

Moda ca formă de mimetism social în proza lui Camil Petrescu [1]

Lector univ. dr. IOAN FĂRMUȘ
Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, România

Abstract: *Camil Petrescu's interest in the issue of social mimetism was, almost inexplicably, overlooked by Romanian literary criticism, which seemed inclined to prioritize certain themes circumscribed by his theoretical interventions, which over time became canonical, dedicated to the novel of psychological analysis. However, what is ignored, beyond these aspects relevant to an aesthetic approach to literature, is the dialectical nature of the construction of Camil Petrescu's universe, where two worlds—the intellectuals and the socialites, whose repeated collisions are staged—look at each other with suspicion. Insufficiently theorized by the author himself, the phenomenon of social mimetism, whose most faithful form of manifestation is fashion, becomes in his interwar prose a genuine framework for reading social life and, further, modernity. Rereading his works through the lens of anthropological studies that gave rise to a true sociology of fashion, such as those written by Thorstein Veblen, Georg Simmel, or John Carl Flügel, Camil Petrescu's novels reaffirm the interest of this truly innovative writer in the observance, understanding, and fictional translation of the contemporary sensibility.*

Keywords: *mimesis, fashion, trickle-down theory, mondanite, triangular desire*

Premise. Citită cu precădere din unghiul intelectualului, în virtutea unei așa-zise lecturi auctoriale, legitimate de pozițiile luate de scriitor în textele sale teoretice canonice, *Amintirile colonelului Grigore Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului* (1934) sau *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (1935), proza lui Camil Petrescu este și astăzi văduvită de una dintre coordonatele modernității sale. Se ignoră construcția dialectică a universului său ficțional, în care două lumi antagonice, cea mondenă vs. cea antimondenă, se privesc în oglindă și se suspectează reciproc. Cenzurată în primul roman, acolo unde mondenitatea este privită din exterior, din perspectiva unui intelectual rigid precum Ștefan Gheorghidiu, motiv pentru care cazul de mimetism social observat, transformarea și adaptarea Elei, un mim inferior, la lumea mondenă, este redat cu ostilitate de un soț gelos, a cărui luciditate e minată de suferință, ea este restituită în integralitatea sa în cel de-al doilea roman al său, acolo unde perspectiva este atribuită lui Fred Vasilescu, personaj în care se proiectează spiritul acestei lumi. Un mim superior deci, un exemplar strălucit al noii aristocrații interbelice, dar și o „natură sensibilă”, prilej pentru autor dar de a-i sonda interioritatea și de a-i surprinde complicațiile psihologice, pe fondul acelei metamorfoze care se produce la întâlnirea cu provocările scrisului intimist.

O receptare defectuoasă. Receptată aşadar din punctul de vedere al poziţiilor teoretice luate de autor în articolele-i de delimitare teoretică amintite, criticii literare i-a scăpat interesul pe care Camil Petrescu îl acordă descifrării limbajelor subtile ale mondenităţii şi fenomenului care dă expresie acestui grup social, moda. Nu trebuie să ne mire astfel graba cu care diverse voci de pe scena literară a interbelicului constatau că autorul *Tezelor şi antitezelor* este, la nivel de practică scripturală, arareori proustian. Tudor Vianu, abia, aducea, primul, în discuţie, în *Arta prozatorilor români*, faptul că ce îl interesează pe scriitor în marile sale romane „nu este afundarea în regiunile obscure ale conştiinţei”, ci comportamentele, care sunt, aşa cum va susţine Nicolae Manolescu, ceva mai târziu, în al doilea volum din *Arca lui Noe*, prin natura lor, sociale. Şi acesta din urmă, dar asta mai degrabă tangenţial, acorda atenţie tipului aparte de psihologism pe care îl exersează Camil Petrescu în cărţile sale de proză; şi o făcea, într-un mod original: preluând în analiza sa anumite elemente de mimesis social, împrumutate din teoria dorinţei triumphiulare a lui Rene Girard. Singurul care se va apropia, ceva mai târziu, de una dintre mizele reale ale scrisului camilpetrescian va fi Gheorghe Lăzărescu, care, remarcă, aproape ignorat, că ceea ce se experimenta în cel de-al doilea roman era o reconsiderare a tipologiei mondenului:

Fred Vasilescu este, în schimb, o încercare de reabilitare a unui tip execrat prin tradiţie, satirizat de Grigore Alexandrescu, Eminescu sau Hogaş, acela al mondenului. [...] Dispreţuit de mulţi dintre cei care îl cunosc, elegant, sportiv, bun dansator, Fred se dovedeşte un om cu o bogată şi profundă viaţă interioară. Această reconsiderare a omului de lume, legată de dezvoltarea romanului citadin, poate fi raportată şi la atmosfera operei proustiene, în care Swann şi Marcel însuşi sunt nişte mondeni superiori. [Lăzăreanu, 1983: 76]

Şi criticul avea dreptate, căci prozatorul, situându-se continuator într-o tradiţie ficţională europeană şi polemic în interiorul celei autohtone, readucea în centrul observaţiei, ca exemplar definitoriu pentru existenţa citadină, un monden. Nu orice monden însă, ci unul desăvârşit.

Ipoteze. De aceea, având în vedere chestiunile aduse în discuţie până acum, ipotezele pe care le lansăm în studiul pe care îl propunem sunt următoarele. (1) Mai întâi că, împotriva unei tradiţii ficţionale ostile şi a unei receptări critice oarbe, în marile sale romane, Camil Petrescu se angajează într-un proces complex de reabilitare a mondenului, personaj nu de puţine ori şarjat. În lumea pe care acesta o proiectează, mondenul este mai mult decât un simplu snob, un superficial incapabil de procese psihice autentice; el este unul dintre agenţii modernităţii, cel obligat, prin chiar condiţia sa existenţială, legată inextricabil de (a fi la) modă, să poarte drama ei – aceea de a trăi o perpetuă

stare de interval, de a fi mereu altul. (2) Dar – și aici aducem în discuție cea de-a doua ipoteză a noastră – nici mondenitatea, nici limbajele ei complexe nu pot fi înțelese fără a lua în considerare rolul esențial pe care îl joacă moda (ca proces mimetic) în a crea și a menține acel statut aparte de care se bucură categoria socială a mondenilor. Și asta datorită puterii modei, ca fenomen social creat de modernitate, și de a crea coeziune de grup, și de a distinge indivizii din interiorul lui.

