FROM THE INNER MONOLOGUE (ION BIBERI) TO THE AUTHENTICITY OF EROS (FELIX ADERCA)

Alina-Mariana Stîngă (Zaria)
PhD. student, University of Pitești

Abstract:The mirage of authenticity defined the literary trajectory of the new generation of interwar writers, and Dr. Ion Biberi or journalist Felix Aderca was no exception. Interested in polling the subconscious and transposing its manifestations in the most faithful way, the two culture people recognized the primacy of inner life, seeking ways to allow "the transcription" of the subconscious into the pages of their own works.

Ion Biberi expressed his spiritual and cultural commitment in studies such as Thanatos (1936) or Eros (1974), trying to outline the two limits of humanity. Coincidence or not, or as a consequence of the common interwar literary principles, the work of a polemic spirit such as Felix Aderca appears integrated by criticism between eros and thanatos: looking for authenticity. At Ion Biberi, by love, the human being knows himself and others, but at the same time, the experience of death is also extremely important, anticipated by fear. The literary critique identifies Felix Aderca as the fiction of a literature obsessed with the idea of sexuality, as well as novels dealing with the theme of the slum or the woman's image. Techniques such as the inner monologue or involuntary memory, the narrative in the first person, the true rendering of the feelings and thoughts of the characters, put the two writers in the aesthetics of authenticity.

Keywords: authenticity, eros, thanatos, inner monologue, involuntary memory, diary

Mirajul autenticității a definit traiectoria literară a noii generații de prozatori interbelici, iar doctorul Ion Biberi sau ziaristul Felix Aderca nu au făcut excepție. Interesați de sondarea subconștientului și transpunerea manifestărilor acestuia în modul cel mai fidel, cei doi oameni de cultură au recunoscut primatul vieții interioare, căutând căi peremptorii de a concede „transcrierea" acesteia în paginile propriilor opere.

Cunoscut eseist, om de știință, poet, prozator, Ion Biberi și-a exprimat angajarea spirituală și culturală în studii precum *Thanatos* (1936) sau *Eros* (1974), încercând a contura cele două confinii ale umanului. Coincidență sau nu, ori ca o consecință a dezideratelor literare interbelice comune, și opera unui spirit polemic precum Felix Aderca apare integrată de exegeți *între eros și thanatos: în căutarea autenticității* (Anca Rădulescu).[1] În romanul Cellei Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei*, ca un punct convergent al viziunii artistice a celor doi, se menționează lupta lor împotriva curentelor literare neo-semănătoriste, alături de Mihail Sebastian, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu.

La Ion Biberi, prin dragoste, omul se cunoaște pe sine și pe cei din jur, dar în același timp extrem de importantă este și experiența morții, anticipată de spaimă, cea care îi permite individului „*o risipire în infinit printr-o transpunere de moment în climatul morții. Este drama*

[1] Anca Rădulescu, *F. Aderca – Polivalența risipitoare*, studiu monografic, Ed. Sitech, Craiova, 2012

cea mai răscolitoare pe care o poate trăi o conștiință, răvășirea cea mai profundă și mai tragică pe care îi e dat omului să o cunoască."[2] Medicul psihiatru Ion Biberi disecă experiența thanatică sub două aspecte: biologic și spiritual, realizând totodată și o distincție între sănătate și boală a organismului și spiritului. În capitolul *Dragoste și moarte* din volumul *Eseuri*, scriitorul surprinde valențele celor două experiențe nicidecum antagonice, ci complementare: „*dragostea și moartea nu se neagă, ci se îngemănează, se condiționează reciproc, în devenirea lumii organice (...) legătura dintre dragoste și moarte (...) este o expresie a unei evoluții necesare vieții".*[3]

