

NICOLAE MANOLESCU

arca lui noe
eseu despre
romanul românesc
vol. I

MOMENTE  SINTEZE



NICOLAE MANOLESCU

ARCA LUI NOE

ESEU DESPRE ROMANUL ROMÂNESC

Vol. I



EDITURA MINERVA

București, 1980

DORICUL, IONICUL ȘI CORINTICUL

Nu sint un cititor de romane. În ordinea preferințelor mele de lectură, romanul a ocupat mult timp unul din ultimele locuri, lăsînd în urmă poate doar cărțile de călătorie și pe cele de aventuri. Și totuși *Arca lui Noe* este un lung eseu despre roman : contradicție numai aparentă, pe care aș lămuri-o spunînd deocamdată că un critic nu scrie de obicei despre ce i-ar plăcea să scrie. Plăcerea constituie pentru el un criteriu secundar, și nu hedonismul se află la originea actului critic, ci o anumită necesitate a spiritului care substituie dorinței un sentiment de obligație. Așa cum moralistul (bine se știe) nu este neapărat un iubitor al moralei, nici criticul nu-și găsește justificarea psihologică în iubirea de literatură, ci, mai degrabă, într-un interes complex, care o face uneori posibilă, fără însă a o presupune totdeauna în punctul de pornire. Un autor, o operă, un gen sau o epocă literară constituie în primul rînd pentru critic o *problemă* : o dificultate de învins. Nu numai poetul, cum spune Valéry, dar și criticul este „un martir al rezistenței față de ceea ce se face ușor“. Și nu caută cu orice preț o soluție ; se confruntă adesea cu lipsa ei. Soluțiile lesnicioase îl lasă indiferent ; insolubilul, iată visul.

Romanul a fost de la început în ochii mei insolubilul însuși. Despre nici un gen literar nu s-a discutat, în ultima sută de ani, mai mult ; și nici unul nu s-a dovedit la fel de capabil să suporte — fără să se destrame —

atitea interpretări contradictorii, sau chiar paradoxale. Și nu numai când a fost vorba de a-l defini : în literatură definițiile sfîrșesc aproape totdeauna în paradox ; dar chiar și când a fost vorba de a-i aproxima natura, mijloacele și scopul. Nu există consens în nici o privință. Nici măcar în privința datei de naștere, care e probabil mai controversată decît a oricărei specii sau gen. Pentru unii, *Iliada* sau *Eneida* sînt romanele celor vechi ; pentru alții, întîiul roman sînt abia *les chansons de geste* ; pentru o a treia categorie, ar fi fără sens să numim romane prozele anterioare secolului XVIII ; în sfîrșit, sînt destui care încep romanul cu Balzac. Thibaudet (*Cititorul de romane*) consideră că genul, cel puțin în Franța, s-a dezvoltat din marele trunchi epic al cărților de aventură, pe deoparte, și al celor din ciclul breton, romane de curte, pe de alta. În pragul epocii moderne, Gasset (*Prima meditație despre Don Quijote*) afirmă dimpotrivă : „Romanul este contrariul genului epic“, adică al epopeii, în aceasta din urmă intrînd și scrierile Europei de mijloc invocate de către criticul francez. În *Teoria romanului*, Lukács preia de la Hegel o idee asemănătoare. Prin intermediul romanului (se susține uneori, în altă ordine de idei), își fac loc în literatură viața obișnuită, omul comun, cotidianul ; romanul (se susține la fel de des) oferă cititorului — de ieri și de azi — o „mitologie“, este adică o formă populară a imaginației. Ceea ce e curios și greu de elucidat teoretic este că toate aceste constatări se pot, în egală măsură, documenta pe baza romanelor existente. Teoria romanului conține cîteva contradicții în inșiși premisele ei : a le înlătura înseamnă a spulbera genul ca atare ; a le accepta echivalează cu a face imposibilă o explicație coerentă. Iar dacă, după toate acestea, luăm în considerare și evoluția istorică a genului, dificultățile sporesc considerabil. Rezultatul este că fiecare critic sau teoretician pare a opera cu o noțiune proprie de roman, și oarecum improvizată ; în orice caz, adaptată romanelor asupra cărora se aplică în mod obișnuit. Concluziile lui Wayne C. Booth (*Retorica romanului*) diferă de ale lui Thibaudet (*Reflecții asupra romanului*) — luînd două exemple la întîmplare —

atit fiindcă între ei e o diferență de vîrstă (și de cultură) de cincizeci de ani, cît și fiindcă unul citește în primul rînd romane franțuzești iar altul, în primul rînd, romane englezești.

Ar fi oare mai firesc, în aceste condiții, să renunțăm cu totul la a vorbi despre roman în general, mulțumindu-ne cu romanele de care dispunem ? Începînd cu Thibaudet și sfîrșind cu nu știu care critic actual, puțini au renunțat, în ultima jumătate de secol, la a fixa romanele în solul unei teorii despre roman. Critica redusă la descriere nu valorează mare lucru. Ea își regăsește interesul numai cînd generalizează spontan sau metodic. Empiria pură nu ne ajută nici măcar să analizăm bine producția de cărți existente la un moment dat. Și dacă n-am descoperit încă, în domeniul nostru, legea conform căreia indivizii se reunesc în specii, știm totuși că speciile trebuie să existe. Operația cea mai legitimă a criticii (de îndată ce depășește simplele considerații de valoare) constă în a reduce multiplul fenomenal la un model. Trăiește mai puțin din analize și descrieri de „evenimente“ decît din compararea lor (fie și nesistematică), din încercarea de a le descoperi un numitor comun. Istoria (afirmă specialiștii) nu se mai construiește pe planul evenimentelor, nici fizica pe acela al datelor furnizate de simțuri. Critica modernă urmează exemplul științelor moderne, deși nu este ea însăși o știință. Un antropolog contemporan scrie : „Ansamblul obiceiurilor unui popor este totdeauna marcat de un stil ; ele formează sisteme. Sînt convinși că numărul acestor sisteme este limitat și că societățile omenești, ca și indivizii, în jocurile, visurile și delirurile lor, nu creează niciodată în chip absolut, ci aleg anumite combinații dintr-un repertoriu ideal, care poate fi reconstituit.“ Nici romancierii nu creează în chip absolut. Au și ei un fel de repertoriu ideal de combinații, din care aleg, după împrejurări, și pe care l-am putea numi domeniul romanescului. Dacă am reuși să aflăm granițele acestui domeniu, am fi în posesia unui instrument minunat (și periculos) de a pătrunde în tainele imaginației romancierilor sau, mai exact, ale fan-teziei lor tehnice. Să fie în aceste condiții scopul criticii

cu desăvîrșire altul decît al științelor moderne, care constă în „a construi un model, în a-i studia în laborator proprietățile și reacțiile, pentru a aplica apoi diversele observații la interpretarea faptelor empirice și care pot fi foarte departe de previziuni!” (Claude Lévi-Strauss, *Tropice triste*). Chiar dacă analogia mea poate părea, și este pînă la un punct, forțată, căci intuiția și inducția joacă (și vor juca totdeauna) în critică un rol mai important decît în chimie sau biologie, ne putem închipui totuși un model al romanului, care să nu fie rezultatul adunării, oricît de meticuloase sau de exhaustive, a faptelor, ci o ipoteză intuitivă introdusă în ansamblul de opere, o *teoria* în sensul grecesc. Putem citi toate romanele lumii, fără să știm că aparțin romanului; critica romanelor, ea, începe de la un model al romanului. Între cititor și critic este deosebirea dintre un amator de ierbare și un botanist. Primul colecționează plante, în speranța obscură și rareori împlinită, de a descoperi o lege a vieții vegetale; al doilea vede în varietatea ierbarului doar mijlocul de a verifica legea de la care a pornit, adică o concepție asupra naturii. Trebuie să răsturnăm vechiul raport: nu colecția romanelor face Romanul, ci Romanul creează, abia, condițiile de existență ale colecției. În absența romanului (a modelului cu acest nume), nu există romane (opere cu acest nume), ci doar cărți pe care, în naivitatea lui, cititorul le ia drept romane, așa cum Petrușka din *Suflete moarte*, citind tot ce-i cade în mină, crede că citește literatură. *Cititorul de romane* al lui Thibaudet presupune *Reflecțiile asupra romanului* ale aceluiași. Singularul noțiunii de Roman distinge pe critic de cititor. În *Arca lui Noe*, veți căuta zadarnic pe *cititorul de romane*; s-ar putea să găsiți, cu oarecare bunăvoință pentru strădania autorului, un *critic al Romanului*.

