului: „Dar a scăpa de Olimpia însemna divorțul. Să dea divorț fără motiv era, după concepția lui, o «canalierie». Olimpia era «mama îngerașului lui mort». Imposibil. «Nu se întemeiază o patrie fără fidelitate conjugală». Așa spunea el față de lume.” De aceea, pentru a-și asigura un motiv, își dorea ca Olimpia să-l înșele (ceea ce femeia nu făcea). Însă, în momentul în care intră în posesia banilor mult visați, toate teoriile își schimbă siajul și publicul țintă: astfel că Stănică se va recăsători cu Georgeta.

Ce este călinescian la acest personaj? Uriașa capacitate de a converti ideile, de a schimba pe nesimțite macazul conversațional, pasiunea pentru sofisme – toate acestea definesc – minus accentele caricaturale – însuși discursul critic călinescian. Transpusă în registrul înalt ideatic, toată ferveura dialectică a neobositului Stănică este tipic călinesciană. La fel ca acesta, și prozatorul jonglează cu ideile ca nimeni altul în critica românească. Să-l ascultăm însă pe Stănică: „Să dai tu perlă de față pe mâna unuia care stă în tărâțe. Mă, am un băiat unic, un giuvaier, rușinos ca o față mare, deștept, de viitor, băiat de familie bună, băiatul, mă rog ție, al doctorului Sima. [...] Are și avere bunicică. Mă, s-au speriat profesorii de el, scrie cărți, are să fie cel mai mare doctor. Țăla ajunge sigur la Universitate și la Academie. Mă, și e frumos de pică. [...] Madam dr. Sima, profesor dr. Sima. Înălți nivelul familiei, că m-am plictisit tot de moșieri și de directori de fabrici. Să dăm, ceara mă-sii, un Eminescu. E tocmai ce-ți trebuie ție, un doctor.”

### *Convertirea dostoevskianismului în caricatură*

Pe Călinescu îl desparte de balzacianismul de secol XIX și apetitul pentru studiul patologicului, al nebuniilor sau al monomaniilor. E vorba de o contaminare de tip naturalist sau, mai degrabă, de utilizarea deviantă a unor elemente de factură dostoevskiană (dacă ne gândim la obsesia mistic-panteistă a lui Simion). Dar și de astă dată totul este atins de caricatură, încât „balamucul“ devine o metaforă mai pertinentă decât „sanatoriul“ pentru a descrie universul călinescian. Aici rolurile principale sunt deținute de partea masculină a clanului Tulea – Simion și Titi. Încă de la început, în celebra scenă în care Felix, proaspăt venit în casa Giurgiuveanu, asistă la partida de cărți care deschide romanul, cititorul e izbit de figura unui straniu personaj. E vorba de „domnul cu broboadă“, cu „niște ochi grozav de spălăciți“, care stă departe de ceilalți și care croșetează așezat pe un fotoliu, în clar-obscur. Însă în spatele acestui caz de cretinism se ascunde o viață de aventurier sentimental – transmisă pieziș copiilor, prin legile obscure ale atavismului (genealogiei). De crize erotice bruște și explozive suferă Titi, în timp ce la Aurica e vorba de refulări și frustrări. Simion are dintr-odată revelații mistic-panteiste, se crede, dacă nu profetul Tulea, atunci încarnarea lui Hristos. Cu nasul „înroșit de ger“ și cu „mucozitățile“ prelinse peste mustăți (ochiul călinescian atras de grotesc!), se plimbă prin casă și gesticulează înfierbântat: „Ereticii îmi fură banii; s-au unit cu toți să-mi chinuie hainele, uitați-vă la pantaloni (erau scurți) cum mi i-au decolorat, mi-au bătut hainele pe cruce. Hristos a fost izgonit din lume, au omorât pe Hristos, lumea a rămas fără Dumnezeu, îmi scriu ucenicii și nu-mi dați scrisorile, asta e scandal, am să reclam împăratului Cezar, mi-ați furat mănușile, Hristos s-a făcut iarbă și-l mănâncă găinile (niște găini se vedeau în curte), unde e pardesiul meu?...“ Scrântea sa vine din credința că Mântuitorul s-ar întrupa în toate lucrurile (inclusiv în proprii săi pantaloni), fiind pângărit neîncetat de atingerea oamenilor. Pleacă la sanatoriu însoțit de Weissmann, convins că ajunge în rai, unde va fi întâmpinat de armate de îngeri.

