# Monica Lovinescu, copil al cenaclului „Sburătorul” (II)

**Ligia TUDURACHI**

**Academia Română, Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”, Cluj-Napoca**
**Romanian Academy, „Sextil Pușcariu” Institute of Literary History and Linguistics, Cluj-Napoca**
Personal e-mail: ligia.tudurachi@gmail.com

*Monica Lovinescu as a Child within the “Sburătorul” Literary Circle*

Widely known for its firm and radical anti-communist standing as well as for its famous radio program Theses and Antitheses (“Teze și antiteze”) broadcast by Radio Free Europe, Monica Lovinescu (1923-2008) was also the only daughter of the Romanian critic E. Lovinescu, who raised her from her early childhood within the literary circle he used to host in his house. In fact, the members of this literary circle had stood by Monica Lovinescu from her birth to 1943 (when E. Lovinescu, her father and the circle’s amphitryon died). At that time, the daughter had turned 20. Apparently, Monica Lovinescu provides the Romanian literature with an unusual situation — quite scarce, in fact — that might be resembled to Marie Nodier’s, the host’s daughter in the “Arsenal” literary environment. It is, briefly put, the situation of a child “raised” by an entire literary circle (l’enfant de cenacle). Indeed, taking into consideration that the circle’s activities were taking place in the flat of Lovinescu family, one can imagine that the little girl had toddled and grew up among these people. Her favorite game was “playing-the-literary-circle” and, when she began “writing” literature at 5 — before even learning the alphabet — she did it as a game inspired from the adults’ life. Due to this childhood circumstance, her writing has remained highly dependent on the loud-voice readings and, in all likelihood, circumscribed to an infantile spirit, the spirit of a literature that is “played”, thus never assumed entirely. At the same time, the influence does not seem to be unilateral. Not only did the child build herself in a special way due to the circle’s environment, but also the form of sociability re-shaped itself in order to integrate her presence. The writers developed various behaviors, attitudes, and postures in relationship with this “small” presence, investing their efforts in shared activities. Finally, the members of the “Sburătorul” literary circle delivered a circumstantial literature, which has Monica as main subject and object: a literature “for Monica” (dedicated to her) as well as a literature “with Monica”.

Keywords: literary sociability, Sburătorul, Monica Lovinescu, E. Lovinescu, Marie Nodier, circumstantial literature.

## II. Perspectiva Monicăi

Pentru Monica, cenaclul începe prin a fi un loc de joacă (printre picioarele scriitorilor, antrenându-i pe unii și pe alții în cursele ei cu mingea, în joaca cu pisoiul ori cu îmbrăcarea păpușilor). Micile victorii le reprezintă scoaterea din încăpere a celor care îi acceptă provocările[1]. Curând însă, vectorul acțiunii își schimbă orientarea: Monica nu va mai încerca să-i câștige pe scriitori pentru jocul ei, ci să se insereze ea, cu „sfială”, în „jocul” lor, stând nemișcată pe divanul scriitoarelor, „cu o pisică sau o păpușă în brațe”. Lectura făcută cu voce tare în fața unui public devine ea însăși un joc; îl va propune, în afara acestui cadru, copiilor, numindu-l „joaca de-a cenaclul”.

Din copilărie, duminicile mele însemnau acest Cenaclu în care pătrundeam, mai întâi neautorizată și cu pași timizi, căutându-mi paradoxal, dar nu totdeauna fără succes, camarazi de joc printre toți acei oameni care, la rândul lor, mi se păreau că se joacă de-a ceva la care mi-ar fi plăcut și mie să particip dar nimeni nu-mi explica regulile[2].

Importantă în acest joc, ale cărui reguli nu i se explică, e cu deosebire poziția cititorului, centrală, sub lampă. Aceasta e postura pe care Monica începe foarte devreme să și-o dorească pentru ea însăși. O va ocupa fără probleme în mijlocul copiilor, pe care-i inițiază într-un joc inedit („când mă întâlneam cu prieteni de-o vârstă cu mine, vream să-i învăț să se joace « de-a cenaclul»"[3]). Dar și-o va dori realizată și în cenaclul „adevărat": „povestea din birou își avea tâlcul ei pe care-l ghicisem doar din atenția încordată a celor care ascultau".

Lucrul va avea pentru ea două consecințe pe termen lung. Cea dintâi constă în producția, foarte devreme, a unei literaturi. Ca să poți citi cu voce tare trebuie ca mai înainte să fi scris ceva, căci după o regulă impusă de Lovinescu, nimeni nu are voie la *Sburătorul* să citească din textele altcuiva. În consecință, Monica va scrie. Această producție începe să apară la o vârstă la care puține alte lucruri îl puteau sugestiona: la 5 ani. Ea nu devansează doar scrierea, ci chiar și învățarea alfabetului. E o „literatură" în așa măsură subordonată rostirii, încât și înregistrarea ei se face după o variantă orală: un „roman", ulterior publicat în „Dimineața copiilor" sub titlul *Romanul păpușilor*[4], îi este dictat mamei. Ceva mai devreme în același an, Monica îi ceruse tot mamei să-i transmită lui Lovinescu, printr-o scrisoare, un poem pe care-l compusese la Mangalia la prima ei întâlnire cu marea. Iesișe „val vârtej" din apă, ca să ceară transcrierea acestui vers: „am intrat în mare și-am băut sare"[5]. Primele „compoziții" datează însă chiar de la „vârsta bolboroselilor" (2-3 ani): „Moș Pătum, Moș Pătum/ nu mai ta pe dum/ vin la noi apum"[6]. La 15 ani, în 1938, îi vor mai apărea o serie de proze scurte în „Vremea", sub pseudonimul Ioana Tăutu („tăutu" fiind, după propriile declarații, într-o relație cu „toth", care s-ar traduce prin „miner slovac"). O altă proză, cu titlul *Stanca*, având-o ca personaj principal pe Stana, femeia în casă a familiei, e publicată în 1942 în „Revista scriitorilor și scriitoarelor". Scris tot acum, un mini-roman cu titlul *În contratimp* nu se va tipări decât în 1945, după moartea lui Lovinescu, în trei numere consecutive din *Revista Fundațiilor Regale*. În jurnalul de mai târziu, Monica își va prezenta fenomenul acestui scris timpuriu ca pe o „boală", pe care copilul, mai sensibil decât adulții la boli, o capătă în mediul literar: „Cuminte sau nu, înțelegând sau nu, primisem totuși boala literaturii, voiam să scriu romane"[7]. Cercul o va răsplăti însă pentru această „îmbolnăvire". I se va da voie să se așeze pe scaunul din mijlocul încăperii („aveam dreptul să scriu literatură, să iau loc în fotoliul cititorului, ce-mi păruse altădată impunător ca un tron"[8]). Și va avea mereu parte de succes. Lectura cu voce tare se va asocia de aceea pentru ea cu impresia „sărbătorii": o sărbătoare în grup, care îi e „organizată" festiv, întocmai cum se „frânge" comunitar torta în zilele ei aniversare. În același timp, cenaclul funcționează ca un mecanism eficient de promovare: i se publică tot ce produce, i se fac recenzii, ba chiar i se traduc textele (romanul cu păpuși e tradus în cehă „de o sburătoristă de acest neam, de care, timp de o secundă, îmi aduc perfect aminte"[9]).