Influențat de James Joyce, a cărui operă o apreciază la superlativ, Ion Biberi publică în 1935 romanul *Proces*, distins cu premiul „Techirghiol-Eforie". Conceput ca un amplu monolog interior al moșierului Alexandru Padeș, acuzat pe nedrept de crimă, romanul își dezvoltă acțiunea pe două planuri narative: primul urmărește procesul în sine, ca act juridic, iar al doilea vizează un alt fel de „proces", cel din conștiința eroului, redat tocmai prin acel monolog interior, tehnică narativă utilizată anterior doar de Mircea Eliade (*Întoarcerea din rai*) și Sergiu Dan (*Surorile Veniamin*). Într-un articolul[4] dedicat scriitorului irlandez, Ion Biberi stipulează supremația prozei joyceene, el însuși urmărind acei „oameni autentici și vii", ale căror trăiri trebuie redate într-o manieră ce refuză convenția: anume, tehnica autenticistă a relevării vieții interioare angoasante și, de multe ori, supuse unor senzații terifiante.

Considerat de Octav Șuluțiu *„o cinematografie a unei gândiri"*[5], romanul se încadrează unei autenticități *sui-generis*, provocată de afinitatea pentru romanul modern, care nu mai studiază realitatea exterioară, ci pătrunde abisal în intimitatea „eului", într-o viziune profund subiectivă asupra concretului.

Trauma conștiinței unui condamnat pe nedrept se configurează prin monolog interior, tehnică pe care Ion Biberi o consideră inerentă în disecarea *nesiguranțelor subconștientului*[6], fiind totodată „*cel mai adaptat instrument de expresie, destinat să transcrie violența de maëlstrom a dramelor interioare"*[7]. Există voci critice, precum cea a lui Ov. Crohmălniceanu, care consideră tehnica puțin stângace, spre deosebire de James Joyce, la care intuiția fiziologicului este admirabilă. La Biberi, este utilizată mai degrabă „*formal și demonstrativ"*, deoarece autorul nu se camuflează suficient, prezența sa putând fi intuită „par derrière", în spatele personajului: „*adeseori autorul se lasă ghicit îndărătul reflecțiilor eroului, prea puțin personale (...) Filmul gândirii e vizibil intelectualizat"*[8]. Firul narativ atinge tensiuni dramatice, fiind analizate reacțiile jurații, ce nasc temeri sau speranțe, tăcerile avocatului, trăirile inculpatului.

Și Dumitru Micu surprinde dualitatea unui roman care, deși „*ingenios făurit",* nu are „*dimensiunea mitică, ce dă grandoare creației din* «*Ulysses*»[9]. Imitarea stilului joycean se învederează din primele pagini, prin dislocarea frazelor și cuvintelor, creând lectorului impresia de artificialitate. Temerile, dar și speranțele lui Alexandru Padeș sunt radiografiate pe niveluri diferite: un prim nivel, inferior, este identificat inițial, când eroul caută explicații sau rezoluții

[2] Ion Biberi, *Eseuri*, Ed. Minerva, București, 1971, pg. 381
[3] *Ibidem*, pg. 188
[4] Ion Biberi, articolul *James Joyce*, Revista Fundațiilor Regale, anul II, 1 mai 1935, nr. 5
[5] Apud Mihaela Albu, *Un uomo universale: Ion Biberi*, ed. Aius, Craiova, 2015, pg. 316
[6] Ion Biberi, *Eseuri*, Ed. Minerva, București, 1971, pg. 89
[7] Apud Mihaela Albu, *Un uomo universale: Ion Biberi*, ed. Aius, Craiova, 2015, pg. 175
[8] Ov. S. Crohmălniceanu *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. *Proza*), Ed. pt. lit.,1967, pg. 535
[9] Dumitru Micu, *În căutarea autenticității,* vol II, Ed. Minerva, București, 1994, pg. 120-121

pentru situația inextricabilă în care se află. Un al doilea nivel, este cel în care în mintea lui Padeș se inoculează treptat ideea că, fără să știe, poate chiar el este ucigașul, ceea ce-i provoacă delirul ce atinge paroxismul: *„Am să strig, așa ... hăăă...hăăăă ... ăăăă ...ăăă (...) ... să vibreze ... ăăă... ca un om”*[10]. Autenticitatea este de natură psihică și se obține într-un mod mai convențional, prin tehnici și „*analize auctoriale*”[11].