Prin Titi, estetul Călinescu își exprimă oroarea de stereotip și clișeu în creația artistică. E aici, dacă vrem, și o contra-punere în abis a codului balzacian al romanului – pentru că G. Călinescu nu pastișează și nici nu parodiază formula balzaciană – ci doar își creează

propriul univers epic pornind de la ea. Din contră, Titi imită tâmp, mediocru, fără să fie chinuit de scrupule estetice.

Personajul se aut prezintă ca „artist“ – dar se dovedește a fi maestru în kistch. Așa-zisele sale tablouri sunt simple și banale *copii* cărora le va lipsi mereu pulsul originalului. Mai mult, sarcasmul călinescian merge până la a proiecta kitsch-ul la pătrat – Titi copiază alte creații kitsch, de tipul ilustratelor sau al cărților poștale. Deși dexteritatea tehnică a tânărului este redutabilă, diletantismul se vede nu doar în lipsa acută de imaginație, ci și în dispunerea stridentă a culorilor: „Mâna știa să întindă culoarea, desenul era îngrijit și în chiar diformitățile unor portrete se simțea vocația unor mâini de probabil artiști. [...] Cu toate acestea, atât în forma, cât și în cantitatea picturilor se vădea un ridicul la început inexplicabil [...] Niciun tablou nu era original. [...] Desene în peniță neagră erau tratate de cei doi artiști în ulei de două tonuri, negru și alb, pastelul sau acuarela de asemeni erau imitate servil în culori grase. [...] Petele rumene din obrajii unei fete zugrăvite probabil în acuarelă deveniseră în ulei, prin neînțelegerea procesului real de difuziune a luminii, niște lacuri de rubin fără nicio legătură cu restul, dar de o țesătură coloristică nu lipsită de grație“. Deși Felix s-ar oferi ca sfătuitor, Titi se dovedește imun la orice sugestie. Încăpățănarea patologică, lipsa acută de imaginație și apetitul pentru simpla copiere trădează structura patologică a unui monoman, fiind trapa care împinge și acest caz spre lumea deviațiilor psihice.

Se adaugă sexualitatea imatură, neexplorată care izbucnește din când în când. Titi este, altfel, tot un refulat, însă, spre deosebire de sora sa Aurica, el are totuși câteva încercări matrimoniale, toate ratate. A se vedea mariajul cu la fel de grotesca Ana Sohațchi, dorința de a o poseda pe hetaira Georgeta sau curtea timidă pe care i-o face Otiliei.

### *Dincolo de balzacianism. Energia înlocuită cu caricatura*

Sublimul romanului balzacian deriva din forța misterioasă care anima personajele principale, proiectându-le profilurile în inefabil. Eroii erau aproape posedați de o uriașă energie care le transcendea destinele pur omenești – să ne gândim la Rastignac, Vautrin, verișoara Bette, care nu sunt doar niște caractere, ci niște hieroglife ale încrâncenării și încreștării. Însă această forță misterioasă, care transcende viața ficțională a personajelor, lipsește din romanul lui G. Călinescu.

De la bun început, strada Antim, „caricatură în moloz a unei străzi italice“, izbește ochiul cititorului: „ochiul unui estet“, care este cel al naratorului, observă neplăcut „varietatea neprevăzută a arhitecturii“, ferestrele mult prea înalte ale caselor în raport cu acestea, „amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit“. Această stradă, unde caricatura ia forma kitsch-ului (copia degradantă a unui model prestigios) îl introduce pe cititor într-un decor la fel de kitsch și de caricatural (casa lui Costache) și, în ultimă instanță, spre un roman în care atât tematica, cât și tipologia iau forme și deviații acut caricaturale. La tot pasul caricaturi umane (Costache, Aglae, Stănică. Titi, Olimpia, Aurica), teme deviate caricatural (tema paternității, tema erosului, tema banului, chiar ideea de căsnicie) – astfel încât acest roman conceput ca o reverență față de formula balzaciană devine un roman grotesc, trădând pesimismul și mizantropia călinesciană la adresa naturii umane. Practic, în acest loc în care, de la început și până la sfârșit, „nu locuiește nimeni“ (să ne reamintim replica lui Costache de la începutul dar și de la finalul romanului), nici sublimul nu mai are acces – însă presiunea – sau cenzurarea lui – se simte în modul de imaginare al conflictelor. Și dacă sublimul lipsește cu desăvârșire în cazul profilurilor unor Costache, Aglae, Olimpia – în cazul altora răsare alterat sau este ucis în cele din urmă. Aurica încarnează, în ultimă instanță, o dramă feminină și, cu un sentiment mai accentuat al spleen-ului, ar fi putut face parte dintr-o piesă cehoviană. Frapante – deși inaparente – sunt totuși alte cazuri, în primul rând cele ale Otiliei și ale lui Felix. Liliala Otilie devine de nerecunoscut – „o doamnă foarte picantă, gen actriță întreținută“ – pentru a măsura granița dintre iluzie sau dintre potențialitate – și realitate. Chiar Felix, care, în acea celebră noapte, pune cariera mai presus de iubire și cumințenia mai presus de înfruntarea dorinței – are o evoluție tipic burgheză: devine un intelectual de prestigiu, face o căsătorie profitabilă. Cu alte cuvinte, în ordine strict lumească, se realizează – doar că nu mai are, astfel, niciun fel de loc în spațiul ficțiunii. Din tânărul idealist, *romanesce* de idealist de la început, nu a mai rămas nimic.