Delimitări conceptuale. Iar pentru a da contur acestor supoziții, instrumentul conceptual cel mai potrivit nu poate fi decât acela de *mimesis*, tatonat doar, deci teoretizat insuficient, de către autorul însuși, și brand-uit apoi drept „mimetism social” – dar plasat cu obstinație în miezul problematicilor pe care le lansează proza sa –, și forma sa principală de manifestare socială, moda. În felul acesta, Camil Petrescu se plasa în continuarea unor sociologi, precum deschizătorii de drum, Herbert Spencer (1900) sau Gabriel Tarde (1911), care, brodând pe teoria evoluționistă darwiniană, încercau să explice natura modei – și natura umană mai apoi – apelând la conceptul de „imitație”, ca și a specialiștilor fenomenului de mai târziu, Thorstein Veblen (1899), Georg Simmel (1904), John Carl Flugel (1930), care vedeau în modă nu doar o întrupare a „spiritului vremii”, ci și o emblemă a modernității, „acea confruntare de forțe care definesc atât viața socială, cât și viața individuală” a omului (Georg Simmel). Iar intuiția sa artistică îi spunea că ființa în care acest *Zeitgeist* se întrupa era nimeni altul decât mondenul: o dată, pentru că îi oferea suportul ficțional pentru a studia, pe viu, mimetismul social și „legile sale interioare”, căci, așa cum susține autorul undeva, „cu adevărat interesantă însă ar fi înfățișarea procesului sufletesc care duce la mimare și, mai ales, pe care îl provoacă mimarea”; a doua oară, pentru că ființa intimă a acestui personaj este legată de modă și de limbajele ei subtile, de a căror corectă descifrare depinde succesul său social; în fine, a treia oară, pentru că cele două procese amintite anterior, fac din el, împotriva unor prejudecăți de care Camil Petrescu se va dezice, posesorul unei psihologii complicate.

Iar pentru a pătrunde în subteranele vieții sale intime, găsim oportună aducerea în discuție a unor fenomene definitorii pentru tot ceea ce înseamnă *mimesis*-ul social: dialectica imitație-distincție, pe care o teoretizează foarte convingător Georg Simmel în articolul „Fashion”; competiția între sexe, discutată de John Carl Flugel în *The Psychology of Clothes*; dorința mimetică a lui Rene Girard, proces psihic căruia antropologul îi dă contur în arhicunoscutul de acum *Deceit, Desire and the Novel*; sau întâlnirea cu celălalt,

atât de convingător articulată de poate cel mai important cercetător al fenomenului mimesis-ului, Christoph Wulf.

Toate acestea ne vor ajuta să înțelegem nu doar psihologia complicată a acestor personaje modelate de procese mimetice puțin sau greu observabile, ci și drama existenței lor exemplare pentru spiritul modern și, de ce nu?, cauzele relației dificile dintre Fred Vasilescu și doamna T. Acordăm deci modei puterea și privilegiul de a ni-l explica pe monden.

Undeva la întrepătrunderea secolelor XIX și XX, se năștea, grație eforturilor unor sociologi precum Thorstein Veblen (*The Theory of Leisure Class*, 1899), Georg Simmel (*Fashion*, 1904) sau John Carl Flugel (*The Psychology of Clothes*, 1930), cu care scriitorul român intra într-un dialog tacit, prima încercare consistentă de explicare a fenomenului modei, denumită ceva mai târziu drept teoria *trickle-down* sau a infiltrării spre bază. Potrivit acesteia, grupurile sociale se conformează diferit normelor care reglementează moda, iar acest fapt face din ea o formă socială prin care omul experimentează, simultan, pe de o parte, legătura cu grupul din care face parte, iar pe de altă parte, nevoia de libertate individuală.

Cea mai subtilă explicație a fenomenului este dată de sociologul german Georg Simmel, în articolul *Fashion* (1904), pe supozițiile căruia este articulată în mare parte teoria *trickle-down*. Pornind de la premisa că moda este deopotrivă un omogenizator social și o formă de a diferențiere, el vede societatea și individul modern definiți de două tendințe conflictuale: prima dintre ele, tendința de adaptare socială, întrucât conduce pe drumul pe care toți îl parcurg, liniștește sufletul, fiind ilustrativă pentru ideea de conformare, de uniformizare; cealaltă tendință, reprezentativă pentru ideea de metamorfoză, de transformare perpetuă a vieții, dorința de a-și păstra unicitatea, îl pune pe om într-o continuă mișcare, motivat de o căutare perpetuă a individualității. De unde și principalele funcții ale modei: de unitate și segregare. Ea le oferă indivizilor care fac parte din aceeași clasă socială atât un sentiment de coeziune, cât și posibilitatea de a se distinge de membrii aceluiasi grup. Simmel face din traseul descris de modă un vector revelator pentru structura socială. Inițial, ea a afectat doar clasele de sus. În momentul în care clasele imediat inferioare au început să le copieze stilul vestimentar, adică să depășească linia care le separă, amenințând să le distrugă uniformitatea și coerența, acestea întorc spatele stilului tot de ele impus și adoptă altul, care să le diferențieze. De aceea, modei îi revine responsabilitatea de a restabili ordinea socială și distincția dorită. Astfel, segregarea se impune doar acolo

unde apare pericolul absorbției și al distrugerii diferențelor de clasă. Ruptura de trecut, care este caracteristica fundamentală a lumii moderne, a făcut conștiințele să se îndrepte tot mai mult spre prezent; or, faptul în sine a accentuat rolul schimbării, al aparenței, al noutății și a plasat această responsabilitate unui grup mic de aleși, care au reputația unor gusturi perfecte, cei ale căror mode(le) sunt preluate de alții. De aceea, de un interes aparte se bucură în studiul lui Simmel omul elegant, omul pentru care moda vine în prelungirea personalității sale, omul care se confundă cu un stil personal. Însă, chiar dacă el reprezintă înălțimile recent cucerite ale gustului public, nu este mai puțin adevărat că și acest lider în materie de modă se lasă în anumite contexte modelat. Din această cauză, chiar și interacțiunea omului elegant cu moda generează un sentiment ambivalent, care îl pune în ipostaza de a oscila între a conduce (grupul din care face parte) și a te lăsa condus. Astfel, viața înțeleasă din punctul de vedere al modei constă, susține sociologul, într-o permanentă propunere în balanță a distrugerii și creării, împingându-l pe cel care ascultă de legile ei înspre un proces continuu de (re)construcție personală. Doar astfel, ca urmare a luptei reluate între libertate și dependență, valorile morale, intelectuale și estetice ale omului elegant cresc, sunt duse la un nivel înalt.