Vocile narative alternează, întrucât, deși narațiunea la persoana I este dominantă, se constată o disociere a naratorului – autor sub masca obiectivării: „*Acuzatul tresări și se ridică. Îl apasă nemișcarea și singurătatea”*[12]. Narațiunea la persoana a III-a este inserată cu vădita finalitate de a oferi o explicație pentru gândurile sau faptele eroului. Opțiunea scriitorului este însă irefutabil exprimată în articolul menționat: „*expunerea la a treia persoană oferă expunerea unui fapt consumat, descris retrospectiv sau analizat”*[13], declarându-și propensiunea pentru monologul interior care se desfășoară concomitent cu procesul de conștiință. Astfel, persoana I oferă pertinența trăirii, a autenticului, a experienței directe, în timp ce persoana a III-a enunță evenimente deja revolute. Raportul este detracat clar în favoarea narațiunii subiective, ca imperativ al prozei autenticiste. În ceea ce privește analiza personajului, autorul își impune o privire a eroului din interior către exterior, insistând asupra psihicului și comportamentului, rar asupra aspectului fizic.

Revenirea lui Alexandru Padeș la viața anterioară procesului va fi analizată în nuvela *Regăsire*, inclusă în volumul *Oameni în ceață* (1937). De altfel, nuvelele lui Ion Biberi (*Febră, În noapte, Lunecare*) reprezintă un analize psihologice care sondează aceleași zone ascunse ale sufletului, identificând subtil mecanismele care declanșează spaimele și obsesiile. În nuvela *Scene zilnice* este prezentată izbucnirea paranoică sub forma unui dialog imaginar prin care bolnavul se revoltă împotriva întregii lumi, calmându-se odată cu trecerea crizei.

Deși testează și terenul romanul obiectiv prin volumul *Cercuri în apă* (1939), prezentând similitudini cu *Gorila* lui Liviu Rebreanu, totuși Ion Biberi rămâne un analist al stărilor sufletești, tulburate de abateri de la rațional ale unor „rataţi intelectuali”[14]. Însăși încadrarea de către criticul Ov. S. Crohmălniceanu a operei lui Ion Biberi în capitolul *Literatura autenticității și „experienței”* este o dovadă aaspirației spre autentic, în maniera declarată a lui James Joyce.

Fervent susținător al romanului modern, Ion Biberi definește plastic coordonata acestuia: „*orice realitate este subiectivă”*[15], accentuând imperativul emoției și al trăirii interioare. Sugestivă este afirmația lui G. d'Annunzio pe care o citează și la care aderă: „*romanele mele (...) sunt aproape pagini autobiografice în care am exprimat suferința intimă a spiritului meu.”*[16]

Aceeași fervoare și susținere a principiilor mișcării moderniste se întâlnește și la Felix Aderca, a cărui pasiune și efervescență determină o dublă orientare a activității literare, identificată de Ov. S. Crohmălniceanu în capitolul *Analiza psihologică*: tentația de a face mereu *altfel* și spre *autonomia artei*, dar și interesul sporit pentru *erotism*, cultivând o literatură aproape șocantă prin predilecția arătată *libertinajului*.[17] Garabet Ibrăileanu, citat de Henri Zalis,

[10] Ion Biberi, *Proces,* Ed. Cultura Națională, București, pg. 126
[11] Dumitru Micu, *În căutarea autenticității,* vol II, Ed. Minerva, București, 1994, pg. 120
[12] Ion Biberi, *Proces,* Ed. Cultura Națională, București, pg. 185
[13] Ion Biberi, articolul *James Joyce*, Revista Fundațiilor Regale, anul II, 1 mai 1935, nr. 5
[14] Ov. S. Crohmălniceanu *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. *Proza*), Ed. pt. lit.,1967, pg. 537
[15] Ion Biberi, *Eseuri*, Ed. Minerva, București, 1971, pg. 18
[16] *Ibidem*, pg. 23
[17] Ov. S. Crohmălniceanu *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. *Proza*), Ed. pt. lit.,1967, pg. 457-458