Sistem, model, acestea și altele pot fi cu greu imaginate în stadiul pur inductiv al criticii, care este încă, după părerea lui Northrop Frye (*Anatomia criticii*), acela al unei „științe primitive”. Poate visa disciplina noastră

la mai mult? A cădea în reverii scientiste e o greșeală la fel de mare cu a nega criticii absolut orice posibilitate sistematică. Frye ne previne că această din urmă greșeală se explică prin interpretarea criticii ca literatură pur și simplu. Critica fiind o artă și nu o știință, ea poate și trebuie să fie totuși distinsă de literatură, al cărui „studiu sistematic” este. Și dacă sistemul literaturii, inventat de critică, nu va fi niciodată, nici pe departe, la fel de riguros (și mai ales de previzibil) ca acela mendelevian al elementelor, aceasta nu înseamnă decît că — nimic mai mult — critica nu va fi niciodată o chimie. Însă o anumită ordine și coerență specifică nu-i sint cu desăvîrșire interzise.

Ordinea trebuie făcută înainte de orice în limbaj. Cum nu stă în intenția mea să propun în această introducere o teorie a literaturii sau a criticii, îmi voi limita observațiile la roman și la critica romanului. Oricine a răsfoit cîteva studii despre roman și-a putut face o idee de diversitatea, adesea contradictorie, a terminologiei folosite. Se remarcă în general două tendințe: una pe care aș numi-o neglijentă, și alta, pe care aș numi-o pedantă. Critica neglijentă moștenește libertățile impresionismului, limbajul lui boem, artistic, fermecător. Critica pedantă moștenește rigiditățile pozitivismului de la sfîrșitul secolului trecut, limbajul lui scrobrit, științific, rebarbativ. Iubind-o din instinct pe cea dintîi, îmi dau totuși seama că ea nu mai este ce a fost pe timpul lui E. Lovinescu și nici chiar al lui G. Călinescu. Continui să cred că un critic adevărat e un scriitor, minuind limba ca un artist. Dar nu pot ignora faptul că limba însăși s-a schimbat pe nesimțite, începînd a pretinde alt fel de mină. Să spun deocamdată că și-a pierdut din nonșalanță, aspirînd să devină cît mai exactă: și dacă exactitatea deplină (în definitiv, iluzorie) o lasă pedanților, este în schimb foarte interesată de proprietatea termenilor. Cred că acesta e cu adevărat un cîștig și încă unul esențial. Pedanteria îmi displace, nu și suava rigoare a unui vocabular modern. Memoria îmi joacă feste cînd e să repet terminologia lui Greimas sau Todorov. O uit instantaneu, după ce le închid cărțile. Nu-l înțeleg nici

pe Frye care, în cartea citată, sub cuvânt că ordonează limbajul criticii, făcându-l mai consecvent, folosește termenii în accepții uneori atât de departe de cele curente, sau atât de neprevăzute, încât are nevoie de un *Glosar*. Prefer totuși moderația anglo-saxonilor, a lui Booth bunăoară, care se mulțumesc cu câteva distincții, acolo unde termenii tind să se confunde în chip periculos, sau cu minime precizări, acolo unde e nevoie să realizăm un acord. Fiindcă nu de un limbaj în sine, de un limbaj de dragul limbajului, avem nevoie, ci de unul funcțional, adică eficient, și care, cât e cu putință, să rămână firesc. În *Experiment in Criticism*, T. S. Eliot pretindea încă din 1929 un studiu „logic și dialectic” al termenilor folosiți în critică și era destul de categoric în privința labilității unora: „In literary criticism we are constantly using terms which we cannot define, and defining other things by them. We are constantly using terms which have an intension and an extension which do not quite fit: theoretically they ought to be made to fit; but if they cannot, then some other way must be found of dealing with them so that we may know at every moment what we mean”. Astăzi Frye ironizează și mai singeros incapacitatea de sistem a criticii: „În prezent, criticii nu dețin altceva decât o religie secretă, fără evanghelie, ei fiind inițiații care pot comunica sau se pot contrazice numai între dînșii”. Dar oare evanghelia ce ne lipsește am dobândi-o cu adevărat pe calea unui limbaj totalmente tehnic sau ne-am trezi dimpotrivă că cercul inițiaților s-ar restringe și mai mult, pînă la a nu mai permite accesul nici măcar tuturor criticilor, divizînd biserica de azi în numeroase capele perfect străine unele de altele? Cînd lăudăm la un critic limbajul lui „tehnic”, să punem cuvîntul între ghilimele: căci critica nu va fi niciodată decât o „știință” (adică o știință între ghilimele). Respectivul semn grafic reprezintă indiciul umorului în biata noastră disciplină încăpută pe mîna altor oameni serioși. Toată ordinea pe care ne-o putem permite în materie de limbaj critic nu ajunge să suprimă ghilimelele.

Începutul acesta de capitulare al artiștilor în fața pedanților nu e, desigur, străin de unele abuzuri ale celor dintii, plătite, cum se vede, foarte scump. Criticii artiști au rămas de obicei surzi la apelurile mai sau mai puțin riguroase ale colegii în ce privește altul un limbaj tehnic riguros al disciplinei, cit și deprinderea de a privi noțiunile fundamentale în relația lor, adică pe latură sistematică. Frica artistului de rigoare în vocabular și de metodă în gândire a creat mari greutăți criticii și teoriei literare. Lui E. Lovinescu i se păreau complet inutile cercetările lui M. Dragomirescu, iar G. Călinescu nu găsea nici un haz lui D. Caracostea. În mare măsură aveau dreptate. Ce poate fi mai nesărit decât *Știința literaturii* sau *Creativitatea eminesciană*? Însă și una și alta constituiau încercări meritorii într-un domeniu lăsat cam de izbeliște de către criticii notorii ai vremii: acela teoretic. Terminologia prea complicată a lui M. Dragomirescu nu servea drept justificare pentru a abandona orice preocupare terminologică. Critica romanului n-a făcut multă vreme (uneori nu le face nici astăzi) distincții teoretice absolut necesare între noțiuni pentru care, fie a avut prea mulți termeni, și i s-au părut de prisos, fie n-a avut nici unul satisfăcător.