Cea de a doua consecință pe termen lung a acestui investiții făcute de timpuriu în postura de rostitor ține de chiar desfacerea acesteia de cea de producător de literatură și de exploatarea ei ca atare. După moartea lui Lovinescu și încetarea activității cenaclului, când abia împlinise 20 de ani, Monica va abandona literatura[10]. Cariera ei de om de radio, începută după emigrarea în Franța, în 1947, nu e însă altceva decât profesionalizarea unei poziții performative a vorbitorului, cu tot ce presupune un asemenea angajament și în privința dedicației față de un auditoriu, și a responsabilităților angajate în raport cu el. După ce fusese „voce" prin literatură, la cenaclul de la *Sburătorul*, Monica redevine „voce" la Radio Europa Liberă. Desigur, o voce combatantă, ancorată în actualitate și în politic, cu o definiție cu totul diferită față de cea a creatorului de lumi imaginare. Despre *La apa Vavilonului*, jurnalul ei de maturitate, va spune undeva că e singura ei carte ce „nu e în legătură cu microfonul"[11].

## Cenaclul ca familie

Însă efectul cel mai specific pe care îl produce creșterea Monicăi în cenaclu îl constituie, fără îndoială, percepția literaturii ca „familie", pe care nu o mai găsim la nimeni altcineva în cultura română. Această percepție se construiește complex, prin însumarea unor impresii de natură fizică, a unor raporturi intelectuale și a unui tipar specific al autorității.

Înainte de a se identifica cu o formulă literară, scriitorii de la *Sburătorul* reprezintă pentru Monica niște corpuri. Îi recunoaște după modul de atingere. Hortensiei Papadat-Bengescu, de pildă, îi creșteau pe față câțiva perișori, care o înțepau de fiecare dată când se lăsa îmbrățișată: „Mai fugeam de Hortensia Papadat-Bengescu și din alte motive. Cum da de mine, mă lua în brațe și-și proptea, afectuos, bărbia de capul meu. Or, avea în bărbie un fir de păr, care mi se părea mereu că mă înțeapă"[12]. Pentru copilul Monica, literatura Hortensiei trece prin corpul Hortensiei, prin gesturile ei repetitive. Maiorul Brăescu are în schimb „un fel de bunătate muiată a gesturilor și părul alb care mergeau bine alături de copilăria mea"[13]. Pe cât e de dizarmonică interacțiunea cu corpul Hortensiei (care, deși feminin, nu e asimilat celui matern), pe atât e de armonios și

de potrivit („mergeau bine alături") corpul lui Brăescu. Vocile sburătoriștilor se impregnează și ele material în memoria copilului. În *La apa Vavilonului* va mărturisi că nu a reușit mai târziu să citească „cu voce interioară" literatura pe care a auzit-o o dată citită în cenaclu, ci o citea cu „vocea fiecăruia", așa cum i se fixase în timpul primei lecturi. Tonalitatea Hortensiei o determină în copilărie să fugă, la fel cum o făcea corpul ei. Impresia se impregnează în literatura Hortensiei, care nu va înceta până la capăt să o intimideze și să o sperie: „nu aș putea deschide *Concert din muzică de Bach,* fără să-mi revină imediat în memorie glasul uneori strident, în același timp monoton, deseori artificial al Hortensiei Papadat-Bengescu, care psalmodia îndelung un text în fața lungimii căreia mă simțeam nevoită să-mi menajez o poziție de retragere, apropiindu-mă, târâș-târâș, de ușă". La fel, lectura *Actului venețian* rămâne definitiv tributară vocii cu care își citise autorul piesa: „nu pot să recitesc *Act venețian*, de pildă, fără să aud vocea albă, gâtuită de febra lucidității, ritmul precipitat al frazelor, felul acela unic de a menaja tăcerile între două replici sau cuvinte, pentru a le face dense, de nesuportat, vocea lui Camil Petrescu, citindu-și piesa în biroul plin în care mă strecurasem și eu"[14]. Intervine în același timp în construcția acestei relații corporale a Monicăi cu literatura și un raport cu autoritatea. Conduita fetiței în timpul lecturii e orientată de permisiuni și interdicții. Percepția asupra unui text în cursul căruia știe că trebuie să-și rețină emoțiile va deveni coercitivă; pe când cea asupra unui text unde i se permite să reacționeze după voie îi va fi plăcută. E din nou cazul literaturii lui Brăescu („Pe maiorul Brăescu îmi plăcea să-l aud citind pentru că aveam în sfârșit voie să râd, hohotul meu topindu-se în veselia generală"). Întreagă această serie de condiționări face ca literatura interbelică (în partea ei care a trecut pe la *Sburătorul*) să se constituie pentru Monica Lovinescu deopotrivă ca un spațiu puternic conotat afectiv și profund familiar[15] – și ca un spațiu pe care nu și-l va putea apropria, pe care nu-l va putea niciodată desface de instanțele lui producătoare. Extrem de puternică, impresia pe care i-o fac corpurile scriitorilor în copilărie combină o familiaritate profundă cu distanțarea datorată raportului cu o autoritate. Modul de a fi al omului se va corela pentru totdeauna cu maniera lui de a face literatură[16].