marchează două trăsături ale autorului: 1. nu este contemplativ și 2. nu este un creator naiv[18]. Se dovedește opțiunea spre modernitate a scriitorului-ziarist, care, deși familiarizat cu marii scriitori ai perioadei, a căutat o manieră de scriitură care să se adapteze gustului publicului cititor. Acest tip de scriitură se află la congruența modelului autohton abordat tematic cu cel supus superiorității psihologicului.

În linia scriitorilor evrei, Felix Aderca își îndreaptă atenția, printre altele, și spre „*umanitarism, pacifism și toate celelalte aspecte ale internaționalismului"*[19], aspect considerat de G. Călinescu o reflexie a talentului scriitoricesc.

Critica literară identifică la Felix Aderca filonul unei literaturi *obsedate*[20] de ideea sexualității, în creații precum *Domnișoara din str. Neptun* (1921 – subintitulată *nuvelă*), *Țapul* (1921), *Omul descompus* (1925) și *Femeia cu carnea albă* (1927). Al doilea dintre ele, redenumit *Zeul iubirii,* a fost inspirat din evenimentele petrecute între 1917-1918, Aderca propunându-și inițial o trilogie a iubirii, rămasă însă neterminată. Exegeți avizați, precum Z. Ornea și Henri Zalis, au constatat că romanul *Țapul* ar fi fost elaborat între anii 1919-1920, cu alte cuvinte ar fi precedat din punctul de vedere al conceperii nuvela cu aspect de roman *Domnișoara din str. Neptun*. Ambele romane abordează tema *mahalalei*, un topos sordid fixat în Craiova începutului de secol XX, temă regăsită mai târziu și la G. M. Zamfirescu (*Maidanul cu dragoste* – 1933 și *Sfânta mare nerușinare* - 1935). Astfel, la Aderca, naturalismul modern se intersectează cu expresionismul, evoluție ce-i „*va permite să descopere o poezie a impulsurilor vitale și a fatalităților cosmice"*[21] capabile să înlăture banalitatea.

Saltul pe care-l face Aderca, de la mahalaua imundă în care se mutase, din Răcari, țăranul Păun Oproiu, devenit acum mecanic și venit la oraș pentru a-și împlini un anumit spirit de aventură, la mahalaua ceva mai „cizelată", populată cu reprezentanți ai micii intelectualități, asigură un portret al târgului de provincie, lipsit însă de tonul evocator și nostalgic al prozatorilor moldoveni. Mahalaua este un suprapersonaj ale cărui moravuri, trăiri, povești sunt descrise cu atenție, iar exponenții săi sunt bine individualizați: Lepădatu, Ciocănel.

Romanele converg în ceea ce privește conturarea imaginii femeii, în spiritul acelei literaturi dedicate erosului. *Domnișoara din str. Neptun* ilustrează condiția nefericită a femeii abuzate de iubit/soț. Personajul principal, Nuța, numită și „Țoapa roșcată" este fiica lui Păun Oproiu, iar mutarea ei din mediul rural în cel citadin este urmărită cu accente naturaliste. Pe de altă parte, în *Țapul*, Alina este curtată de narator, de Nae, de Nedelcu, de Giacomo, de jurnalistul ciudat, dar urmele unui trecut obsesiv (fusese violată de bunicul său) o fac să-și anuleze orice propensiune spre sentiment: iubirea se reduce la plăcerea fizică. Considerat un „umorist abscons" (G. Călinescu), în *Femeia cu carnea albă,* Felix Aderca grefează imaginea femeii pe diversitatea de vârste și temperamente, inițierea poveștilor erotice venind exclusiv din partea eroinelor: o fată de țăran de 12 ani, nevasta bulgară, codana roșie, vădana etc.