Iată un exemplu cu totul elementar pentru primul caz: confuzia autorului cu *naratorul* (s-ar zice că *cel care scrie* e sortit să fie mereu confundat cu altcineva: în epoca criticii istorice și biografice, cu *cel care trăiește*; apoi, cu *cel care narază*). Al doilea cuvînt, mai recent decât primul în teoria literară, a fost (și mai este) întrebuințat în locul celui dintii, ca și cum înțelesul ar fi același. Confuzia termenilor reflectă însă una de gândire. Vladimir Streinu, într-un studiu despre *Adela* din al doilea volum de *Pagini de critică literară*, scrie: „Doctorul Emil Codrescu e însuși Ibrăileanu...”. Și mai departe: „Emil Codrescu, dacă mai e cazul să-i zicem așa...”. De ce să nu mai fie? Confuzia aceasta atrage numai decît o altă: „*Adela* este varianta narativă a cugetărilor din *Privind viața*”. Dar Emil Codrescu nu e Ibrăileanu și nici romanul o variantă a unei culegeri de reflecții morale! Stăruința mea ar fi superfluă, dacă o întreagă tra-

diție în interpretarea *Adelei* (teribil de persistentă) nu și-ar baza concluziile contestabile pe aceste premise false. Ideea că autorul și naratorul sînt tot una a condus pe comentatori la consecința logică după care Adela este zugrăvită direct de Ibrăileanu, în loc să se remarce că ea este produsul viziunii subiective a doctorului Codrescu, adevăratul narator. Tînăra femeie nu există *decît în perspectiva* lui Codrescu, acesta fiind, în plus și naratorul sau povestitorul. Dar Codrescu, om delicat și fantast, o iubește și deci o idealizează. Se simte prea bătrîn pentru ea. Uneori dă semne de gelozie. Tot ce știm despre Adela ne parvine prin această prismă. Se cade să admitem că Adela din roman e Adela lui Codrescu. Dar oare acest îndrăgostit platonic trebuie luat pe cuvînt, fără obiecție? Va fi fiind Adela exact femeia pe care o iubește el? Să ne închipuim o clipă că autorul (cel adevărat de data aceasta) ne-ar pune la dispoziție un teanc de scrisori ale soțului, repede abandonat, al Adelei (despre care nu știm mare lucru), în care am avea asupra tînerei femei și o altă perspectivă. Presupunerea e abuzivă, însă nu absurdă. Camil Petrescu va utiliza o asemenea dublă perspectivă în *Patul lui Procust*. Ce am gîndi despre Emilia de acolo, dacă romanul s-ar fi limitat la scrisorile lui Ladima?

Critica americană a mers, în astfel de cazuri, pînă la a deosebi un narator *creditabil* de unul *necreditabil*. În romanul vechi toți naratorii sînt din prima categorie (sau, cel puțin, aceasta este intenția autorilor, pe care cititorii n-o pun în discuție). În romanul mai nou, din contra, cei mai mulți naratori sînt deliberat subminați. În autoritatea și cîntea lor, de către autori, care-și iau distanțe de ordin moral, filosofic, stilistic. Pe de altă parte, din clipa în care romancierii descoperă acest „joc” (această strategie complexă), ei îl folosesc și ca să-și inducă în eroare cititorii, punîndu-le perspicacitatea la încercare. În astfel de împrejurări, ei își lipsesc cititorii de mijlocul de a distinge între autor și narator. Nu trebuie totuși să dezarmăm. Dacă în *Adela* confuzia se datorează doar naivității criticii, alteori ea este, cum să zic, aproape scuzabilă. E cazul romanelor im-personale. Cine narează în *Ion* sau în *Madame Bovary*?

N-avem nici un indiciu material în cel dintîi și un indiciu cu totul nesemnificativ în al doilea (cînd naratorul „scapă” mărturisirea că a fost coleg de liceu cu Charles Bovary). Să admitem totuși, ca indispensabile, două premise: și anume că așa cum naratorul poate fi exhibit de autor, scos la iveală, „distanțat” de el, tot astfel poate fi și ținut secret; și că, în orice roman, trebuie să existe cineva care narează, indiferent de dorința autorului de a dezvălui persoana care îndeplinește acest rol (identificînd-o cu un personaj, atribuindu-i o consistență) sau de a nu îngădui o identificare. Punînd problema în acest fel, vom înțelege că naratorul este un procedeu retoric utilizat de autor și că acest procedeu diferă de la un tip de roman la altul. În epoca lui Fielding, Balzac sau Filimon, pare firesc ca autorul să încerce să ne convingă că el însuși, și nu altul, este cel care narează; la fel de firesc li se pare lui Flaubert sau Rebreanu să păstreze cea mai desăvîrșită tăcere cu privire la narator. Renunțarea la acest procedeu se datorează, ulterior, tocmai faptului că el nu mai e simțit ca firesc: și atunci Henry James sau Proust atribuie narațiunea unor personaje. În literatură, nimic nu e în chip absolut natural. Ceea ce la un moment dat e considerat așa, devine în altă conjunctură artificial. Prezența sau absența naratorului, identificarea sau separarea lui de autor, investirea personajelor cu această sarcină, toate acestea sînt procedee retorice, artificii, strategii. Bardamu din *Călătorie la capătul nopții* e tot atît de puțin Céline pe cît e Werther, din celebrul roman, Goethe. Și la oricîtă confuzie (uneori scontată de scriitor) s-ar preta identificarea dintre autor și narator în asemenea romane, lucrurile trebuie elucidate și răspunderile împărțite. Știm cu toții ce s-a întîmplat cu *Bunavestire*: sensul critic și sarcasmul romanului au fost complet eludate de către cei care au considerat că frazele și sentimentele lui Grobei (personajul din perspectiva căruia trebuie citit romanul, chiar dacă el nu este și narator) sînt de fapt ale lui Nicolae Breban; se uită prea ușor în asemenea cazuri că un romancier nu creează personaje doar ca să se ex-

prime pe sine prin intermediul lor, ci și ca să se dezică uneori de sine însuși. Distincția dintre autor și narator trebuie păstrată ca o distanță și ca o tensiune: ideologică și stilistică.

Aici e cazul să explicăm și o altă distincție, pe care am făcut-o de câteva ori în text: între *perspectivă* și *actul propriu-zis al narării*. *Perspectiva* este punctul de vedere, *actul* de a nara este vocea povestitorului. Genette spune că prima se referă la întrebarea „cine vede”, al doilea, la întrebarea „cine narează” (*Figures III*). Nu totdeauna perspectiva implică nararea. În *Pădurea spinzuraților*, relativizarea perspectivei din scena spinzurătorii, nu atrage automat și înmulțirea vocilor: naratorul rămâne acela impersonal din *Ion*, dar el adoptă punctul de vedere al mai multor personaje pe rând. Numai în romanele scrise integral la persoana întâi avem o identitate deplină între punctul de vedere și voce.

Iată și un al doilea exemplu, de asemenea elementar, de data aceasta de lipsă a termenului potrivit: o astfel de situație ne împiedică să distingem între diferitele aspecte ale „povestirii” într-un roman. Este evident că „povestirea” implică cel puțin două planuri principale: al narațiunii (prin care înțelegem acțiunea, personajele, pe scurt diegeza) și al actului de a nara (timpuri, aspecte și moduri specifice). Cum să le numim? Cuvântul „povestire” le implică pe amândouă și e utilizat, în plus, și ca nume al unei specii de proză. „Istorie” și „istorisire” sînt prea generali, „enunț” și „enunțare” prea specializați în lingvistică. Vechii retoricieni distingeau „*inventio*” de „*dispositio*”, iar formalistii ruși „*fabula*” de „*subiect*”. Narațiune (fapte narate) și narare (actul de a nara)? *Fapte* relatate și *relatare* a faptelor? Poveste și discurs? Ultimul termen prezintă însă și un dezavantaj de un alt ordin: face dublet cu „*prezentare*”, care, pe plan retoric, înseamnă „punere în scenă”. Se admite azi că există două moduri de a înfățișa acțiunea sau personajele unui roman, două strategii prin care ele apar cititorului: unul direct, constînd în „povestire”, *relatare* sau discurs, și altul indirect, constînd în *prezentare* sau punere în scenă. În acest context retoric, evi-

dent altul decît acela la care m-am referit inițial, discursivitatea caracterizează tipul de roman personal, în care un autor (*Ciocoii vechi și noi*) sau un narator (*Manoil*) se exprimă în chip nemijlocit, și se opune dramatizării, înscenării evenimentelor, din romanul de tip impersonal sau pluripersonal, în care naratorul se identifică cu o voce supraindividuală (*Ion*) sau cu diferite voci și perspective individualizate (*Concert din muzică de Bach*).