Mai există și o percepție diferită care interferează aici. Același raport de foarte intimă relație cu textele sburătoriste e datorat și faptului că aceste texte, dincolo de „narațiunea" lor, îi vor comunica mai târziu Monicăi o informație subiacentă despre propria copilărie și adolescență. În acest sens, literatura interbelică va fi simțită ca un imens text autobiografic. „Așa se face că azi, unele opere ale literaturii moderne, se confundă pentru mine cu amintirea copilăriei" – formulează ea; sau, altundeva, „literatura care pentru mine se confundă cu amintirile"[17]. Citind această literatură, care îi restituie vocile de la *Sburătorul*, Monica se regăsește pe sine, în nuanțe infinitezimale de atmosferă. Comunitate care își ține membrii aproape unii de alții printr-o activitate regulată, *Sburătorul* e, în percepția acută a copilului care îi trăise realitatea, producătorul unui imens text al propriei memorii. Prin toți acești scriitori care i-au înregistrat existența, fiica lui Lovinescu se vede înconjurată de relatări directe sau indirecte ale gesturilor, vorbelor și actelor ei; e „copleșită" de ea însăși. Dacă însă conversațiile, corespondența și memorialistica sburătoriștilor îi livrează o informație directă, sub forme mult mai volatile, literatura lor o hrănește emoțional cu decoruri, ambianțe, situații și profile recognoscibile. Din unghiul acestui efect al relației pe care copilul o are cu cenaclul, prea-plinul se întâlnește totuși cu un neajuns. Monica își formează un reflex din verificarea amintirilor prin ceilalți – și din „completarea" lor. Asta o face să nu mai aibă încredere în propriile conținuturi. Numele unuia din pisoii pe care-i avusese și-l amintește mai bine Cella Delavrancea decât ea: „Iar Cella Delavrancea mi-a amintit că pe primul meu pisic nu-l chema Kiki (era al doilea), ci Cașu (el era mereu pe biroul tatei)"[18]. I se descoperă la distanță poze care i se făcuseră, posturi și situații pe care nu le cunoaște, contexte a căror semnificație nu o înțelesese[19]. „In-directețea" jurnalului pe care îl va scrie mai târziu (*Jurnal indirect*) mărturisește despre faptul că această obișnuință de a-și media amintirile prin *Sburătorul* devine cu timpul necesitate. Cercul a văzut-o și înregistrat-o la vârste la care conștiința ei încă nu înregistra: știe cu mult mai multe despre ea decât ea însăși; îi deține „arhiva" copilăriei și a adolescenței. Așa cum în cazurile oricărui copil, o „arhivă" a vârstelor primare e deținută de părinți: de familie. Nu e în fond nimic excepțional aici, în afară de faptul că „familia" Monicăi are mai mult de 100 de membri. Iar acești 100, scriitori cu toții, vor întreține o mitologie a copilului de cenaclu, cu istorii exemplare și anecdote inedit povestite, cărora greu li se poate ține piept. „Spre a descrie (la acest stadiu a devenit inevitabil) mă voi strădui să lupt cu *aversiunea* față de anecdotele din copilărie, cultivate cu atâta risipă de urmașii unor părinți celebri. Aici, amintirile nu mai știu cât sunt ale mele și cât mi-au fost povestite și răs-povestite"[20].

Pe de altă parte, formatul acestei memorii „externe" din care Monica își alimentează amintirea e, tocmai din cauza cantității ei impresionante și a diversității surselor prin care e filtrată, unul fundamental nestructurat; ceea ce reduce încă și mai mult posibilitățile de control asupra imaginii de sine. Notațiile din *Agendele literare* care o au ca obiect îi dau aceeași impresie:

> *Agenda* începe în 1923 – anul nașterii mele și chiar în rescrierea notației directe și cu atenția concentrată asupra corecturii și descifrării sunt acoperită încetul cu încetul de *imagini dezordonate* (o față, casa din Câmpineanu 40, un

fragment de stradă, mobile), de parcă m-ar invada nu trecutul, ci un fel de *puzzle nesemnificativ*, din care nimic cronologic și coerent nu poate ieși. Dintr-o astfel de *ceață* și *suprapuneri de imagini*, cum să alcătuiești o biografie?[21] (s.n.).

Această reprezentare a sinelui ca *puzzle* în care piesele sunt dispersate fiindcă imaginile, deși binecunoscute, îi rămân totuși înstrăinate, e în *Jurnalul* Monicăi Lovinescu *leit-motivică*[22]. Ea va fi completată cu declarația necesității de a înlocui însăși ideea de *existență* cu cea de *agitație* („Jurnalul acesta nu reconstituie o existență, ci o *agitație*")[23]. Termenul mi se pare mai mult decât nimerit pentru a figura o *viață* care situează la începuturile ei, în locul unei relații exclusiviste a copilului cu propriii părinți, relația lui parentală cu o întreagă mulțime, care îi asumă deopotrivă educația, printr-o acțiune continuă, dar prin gesturi multiplicate și divergente. Dacă antropologia ne spune că cel mai bun mod de a face educația unui copil e asumarea ei de către un sat întreg, prin Monica Lovinescu vedem ce se întâmplă atunci când un copil e „crescut" *împreună* de o societate de scriitori. Prin compunerea în jurul ei a *agitației* scriitoricești, sinele se retrage și se „părăsește" („Mă părăsisem, făcând din jurnal o simplă *agendă* – și era bine așa"[24]). „Pactul autobiografic se anulează de la sine din moment ce paginile de față sunt scrise despre și pentru alții"[25].

Când Monica va deveni adultă, raportul atât de singular pe care l-a întreținut cu „familia" ei sburătoristă va da naștere unei percepții, la fel de singulare, a ideii de „generație literară". Creșterea alături de cei care altădată funcționau pentru ea ca extensii ale autorității matern-paterne va fi înlocuită atunci de sentimentul unei „creșteri laolaltă", în același ritm. Acest lucru va face ca, în loc să se simtă contemporană cu cea de-a treia generație a cenaclului, de care o apropia vârsta biologică (cu Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Mircea Damian, Ieronim Șerbu, etc.), să se simtă – paradoxal și pentru ea – contemporană cu membrii fondatori ai grupării. Adică cu Ion Barbu, Felix Aderca, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, etc.. I se pare că îmbătrânește deodată cu ei: „Vremea trece peste noi în același ritm":

Când am devenit „adultă", toți cei care-i cunoscusem de mică, n-aveam impresia că sunt mai bătrâni ca mine, ci doar că crescusem laolaltă. Nu-i pierdusem nici o clipă ca să-i pot descoperi îmbătrâniți. Vremea trecea peste noi în același ritm. [...] O atât de lungă spovedanie de copilărie n-ar avea nici un sens dacă n-ar sluji să explice, să-mi explice mie însămi, o impresie de care nu mă pot dezbăra: aceea de a face parte din *generația* celor din prima perioadă a *Sburătorului*. „Ai mei se duc" mi-am spus, cu mirarea de a mai supraviețui, când mi-a sosit vestea morții unor Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, și atâtor alții. „Ai mei se duc" și cu ei o întreagă perioadă a literaturii române ce se confundă pentru mine cu *Sburătorul* şi cu copilăria[26].

## Scriitorul-copil

Tot raportul „de familie" cu sburătoriștii o va împiedeca pe Monica Lovinescu să fie altceva decât un scriitor-copil, după ce începuse prin a fi un copil-scriitor. Căci drama care o va face pe fiica lui Lovinescu să înceteze de a mai face literatură la vârsta de 20 de ani nu ține doar de faptul (valabil și în cazul Mariei Nodier) de a fi fost ceea ce se numește un „scriitor de cenaclu"; de a fi scris, adică, o literatură hrănită în întregime de cerc, făcută pentru a fi citită acolo, cu teme preluate din acest mediu, cu personaje inspirate de figurile care îl populează etc.. Ea se datorează și faptului că cercul nu i-a permis, până la capăt, să se simtă scriitor „cu normă întreagă". A închis-o în imaginea copilului care lua scrisul în joacă.