Diferența dintre cele scrieri se identifică, *ab initio*, la nivelul „vocii" narative. În *Domnișoara ...,* există o voce neutră, care transpune câte ceva din „fizionomia" actului de creație al autorului. Profesiunea lui Păun, mecanic, este un factor care vizează o latură psihologică, nu socială, după cum constata Anca Rădulescu.[22] Henri Zalis, în prefața romanului, distinge o serie

[18] Henri Zalis, prefața *Domnișoara din str. Neptun*, ed. Minerva, București, 1982, pg. 21
[19] G. Călinescu, *Romancierii*, Ed. Cartea Românească, București, 1998, pg. 264
[20] Ov. S. Crohmălniceanu *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. *Proza*), Ed. pt. lit.,1967, pg. 459
[21] *Ibidem*, pg.197
[22] Anca Rădulescu, *F. Aderca – Polivalența risipitoare*, studiu monografic, Ed. Sitech, Craiova, 2012

de „obsesii direcționale" precum *obsesia erosului* și *obsesia războiului*. Pentru Aderca, erotismul este o formă de a-și explica anumite stări de criză, dar și un domeniu căruia îi clădise „*un complex de trăsături și preocupări."*[23]În alte romane precum *Omul descompus* sau *Femeia cu carnea albă*, se învederează pagini de real nivel artistic generate de transpunerea „*voluptății amare a iubirii fizice*".[24]

Nuța își trăiește nefericirea în mahalaua gării, numită de Aderca „*organul reproductiv la orașului"*, o nefericire cu dublă valență: prima familială, deoarece se simte străină în acea casă și a doua erotică, fiind părăsită de Ciocan. Urma trecutului de sorginte rurală îi urmărește pe Păun Oproiu și pe fiica lui, când rudele de la țară, venite la nunta cu Lepădatu, îi vorbesc cu o „intimitate respectuoasă". Spectrul morții îi atinge pe rând pe Ciocănel („își taie beregata"), pe Păun Oproiu (mort pe front), pe mama care încearcă să se sinucidă și este salvată în ultimul moment. Totul culminează cu moartea nefericitei Nuța care „*se lasă posedată vertiginos și în urlet de bestia cu ochii roșii"*[25]. Posedarea și urletul, motive erotice regăsite în *Țapul*, acceptă aici marasmul morții, ilustrând simbioza eros-thanatos. Romanul se remarcă prin sobrietate și eludarea caricaturii sau a sentimentalismului excesiv.

Stilul fazei de început a epicii lui Felix Aderca nu pare subsumat prozei semănătoriste, cum afirma Z. Ornea, căci „*miza acestei nuvele cu ambiție romanescă e mai degrabă lumea imundă, a mahalalei."*[26] Naratorul este o persoană a III-a, neimplicată, neutră, ceea ce a contrastat cu poziția pe care o abordase Aderca în articolele de întâmpinare, dezavuând proza tradiționalistă. Acțiunile lui Păun Oproiu sunt ghidate de „vocea" naratorului, existând importante discrepanțe între intervențiile naratorului și orizontul de cunoaștere al personajului. Există o lipsa de identitate între „ce știe" autorul și ce trebuie „să știe" țăranul din Răcari[27], „vocea" auctorială transgresând imprevizibil gândurile personajului.

Remarcabilă în *Zeul iubirii (Țapul)* este „*nuanța lămuritoare a epitetului"*[28], dar și căutarea febrilă de subiecte-pivot: „*Literatura înflăcărării erotice și a reversului acesteia sub semnul trecerii de la hedonism la nefericire, în accepții mai mult sau mai puțin ostentative, cu centrul în snobism și cu punțile suspendate între real și zeificare afrodisiacă."*[29]

Henri Zalis surprinde „arta narațiunii" dominată de atracția concretului, reflectată într-un roman ce iese din sfera ordinarului prin faptul că analizează „infiltrarea realului" cu un „coerent derizoriu". Felix Aderca este apreciat ca un premergător al unor nume ilustre, precum D.H. Lawrance, Vladimir Nabokov, Henry Miller, el sondând un domeniu al cunoașterii „luciferice" peste care, „din ipocrizie" sau „din prejudecată" s-a lăsat o pânză a pudorii.[30]