E curios că nici structuraliștii francezi, care, pe urmele formalistilor ruși, au studiat minuțios aceste chestiuni, nu sînt mult mai decîși asupra terminologiei, fiecare susținînd una proprie. În cazul lor, e valabil ce spuneam comentînd fraza ironică a lui Frye despre critici: din dorința de a vindeca limbajul critic de aproximația care a domnit cîteva decenii, naratologii și poeticienii actuali construiesc un Turn Babel al disciplinei noastre. El va avea soarta celui din Biblie, desigur, însă deocamdată, cine să te audă, cînd toți vorbesc? Și iată cum stăm: în loc să convenim asupra unei limbi, scutită de tatonări și confuzii, și deopotrivă și de paralizie, simplă, clară și eficientă, nu facem decît să substituim idiomurilor artistice și incîntătoare în care vorbeau impresioniștii tot niște idiomuri, științifice și rebarbative. Asumîndu-ne un risc major: artiștii critici, ca toți artiștii, reușeau să se înțeleagă de minune, deși fiecare avea limba lui originală. În vreme ce savanții de astăzi încep să nu se mai înțeleagă decît dacă se închină în aceeași capelă.

Cu aceste precizări în chip de preambul, putem porni în căutarea modelului nostru.

Să luăm mai întîi în considerare unele din propunerile existente. Cum am putea nega faptul, în această ordine de idei, că romanul se împarte, după expresia lui Thibaudet, între aventură și eros, împărțindu-și totodată publicul? Un prim model ne este sugerat chiar de către această separație. Roman al aventurii, în sens larg, este acela care corespunde unei imaginații active și virile:

romanul social și politic, al explorării lumii exterioare, al cuceririi, fie cucerirea intelectuală, religioasă ori de altă natură. El se bizuie pe un ideal de vigoare fizică și morală, și presupune un cititor doritor de mișcare, de acțiune, de luptă. Celălalt tip, romanul erotic, este „feminin“, în măsura în care este psihologic, secret, interior, preferind explorării lumii explorarea sufletului iar cuceririi, analiza. Analiza psihologică e formă subtilă de birfă, o cancanerie. De aceea e „feminin“ psihologismul. Balzac e viril, Proust feminin. George Eliot din *Adam Bede* aparține întâiului tip, așa cum Jane Austen din *Emma* aparține celui de al doilea. Între patetismul lui Turgheniev din *Prima iubire* și realismul psihologic al lui Henry James din *Daisy Miller* este aceeași deosebire. În aceste condiții, sursele indicate de criticul francez rămân utilizabile, deși oarecum neistorice și prea încăpătoare. Romanul românesc urmează și el o linie dublă. Prin Slavici, Agârbiceanu, Rebreanu sau Preda ilustrează socialul, politicul, fresca și aventura; prin Dui-liu Zamfirescu, G. Ibrăileanu, Hortensia Papadat-Bengescu și Holban ilustrează analiza psihologică, tipologia feminină, dramele sufletului.

În *Prima meditație despre Don Quijote* și în *Gînduri despre roman*, Gasset face oarecum abstracție de întâia filieră. Romanul modern, spune el, evoluează de la narrațiune la reprezentare și de la subiectul epic la analiză: dă atenție figurilor, personajelor, în interioritatea lor, mai degrabă decît tramei. Aventura se mută în interior: „Ideea mea este, prin urmare, aceea că așa-numitul interes dramatic nu are valoare estetică în roman, deși constituie totuși o necesitate mecanică“. Îi displac Balzac și Zola, și în general romanul dinamic al secolului XIX, dar și, ceea ce se înțelege mai greu, Proust însuși ca „ultimă limită a exagerării caracterului nedramatic al romanului“. În *căutarea timpului pierdut* ar fi lipsit de „suportul rigid care asigură tensiunea, semănînd cu o umbrelă fără nervuri de sîrmă“. În acest caz, nu e oare o contradicție să conchizi că „esența romanului este dată de trăirea pură, de firea personajelor, și de situațiile în care se află, îndeosebi de atmosfera sau de

ambianța creată de acestea“? Tot Gasset afirmă că romanul e „o afirmare estetică a cotidianului“, o oglindă „a ceasului simplu și neaureolat de legendă“. Romancierul n-ar trebui să caute să ne stîrnească interesul prin lărgirea orizontului nostru zilnic, prezentîndu-ne aventuri extraordinare: căci, în definitiv, toate orizonturile umane sînt la fel de bogate în semnificații. E o iluzie a slujnicei de la teighea că al ducesei e altfel decît al ei: „A fi ducesa e o formă a cotidianului ca oricare alta“. G. Călinescu, distingînd romanul de biografie, credea la rîndul lui că viața lui Mitică Popescu, impiegat C.F.R., e mai semnificativă în roman decît viața lui Eminescu. „Cînd viziunea despre lume pe care o oferă mitul — adaugă Gasset — este coborîtă de pe tronul din înălțimea căruia stăpînea sufletele de către sora sa dușmană, știința, epica își pierde înfățișarea religioasă și o apucă încotro vede cu ochii în căutare de aventuri.“ Ideea o va relua, mai pe larg, Northrop Frye în *Anatomia criticii*. Așadar, afirmarea cotidianului în roman e tot una cu eliminarea „mitologiei“. Însă putem oare uita că romanul a oferit dintotdeauna gustului public o anumită hrană imaginară, adică o mitologie?

Jaques Cabau, într-o spirituală *Istorie a romanului american*, leagă apariția romanului de dincolo de ocean de dispariția vestului sălbatic. Romanul compensează în imaginație țara promisă a preeriei și joacă în ochii americanului din ultima sută de ani exact rolul pe care l-au jucat epopeile homerice în ochii vechilor greci, *Eneida* în aceia ai romanilor, legendele lui Arthur și *Cîntecul lui Roland* în occidentul european din evul de mijloc. Gen demitizator, romanul este și unul care mitizează. E un instrument de dezvăluire, dar și o cutie cu miracole. Ajută oamenilor să-și cunoască lumea în care trăiesc, dar le deschide și o poartă spre transfigurarea ei. Îi pune în contact cu realul, îngăduindu-le deopotrivă să creadă într-o transcendență. Cele două tipuri în care am clasificat, provizoriu, genul răspund la două necesități umane concomitente și la fel de importante. Romanul „feminin“, psihologic, dezvăluie și analizează; romanul acțiunii oferă duplicatul imaginar al realului istoric.

Avem nevoie probabil și de unul și de altul, și de Holban și de Rebreanu. Întîiul e o coborîre în arcanele sufletului individual, ale intimității, un viol legal; al doilea, e o poveste. Citim *Ion* cu sentimentul eposului, al mitului. Țăranul însetat de pămînt și ingenuchinînd spre a-l săruta este, la Rebreanu, mai puțin acel individ istoricește adevărat, cu care ne-a deprins realismul, și mai mult un erou, un Roland sau un Arthur, o ființă mistică unită cu Pămîntul așa cum este Sinbad marinarul cu Oceanul. *Ioana* lui Holban este în schimb femeia reală, înfățișată fără menajamente în îndoielile ei, expusă ochiului plin de gelozie al unui bărbat la fel de real. Tradiția românească a vrut ca mai ales întîia linie să fie considerată fundamentală; de aceea, cînd vorbim de roman, noi ne gîndim înainte de toate la Rebreanu; dovadă apoi de conservatorism al genului la noi, căci istoria romanului modern a părut unora o istorie a impudorii; e timpul să remarcăm că și cea de a doua linie merită atenție, fiind la fel de rodnică și, într-o măsură, mai aproape de ceea ce s-a întîmplat în romanul european de după 1900.