Lovinescu, care, în *Memorii*, face portrete tuturor scriitorilor din grup care au însemnat ceva, nu prevede și un portret al Monicăi. Nu i-l face nici în calitate de fiică, nici în calitate de scriitoare. O pomenește doar într-un text din *Aqua forte*, cu titlul *Greierele*, descriind-o ca prezență „mică", „însoțitoare". Ca „gâză" care ar putea avea cândva un cântec al ei. Cu vorbele de mai târziu ale Monicăi: îi acordă „statutul afectiv de gânganie"[27] când, în realitate, în 1943 când se publica *Aqua forte*, Monica împlinise 20 de ani. De asemenea, într-un mediu în care dedicațiile pe volume erau o practică mai mult decât curentă, Lovinescu îi face fiicei sale una singură, pe traducerea din *Odiseea*. Monica reproduce mai târziu aceste câteva rânduri, ca pe o amintire prețioasă, reconstruindu-le contextul și justificarea.

*Odiseea* e singura carte pe care mi-a dedicat-o tata. Așa că nu mă pot împiedeca să citez: « Monicăi. Fetiței de unsprezece ani care a citit în corecturi basmul minunat al lui Ulise cu o *participare* ce-mi îndreptățește truda ». Seara îmi revine. Citisem într-adevăr cu atâta pasiune corecturile, încât tata *se gândise* la o dedicație. Nu luase însă hotărârea definitivă înainte de a mă pune la încercare. Îmi dăduse de ales, ce prefer: să primesc *în dar* dedicația sau 500 lei (ceea ce reprezenta cred o sumă pe atunci, în orice caz mai mult decât ascundea ipotetica mea pușculiță de școlar [...]. N-am șovăit o clipă – dedicația. Pentru a fi pus deasupra banilor literatura, tata mi-a dat, în plus, și cei 500 lei. Astfel am trecut cu bine *examenul* la care mă supusese spiritul pedagogic al tatei[28] (s.n.).

E deci un premiu pe care copilul îl câștigă prin trecerea cu bine nu a unei singure probe, ci a două, ambele dificile. Își dovedește mai întâi implicarea pasională în lectură. Așază apoi literatura deasupra tuturor celorlalte valori ale existenței: „pentru a fi pus deasupra banilor literatura". Dedicația e astfel un premiu *câștigat* cu efort. Ea nu încetează însă să fie simțită ca un „dar": un lucru care i se oferă în virtutea poziției ei privilegiate, de copil printre scriitori, de fiică

a tatălui. Cum fuseseră toate celelalte texte „primite" de la sburătoriști. La fel ca în multe alte analize făcute retrospectiv pe gesturi și situații din cenaclu, se vede aici cum conștiința unui privilegiu de care a avut parte vine să-i submineze atestarea calităților ei vocaționale.

De ce nu i-a dedicat Lovinescu fiicei sale un portret în *Memorii*? A făcut-o probabil din discreție. Copilul lipsește în aceeași măsură în care lipsește Ecaterina Bălăcioiu. Soția și fetița sunt „familia". Dinspre Monica, lucrurile se văd însă tocmai invers. „Familia" ei e extinsă și literară; la fel cum extinsă și literară îi sunt copilăria, jocurile, adolescența. Absența din lista de nume e de aceea dureroasă. Ocupând poziția din centru printre scriitori, fiind „sărbătorită", lăudată, copleșită de cadouri, Monica înțelege că a rămas totuși mereu pentru ei „copilul care scrie". În *Greierele*, „fetița" e evocată într-un context al Fălticenilor, în grădina conacului, unde tată și fiică culegeau greieri. Important acolo e însă greierele. El e obiectul de cunoaștere al textului, în vreme ce „fetița" e un simplu accesoriu[29]. „Statutul afectiv de gânganie", prin care Monica-adult califică poziția pe care i-o acordase criticul-tată, înscrie, în fond, ambivalența sentimentului ei în raport cu poziția de scriitor. Vine ca o confirmare a vocației, fiindcă în ierarhia etică pe care o construiește Lovinescu în *Aqua forte* în gamă animalieră, greierele e echivalentul poetului. În același timp, îi blochează realizarea la stadiul infantil, al unei înțelegeri a lumii încă incomplete, și a unui scris de simplă promisiune. Iată cum sună secvența în cauză din *Greierele*:

> Sunt cu mult mai puțini ani de când, în răgazurile de vară în târgul natal, fetița mea, ea însăși o gânganie mică, neagră, devorată de ochi, torcând în adâncurile ei o notă melodică ce va izbucni poate odată, cândva, se pasiona pentru dihania neagră ce tăia armonia serilor de august cu scurtul ei țipăt, în a cărui notă melopeică *ea nu distingea* parada erotică sau elanul pământului către eternitatea albastră a bolții, ci un strigăt de alarmă, o disperare[30].

Dacă producția precoce de literatură a făcut-o pe Monica să nu aibă cu adevărat copilărie, determinând-o să-și privească cu seriozitate jocurile și jucăriile, adolescența și tinerețea i-au fost întoarse, printr-un soi de fatalitate, spre copilăria pe care nu și-o trăise. Cercul nu i-a mai dedicat deloc texte după ce a depășit vârsta de 12 ani. Poate și fiindcă între timp (1934) soții Lovinescu se despărțiseră. În orice caz, ca adolescentă și tânără, Monica nu a mai fost, precum Marie Nodier, muză a grupului. Scriitorii au folosit-o până în textele lor târzii ca model, continuând să o imagineze copil, ca și cum prezența ei în cenaclu ar fi înghețat la acea vârstă.

Dovada cea mai clară a importanței pe care a avut-o pentru adultul de mai târziu această percepție a grupului o constituie interiorizarea acesteia. Reprezentarea de către Monica a relației ei cu Lovinescu reproduce impresia de resetare a ceasului biologic. Lovinescu e „uriaș" („Tata mi se părea un uriaș din toate punctele de vedere"[31]), în vreme ce prezența ei se înscrie într-o ordine a obiectelor și a ființelor mărunte: „mă accepta pesemne ca pe pisica noastră persană, Djala (adusă cu avionul de Cella Delavrancea din Egipt), prin blana căreia își trecea mâna când scria la birou"[32]. Orice gest de egalizare pare de la distanță imposibil; diminutivarea copilăroasă a apelativului patern devine retrospectiv necugetată și îndrăzneață: „Degeaba [...] la București mă cățăram pe fotoliul său, inventând cele mai năstrușnice și stupide diminutive. Lui E. Lovinescu să-i susuri la urechi „tăiconțule", ideea mi se pare acum delirantă"[33]. Pentru a se menține ca parte a relației, Monica-adult se revede, ca fetiță, intrând în coșul de hârtie al tatălui, spre care vin paginile respinse („mă vâram eu la Fălticeni în coșul lui de hârtie"). Asocierea ei cu o literatură-rebut, care nu și-a găsit încă forma, care continuă să se caute în variante mai fericite, e cea care, originată în acest raport infantil cu grupul, și, prin el, cu autoritatea paternă, o va însoți tot restul vieții. Se resimte de această incapacitate de definitivare a expresiei și ultima ei încercare de a scrie proză, făcută târziu la Paris, cu un text care se voia roman politic[34]. Ilustrând o poetică fragmentară, *Cuvântul din cuvinte*, cum s-a tradus în românește, rămâne neterminat.