Am fi tentați să zicem că toată „morală“ – sau toată arta narativă a lui Călinescu – se concentrează în acel final celebru, care are rolul unei ghilotine asupra universului ficțional. Conceput ca un fel de rezumat al evoluției evenimentelor și al personajelor după plecarea Otiliei

– sau ca un fel de epilog – finalul are aproape un efect de șoc asupra cititorului. Până atunci, romancierul avusese răbdare cu personajele sale și cu evoluția lor: evenimentele din roman sunt surprinse cu încetinitorul, acțiunea acoperind un an, un an și jumătate din destinele lor. Or, în final, perspectiva temporală se schimbă complet – personajele sunt privite de la mulți ani distanță, dinspre viitor. Otilia devine o femeie oarecare, Stănică ajunge să parvină social, numai Felix – și el un fost idealist – rămâne să contemple dinspre viitor întreg trecutul ratat. De parcă totul fusese o iluzie – finalul cade ca o piatră de mormânt, se iese din timpul ficțiunii pentru că timpul real a înghețat totul: „Dinadinsul, într-o duminică, o luă pe strada Antim. Prefacerile nu schimbaseră cu totul caracterul străzii. Casa lui moș Costache era leproasă, înnegrită. Poarta era ținută cu un lanț și curtea toată năpădită de scaieți. Nu mai părea să fie locuită. Cele patru ferestre din față, de o înălțime absurdă, înălțau rozetele lor gotice prăfuite, iar marea ușă gotică avea geamurile plesnite. Felix își aduse aminte de seara când venise cu valiza în mână și trăsese de schelălăitorul clopoțel. I se păru că țeasta lucioasă a lui moș Costache apare la ușă și vechile vorbe îi răsunară limpede în ureche: «Aici nu stă *nimeni!*»“.

### *O hartă ficțională a Bucureștiului dispărut*

G. Călinescu încearcă să facă și o reconstituire, aproape arheologică, a toponimiei vechiului București. Acțiunea romanului este plasată la 1909, iar unele dintre locurile evocate sunt, în momentul narării, relicve. Marcatorii distanței temporale apar încă de la început: se fac referiri la „mare[le] sat ce *era atunci* capitala“, casa lui Pascalopol, din preajma Bisericii Albe, a fost evacuată de noul plan demografic al Bucureștiului etc.

Un amator al geografiei literare ar avea ce găsi într-un roman ca *Enigma Otiliei*. Pe strada Antim – unde este amplasată casa lui Costache, sediul principal al evenimentelor – ne aflăm în punctul central al romanului, eminent ambivalent. Amprenta pozitivă a locului vine din prezența Otiliei și a lui Felix – însă aproape totul, de la arhitectură și până la decor, respiră kitsch-ul și degradarea. Zidăria este „crăpată și scorojită în foarte multe locuri“, curtea năpădită de buruieni, geamurile sunt pline de „un praf străvechi“, iar holul casei dominat de „un Hermes de ipsos destul de grațios, o copie după un model clasic, dar