Într-o încercare asemănătoare de a intui forțele care activează în domeniul modei, pe care le corelează cu elemente de psihologie a vestimentației, se lansează și John Carl Flugel, în studiul *The Psychology of Clothes* (1930). Alături de factori economici, tehnologici sau mentali decisivi în a înțelege nu doar ritmul rapid existențial specific omului modern, ci și succesiunea modelor, sociologul acordă o atenție specială competiției sociale și sexuale; cu mențiunea că cea socială este evidentă și manifestă, pe când cea sexuală este indirectă și ascunsă (în spatele celei sociale). Punctul de plecare al fenomenului pe care îl analizează este secolul XVIII, numit și „Epoca Marii Renunțări Masculine”, atunci când moda masculină intră în declin, pierzând teren în fața celei feminine. Emanciparea femeilor, concurența poziției sociale a bărbaților, vizibilitatea tot mai mare a acestora pe scena cotidiană sunt fenomene care vor face ca cei din urmă să renunțe, încetul cu încetul, la pretenția de a mai fi considerați frumoși, concentrându-se pe a fi utili. Urmarea va fi uniformizarea costumului bărbătesc, caracterizat de o „modă fixă”: puține posibilități de variație, opțiuni minore la nivel vestimentar, și, ca atare, greu observabile; de aceea, dorința de diferențiere devine acum o chestiune dificilă și singurul efort care îi mai rămâne la îndemână este acela de a fi „corect” îmbrăcat. Or, atât vizibilitatea socială crescândă a femeii, cât și varietatea

vestimentației sale de o frumusețe inhibantă au atras din partea bărbatului ceea ce John Carl Flugel numește „gelozie sexuală”. Ea se manifestă mai ales la cei care tind să-și afirme individualitatea prin diferență, cum este cazul liderilor în materie de modă, al celor care își exercită influența asupra altora, dar care pot fi și ei atrași oricând într-o dialectică a imitației și a distincției, aspect care pregătește terenul pentru apariția unor reacții de gelozie, de invidie între sexe; și a unui tot mai insidios complex de inferioritate. Dacă o persoană, fie ea bărbat sau femeie, dictează moda, caracteristic îi este sentimentul de satisfacție, dar dacă o urmează, susține sociologul, atunci ea intră în umbra alteia – de unde puternicul și împovăratul sentiment al inferiorității. Așa se face că ambivalența urmărește pe cei prinși în mrejele imposibil de rezistat ale modei peste tot.

Altfel este explicat procesul mimetic în studiul *Deceit, Desire and the Novel* (1965) al lui Rene Girard, aparent o lucrare dedicată romanului. Ideea centrală pe care o susține acesta este că protagoniștii operelor pe care le analizează (numiți „Subiecți ai dorinței”) se găsesc de cele mai multe ori în poziția de a-l dori pe un Altul (un „Obiect al dorinței”, care poate fi un obiect sau o persoană considerată model), cu toate că, fără a-și da seama, ei sunt concentrați emoțional pe o a treia persoană, numită mediator. Acest ultim personaj (fie el real sau imaginar) direcționează atenția protagoniștilor către obiectul dorinței. El dorește același obiect și acest lucru are ca efect înzestrarea Celuilalt cu valoare. Victima preferată a mecanismelor dorinței mimetice este, în viziunea lui Girard, vanitosul; el vrea un obiect atât timp cât este dorit de un altul pe care îl admiră, iar aspectul acesta îi plasează pe erou și mediator în ipostaza de rivali. În romanul antiromantic, cel proustian de exemplu, eroul și Celălalt se influențează reciproc. Aici identificăm un caz de „mediere internă”. Obiectul dorit poate că nu are o mare valoare, el este considerat valoros grație personajelor care acționează ca niște competitori, motiv pentru care competiția din partea Celuilalt, acceptat de erou ca model, îi conferă obiectului dorit unicitate, cu mențiunea că eroul ajunge să imite dorința celuilalt. Procesul este numit de Girard „rivalitate mimetică”. Prin el, se revelează protagonistului o lume specială.

În fine, în studiul *Anthropology of Education* (2002), pornind de la premisa că mimesis-ul este un proces relațional care presupune întâlnirea cu alteritatea, Christoph Wulf construiește, o adevărată teorie pe tema influenței pe care o persoană, proiectată în imaginea Celuilalt, o are în formarea sinelui. Acest fenomen, care ia mai multe forme și se desfășoară în mai multe etape, pune în centru dialectica distanță-apropiere. Orice tip de proces mimetic care

pune în centru influența este în sine anxios. Cel care este prins în această dialectică trebuie să găsească în sine puterea de a trăi în alteritate. Ca să reușească, imitatorul se vede nevoit să caute diferite forme de reprezentare care să facă posibilă conviețuirea cu celălalt. Complexitatea raportului eu-altul însă ține și de faptul că sinele și celălalt nu sunt două entități închise; din contră, în geneza eului, celălalt se află nu doar în exteriorul individului, ci și în interiorul său: „celălalt interiorizat în mine face mai dificilă relația cu celălaltul situat în exterior”, căci, continuă el, „în numeroase exprimări ale eu-lui, celălalt este adesea deja inclus” [Wulf, 2007: 158]. Cu alte cuvinte, identitatea nu poate fi gândită fără alteritate. Chiar dacă relația cu celălalt presupune în primă instanță distanță, aceasta nu duce la eliminarea dorinței de a depăși această frontieră. Și Wolf propune aici două căi: (1) prima presupune o abordare discursivă a celuilalt, care să facă posibilă conviețuirea cu el, cum ar fi „punerea în scris”; (2) a doua prevede faptul că această diferență nu poate fi depășită sub nicio formă, iar celălalt se transformă într-un obiect complet străin, imposibil de acceptat și ca atare redus la un stereotip. Valoarea teoriei formulate de Wolf constă deci în a face din raportul depărtare-apropiere și dinamica lor chiar miezul procesului mimetic, unul definitoriu în formarea sinelui.