### Simulări și simulacre

Faptul că Monica Lovinescu a suferit de ceea ce s-ar putea numi un „complex" al scriitorului-copil se vede și din felul în care se va raporta în anii maturității la producția din primii săi ani. Dacă fiecare din creațiile timpurii (de la 2-3, 5, 8, respectiv 15 ani) beneficiază de o consemnare în *Jurnal*, lucrul nu se justifică prin dorința de a-și atesta o calitate de *enfant prodige*; ci pentru a arăta că aceste texte naive fac parte din „literatura" ei în același fel ca ficțiunile pe care le va scrie în anii din urmă. Cu alte cuvinte, că *tot* ce a fost produs de ea ca „literatură" trebuie privit în același fel: ca simplu surogat, ca texte care nu se iau în serios. Ca o simplă „joacă de-a literatura". Nu înseamnă și că ar fi vorba de o literatură monotonă. Dimpotrivă. În fiecare moment în care a scris, Monica a scris *altfel*. Pentru că fiecare vârstă i-a livrat altceva pe post de literatură, i-a dat acces la o altă înțelegere a ceea ce auzea. În primul moment, literatură au fost versurile ritmate, pe modelul cântecelor de copii. Apoi literatura a însemnat poziția de rostitor din centrul „camerei": rostire, performare, aplauze. Apoi a fost jocul teatral de roluri, în care au fost distribuite păpușile. Apoi din nou poezia, prin lirismul romanțios, adolescentin[35]. Apoi proza de moravuri[36], ilustrată cu Stanca, femeia lor în casă. Apoi „versuri prozaice cu aparență modernistă"[37]. Urmează dorința de a scrie roman (*În contratimp*). Și în sfârșit, jurnalul, ca ultimă formulă. Îl alcătuiește

mai întâi ca pe o antologie de citate. Îl va scrie în cele din urmă după modelul *Agendelor* lovinesciene[38]. În toate aceste realizări, comportamentul Monicăi e pur mimetic: experimentul literar îi e oferit de cerc, livrat de-a gata. Motivul pentru care încercările ei rămân doar un „joc de-a literatura" (poate ar fi mai propriu să le numim „literatură jucată") e că formele nu îi servesc ca instrumente pentru transcrierea propriilor experiențe. Le utilizează ca pe niște cadre goale. Traversarea vârstelor e reflectată în alegerea tiparelor (care devin cu timpul tot mai sofisticate), nu și în substanța cu care sunt umplute. E un mod de percepție a literaturii care se situează la extrema opusă față de comportamentul bovaric, unde dependența se creează față de conținut, sfârșind prin a induce o (altă) reprezentare de sine. Monicăi, literatura îi oferă niște simple „obiecte" pe care le manipulează fără să le modifice conținutul; fără mai mult angajament decât în jocul ei cu păpușile. Această literatură de pură formă, și în același timp fără nicio preocupare pentru perfecțiune formală (în același fel în care niciun copil nu se preocupă de perfecțiunea jucăriei pe care și-o produce, satisfăcut să posede un obiect identic cu al altui copil) e ceea ce ajunge să deteste profund la 20 de ani, decizând să ardă totul („Paginile versificate le-am rupt în bucățele cât mai mici, să nu rămână literă pe literă, într-atât m-au iritat"). E un mod *copilăros* de a trata literatura, al cărui abandon i se pare obligatoriu. Nu o va putea însă face decât cu prețul renunțării la ambițiile literare și la dorința de a avea o „operă" („În afară de «operă», care la mine nu există, tot restul mi-a fost trecut de tata"[39]).

Tot un tipar mimetic infantil identifică Monica Lovinescu și pentru formarea ei comportamentală în cenaclu. Pornind de la o fotografie care însoțise în epocă un interviu publicat de Lovinescu în „Adevărul" (1937)[40], revine asupra nevoii ei infantile de a-i imita pe scriitori – și a modurilor în care o făcea. Avea 12 ani – ne spune: Lovinescu o luase într-o excursie pe la mănăstirile din Moldova. Fotografia îi surprinde pe tată și pe fiică la Iași, în fața statuii lui Eminescu. Încă o dată, el e mare, ea mică:

> Tocmai în fața statuii lui Eminescu suntem fotografiați amândoi, el impunător, eu doar o fărâmă de om. Se pare, maimuțărind pe scriitorii din jur, îmi scriam impresiile într-un jurnal de călătorie[41].

Imaginea nu conține în realitate vreo „maimuțăreală" copilărești; după cum lipsesc din ea amintiții scriitori „din jur". Dacă Monica ajunge să se identifice prin imitație în gestul literar pe care-l face (ține în călătorie un „jurnal de călătorie") și, corelat acestei imitații, identifică un comportament general care preia și simulează gesturile și posturile scriitoricești, este mai ales pentru a spune că Lovinescu a apreciat aceste tendințe mimetice („Încep să cred că ținea cu adevărat la mine, fiindu-mi poate recunoscător că, sosind împotriva voinței sale lângă el, preluam comportamentele tagmei sale"[42]); și că le-a încurajat el însuși. Evocarea unui episod similar, în *La apa Vavilonului*, situează într-o asemenea imitație chiar originarea scrisului ei. Se pare că într-unul din primele momente în care încercase o apropiere de micul copil, propunându-și să-l învețe alfabetul, Lovinescu îi oferise, ca „momeală", un „obiect irezistibil": un pupitru minuscul, care îl reproducea, la altă scară, pe al său. Pusese, în plus, să fie instalat chiar lângă masa lui de lucru. Fetița urma să învețe să scrie la un birou identic cu al tatălui ei și alături de el, răsfrângându-l ca într-o oglindă.

> Am fost transportată odată cu pupitrul în biroul tatei și, prin comparație cu *micimea* noastră [Monica și pupitrul], parcă el a devenit *gigant* (s.n.). *Pierdută*, *gângăvită*, *tremurândă*, nu știu cum am trecut fără incidente prin A și B. La C însă s-a produs catastrofa. Abecedarul de pe pupitru îl văd și azi. Deschis tocmai la C. Deasupra literelor era desenată o pasăre neagră privind cam *fioros* de pe ramura unui pom. C-U-C rostea tata calm, îndemnându-mă să repet după el: C-U-C. Silabiseam și eu, ce să fac? După vreo două-trei aplicații practice, tata a hotărât brusc să treacă la stadiul superior. Și s-a precipitat: – acum *repede*, spune-le împreună, *repede*, auzi, hai, ce aștepți?! Deodată *singură*, *pierdută*, *neînțelegând ce mi se cere*, *zbătându-mă fără ajutor*, am aruncat o *privire panicată* pe ilustrația de abecedar spre pasărea *tuturor nenorocirilor mele* și am spus într-un suflu: Cioară. Chiar așa. Cioară în loc de Cuc. S-a lăsat o mare tăcere. Ca la Judecata de Apoi a tuturor abecedarelor. După care, cu pasul lui cel mai fermn (nu se glumea în casa noatră cu cultura), tata s-a dus s-o cheme pe mama și *din pragul ușii*, arătându-mă cu degetul, a lansat: „ia-ți fiica de aici: e o imbecilă". Exit Monica cu pupitru cu tot" (s.n.)[43]