Se vădește un pluriperspectivism al vocilor narative, textul debutând sub forma unei confesiuni a eului narator, având în centru imaginea femeii, a Alinei: *„O cunoşti pe Alina? Adică o mai cunoști? Căci cu tine împreună am avut asupră-i iluzia cea mai plină de adevăr, de părea că emană mai curând din ființa ei, decât din excelența sentimentului nostru"*[31]. O transpunere specioasă a unui monolog adresat de către personajul-narator unui interlocutor imaginar, refăcând legătura primordială a instanțelor narative concrete, abstracte și fictive despre care

[23] Henri Zalis, prefața *Domnișoara din str. Neptun*, ed. Minerva, București, 1982, pg. 9
[24]*Ibidem*, pg. 10
[25] Felix Aderca, *Domnișoara din str. Neptun*, ed. Minerva, București, 1982, pg. 89
[26] Anca Rădulescu, *F. Aderca – Polivalența risipitoare*, studiu monografic, Ed. Sitech, Craiova, 2012, pg. 187
[27]*Ibidem*, pg. 190
[28] Henri Zalis, prefața *Zeul iubirii. Femeia cu carnea albă*, ed. Nemira, București, 1993, pg. 6-7
[29]*Ibidem*, pg. 7
[30]*Ibidem*, pg. 8
[31] Felix Aderca, *Zeul iubirii. Femeia cu carnea albă*, ed. Nemira București, 1993, pg. 21

amintea Jaap Lintvelt (*Încercare de tipologie narativă, Punctul de vedere*). Personajul-narator se autoinvestighează, trece de la persoana a II-a la persoana I, își trăiește analitic sentimentele, prins ca într-o capcană între căsătoria cu Ema și iluzia relației cu Alina: „*Și cum extenuat, nemaigândind la nimic (...) Alina din mine avu gustul ciudat și necuviincios să se răstoarne acolo."*[32] Este ca o panoramare a sentimentului din exterior spre interior, un invers al viziunii lui Biberi, care își privea eroul din interior spre exterior.

Narațiunea la persoana I, coroborată cu analiza erosului și a trăirii „autentice", relevă în *Zeul iubirii* un roman cu tonalități inedite, „*extrem de modern prin dimensiuni, mobiluri existențiale acute, oarecum «primitiv»*[33] *prin estetism catifelat."*[34]

Confesiunea este calea spre inima Alinei, după cum consideră eul narator: *„Cu tot ce ești, cu tot ce vei avea și vei dărui sau vei păstra, eu mă împlinesc și cresc. Și toate celelalte valori ale lumii întovărășesc numai sufletul meu, ca orchestra un răsunător, neistovit concert de vioară"*[35], pentru ca mai târziu erosul să devină acut ca o „zeificare afrodisiacă": *„Abia atunci înțelesei câtă bogăție feminină aveam în stăpânire și-mi spusei că pe-aici trebuie să vină și zeul meu, Țapul meu, atotputernicul, atotstăpânitorul Dionisos, rătăcit cine știe pe unde!"*[36] Motivul „țapului" este un exponent „al trezirii freneziei dionisiace" (H. Zalis), dublat de împotrivirea Alinei de a deveni mamă.

Sunt inserate și pasaje de narațiune la persoana a III-a, în care masculinul se dedublează, personajul văzându-și un alter ego în ipostaza tânărului subțire, înalt, având figura lui, care fuge cu Elvira, cea pe care o va întâlni peste ani alături de soțul ei, prefectul poliției. Scena întâlnirii este plasată în roman anterior amintirii despre fugă, tehnica anticipării obligând cititorul să refacă firul narativ ca într-un puzzle. Autorul apelează la memoria involuntară declanșată de mirosul de cărbuni, așa cum tehnica proustiană a narațiunii ce nu urmează firul cronologic, ci pe cel al memoriei involuntare se regăsește și în romanul *Omul descompus.*