Brand-uit drept „mimetism social” și construit conceptual într-o manieră inconsistentă, în diverse studii și articole dedicate teatrului, mimesis-ul reprezintă pentru Camil Petrescu, așa cum el însuși mărturisește la un moment dat, una dintre obsesiile unei etape a vieții sale – deloc întâmplător, cea care consemnează eșecul piesei *Mioara* [vezi Fărnuș, 2021: 320-325], la care se va întoarce din nou și din nou. Discuțiile în jurul acestui concept vor fi deschise în controversatul eseu *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici* care va fi integrat unei strategii defensive menite a explica publicului larg contextul eșecului. Pornind de la premisa că mimetismul este un fenomen ubicuu și uneori imposibil de sesizat, căci „oamenii mimează tot ceea ce le poate asigura o existență materială și socială”, autorul îi vede potențialul, care îl face atractiv nu doar pentru literatură, ci și pentru studiul sociologic: „Intimitatea acestui proces de mimetism a fost și este obsesia preocupărilor mele literare din ultimii ani. El m-a exasperat prin caracterul lui insesizabil și m-a uimit fiindcă el e fenomenul sub care instinctele conduc societatea.” [Petrescu, 1983: 40] Dacă îi acordă atenție și spațiu în literatura pe care o scrie, o face din dorința de a pătrunde în subteranele acestui proces, de a-i explora resorturilor sufletești. Și aici intră în scenă chestiunea controversată a reabilitării mondenului. Șarjat cu nonșalanță, de pe o poziție de superioritate etică, supus adesea unui tratament stereotip, aspect care trădează o optică încărcată de resentiment, mimesis-ul

social se cere revizuit și înțeles, raportat la viața interioară a individului, ca un fenomen care implică un complex de procese psihice: „Mimetismul social nu este un fenomen cu caracter formal, el are legile lui interioare. «Prefăcătoria», în sensul în care s-a ocupat până acum literatura de ea, este o absurditate psihologică, care, nesuținută de alt proces interior, ar duce pe individ inevitabil la sinucidere, pentru că prin definiție înseamnă abdicarea personalității fie și momentan, studiul acestui suport psihologic incontestabil e de mare interes artistic.” [Petrescu, 1983: 40]

Cu alte cuvinte, mimesis-ul are profunzimea lui. Abordat profesionist și fără preconcepții, el poate lansa niște problematice definitorii pentru omul modern și existența sa. Ce mimăm? De ce o facem? Ce ne împinge? Cu ce preț și cu ce efort? Cu ce consecințe psihologice? Iată maniera în care Camil Petrescu își propune să pătrundă (în) intimitatea acestui proces. Și o va face, mai întâi în drama *Mioara*, acolo unde eșecul piesei va face practic insesizabil experimentul, apoi în cele două mari romane ale sale.

Umanitatea camilpetresciană: mondenii vs. antimondenii. Poate și din dorința de a întări efectul de autenticitate, prezența intratextualității în proza interbelică a lui Camil Petrescu dă universului ficțional pe care îl proiectează o structură încheată. Nu este întâmplător deci faptul că unele dintre personajele sale trec dintr-un roman în altul. Însă, în ciuda coerenței universului, lumile pe care romanele sale le evocă arareori comunică. De vină este o stratificare socială rigidă, mergând până la polarizare. Așa se face că lumea mondenă, o constantă în reprezentările ficționale camilpetresciene, cu reprezentanții ei figurând pe „noi aristocrați”, este antagonizată de o lume antimondenă, populată de indivizi obsesivi, a căror atitudine ostilă amenință însăși stabilimentul mondenității – și al modernității. Două lumi deci care se scrutează între ele, privindu-se cu suspiciune, două lumi care ard punțile una către cealaltă. De aceea, interesant devine aici chiar jocul perspectivelor.

Privită din exterior, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, prin optica unui antimonden ca Ștefan Gheorghidiu, un intelectual impregnat de mentalul patriarhal (și misogin) burghez al „Vechiului Regim”, traversat de toate tipurile de insecurități, și urmărită pe soția sa, Ela, mondenitatea va fi explicată din interior, în *Patul lui Procust*, acolo unde protagonistul, Fred Vasilescu, un reprezentant al noii lumi bune, își clădește prin scris un sine, oferindu-ni-se astfel acces la felul cum gândește și iubește un monden. În primul roman însă, prin perspectiva aleasă, limbajul mondenității apare cenzurat, căci cazul de mimetism social observat, transformarea și adaptarea Elei, un „mim inferior”, la lumea mondenă, este

redat cu ostilitate de către un soț gelos, a cărui luciditate (și masculinitate specific antebelică) este minată de orgoliu și suferință. În cel de-al doilea, care pune în centru o altă metamorfoză, a unui „mim superior” de dat aceasta, la întâlnirea cu provocările scrisului intimist, fenomenului i se acordă tot spațiul necesar pentru a-i (putea) fi explorate implicațiile psihologice. Două lumi deci care, reprezentând pentru fiecare un celălalt, se privesc față în față și se măsoară.

Dincolo însă de varietatea „speciilor” de antimondeni care populează universul ficțional camilpetrescian și care alcătuiesc o umanitate pestriță din punct de vedere social și uman: Ștefan Gheorghidiu (intelectualul format la școala patriarhalismului de tip *Belle Epoque*, care simte nevoia, în orice circumstanțe, să își probeze masculinitatea), Ladima (gazetarul intransigent chipurile, cu opțiuni socialiste) și amicii lui, D. (pur și simplu un ratat social), mondenitatea apare în proza lui Camil Petrescu ca o invariabilă. Este singurul element de stabilitate, singura lume a cărei coerență este permanent observată și afirmată; și asta în ambele romane; deși nota de amenințare care planează dinspre această lume nu lipsește din niciunul dintre ele. Însă, în ciuda unei coeziuni de grup și a unei omogenități afișate, care ar putea genera impresia uniformității, în interiorul clasei mondenilor există o ierarhie și un sistem foarte clar de demarcare socială, care îi împarte în categorii diverse. Iar diferența o face relația fiecărei (sub)clase cu averea, modul de a-și gestiona resursa timp liber, relația cu moda sau maniera de a participa la teatrul cotidian. Tocmai pentru că există o competiție atât de strânsă, doar unii dintre mondeni reușesc să se distingă. Iar unul dintre criterii este influența. Se deosebesc între toți, evident, imitații, cei care își exercită influența asupra altora și care fac din modă un limbaj personal, un mod personalizat de afișare și o prelungire a existenței lor. Tot ei se întâmplă să fie și maeștrii scenei, tocmai pentru că, stăpânind limbajul conveniențelor, dețin total controlul asupra propriei persoane și a apariției lor sociale.