vopsit detestabil cu vopsea cafenie“. Și dacă toate drumurile lui Pascalopol sau ale membrilor clanului Tulea duc aici, bovarismele, aspirațiile personajelor, năzuințele lor profunde se traduc prin tentative – mai mult sau mai puțin reușite – de a fugi din acest spațiu. Aurica nu are acces decât la Calea Victoriei, pe care o străbate mereu într-o căutare infructuoasă de bărbați. Poate că eșecul Auricăi vine și din lipsa de imaginație. Mai norocoasă, Otilia pleacă la Paris – iar la finalul romanului aflăm că s-a căsătorit în Argentina. Spațiul exotic banalizează însă personajul care, aici, devine o oarecare. Tot la Paris visează să ajungă și Felix – dar el se va realiza plenar la București. Zona din jurul Bisericii Albe, unde este plasată casa lui Pascalopol, este una de elită, care scapă caricaturii și sordidului din roman. Mai ales aici „ochiul estetului“, care este cel al naratorului, găsește prilej de contemplare. Pasajul în care designul apartamentului este descris minuțios merită reprodus pe larg: „În loc de dormitor, avea o sofa joasă enormă, care ocupa o bună parte de odaie. Un mare chilim vechi de bună calitate, în culori dulci de otavă, o acoperea. Peretele din fund era învelit într-un mare cașmir, pe care atârnav arme vechi, iatagane, pistoale cu mânere sidefate, o tolă cu săgeți exotice. Pe o măsuță turcească, o mare tipsie de aramă ținea în mijlocul ei un ibric oriental. [...] Pe pereți se vedeau tablouri alese cu gust, o copie veche după Salvador Rosa, reprezentând un personaj marin napolitan, un Grigorescu autentic, o culă de Jean Alpar și alte câteva tablouri, centrate în jurul unui portret mare al unui tânăr student de universitate germană în uniformă de asociație goliardică, măsliniu la față, cu trăsături fine și ascuțite“.

Un alt mediu sordid, de astă dată în apropierea mahalalei, este casa din spatele Gării de Nord unde stă familia Sohațchi și, pentru o vreme, și Titi: o casă cu ferestrele astupate (fusesse înainte o prăvălie), cu o „odaie scundă și lungă“, decorată cu scene din Othello pictate pe sticlă, cu o „combinație hidoasă de ghinde, conuri de brad și alte produse forestiere vopsite cu bronz“, așezate într-un colț. Se adaugă casa de raport cu caturi, unde Costache închiriază odăi studenților. Locuința selectă în care trăiește Georgeta, amplasată în preajma Cișmiguiului, este un marcator al condiției ei sociale și sentimentale – tânăra este întreținută de un general ieșit la pensie. Tot un spațiu de tranziție este și strada din jurul Lipsanilor, unde este amplasat localul lui Iorgu și unde are loc, printre altele, și „inițierea“ mundană a lui Felix – acest



imobil închiriat de moș Costache este un loc frecventat de Stănică, dar și de Georgeta și generalul ei.

Însă G. Călinescu nu se mulțumește doar cu descrierea capitalei de la începutul secolului trecut, ci forează și mai adânc, în căutarea pitorescului București de secol XIX, pentru a-și alcătui propriul muzeu imaginar în aer liber. De la arheologia unui model epic (balzacianismul) se ajunge la arheologia unui oraș. Merită citită în acest sens depoziția lui moș Costache, hilar om de afaceri care copilărise în cartierul săracilor, care, la acea vreme, se numea Podul Calicilor (iar azi, Calea Rahovei): „Acum cincizeci de ani, ședeam pe aici ca-n pădure. Noaptea se clătinau pomii cu şuier, ca la țară. Casele erau rare și ieșeam pe aici, ceata de copii, trecând prin dosul cărămizilor, pe unde e acum 13 Septembrie, o tăiam pe sub deal, ocolind Cotrocenii, pe șoseaua Bolintini, și ieșeam peste Dâmbovița la Ciurel, unde ne scăldam, și pe urmă o luam prin Crângași și ne întorceam, pe partea cealaltă a Dâmboviței, pe la Malmaison, tocmai pe seară. Ne jucam tot în sus, pe Rahovei, prin Jarcaleți și prin Tutunari, sau și mai jos, spre Veselie, unde erau tot vii, și furam toamna struguri. În fundul curții am avut grajd pentru cai, că tata avea trăsură. Da noi luam caii și mergeam călare, ocolind Bucureștii prin vii, până la Tei. Acum, tinerii stau degeaba, nu știu să petreacă...”.

Și cu această evocare a vechiului București, încheiem prefața noastră, lăsându-i pe tinerii sau pe maturii cititori să descopere singuri fascinantul univers uman și citadin din *Enigma Otiliei*...

Oana Soare