Această clasificare prezintă dezavantajul de a fi oarecum statică: însă noi știm că romanul a cunoscut o transformare, cu atît mai greu de elucidat, cu cît a fost mai radicală. O istorie a romanului e necesară. R. M. Albérès a distins în a lui „forțele de creștere” de „forțele de opoziție”, adică o epocă în care romanul și-a creat și consolidat, ca un burghez întreprinzător, poziția în literatură și în gustul public, de o altă epocă în care el a permis apariția unor elemente reformatoare și chiar dizolvante. Acest conflict nu se încheie, în fapt, cu victoria categorică a unora sau altora din forțele care animă istoria genului, conflictul reluîndu-se neconținut de la capăt de mai multe ori. Această *Istorie a romanului modern* nu este, decît tangențial, și una a lumii în care romanul se naște și se transformă. Puțini mai cred astăzi că istoria socială explică istoria literară așa cum o cauză explică un efect. Schimbarea instituțiilor și obiceiurilor umane antrenează, desigur, schimbarea literaturii și pe a romanului: dar nu în chip nemijlocit. Căci literatura

nu emană spontan din realitatea socială, istorică. Istoriografii au văzut aici doar un reflex fidel și ascultător, ea și cum fiecare epocă și-ar produce automat romanul capabil s-o exprime. Însă nu e deloc sigur că fiecare epocă își are *Romanul* ei, diferit de cel al epocii precedente. Își are măcar *romanele* ei? De ce epopeea țărănească a lui Rebreanu apare în plină epocă de stabilizare a capitalismului românesc? Și de ce *Adela*, roman victorian, *fin de siècle*, așteaptă, ca să apară, deceniul al patrulea al secolului XX? Relația dintre social și literar, știm astăzi, nu este o relație între evenimente, ci una între structuri: ea implică două sisteme de valori cu inerția lor particulară. Și nu e o imitație, o reduplicare superficială a unuia de către celălalt, ci o analogie profundă, care deturneză adesea cauzele și efectele, creează tensiuni, crize și incompatibilități. Cum să stabilești, chiar și în acest caz, o similitudine între sistemul social *real* (relații între indivizi, supunerea lor de către colectivitate, forme politice și economice, structuri ale așezării și statului, schimburi etc.) și sistemul *artistic* al romanului (relația dintre autor și personaje, viziune, construcție, subiect etc.)? Căci nu e, evident, de ajuns să observi că specia însăși a romanului a apărut în Europa o dată cu epoca burgheză — și una și alta exprimînd o lichidare a transcendentului religios prin practica terre-à-terre a oamenilor — cum au făcut-o Hegel, Lukács și alții după ei. Poți cel mult demonstra că *existența* romanului se explică prin existența spiritului burghez, dar nu și că *formula* lui de artă e, în vreun fel, condiționată de *formula de viață* a noii clase.

Să fie încercarea sortită din principiu eșecului? Lucien Goldmann a fost sever criticat, pentru omologiile stabilite între structurile sociale ale secolului XVII francez și structura tragediei clasice. Încă Fernand Brunetière știa că cele dintîi ne pot conduce spre, bunăoară, o imagine a teatrului lui Corneille: dar se întreba el însuși: de care Corneille să fie vorba, de Pierre sau de Thomas? Va trebui să ne alegem exemplul dintr-un alt domeniu spre a proba eficacitatea analogiei structurale: mă gîndesc la celebrul *joc de cărți* imaginat de Claude

Lévi-Strauss (*Tropice triste*), cînd a comparat desenele tribului caduveo din Brazilia meridională (executate pe pielea obrazului și a corpului, cu ajutorul unor oxizi vegetali) cu formele sociale ale organizării altor triburi înrudite sau la paralelismele lui Andre Schöbelzine dintre dependența vasalică din secolele XI–XII și dependențele estetice din arta romanică (*Artă feudală și rolul ei social*). În *Tropice triste* există analiza paralelismului (plin de tensiune) dintre o societate primitivă (deși avînd în spate o istorie îndelungată) și arta ei foarte rafinată, aproape inexplicabilă. Antropologul francez a remarcat că desenele caduveo (decorative și abstracționiste, izvoirite din opoziția între natură și cultură) înbină un ciudat caracter binar și simetric cu unul, nu mai puțin ciudat, ternar și asimetric. Ele i-au sugerat, inițial prin figurile folosite, jocul de cărți. O carte e totdeauna investită cu un rol, ea aparținînd unei colecții, și cu o funcție, fiindcă implică un dialog între parteneri. Simetria funcției, căci e vorba de doi jucători sau de două grupuri, implică asimetria rolului, căci e vorba de o colecție cu un număr oarecare de obiecte. Sistemul este limpede: dar la ce servește el? C. Lévi-Strauss a examinat și structura grupului bororo (din aceeași familie), descoperind aici un sistem asemănător celui al stilistic din arta caduveo, dar pe plan social: asimetria fiind garantată de existența a trei caste perfect delimitate, ce nu se amestecă niciodată, chiar cînd tribul s-a depopulat iar reprezentarea lor a devenit aproape fictivă, simetria se datorează obligativității ca o jumătate din membrii grupului să se căsătorească totdeauna numai cu cealaltă jumătate. Linia demarcatoare e netă: în structura urbanistică a așezării tribului, modalitățile alianței între jumătatea vestică și cea estică sînt codificate strict. Antropologul scrie: „Oricît de sumară ar fi fost descrierea sistemului guana și bororo, e clar că el oferă pe plan sociologic o structură analogă celei descrinse pe plan stilistic din arta caduveo. În ambele cazuri avem de-a face cu o dublă opoziție. În primul rînd, este vorba de opoziția dintre o organizare ternară și una binară, dintre una asimetrică și o alta simetrică,

iar în al doilea rînd, de opoziția dintre mecanisme sociale fundate, unele pe reciprocitate, celelalte pe ierarhie. Efortul de a rămîne fideli acestor principii contradictorii a dus la diviziuni și subdiviziuni ale grupului social în grupuri secundare aliate ori opuse. Ca un blazon reunind în cîmpul său prerogative ale mai multor ramuri, societatea este și ea divizată și subdivizată în planuri diferite. Este suficient să examinezi planul unui sat bororo, ca să observi că e organizat ca un desen caduveo.“ Concluzia ar fi că populațiile bororo și-au rezolvat (sau marcat) contradicția fundamentală din structura socială prin metode sociologice: principiul jumătăților a permis truiei de castă să se mențină. Populația caduveo n-a găsit o soluție sociologică, incompatibilă s-ar părea cu fanatismul de castă, în cazul ei foarte pronunțat: „Și pentru că n-o puteau nici concepe, nici trăi, ea a trecut în planul imaginației, adăugă C. Lévi-Strauss. Deci nu într-o formă directă care s-ar fi lovit de prejudecățile lor, ci, indirect, într-o formă transpusă și aparent inofensivă, în arta lor. Căci dacă această analiză este exactă, trebuie să interpretăm arta grafică a femeilor caduveo, să-i explicăm misterioasa seducție și acea complexitate aparent gratuită, drept fantomă unei societăți care caută, cu o pasiune nepotolită, mijlocul de a exprima simbolic instituțiile pe care le-ar putea avea, dacă n-ar împiedica-o interesele și superstițiile sale. Adorabilă civilizație a cărei fantasmă reginele o captează în farduri: hieroglife descriind o vîrstă de aur inaccesibilă și pe care ele, necunoscîndu-i cheia, o celebrează în podoabele lor, dezvăluindu-i misterele o dată cu propriul lor trup“.