Numit de Vladimir Streinu „*inițiatorul analizei erotologice și semen al lui Arthur Schnitzler"*[37], Felix Aderca se remarcă și printr-o deosebită portretistică, în special al Alinei: *„Alina ne era dragă îndeosebi prin trupul turnat mic și desăvârșit în proporții, prin capul cu trăsături de-o feminitate aproape masculină, salvate de spuma voluptoasă a gâtului.*[38]*"* Femeia joacă mai degrabă partitura unei lascivități naturale în spiritul unui bovarism[39], generând remușcări și analize chinuitoare în conștiința personajului narator, supus instanțelor morale. Împlinirea erotică dintre protagonist și Alina poartă amprenta suflului dionisiac, dar și a unei combustii lăuntrice provocate de ciocnirea dintre pasiunea carnală și luciditate. Prin discurs confesiv se amplifică tensiunea, iar eroul descrie un joc erotic în trei etape, de o intensitate incandescentă: „*când trupul ei își răsuci rotunjimile, acum jucăușe în jumătate de cerc a întoarcerii, pentru a treia oară mă simții ca ridicat de-un val."*[40]Se constată o scriitură marcată de „o poeticitate, pe alocuri căutată, prea voluntară[41]" ceea ce conduce la diminuarea efectului de autenticitate, prin aceste tonalități exagerate.

[32]*Ibidem,* pg. 58

[34] Henri Zalis, prefața *Zeul iubirii. Femeia cu carnea albă*, ed. Nemira, București, 1993, pg. 7
[35] Felix Aderca, *Zeul iubirii. Femeia cu carnea albă*, ed. Nemira București, 1993, pg. 62
[36]*Ibidem,* pg. 78
[37] Apud Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007, pg.65
[38] Felix Aderca, *Zeul iubirii. Femeia cu carnea albă*, ed. Nemira București, 1993, pg. 23
[39] Anca Rădulescu, *F. Aderca – Polivalența risipitoare*, studiu monografic, Ed. Sitech, Craiova, 2012, pg. 201
[40] Felix Aderca, *Zeul iubirii. Femeia cu carnea albă*, ed. Nemira București, 1993, pg. 75
[41] Anca Rădulescu, *F. Aderca – Polivalența risipitoare*, studiu monografic, Ed. Sitech, Craiova, 2012, pg. 202

Înnoirea literaturii autohtone a fost o tendință căreia i se supune și Felix Aderca, polemist prin vocație, ale cărui replice au fost, de multe ori, scrise sub impulsul momentului. Acest aspect se resimte la nivelul prozei sale, fiind acuzat uneori de o incongruență a limbajului, explicabilă prin „*tentația sa de a «surprinde mult și multe»*".[42] Autenticitatea trăirii la scriitorul-ziarist permite conexiuni cu „trăirismul" generației de la Criterion. Conexiunea nemediată cu realul, ca un fel de „pariu pe autenticitate", se învederează în dilema incompatibilității dintre tânărul cultivat și idealist, căsătorit cu prostituata Ema, și „facila" Alina care își refuză categoric menirea maternă.

Pasiunea își are sorgintea în iluzia necunoscutului, a misterului erotic; odată relevat acesta, trăirea msituitoare se stinge din moment ce ispita se dezvăluie. Finalul romanului surprinde dialogul dintre eul narator și ziaristul Tom, a cărui replică i-a determinat pe exegeți să identifice o influență nietzscheană despre apolinic și dionisiac: „*referințele infra-textuale și extra-textuale, din ambianța acestui roman, la mitul dionisiac constituie o dovadă nemijlocită în favoare pertinenței unei astfel de ipostaze."*[43]

Tentația jurnalului, ca mod de scriitură promovat în anii '30, se recunoaște la Felix Aderca atât în romanul *Țapul* (jurnalul unui tânăr educat), dar și în *Femeia cu carnea albă*, subintitulat *Din carnetul intim al domnului Aurel*. Călătorind alături de vizitiul Mitru (motivul călătorului), dl. Aurel trăiește adevărate erosuri campestre organizate în „*momente obsesive dramatice, nelipsite de realism psihologic.*[44]" Cel din urmă nu respectă convenția scrierii la persoana I, dar ambele îi oferă lui Aderca un rol premergător al prozei „diaristice", pe linia lui Mircea Eliade, Mihail Sebastian sau Max Blecher.