Nu e greu de observat că narațiunea Monicăi, implicând numai emoții negative și frustrare, reface episodul plânsului de cenaclu[44], ca experiență trăită la altă vârstă, de cineva din interiorul familiei, nu din afara ei. Grăbirea excesivă, indusă din exterior, sărirea unor etape, instalarea unei stări de urgență – după un sentiment de teamă ce preexistă intrării în încăpere – dar mai ales, și curios (o simplă coincidență?), prezența de „cobe" a păsării negre, care, în locul nevinovatului cuc, o aduce în mod neașteptat (și fatal) în discuție pe cioară. Și mai dramatic decât în cazul tinerilor care urcau scara întunecoasă spre apartamentul de la etajul al doilea, episodul sfârșește în cazul Monicăi printr-o expulzare însoțită de vorbe grele („ia-ți fiica de aici: e o imbecilă"). În același timp, această experiență redată sub semnul eșecului și al neputinței e pentru copil, simultan, momentul de originare a scrisului propriu și al existenței: „prima întâlnire" cu instanța critică coincide, simbolic, cu „prima întâlnire" cu autoritatea paternă. Reiterarea, în relatarea acestui moment inaugural din viața Monicăi, a scenariului sburătorist al „primei întâlniri" cu Lovinescu atestă o dată în plus comportamentul ei imitativ în raport cu

gruparea sburătoristă. E sigur că până în momentul târziu în care povestește episodul, Monica a citit atât de multe evocări ale „intrării" la cenaclu, încât preia la modul voit și conștient tiparul pentru a-și formaliza amintirea[45].

Spus scurt, funcționarea *imitației* – ca principiu de constituire a operei și, în același timp, de educare gestual-comportamentală, trebuie și ea considerată în cazul Monicăi ca una din consecințele directe ale condiției de „copil al cenaclului" sburătorist. Imitația a fost în acest caz un dat al sociabilității cenaculare, o posibilitate spre care a deschis această ambianță, și care s-a definitivat. A fost o „șansă", în același timp prețuită și detestată: „Ce mult sunt ceea ce erau ei, și cât de puțin eu însămi. Și, deloc paradoxal, ce fericită sunt că e așa!"[46].

**Despre responsabilitățile „copilului de cenaclu"**

În sfârșit, o ultimă particularitate a destinului de scriitor pe care l-a avut Monica Lovinescu, în-datorat tot relației ei *familiale* cu cenaclul, se poate cel mai bine surprinde revenind la exemplul Mariei Nodier.

Șarmanta adolescentă de la Arsenal a scris poezie, în special șansonete, a fost muziciană, nuvelistă, epistolieră, memorialistă. Viața ei în mijlocul grupului literar a făcut-o să se orienteze spre forme de creație diverse, dar slujind, toate, unei acțiuni de patrimonializare a creației salonului. Volumele pe care le-a conceput au reluat, în ecou, conceptul după care i s-a părut că au fost construite cele trei albume personale care i s-au dedicat. Le-a construit ca antologii, folosind creații pe care i le-a oferit grupul, în raport cu care a asumat un rol federator. Primul volum publicat, *Mélodies romantiques*, datând din 1831 (avea 20 de ani), punea pe muzică poeme de Hugo, Delavign, Guttinguer, Rességnier. Partiturile erau ilustrate cu desene ale pictorilor din salon. Volumul expunea, într-o alăturare subliniat armonioasă, vocile grupului, angrenându-le, în același timp, într-un „dialog" al artelor. *La Perce-neige*, publicată în 1836, conține 50 de poeme inedite din Salon, semnate, printre alții, de Lamartine, Musset, Dumas, Mme Teste. Marie Nodier apare cu un singur poem, pe care și-l prezintă modest ca pe „le brin d'herbe qui serre le bouquet". Investiția ei „auctorială" e pur sumativă. Modestă, trecându-se în umbră pe sine, fiica lui Nodier se consacră construcției publice a unei identități colective, „îngrijește" imaginea comunitară. Nu i se datorează decât alegerea „florilor" și așezarea lor laolaltă, construcția „buchetului". Gestul, ca și expresia lui figurală, e cât se poate de caracteristic pentru secolul al XIX-lea. Figurile poeților care frecventau Salonul nu se ilustrează astfel în singularitatea lor, ci prin participarea la o formă de creație colectivă, prin consonanța pe care o realizează vocile lor individuale într-o voce colectivă. E realizarea programatică a unei vorbiri poetice la unison. Sunt poeții – ca parte a „poporului de poeți". În fond, Marie Nodier nu face decât să „întoarcă" tipul de atenție pe care Salonul i-l oferise în adolescență, alcătuindu-i cele trei albume. Toate privirile fuseseră atunci ațintite asupra ei, transformând-o în obiect al poeziei. Privirea ei se îndreaptă acum spre grup, îmbrățișându-l în întregul său și ipostaziindu-l rizomic, într-o imagine unitară care se construiește plural. Ceea ce se vede cu claritate aici e că, fiind „crescută" de mică în ambianța Salonului, fiicei lui Nodier i s-a indus conștiința unei responsabilități în raport cu grupul, care o va determina să se consacre memoriei lui, cu sacrificiul creației proprii. Acest mod de acțiune e lipsit de specificitate în cadrele sociabilității salonarde. Sunt numeroase amfitrioanele de cenaclu (cum se știe, cenaclul e, în secolul XVIII o sociabilitate artistă construită în jurul unei prezențe feminine) care se consacră promovării grupului constituit în jurul lor și nu sunt deloc puține cele care alcătuiesc, în acest scop, antologii colective. În fond, începându-și la 13 ani (și nu mai devreme) existența la Arsenal, Marie Nodier trebuie să o fi simțit în primii ani ca o perioadă de pregătire pentru momentul în care urma să asume „cu normă întreagă" rolul de gazdă.