Ca reprezentanți ai *loisir*-ului, mondenii lui Camil Petrescu se izolează ca grup de aleși. Astfel, mondenilor cu ștate vechi, ca Fred Vasilescu (prototipul omului elegant al interbelicului autohton), Nae Gheorghidiu (politicianul abil și temut, care trece în cercurile bune drept un om de spirit), Iorgu și Anișoara (a căreia notă de eleganță întoarce privirile pline de admirație ale trecătorilor) sau domnul G. (acel vag avocat, bun dansator, adus de război de prin cabaretele Parisului), exersați pe scena de lumini și umbre a noilor aristocrați ai interbelicului, li se alătură *new-comer*-ii, învâțăcei mai mult sau mai puțin dibaci, animați de o dorință mai aprigă de afișare, ca doamna T. (de

curând posesoarea unui magazin de artă decorativă, dar și unor gusturi ireproșabile, care îi împlinesc feminitatea), Ela (nou inițiată în teatrul monden, râvnind a juca pe amanta virtuală), chiar și mereu ostilul Ștefan Gheorghidiu (până la un punct) ș.a. Cu toții prinși în aceleași procese fundamentale care le definește și le condiționează existența: (1) a se construi pe sine ca mondeni; (2) și a-și renegocia locul în interiorul acestei lumi închise, rigide, ierarhizate și mereu supravegheate care e mondenitatea.

Ca grup, modernii se izolează de celelalte clase printr-un set de practici sociale, relevante pentru valorile care le disting de restul claselor pretendente. De aceea, ei nu pot fi găsiți oriunde, nu frecventează decât anumite cercuri și nici nu practică orice fel de activități. Formele lor de sociabilitate, deși caracterizate de o anume gratuitate, au în realitate funcții foarte precise: creează medii în care aceștia, punându-și în scenă sinele, își verifică poziția în ierarhia socială și cota popularității. Cu alte cuvinte, ele stabilesc cine sunt *playerii*. Cu titlul de ritualuri sociale, acestor obiceiuri, cu o puternică componentă simbolică, li se atribuie mai multe roluri: denotă putere, extravaganță, frumusețe, nobilitate; funcționează ca o emblemă a mondenității; trimit la un stil de viață caracterizat de exclusivitate și excluzivitate, menite deci a-i separa pe mondeni de restul claselor sociale; validează ideea de consum ostentativ, reprezentativ pentru membrii loisir-ului, al căror stil de viață nu și-l poate permite oricine; le aduce vizibilitate și le crește, în felul acesta, capitalul de imagine. Ele acoperă fie arii ale vieții asociate cândva cu nobilitatea și asumate acum de o subclasă socială care râvnește la aceeași titulatură, fie domenii nou cucerite a căror modernitate *high-class* este incontestabilă. Deci practici asociate cu viața extravagantă (bătăile cu flori la șosea, excursiile în bandă, serile dansante, petrecerile în cluburi exclusiviste, mesele în restaurante scumpe), sportul (cursele de cai, tenisul, boxul, recordurile), motorizarea (automobilismul, aviația, croazierele), viața artistică (frecventarea premierelor teatrale, vizite la expoziții, galerii, saloane, parade de modă), diplomația (dineuri, călătoriile ca atașat de legăție, frecventarea unor convenții). Frecventate exclusiv de mondeni, toate acestea, pe de o parte, le asigură unitatea și coeziunea de grup, excluzându-le pe altele, iar pe de altă parte, fac din ei promotorii unui *life-style* care le aduce nota de reputație prin care se disting.

Dar a face parte din această clasă socială presupune și a împărtăși anumite valori traduse în diverse standarde de viață. Una dintre ele este reprezentativă pentru toți membrii *loisir*-ului: consumul ostentativ. De aceea, averea este prima condiție a pătrunderii în această lume, întrucât îi permite

mondenului să ducă un stil de viață relaxat și fără griji, și să frecventeze orice fel de practică mondenă. Este și principalul element care îi separă de ceilalți, cărora accesul la lumea lor le este interzis pentru că pur și simplu nu și-l permit; asta pentru că risipa este pentru membrii acestei comunități o valoare, o marcă a statutului lor social superior. Nu degeaba constata Fred în legătură cu Ladima că una dintre sursele dramei sale era faptul că sărăcia îi interzicea să o urmeze pe femeia pe care o iubea în lumea ei, asupra căreia nu putea exercita niciun fel de control tocmai pentru că îi lipseau datele care i-ar fi permis să realizeze conexiunile necesare între informații. Excluz din lumea pe care tânăra demimondenă o frecventa, gazetarului de la *Veacul* îi era interzis accesul la cotidianul Emiliei.

Valoarea cu adevărat distinctivă a comunității este însă credința în atotputernicia modei, care îi obligă pe mondeni, mai întâi, să respecte cu strictețe codurile vestimentare, apoi să caute acel stil personal prin care să se diferențieze de membrii „speciei”. Cine crede că o vestimentație elegantă înseamnă doar calitatea articolelor (a țesăturii, a croielii) se înșală. Ea se referă înainte de toate la a fi „corect” îmbrăcat, la potrivirea îmbrăcăminții la protocolul pe care îl impun circumstanțele. Iar pentru că modele se schimbă, datoria mondenului este să rămână în pas cu actualitatea, în pas cu evoluția, în pas cu gusturile momentului. Mondenul este de aceea obligat în permanență să se reinventeze. Desuetudinea este în mod consecvent grav sancționată.