Așadar, clivajul autenticității la Felix Aderca se situează între cei doi poli ai existenței, eros și thanatos. Formule narative precum narațiunea la persoana I, memoria involuntară, analiza psihologică, convențiile jurnalului sunt repere ce permit incluziunea prozatorului-ziarist în categoria romancierilor autenticiști. Trăirea febrilă a actului erotic, de multe ori impudică și chinuitoare, redarea fluxului de senzații caline transgresate într-o dimensiune ce atinge tușe hieratice reprezintă sincretismul conceptului de autenticitate în viziunea romancierului ziarist.

BIBLIOGRAPHY

Aderca, Felix *Domnișoara din str. Neptun*, ed. Minerva, București, 1982
Aderca, Felix *Zeul iubirii. Femeia cu carnea albă*, ed. Nemira București, 1993
Albu, Mihaela *Un uomo universale: Ion Biberi,* ed. Aius, Craiova, 2015
Biberi, Ion articolul *James Joyce*, Revista Fundațiilor Regale, anul II, 1 mai 1935
Biberi, Ion *Eseuri*, Ed. Minerva, București, 1971
Biberi, Ion *Proces,* Ed. Cultura Națională, București
Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,* Ed. Vlad&Vad, Craiova, 1993
Călinescu, G. *Romancierii*, Ed. Cartea Românească, București, 1998
Cernat, Paul *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Ed. Art, București, 2009

[42] *Ibidem,* pg. 203
[43] *Ibidem,* pg. 207
[44] Ov. S. Crohmălniceanu *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. *Proza*), Ed. pt. lit.,1967, pg. 459

Ibrăileanu, Garabet, *Creaţie şi analiză. Note pe marginea unor cărţi* (fragmente), în *Studii literare*

Comarnescu, Petru *Între estetism și experențialism. Două fenomene ale culturii tinere românești*, rev. *Vremea*, nr. 220. 10 ian 1932

Crohmălniceanu, Ov. S. *Literatura română între cele două războaie mondiale* (vol. *Proza*), Ed. pt. lit.,1967

Eliade, Mircea *Oceanografie*, ed. Humanitas, București, 2013

Glodeanu, Gheorghe *Poetica romanului interbelic*, Ed. Ideea Europeană, ed. a II-a, București, 2007

Manolescu, Nicolae *Istoria critică a literaturii române,* Ed. Paralela 45, Pitești. 2008

Marino, Adrian *Dicționar de idei literare*, vol. I, Ed. Eminescu, București

Micu, Dumitru *În căutarea autenticității,* vol II, Ed. Minerva, București, 1994

Mușat, Carmen *Romanul românesc interbelic. Dezbateri teoretice, polemici, opinii critice,* Ed. Humanitas, 2004

Petrescu, Camil, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, în *Teze și antiteze* Ed. Cultura Națională

Piru, Al. *Istoria literaturii române de la început până azi,* ed. Univers, București, 1981

Rădulescu, Anca *F. Aderca – Polivalența risipitoare*, studiu monografic, Ed. Sitech, Craiova, 2012

Șuluțiu, Octav *Autentic și estetic*, rev. *Axa*, nr. 1, 1 ian 1934

Vulcănescu, Mircea *De la Nae Ionescu la „Criterion"*, București, Editura Humanitas

Zalis, Henri, prefața *Zeul iubirii. Femeia cu carnea albă*, ed. Nemira, București, 1993

Zalis, Henri, prefața *Domnișoara din str. Neptun*, ed. Minerva, București, 1982