Aici se cuvin notate două lucruri: în primul rînd, că analogia frapantă, incontestabilă, dintre structura socială a grupului și structura tehnică a desenelor lui, implică o anumită valoare compensatorie a uneia în raport cu cealaltă. Să examinăm cu atenție acest aspect. Populațiile bororo sau guana, din aceeași familie, nu recurg la pictură corporală; ele rezolvă practic contradicția (datorată perpetuării ierarhiei rigide de castă) prin tăierea în două a teritoriului locuit: în acest fel,

endogamia la care existența unor caste impenetrabile-ar fi silit o contracarată de căsătorii între cele două jumătăți distincte. Simetria de joacă sociologică asimetria. Populația caduveo însă ia cunoștință de pericolul intoleranței de castă pe o cale imaginară: numai ea își împodobește obrazul cu desene. Caduveo soluționează magie o contradicție pe care bororo și guana au soluționat-o practic. Artă însăși a primilor apare dintr-o lipsă de soluție concretă: structura desenului repetă o structură posibilă, nu una reală, a grupului social. Este expresia unui ideal refutat și o cale de defulare. Bororo se dispensează de artă respectivă, pentru caduveo ea devine o necesitate. E limpede că mecanismul prin care se naște analogia structurilor între nivelul sociologic și cel artistic apare distorsionat în acest caz de un sentiment de frustrare; în lipsa lui, reduplicarea structurii sociale nu s-ar fi produs. Realul nu trece în imaginar decît printr-o subtilă negație. Conflictul (spre a reveni la Goldmann) dintre nobilimea de spadă și aceea de robă, jansenismul, absolutismul și ceilalți factori sociali ca atare nu explică nici pe Racine, nici pe Molière, nici clasicismul francez: căci nu există o *continuitate* între trăire și expresia ei artistică, între istorie și artă, ci o *discontinuitate* provocată de o absență sau de un surplus care joacă rolul acidului sau sării introduse în apă spre a se realiza electroliza. Este vorba de un fel de mutație genetică: hazardul elementelor reale nu creează necesitatea artistică decît în clipa în care ele se înscriu, prin mijlocirea unui proces complex, în molecula de A.D.N. a imaginarului. Intermediere infinită, fenomen de ruptură, ce desparte realul de posibil: din toate vechile populații americane, trăind alături într-o geografie și istorie comună, doar triburile caduveo pictează; și, înăuntrul triburilor, doar femeile; iar dintre femei numai unele posedă „secretul” tehnicii, care se transmite ereditar ca orice înzestrare. Nu toți contemporanii lui Corneille și Racine au scris tragedie clasică; și nu există două asemenea tragedii la fel. Condiționată, limitată de factori sociali și fizici, moștenită, învățată, invenția omului rămîne totuși imprevizibilă. Raportarea

ei critică la un model sociologic ori psihologic e aproape oricînd cu puțință; dar niciodată nu e sigur că reunirea unor elemente într-o structură sociologică ori psihologică va produce o anumită structură artistică și nu alta. Totul fiind motivat în artă, chiar și în detaliu, nimic nu se explică pe de-a-ntregul: creația unei lumi sau a unui singur individ este motivată și deopotrivă misterioasă. În centrul oricărui proiect artistic uman, descoperim totdeauna o enigmă.

În al doilea rînd: făcînd ca continuitatea dintre planul real și acela artistic să treacă prin provincia posibilului, eliminăm de fapt ideea de simplu determinism. Realul și artă nu stau față în față ca două „evenimente” univoc determinate, ci ca două structuri reciproc motivate. La nivelul sistemului, regăsim într-un fel continuitatea pierdută, și anume înțelegînd că dependența (viață-artă) este în fond o interdependență: structura sociologică a tribului caduveo poate fi socotită cauza artei femeilor lui în aceeași măsură în care această artă la rîndul ei ar putea fi socotită o cauză a structurii reale: ceea ce nu pretinde că relația socială și cea imaginară sînt întîmplătoare; ele sînt motivate prin faptul că se întîlnesc înăuntrul unui același sistem de a concepe lumea și omul, în care nimic nu explică nimic, dar totul explică totul. În același sens, e naiv să spunem că jurămîntul de vasalitate de la începutul mileniului al doilea este cauza aderării strînse a figurilor și corpurilor din sculptura și pictura epocii la cadrul lor de piatră: putem doar constata că faptul social-juridic și acela estetic par deopotrivă inspirate de un mod de gîndire comun cunoscut sub numele de „fuga spre stăpîn”. Analiza lui André Scobeltzine este, în această privință, perfect concludentă.

Între romanul tradițional, legat de ascensiunea burgheziei, și romanul care reflectă criza ei pe plan social, există un raport izvorit din însuși raportul situațiilor istorice concrete. Mai exact, cred a putea identifica în

modul comportării sociale un *analogon* al comportării estetice a romanului : structura literară prezintă similitudini cu structura socială ; și lasă să se întrevadă o evoluție, în linii mari, aceleași.

Iată : putem nota, deocamdată fără alt comentariu, că *dictatura personală a romancierului clasic asupra personajelor (strategia retorică respectivă) poate fi considerată prin analogie cu presiunea exercitată asupra individului de către normele colectivității sociale în epoca ascensiunii burgheziei*. Această strategie se schimbă, lent, insesizabil, pe măsură ce se schimbă relația socială și în conștiința individului apare ideea că este oprimat și, mai târziu, manipulat de către colectivitate. În același fel în care individul încearcă să reziste acestei manipulări, personajele romanului încearcă să-și afirme libera voință, personalitatea, față de voința, mult timp discreționară, a autorului.

Punctul de plecare al ipotezei mele este cunoscuta analiză pe care Th. W. Adorno a făcut-o capitalismului occidental, urmărit de la faza revoluționară la aceea hiperindustrială, și în cadrul căreia a remarcat unele asemănări între procesul social și artă (el a ilustrat cu muzica) (*Klangfiguren* și *Einleitung in die Musiksoziologie*). Astfel, Adorno scrie că euforia clasei în ascensiune face ca valorile supraindividuale să nu fie de la început și în toate cazurile simțite ca opresive. Criticul german descoperă, de exemplu, la Beethoven ecourile acestui entuziasm al supunerii individului față de o totalitate („aspirația către acea totalitate în care rațiunea și libertatea trebuie să fie garantate”), sau în fraza lui Hegel, filosoful acestei epoci optimiste : „Omul rațiunii trebuie să se supună necesității”. *Das Ganze ist das Wahre* : Adorno pretinde că această afirmație nu va mai putea fi făcută în epoca următoare și că un filosof care ar primi ecoul conștiinței oprite a individului de către societatea burgheză matură ar formula-o exact pe dos. El are dreptate să lege viziunea hegeliană de caracterul triumfător al burgheziei revoluționare care dă individului sentimentul unei puteri de nezdruncinat și-i interzice revolta dincolo de anii tine-

reții umorale : „filosofia” maturității pretinde renunțarea la revoltă. Comentînd o altă idee a lui Hegel, V. Șklovski (*Despre proză*) notează și el că la mijlocul secolului XIX, cînd decepția postrevoluționară își face loc în suflete, eroii romanului cunosc frica, disperarea și sinuciderea. Căsătoria fericită care înainte rezolva totul nu mai e luată în serios. „Protecția” pe care grupul social o oferă insului e resimțită opresiv. „Lumea capitalistă apare încă puternică și totuși intim dezavuată”, adaugă Șklovski. Această intimă dezavuare, Adorno o descoperă printr-o minuțioasă analiză tehnică la Brahms, în imperceptibilele fisuri ce se strecoară în amplele tonalități, atît de beethoveniene aparent, ale muzicii lui, dar în care există deja indiciile revoltei contra totalității constrîngătoare.