În aceeași categorie, și legat de cele două valori amintite mai sus, intră și strategiile de creștere a capitalului de imagine, între care asocierea numelui cu branduri de lux, care e mai mult decât o practică de consum (marcă a unui statut social), mai exact o strategie de marketing personal. Cei care o fac sunt conștienți de puterea consumului ostentativ de a adăuga eului o notă de eleganță (deci plusvaloare) și de a-l transforma pe consumatorul ei într-un obiect al dorinței (eul însuși devine brandul de lux dorit). Iată deci că obiectificarea asigură mondenului camilpetrescian un succes social garantat. O vom găsi împletită cu o altă valoare: obsesia păstrării popularității, a cotei pe piața mondenității, care îi obligă pe membrii acestei comunități să fie selectivi nu doar cu cei cu care se afișează în public, ci și în ceea ce privește felul cum se prezintă publicului. Mondenul absolut practică și trebuie să practice un control total asupra persoanei sale sociale, asupra aparenței și apariției sale pe scena socială; cum altfel, într-o lume a cărei cuvânt de ordine literal este supravegherea. De aceea, fiecare ieșire publică este pentru omul elegant sinonimă cu (auto)înfrățirea ca obiect, cu încercarea de a capta atenția, de a te vine. Ea implică, altfel spus, un anume comerț social.

Ultima dintre valorile pe care le aducem în discuție aici, de nelipsit de altfel din profilul unui monden, este punerea în scenă, consecință a înțelegerii vieții ca teatru (cotidian) și a omului ca actor social. Căci expunerea constantă în fața unui grup îl obligă să-și camufleze identitatea, să-și teatralizeze existența. Pentru monden, societatea devine o scenă imensă, unde unii studiază rolurile jucate de alții și este în schimb studiat de aceia, locul unde a cunoaște felul cum oamenii se comportă în întâlnirile lor sociale este imperios. A practica negoțul social înseamnă a stăpâni arta de a decoda limbajul manierelor sociale, de a extrage vălul de pe masca ipocrită a unora și a-l păstra pe al tău; mai exact, arta de a practica un tip de epistemologie totală, care presupune a renunța la primele impresii, de obicei greșite, și a penetra adevărul ascuns de jocul altora. Creator al unui adevărat „sistem de travestiuri și simulacre”, omul monden nu își expune niciodată interioritatea. El trăiește într-un perpetuu camuflaj: lumea lui este camuflată, sufletul îi este camuflat; nenumăratele dimensiuni ale existenței sale sunt camuflate. Iar consonanță cu punerea în scenă este afișarea indiferenței. Că este vorba despre a-ți ascunde sentimentele, despre a afișa o morgă rece sau despre a îmblânzi, printr-o glumă făcută cu prezență de spirit, orice fel de amenințare la adresa securității personale, mondenii se ascund în spatele unei aparențe. Și aspectul acesta acordă prezenței lor publice autoritate. Căci ceea ce poate părea aici o strategie de scoatere a sinelui din așa-zisul limbaj mimetic al dorinței este în realitate doar o modalitate de a-l întâri. Cunoscându-i dedesubturile, aceștia îl practică, fără îndoială, cu o anume luciditate, în mod strategic, mizând întotdeauna pe un efect calculat.

În sistemul acesta de oglinzi paralele care este viața publică, un monden se vede obligat să-și pună în scenă eul, conformându-se unor roluri mai dificile decât cele din teatru. Teatralizând socialul, ei își transformă corpul (și prelungirea sa, vestimentația) într-un mediu mimetic, iar existența cotidiană într-un fel de scenă pe care își performează, mai autentic sau mai artificial (cele două fiind în acest caz nimic altceva decât niște efecte), partiturile. De aceea nu greșim atunci când afirmăm că mondenul este posesorul unor abilități teatrale practice, care fac din el un foarte abil regizor, actor și spectator simultan. Experiența (pe scena) socială, ea însăși un tip de „cunoaștere practică”, duce la formarea unor competențe mimetice de nelipsit: a controla limbajul (mimetic) al dorinței, a descifra teatrul celuilalt, a juca teatru fără a părea teatral, a fi mereu atent la semnalele celorlalți sau a nu te expune niciodată. Așa se face că stăpânirea procedeeleor de (auto)reprezentare devine pentru monden un fel de capital care, odată acumulat, poate fi (re)investit,

atunci când oportunitățile o impun. Cât de mare este acesta depinde de cât de bine este cunoscut felul cum funcționează jocul social, de cât de bine sunt stăpânite limbajele nuanțate ale mondenității. Iar pe toate acestea un monden desăvârșit le cunoaște, are datoria să le cunoască.

În proximitatea unui monden desăvârșit. Că Fred Vasilescu reprezintă, în *Patul lui Procust*, imaginea mondenului desăvârșit nu încapă îndoială. De la început, autorul ficționalizat semnalează asta:

Avea acel timbru deosebit, acea vibrație melodică, calmă, pe care o au toți oamenii, *frunțași adevărați în activitatea lor*, oricare ar fi ea: artă, politică, militară, acrobație, dans modern, destin de Don Juan sau box. De multe ori am stăruit pe lângă el să scrie, fiindcă nu numai că da în convorbire acea impresie unică de trăire adevărată, dar, din ceea ce știam despre viața lui, despre legăturile lui, despre ceea ce făcea din el un *adevărat exponent al societății românești de azi*, mi se părea că ar da la iveală lucruri de un interes documentar puțin obicinuit... (s.n.)

Îl recomandă nu doar portofoliul său de monden: „artă, politică, militară, acrobație, dans modern, destin de Don Juan sau box”, practici sociale create în și de modernitate în care Fred excelează; la fel de importante sunt și alte calități ale sale: statutul de lider, ființa sa citadină metropolitană, relația intimă pe care o întreține cu moda, dusă până la un grad maxim de individualizare. Unicitatea i-o aduce însă una dintre cele mai importante caracteristici ale sale – dacă nu poate cea mai importantă –, noblețea sufletească, cea care face din el un adevărat „nou aristocrat”, unul dintre „naturile sensibile” ale lui Georg Simmel. Or, toate acestea fac din el deopotrivă un om al momentului, o explozie de eleganță, dar mai ales o întrupare a „spiritului (modern) al epocii”.

Aceasta este invitația pe care Camil Petrescu o lansează cititorului său: să pătrundă, împreună cu el, în subteranele sufletului unui monden, să-l exploreze intimitatea, să identifice acele procese psihice situate la baza neliniștilor sale. Or, lucrurile acestea nu se puteau realiza altfel decât înscenând întâlnirea a doi mondeni desăvârșiți. Iată, de exemplu, prima lor intersectare, momentul în care Fred Vasilescu, „cel mai elegant bărbat din București”, o întâlnește pe doamna T., proprietare unui magazin de mobilă – secvență plasată, în mod simptomatic de altfel, la finalul jurnalului.