În cazul Monicăi Lovinescu, conștiința unei responsabilități în raport cu cenaclul pare să fie cu totul absentă. Prinsă de la începutul existenței sale în centrul grupului sburătorist, convinsă de faptul că acest grup îi „deține" memoria, că o poate alimenta oricând cu „amintiri" ce nu-i sunt cunoscute, Monica nu avea cum să devină, mai târziu, preocupată, – ea – de „îngrijirea" memoriei colective. Nu-și poate aroga statutul de observator obiectiv al vieții laolaltă a unei comunități cineva care a trăit o vreme inconștient în mijlocul ei și a căutat apoi, pentru încă o vreme, să imite comportamentele, gesturile și posturile celor din jur. Am spus-o deja, abandonul scrisului literar la vârsta de 20 de ani nu a fost justificat, în cazul fiicei lui Lovinescu, de modestia renunțării la sine pe fondul unui cult pentru ceilalți: s-a produs ca efect al distanțării post-adolescentine în raport cu o literatură-în-ecou, sugestionată de cenaclu și consumată tot de el, fără valabilitate în afară. Totuși, chiar dacă gestul restitutiv și patrimonial lipsește, nu se poate spune, nici în ce o privește pe Monica Lovinescu, că faptul de a fi fost copil crescut într-un cenaclu a rămas fără a produce o formă de dedicație comunitară. Doar că, în locul comunității literare, sburătoriste, acest loc l-a ocupat în cazul ei o comunitate politică. Misiunea căreia Monica Lovinescu și-a consacrat viața de după emigrarea în Franța, între 1947 și 1989, de sprijinire, de la microfonul postului Radio Europa Liberă, a luptei anti-comuniste din România, a fost una din cele mai fervente (și eficiente) asumări a unei dedicații față de binele unei comunități naționale.

Iar între această formă de mobilizare de sine în folosul comunității și un modelul angajamentului

față de comunitate pe care i l-ar fi putut induce gruparea sburătoristă, Monica Lovinescu face ea însăși relația[47]. O scenă din *Cuvântul din cuvinte* leagă în mod direct fondarea comunității politice care face obiectul romanului de prezența unei fetițe de 8 ani. E o comunitate care se alcătuiește chiar *în jurul* acestei fetițe. Mai precis, ea se originează în fraza pe care aceasta o adresează fiecărui nou-venit: „Ce mai faceți?". O interogație naivă, pur convențională, care nu așteaptă mai mult decât un răspuns convențional. O simplă schemă conversațională, în care răspunsul („Foarte bine, mersi") anunță încheierea procesului de constituire a colectivității. O formă verbală goală de substanță, dar ținând în mod esențial de un model de sociabilitate, pe care tot ea îl instituie (cum exclusiv *formă* fusese tot ce împrumutase copilul Monica de la *Sburătorul*). Capacitatea acestei fetițe de a reflecta esența comunității politice de care se leagă ține de chiar rostirea prin ea a unui „geniu al copilăriei". În același timp, prezența ei își asociază o funcție de *celebrare* a comunității: o realizare a acesteia ca „sărbătoare". Iată pasajul în cauză din *Cuvântul din cuvinte*:

„-Ce mai faceți?", a întrebat ea. Persoana era o fetiță. Avea opt ani. Între timp a crescut. Era drăguță. Era o fată cum sunt atâtea la noi. Cine i-ar putea reproșa că a pus întrebarea? Eu în niciun caz [...] Prin întrebarea ei, nu exprima ea oare, *cu geniul copilăriei*, trăsătura noastră națională cea mai specifică și nu continua, *de mică*, tradiția înaintașilor ei (pe care poate nu i-am avut), nu *celebra* ea demnitatea noastră în ceea ce are ea mai peren? El tocmai pășea *peste prag*. Era blond, a spus fetița. Cum a reușit să observe dacă el și-a rostit imediat fraza, iar ea, înlemnită de uimire, a închis ochii (unii pretind chiar că a leșinat). Răspunsul lui a fost: „-Foarte bine, mersi"[48] (s.n.).

Întreagă energia vitală a acestei fetițe de 8 ani e consumată în tensiunea răspunsului pe care îl așteaptă de la celălalt („noul venit", care pășește peste prag) la mărunta ei intervenție, la deschiderea pe care a produs-o simultan prin limbaj și prin prezență. Constitutivă de comunitate, investiția ei în acest gest participativ devine „țipăt", împiedecând-o să rămână ea însăși.

Înainte de a cădea, fetița a izbutit să scoată un strigăt, și atunci s-a format *prima adunare pe care am cunoscut-o*. De atunci, au urmat adunări fără număr, da, adunări nesfârșite, un șir, un buluc, un puhoi, un potop, puhoi după puhoi, gloată după gloată, coloană după coloană; ce să mai vorbesc de bisericuțe și cârdășii[49].

Note:

1. „[...] nesfârşite jocuri în care Camil Petrescu de o parte, şi eu, de altă, trăgeam de cap şi de picioare o pisică neagră în pâslă până am rupt-o în două. (Nu ştiu până azi dacă lui Camil îi plăceau copiii sau, mai curând, găsise astfel un prilej să scape de vreo lectură plicticoasă)" (Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect*, București, Humanitas, 1990, p. 54).
2. Monica Lovinescu, *Jurnal esențial*, București, Humanitas, 2010, p. 344.
3. Idem, *Unde scurte. Jurnal indirect*, p. 54.
4. „Monica scrie *Romanul păpușilor*" – își notează Lovinescu în notă din *Agende III*, în 16 martie 1932 (E. Lovinescu, *Agende III*, p. 173). V. și Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, p. 14.
5. „În vara aceluiași an, ieșind val vârtej din mare la Mangalia, m-am reprezit spre mama să-i trimită imediat tatei poemul compus după ce primul val dăduse cu mine de fundul apei: „am intrat în mare și-am băut sare" (Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, p. 13).
6. „Mama a înțeles sensul „crizei (mele) de creație" și m-a ajutat să trec de handicap, îngăduindu-mi să-i dictez primul meu „roman", apărut în *Dimineața copiilor*. Dezvoluiam cum păpușile mele preferate, Berta și Apașu, își făceau de cap în Bucharest by night" (*Ibidem*, p. 14).
7. Monica Lovinescu, *Jurnal esențial*, p. 54.
8. *Ibidem*.
9. *Ibidem*, p. 522.
10. După emigrarea la Paris mai există o singură tentativă literară, nefinalizată: textul, redactat în franceză în 1951, va apărea abia în 2007, în română, sub titlul *Cuvântul din cuvinte*.
11. Monica Lovinescu, *Jurnal esențial*, p. 502.
12. *Ibidem*, p. 308.
13. Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect*, p. 54.
14. *Ibidem*.
15. „Pe Șerban Cioculescu am impresia că l-am cunoscut dintotdeauna. Împreună cu Vladimir Streinu, formau un cuplu literar, *familiar* nu doar sburătoriștilor, dar și întregii vieți literare interbelice. Apariția lor în duminecile Cenaclului „Sburătorul" face parte integrantă din copilăria și adolscența mea" (*Unde scurte*, V, p. 76); sau ceva mai jos, despre aceiași: „E de ajuns pentru a înțelege că amândoi făceau parte din *familia mea intelectuală*" (*Ibidem*).
16. „Pe Ion Barbu, nu-mi amintesc să-l fi auzit citind; în schimb când şedința nu se deschisese încă, uneori, dacă nu era posomorât sau vehement (ipostazele lui cele mai curente) vorbea despre Bucureştii „Crailor de Curtea-Veche", despre lungile lui plimbări cu Matei Caragiale, vorbea cum n-am mai auzit pe nimeni de atunci, de parcă nu numai cuvintele erau rare, colorate, prețioase, dar și tonul vocii prindea din vopseaua celor spuse, devenea, ca să-l parafrazez „balcanic-crepuscular". De abia când am citit, mai târziu, *Craii de Curtea-Veche* sau ciclul lui Ion Barbu, *Isarlîk,* am priceput de unde izvora purpura topită, mierea putredă, amurgurile împărăteşti, mahalaua dospită-n aur din povestirile poetului".
17. Monica Lovinescu, *Unde scurte. Jurnal indirect*, p. 52.
18. Idem, *Jurnal esențial*, p. 26.
19. „O scrisoare a lui Steinhardt mi-a atras atenția asupra unei alte fotografii din „Secolul 20", ultimul număr – pe biroul tatei, o fotografie a mea la vreo 12 ani". E o fotografie din care ea rămâne nedecupată, cu toate că în