Revenind la roman : „lupta” dintre individualitate și socialitate care, în *Mara* lui Slavici, de exemplu, transfigurează la nivelul conflictului o situație socială reală, poate fi descoperită, analogic, și la nivelul retoricii narrative. La fel cum colectivitatea reintegrează pe disidenții Persida și Națl, o dată consumată criza de adolescență, vocile personajelor, gîndurile și sentimentele lor, rediate cu ajutorul stilului indirect liber, sînt treptat cuprinse, absorbite, de o unică voce, supraindividuală și căreia îi revine ca unei colective instanțe etice („gura satului”) aprecierea finală a evenimentelor. În romanul lui Slavici, structura și strategiile estetice reflectă un acord similar între particular și general cu acela sesizabil la nivelul structurilor și strategiilor umane reale pe care le transfigurează conținutul lui. Două decenii mai târziu, la Rebreanu, semnele unui dezacord sînt destul de clare. Soluția conflictului social e tragică și în *Ion* și în *Pădurea spinzuraților*. O altă epocă, în care socialitatea nu mai are capacitatea de a integra pașnic indivizii, își face auzite aici ecourile. În *Ion* „vina” continuă încă să fie atribuită individului, care a călcat norma morală colectivă, dar deja în romanul următor „vina” este limpede pusă pe seama valorilor grupului opresiv. Structura acestor romane oglindește schimbarea petrecută în interiorul viziunii. În *Ion*, deși monolitul viziu-

nii auctoriale rămâne intact, maniera narativă sistematică, ordonată, sugrumă deja un fond psihologic obscur, violent și pătimaș. *Pădurea spinzuraților* conține prima tentativă de relativizare, la noi, în funcție de psihologia personajelor, a punctului de vedere. Dezacordul social este analog aceluia stilistic, chiar dacă structura artistică rămâne cu o jumătate de pas în urmă; ea presimte totuși schimbările, ca o apă care se înfiorează de un vânt rece prevestitor de furtună. Analogia nu trebuie interpretată mecanic și am ales intenționat aceste exemple în care ea nu funcționează decît aproximativ spre a sugera că avem de a face cu „modele ipotetice de descriere”, cum ar spune Roland Barthes, și nu cu modele perfect științifice. Cum se va vedea însă numaidecît ele sînt satisfăcătoare.

Putem încerca acum să construim modelul artistic și retoric al romanului tradițional (il mai numim așa doar pînă la sfîrșitul acestui paragraf). E vorba în linii mari de romanul din a doua parte a secolului XVIII și din secolul XIX, care la noi își atinge apogeul abia în deceniul al treilea al secolului XX. El zugrăvește o lume omogenă și rațională, în care valorile obștei se dovedesc în stare să le integreze pe cele individuale; morala tuturor triumfă de obicei asupra moralei unuia singur (sau, mai bine, morala individului este una și aceeași cu morala colectivității); personajul e un caracter, adică o unitate relativ stabilă, indiferent de acțiunea în care se află prins, care-l confirmă sau îl infirmă, fără a-l modifica fundamental. „En littérature comme en métaphysique — scrie Claude Edmonde Magny în *L'Age du roman américain* — le XIX^e siècle croit encore à la possibilité d'atteindre une vérité absolue, universelle, valable pour tous les hommes.” În aceste condiții putem înțelege lesne forma „auctorială” a romanului acesta: un autor omniscient și omnipotent este asemenea unei instanțe supraindividuale, necontestate și autoritare: obiectivitatea aceasta aparentă ascunde însă o reprimare a multiplului individual ce va fi resimțită, ulterior, de către artist, la fel de dureros precum resimte insul uman reprimarea de către colectivitate. Deocamdată însă ro-

manul răspunde idealurilor unei epoci încrezătoare și este creator de mitologie. E încă o specie tînără, virilă, lipsită de rafinament. Preferă psihologiei fapta, analizei, epicul, deși dorința lui supremă e de a crea iluzia vieții complete. Lumea lui e coerentă, vocația, autoritară. Autorul își ia în stăpînire personajele (le ține strîns ca *Mina lui Dumnezeu*, imaginată de Rodin, bucata de materie), e un demiurg capabil doar de sacrificiul de a nu se dezvălui nemijlocit în creație; în care e prezent totuși, de la primul la ultimul rînd, prin cunoașterea desăvîrșită a destinelor, sufletelor și soluțiilor intrigii. Cînd începe romanul, știe deja cum îl va sfîrși. Sartre denunță această manipulare în celebrul text din *Situations I* contra lui Mauriac (referitor la *Sfîrșitul nopții*): „De ce oare acest autor serios și aplicat nu și-a atins scopul? Din prea mare orgoliu, cred eu. A vrut să ignore, cum fac, de altfel, cei mai mulți dintre scriitorii noștri, că teoria relativității se aplică în mod integral universului românesc; că, într-un adevărat roman, ca și în lumea lui Einstein, un observator privilegiat nu-și are locul și că, într-un sistem românesc, ca și într-un sistem fizic, nu e cu putință nici o experiență care să ne permită să stabilim dacă acest sistem este în mișcare sau în repaos. Domnul Mauriac s-a preferat pe sine. El a ales atotcunoașterea și atotputernicia divină. Dar un roman este scris de un om pentru oameni. Sub privirea lui Dumnezeu, care străpunge aparențele fără a se opri la ele, nu există roman, nu există artă, pentru că arta trăiește din aparențe, Dumnezeu nu este artist; și nici domnul Mauriac.” Ar trebui poate precizat: sub privirea pătrunzătoare a lui Dumnezeu există artă, există roman: acela clasic. În *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, Camil Petrescu spunea, înaintea lui Sartre, același lucru. Romanul tradițional, — în care *El* este totdeauna *Eu*, cel care narează este cel care scrie, — așază iluzia vieții mai presus de aceea a artei. Autorul fiind Dumnezeu, opera lui e o Carte a Facerii. *Doricul* romanului (cum îl vom numi de aici înainte) aparține unei vîrste biblice de început și unui creator la fel de imposibil ca și Creatorul.

Ionicul romanului înseamnă psihologism și analiză:

iar reflecția începe să tragă viața de mîneacă. S-a observat că reflecția în romanul clasic e numai de natură morală : o distanță etică între autor și personajele sale, între divinitatea invulnerabilă și creaturile ei supuse greșelii. În noul roman reflecția e de natură artistică și e globală : căci noul roman a pierdut speranța în iluzie și a început să creadă în autenticitate. Cuvînt magic ce apare la Camil Petrescu, la Holban, la Sebastian, la Eliade. Analiza și confesia au alungat creația. Din epos obiectiv, romanul devine uneori jurnal. Thibaudet includea, de exemplu, romanele lui Gide în formula „romanului personal“, al autorului incapabil să-și transească biografia. Numai aparent, firește : căci nici unul din eroii lui Gide, Holban sau Pavese nu sînt cu adevărat Gide, Holban sau Pavese. Flaubert putea spune : „Madame Bovary, c'est moi“. Noul romancier al anilor '30 există, din contra, totdeauna obiectivat într-un personaj : *Eu* este totdeauna *El* : cel care scrie este cel care narează. Autorul a fost detronat și a cedat personajelor prerogativele puterii, locul i l-a luat naratorul. Autoritatea centrală și-a pierdut puterea, împărțindu-și ca și Lear regatul între gineri : pe care Henry James i-ar fi numit „reflectori“. Ei fac acum politica reală, în vreme ce fostul monarh, biată umbră decorativă, rătăcește fără rost printr-o împărăție divizată, adăpostit cu neplăcere sau alungat cu scîrbă de unul ori de altul dintre micii monarhi. Împărăția s-a fărîmițat, ca și viziunea. Morala comună e substituită de o morală individuală : personajul își regăsește orgoliul, ce fusese cîndva apanajul autorului. Concretul psihologic tinde să lichideze caracterul iar istoricitatea exterioară se va traduce într-o temporalitate romanească vie și contradictorie. Socialitatea lasă locul intimității. Problemele noului erou nu mai sînt acelea ale lui Rastignac, Dinu Păturică sau Ion : căci el urmărește mai puțin să se integreze în lume, decît să-și integreze lumea sieși, afirmînd-o ca pe a sa proprie. Se află „à la recherche du temps perdu“ : și deopotrivă în căutarea unei identități. Experiențele lui — erotice sau spirituale — se opun lumii. E un singuratic, un izolat, un frustrat ce izbîndește prin vanitatea eului. Restignac