Povestea întâlnirii lor este redată în caietele lui Fred ca un episod plasat la granița dintre regizat și spontan, construit aproape ca un scenariu de film. Fostă dactilografă, doamnei T. îi vine ideea salvatoare de a deschide un magazin de artă modernă prin care introduce în arta decorativă bucureșteană stilul cubist, clădit pe „principiul dispariției oricărui ornament înflorit, și al geometriei chiar în asimetrie, căci luxul sta numai în prepararea și calitatea

lemnului.” Practic, în felul acesta, femeia își câștigă independența râvnită. Cam în această perioadă o cunoaște Fred care, hotărât să își amenajeze o garsonieră, intră întâmplător în magazinul femeii. Impresionat de echivocul și naturalețea conversației lor, care ia ușor aerul unui flirt, Fred face gestul surprinzător de a-i înmâna femeii cheia, cerându-i ca până la o anumită dată apartamentul să fie mobilat, după gusturile ei. La termenul stabilit, doamna T. îl va primi în noua-i locuință. Fascinat, bărbatul îi face invitația de a petrece noaptea alături de el. Ce îl atrage este farmecul irezistibil al noutății: „Cum aş putea să-ți descriu bucuria pe care am simțit-o intrând în noua mea locuință... Era și ceva din plăcerea cu care pui întâia oară un rând de haine, dar era de vină și frumusețea locuinței”, condimentat cu o senzație de intimitate care făcea ca totul să pară expresia intimității femeii care amenajase totul conform notelor distinctive ale personalității sale. Este descrisă aici autenticitatea pe care oricine o trăiește cineva atunci când interacționează cu o formă artistică nouă – și Fred o face comparând două forme de exprimare artistică diferite pentru unii (costumul și decorurile interioare, ambele *custom made*), dar corespondente pentru alții. Elementul comun... același stil: „Ceea ce mă încânta era simplitatea geometrică, fumuriul acela lăcuit pe care luneca privirea... impresia de confort și strict necesar, în cel mai real lux.” Inițiat, Fred știe că, în arta decorativă, în arhitectură și mobilier, cubismul a creat „stilul epocii”, dând obiectelor un aer deosebit și un titlul de noblețe care diferenția epoca modernă de altele. Cu alte cuvinte, ne aflăm în plină tranziție, în pragul unei revoluții a gusturilor, iar la timonă se află această femeie care se pare că l-a cucerit. Cucerit cu ce? Cu un nou gust artistic, care va fi și nota distinctivă a acestei femei în care estetica cubistă se întrupa. Cu alte cuvinte, noul spirit al epocii, care în arta decorativă modernă era exprimat cel mai bine de cubism, se revela în ea.

Că are de-a face cu o femeie cu gusturi impecabile o demonstrează inclusiv felul în care doamna T. îi corecta unui Fred Vasilescu uluit mica petrecere de inaugurare improvizată *ad hoc*. Astfel, stilul prețios (francez) propus de proprietarul garsonierei este înlocuit de un altul a cărui simplitate (consonantă cu cel cubist, german, aş adăuga) și eleganță nici el nu o poate contesta: „Și uite nici azi nu-mi dau bine seama, dar cred că dacă mi-a plăcut s-o rețin la masă, a fost, nu ca femeie, cât ca parte integrantă a acestui moment nou pentru mine... Era așa de potrivită acestui interior aranjat de ea, încât mi se părea că dacă o să plece, are să plece sufletul casei.” Într-un fel, femeia îl primea în intimitatea ei.

Ca să inaugureze casa, Fred îi face doamnei T. invitația de a rămâne peste noapte alături de el. Așa cum mărturisește, pentru prima dată, trăia

sentimentul că este cu totul conectat la acel moment, la acel loc. Femeia acceptă și împreună hotărăsc o posesiune lucidă, rece; nu înainte de a-și aduce valijoara cu obiecte intime. Obsedat de certitudini, Fred nu le va obține, căci, pe măsură ce înaintează în noapte, constată că femeia se ametește tot mai mult cu vin. Apoi, în ciuda naturaleței de care dăduse dovadă până atunci, descoperă în femeia goală de sub cearșaf altceva: „Am rămas încremenit... în locul femeii atât de sigură de ea, de până adineaori, atât de conștientă de tot, era acum în pat un cap de fetiță puțin speriată, cu ochii mari umezi, în care tremura neliniștea, gura îi era crispată într-un surâs, care putea fi și îndurerat și pedepsit de emoție...” Ce îl agasează pe bărbat este că nu trăiește sentimentul posesiei. Și nici nu îl va trăi. Femeia nu este o demimondenă, gestul făcut de ea nu face parte nici din rutina, nici din arsenalul ei. Se lăsase doar purtată de moment, de frumusețea și ineditul gestului de a i se da cheia garsonierei (o cucerise încrederea, ispita și, într-un fel, controlul). Întrebată de Fred de ce i s-a dat, doamna T. îi răspunde:

Nu știi... n-aș putea să-ți explic. M-a impresionat gestul de a-mi da cheia... A dizolvat totul în mine... [...] Trăiesc într-o lume atât de rea... neînțelegătoare. Vocea îi părea înlăcrămată. Și-a mușcat ușor buza de jos. [...] O lume cupidă, frământată de bănuieli meschine... Gestul cam trăznit... așa cu voie bună... m-a cutremurat... Simțeam că trebuie să-ți răspund cu ce e mai bun în mine... [...] Ceea ce făcuseși era drăguț, iar lucrurile frumoase sunt puține... dacă le lași fără răspuns e păcat... Și arcuind ușor umerii, întorcând iar capul, ca o lămurire mică a gestului ei: Mi-ai cerut asta. Și-a culcat apoi încet obrazul cu o bucurie tristă pe brațul dus sub căpătâi.

Așa debutează relația lor plină de durere, în care perioadele de despărțire și împăcare alternează. În mod repetat însă, Fred va resimți presiunea relației, sentimentul că nu se poate lăsa prea mult timp atras în ea. Iar motivele sunt dintre cele mai complicate.