spatele alegerii și publicării ei e Eugen Jebeleanu, care într-o altă situație o scosese din cadru (*Ibidem*, p. 26).
20. Idem, *La apa Vavilonului*, p. 12.
21. Idem, *Jurnal esențial*, p. 66-67.
22. „De Nego mă leagă un *puzzle* de imagini. El apărând în cenaclul tatei, cu ochii atât de albaștri că nu puteai evita epitetul „îngerești"" (*Ibidem*, p. 336).
23. *Ibidem*, p. 15.
24. Idem, *Etica neuitării*, p. 294.
25. Idem, *Cuvânt înainte*, la *Jurnal esențial*, p. 15-18.
26. Idem, în *Unde scurte. Jurnal indirect*, p. 54-56.
27. Idem, *La apa Vavilonului*, p. 13.
28. Idem, *Jurnal esențial*, p. 456.
29. „a descris în *Aqua forte* plimbările noastre în grădina de la Fălticeni în căutare de greieri în așa fel încât dacă m-ar fi confundat cu unul dintre ei aș fi astăzi fericită" (Idem, *La apa Vavilonului*, p. 13).
30. E. Lovinescu, *Aqua forte*, București, Editura Contemporană, 1941, p. 57.
31. Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, p. 12.
32. *Ibidem*.
33. *Ibidem*.
34. E vorba de *Mots à mot* (manuscris din 1955), tradus în română *Cuvântul din cuvinte*, trad. de Emanoil Marcu, pref. de Ioana Pârvulescu, București, Humanitas, 2007.
35. „Am prins nu doar obișnuința, ci chiar *voluptatea*, să arunc la coș însemnările acestei ființe inutil complicate, dizgrațios de sentimentală și narcisistă – adolescenta care am fost. Păstram o amintire de *har* a acelor timpuri. Timpurile, de fapt, nu știu cum vor fi fost, eu însă... [...] Unde mai pui că scriam și versuri!" (Idem, *Jurnal esențial*, pp. 405-406).
36. „Acasă, mă îndeletniceam cu compunerea prozelor mele. Și aici se complică totul. Nu numai azi le găsesc ridicole, dar și atunci eram plină de dubii asupra lor. Am însă circumstanțe atenuante: din exterior, „recepția" era *sărbătorească*" (Idem, *La apa Vavilonului*, p. 11).
37. *Ibidem*, p. 21.
38. „O viață nu e o biografie, ci o suprapunere de clișee biografice. Cele mai multe nesemnificative [...] Nu se poate să te povestești fără a pune în chestiune certitudinea acestei povestiri. Evanescența nu numai a amintirilor, dar și a persoanei care și le deapănă" (Idem, *Jurnal esențial*, p. 149).
39. *Ibidem*, p. 399.
40. Asupra fotografiei îi atrage atenția Gabriela Omăt în anii în care pregăteau împreună publicarea *Agendelor* lovinesciene (*Ibidem*, p. 345).
41. *Ibidem*, p. 522.
42. *Ibidem*.
43. Idem, *La apa Vavilonului*, p. 13.
44. Vezi în acest sens Ligia Tudurachi, *Plânsul de cenaclu*, în „Plilologica Jassyensia", an XIV, nr. 1(27), 2018, pp. 131-143.
45. Există în *La apa Vavilonului* și un complex „cupabil" legat la modul explicit de o scară ce duce spre locuința lovinesciană, cea din bd. Elisabeta. Ea e însoțită de aceeași impresie a ceasului biologic în mod fatal dat înapoi de la 20 de ani spre copilărie: „Până și rampa scării din bulevardul Elisabeta e în stare să mă arunce cu violență în trecut. Nu mă agățam în neștire de ea la primul bombardament american asupra Bucureștiului în timp ce mama, bravă, mă consola ca pe un copil? Aveam aproape 20 de ani, deci nicio scuză. Scara aceea mă acuză și azi" (Monica Lovinescu, *La apa Vavilonului*, p. 492).
46. Idem, *Jurnal esențial*, p. 399.
47. În plus, „Teze și antiteze", numele pe care îl dă emisiunii sale de la Radio Europa Liberă, reia cunoscutul titlul al volumului de eseuri al lui Camil Petrescu.
48. Monica Lovinescu, *Cuvântul din cuvinte*, p. 31.
49. *Ibidem*, p. 32.

Bibliography:


Aderca, Felix, *De vorbă cu d-l Camil Petrescu*, în *Mișcarea literară*, 1925, an II, nr. 10.

Benjamin, Walter, *Je déballe ma bibliothèque. Une pratique de la collection*, traduit par Philippe Ivernel, Paris, Payot-Rivages, 2000.

Benjamin, Walter, *Enfance. Eloge de la poupée et autres essais*, Paris, Payot, 2011.

Glinoer, Anthony; LAISNEY, Vincent, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX-ème siècle*, Paris, Fayard, 2013.

Laisney, Vincent, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Lovinescu, E., *Sburătorul. Agende literare*, I-VI, ed. de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, note de Alexandru George și Gabriela Omăt, București, Minerva, 1993-2002.

Lovinescu, E., *Aqua forte*, București, Editura Contemporană, 1941,

Lovinescu, Monica, *Jurnal esențial*, București, Humanitas, 2010.

Lovinscu, Monica, *Pragul. Unde scurte V*, București, Humanitas, 1995

Lovinescu, Monica, *La apa Vavilonului*, București, Humanitas, 1999,

Lovinescu, Monica, *Unde scurte. Jurnal indirect*, București, Humanitas, 1990.

Lovinescu, Monica, *Cuvântul din cuvinte*, trad. de Emanoil Marcu, pref. de Ioana Pârvulescu, București, Humanitas, 2007.

Moșandrei, Mihai, *Prezența Pegasului sau plimbări în jurul poeziei*, București, Vremea, 1933.

Papadat-Bengescu, Hortensia, *Momente*, în *Tiparnița literară*, 1929, nr. 2-3.

Pârvulescu, Ioana, *Cadouri pentru Monica*, în *România literară*, 2003, nr. 45.

Petrescu, Camil, *Mitică Popescu. Act venețian*, București, Albatros, 1973.

Serghi, Cella, *Această dulce povară, tinerețea*, București, Ed. Porus, 1993.