A trăi într-un cerc în care principalul element uniformizator și individualizator este moda înseamnă a te expune riscului de a fi asimilat de o influență nouă. Cel care, fascinat de noutate, alege să urmeze o modă, o face și sub zodia fascinației, și împovărat de un sentiment apăsător de inferioritate care se transformă rapid în gelozie și invidie. Fenomenul se întâmplă tocmai datorită prestigiului de care femeia începe să se bucure în ochii bărbatului. Și din acest motiv el se va simți obligat să își ia revanșa, adică să intre în timp în competiție cu femeia pe care o iubește. Imediat deci doamna T. va fi proiectată într-un Celălalt cu care va deveni dificil să conviețuiască, pentru că, Fred simte asta, cu cât întârzie să trăiască alături de ea, cu atât va deveni mai puternic sentimentul că își poate pierde individualitatea.

Și aici intervine mecanismul psihic pe care Rene Girard îl teoretiza: „dorința mimetică”, proiectată ca o relație triumghiulară între un „subiect”, un „mediator” și un „obiect al dorinței”. Aspectul asupra căruia atrage atenția acesta este rolul mediatorului, cel care îi revelează subiectului o lume specială pe care acesta o râvnește. Garsoniera pe care doamna T. o mobilează cu atât de mult gust, în stil cubist (caracterizat de simplitate, noblețe, intimitate), care se întâmplă să fie, așa cum mărturisește bărbatul, și „stilul epocii”, este pentru Fred deopotrivă: o experiență estetică revelatoare și expresia mimetică a interiorității femeii. Deci nu este vorba doar despre obiectivarea spiritului ei în forma pe care o dăduse decorului interior al garsonierei, ci și manifestarea unui stil nou, interpretat personal, adică personalizat, *custom made*, și amenajat special pentru el. Este, dacă ne aducem bine aminte, exact semnificația pe care Fred Vasilescu o dădea costumului, garderobei sale: acel stil personal.

Practic, într-un act ce pare a fi conotat inițiatic, doamna T. îi deschide bărbatului porțile spre o altă lume, către un alt mod de a privi lucrurile, pe care Fred îl resimte ca superior. Fascinația însă este doar reacția de suprafață în cadrul procesului, pentru că, imediat, în subteran, se pregătește terenul pentru adevăratul sentiment care va marca relația celor doi: un complex de inferioritate împovărat. Astfel, între cei doi viitori parteneri se instalează un proces mimetic care, luând forma unei competiții între sexe, oscilează între o extraordinară forță de atracție și dorința de a lua o distanță absolut necesară. În felul acesta, pe măsură ce timpul trece, și atracția față de doamna T. se dezvoltă, în sufletul bărbatului începe să își facă tot mai mult loc voința de ruptură. Și ea nu va întârzia.

Ce urmează de aici este un întreg proces de căutare a unei forme de reprezentare care să facă totuși posibilă conviețuirea cu celălalt, o formulă compensatoare – și aceasta va fi *scrisul*. Prin jurnalul pe care îl ține, Fred trece la o abordare discursivă a celuilalt, la o „punere în scris”, care îi permite: pe de o parte să accepte superioritatea femeii, iar pe de altă parte să (re)negocieze întâlnirea cu ea și să caute o nouă formă de apropiere. Jurnalul său este deci o formă de apropiere *safe*, estetică, dar de la distanță. El îi oferă spațiul în care: (1) se poate confesa și își poate elibera sufletul; (2) poate contempla, liniștit, farmecul pe care îl exercită această femeie asupra sa; (3) i se oferă, grație puterii pe care o posedă perspectiva, oportunitatea de a-și organiza propria lume și de a-și crea propria realitate; (4) își poate devoala vulnerabilitățile, fără pericolul pierderii capitalului de imagine (care este

esențial pentru un monden). De ce? Pentru că în 1926 autenticitatea era la modă.

Este și o formă de apărare împotriva Celuilalt, care îi permite lui Fred să pornească într-o experiență dacă nu de căutare, atunci de (re)creare a sinelui său, echivalentă cu o reluare în posesie, căci, reflecția, cum spunea Sartre, este o încercare de „a prelua controlul asupra ființei noastre”, revelându-i-se, la sfârșitul lui, femeii pe care îi iubește, cu un suflet nou și autentic. Dar numai într-un context!

Referințe bibliografice:

- Balzac, Honoré de, *Patologia vieții sociale*, Grafoart, București, 2006.
- Brauer, Fae, *Rivals and Conspirators*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2013.
- Brooks, Peter, *The Novel of Worldliness*, Princeton University Press, New Jersey, 1969.
- Duduciuc, Alina, *Sociologia modei*, Institutul European, Iași, 2012.
- Elias, Norbert, *Procesul civilizării*, vol. I-II, Polirom, Iași, 2002.
- Flügel, Jean C., *The Psychology of Clothes*, Hogarth Press, London, 1930.
- Gebauer, Gunter; Wulf, Christoph, *Mimesis: Culture, Art. Society*, Rowohlt Taschenbuch, 1992.
- Girard, Rene, *Deceit, Desire, and the Novel*, The Johns Hopkins Press, Baltimore, 1965.
- Larmore, Charles E., *The Practices of the Self*, The University of Chicago Press, Chicago, 2010.
- Lăzărescu, Gh., *Romanul de analiză psihologică în literatura română interbelică*, Minerva, 1983.
- Lilti, Antoine, *The World of the Salons*, Oxford University Press, London, 2015.
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. II, Minerva, București, 1981.
- Moore, Margaret; Friederichsen, Godell, *The Snob in Literature*, de Gruyter & Co., Hamburg, 1939.
- Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru*, București, Editura Eminescu, 1983.
- Simmel, Georg, „Fashion”, în *American Journal of Sociology*, 62, 6, 1957, pp. 541-558.
- Spencer, Herbert, *The principles of sociology*, vol. II, D. Appleton and Company, New York, 1900.
- Tarde, Gabriel, *Les lois de l'imitation*, Felix Alcan, Paris, 1911.
- Van Dooren, Tanja, *From Brummell to Byron*, LUCA School of Arts, 2006.
- Veblen, Thorstein, *The Theory of the Leisure Class*, MacMillan Company, 1899.
- Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor romani*, Editura Albatros, București, 1977.
- Wulf, Christoph, *Antropologia educației*, Editura Universității din București, București, 2007.

Notă

[1] Articol scris ca urmare a *Stagiului de cercetare*, acordat de **Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu”**.