era un luptător : eroul proustian e un contemplativ. În loc să se confrunte cu Parisul (care e lumea), se confruntă cu propriile patimi și idealuri (care sînt ființa lui). Unei forme închise a ficțiunii epice i se preferă o formă deschisă a mărturisirii. Iluzia s-a inversat : nu mai ține de crearea unui univers coerent, autonom, ci de sugerarea incoerenței unei intimități, ca în *Absenții* lui Aug. Buzura sau în *Cunoaștere de noapte* al lui Alexandru Ivasiuc. Romanele acestea par a fi scrise pe măsură ce se desfășoară acțiunea ; sînt o spovedanie, nu o creație senină. Temporalitatea s-a subiectivizat, e trăită, în loc să fie un simplu cadru. O formă multiplă, liberă, contradictorie a uzurpat forma unică a dominației și opresiunii.

Totuși ciclul nu se încheie aici, simetric : după epoca primară și energică a doricului românesc și după epoca feminină și interiorizată a ionicului, trebuie să urmeze *corinticul*. Spre a construi și acest al treilea model, trebuie să includem o paranteză istorică. Apogeul psihologismului european fiind în opera lui Proust, intelectualismul se prelungește prin Gide, Papini și Huxley pînă spre mijlocul secolului XX. Ambele tendințe reflectă o vîrstă individualistă și aristocratică. Depășirea ei devine o necesitate după primul război mondial, cel puțin în Europa, dacă nu și la noi, unde abia în deceniul al patrulea ionicul romanului se impune cu adevărat. Dar prin profețiile lui Naphta, sentimentul schimbării e cu mult mai vechi iar contemporanii lui Holban și Eliade nu sînt numai Gide și Pavese, ci și cîțiva romancieri, ce devin populari un deceniu sau două după aceea, și care încearcă a găsi soluții morale și estetice crizei prin care trecea lumea. Apăsăți de sentimentul tragicului istoric, conștienți de mărginirea individualismului burghez și de pericolul invaziei unor forțe sociale uriașe, care ar putea reinstaura în lume un nou și întunecat „ev mediu“, ei ne apar cu toții sfîșiți între contrarii. Respectă spiritul culturii înlăuntrul căruia s-au format și încearcă să creze altul. Sînt niște reformatori nostalgici. Le simțim la tot pasul atașamentul față de valorile dominante din Europa ultimelor veacuri : în cultul rațiunii eroice slujite pînă la capăt de Camus („Am învățat de asemenea că,

în ciuda a ceea ce credem uneori, spiritul nu poate nimic împotriva sabiei, dar că spiritul unit cu sabia este învingătorul etern al sabiei trase de dragul sabiei"); în pedagogica și riguros intelectuală Castalie din *Jocul cu mărgelele de sticlă* al lui Hesse; în seninătatea aproape extatică cu care primește teroarea și moartea părintele Lampros din *Pe falezele de marmoră* al lui Ernst Jünger. Putem spune că ei se împart între utopia unui umanism regăsit și cruzimea lipsei de speranță. Aparțin întâii categorii Th. Mann, Hesse, Camus, Jünger și chiar Malraux; pe a doua o ilustrează Kafka, Svevo, Musil, Canetti. A doua este, firește, mai radicală: Kakania caricaturală a lui Musil, absurdul castel kaskian sau incendierea simbolică, în *Orbirea*, a unei moderne biblioteci din Alexandria. Cea dintâi e, poate, mai complexă, căci ne dezvăluie mai clar tot acel amestec de nostalgie și luciditate, de fidelitate față de valorile originare ale burgheziei (libertate, egalitate, fraternitate) și de conștiința că ele au devenit insuficiente: Naphta contra Settembrini. Soluția lui Th. Mann este, ea, esențial filo-burgheză, cum va fi și a lui Camus. Cetatea cu șapte turnuri, evocată în conferința de la Lübeck din 1926, este simbolul urbanității și al spiritualității burgheze, oferind pe mai departe adăpost, în concepția lui Th. Mann, artistului prigonit de o istorie irațională. Acestui burg ideal îi răspunde la Jünger schitul Rauten, un fel de mănăstire Telem, dacă ne amintim de Rabelais, în herbariul căruia botaniștii cavaleri se adăpostesc de atacul lemuriilor Marelui Pădurar. Ei vor părăsi în cele din urmă schitul, e drept; dar soluția lui Jünger rămîne, pînă la *Heliopolis* cel puțin, individualismul aristocratic, spiritul refuzînd sabia, Lampros nu Braquemart. Tipică pentru contrazicerea pe care această viziune lucid-nostalgică o presupune este utopia eroismului la Malraux: revoluția din *Condiția umană* și din *Cuceritorii* conservă eroismul, floare de preț a individualismului, într-o epocă a istoriei făcute de mase.

O morală, în accepția pe care am precizat-o, din nou colectivistă comandă o estetică de același fel. Așa se explică anti-psihologismul acestei literaturi, dispariția

eroului, adică a insului cu biografie particulară (înlocuit de musilianul om fără însușiri, de aproape anonimul K. sau de omul unidimensional al lui Canetti); așa se explică generalitatea alegorică ori formele negativ-ironice ale epicului, satira expresionistă, simbolul și mitul ce caracterizează corinticul românesc. Claude Edmonde-Magny este de părere că psihologismul literaturii dintre 1914 și 1932 reflecta gusturile unei burghezii mijlocii, capabile să se autoanalizeze și destul de cultivate spre a găsi totdeauna ceva de spus despre sine însăși ca interioritate net individualizată. O dată însă cu pătrunderea în roman a unor categorii sociale inferioare, lipsite de cultură, de ușurință a expresiei și, în fond, nereflexive moral, psihologismul își dovedește vanitatea. Iar această pătrundere e foarte vizibilă de exemplu în romanul american. Spre deosebire de europeni, pe care tradiția genului îi constrînge, americanii au o mentalitate mult mai democratică. Înainte de a fi scriitori, ei sînt lucrători, zidari, șomeri, hamali în port. Școala lor e școala vieții: a europenilor e un turn de fildeș. Scriitorii europeni trăiesc adesea între scriitori, precum cavalerii de odinioară între cavaleri, respectînd un cod special; scriitorii americani trăiesc în mijlocul oamenilor obișnuiți. Cu Steinbeck, sau Dos Passos, metoda romanului redevine nepsihologică: fiindcă are ca obiect un furnicar uman și nu individualități conturate; și, dacă poate observa conduite morale, reflectate în gesturi, nu e deloc sigur că, dincolo de ele, se găsește o psihologie unică și în stare să le motiveze. Cînd Dos Passos în *U.S.A.* întreprinde o analiză psihologică o face la persoana a III-a: deosebindu-se de realiștii psihologici care preferau persoana I introspectivă, dar și de naturaliști, care credeau în adevărul sufletului omenesc; psihologia eroilor săi e compusă din convenții și clișee, „d'une trame d'opinions convenues, qu'ils ont reçues telle-queelles du groupe social auquel ils appartiennent et qu'ils traduisent normalement dans le vocabulaire de ce groupe." Reflexul condiționat social ia locul psihologiei individuale: ne întoarcem într-un fel la Zola. Omul e o funcție — de Mediu, de Sex — nu o substanță; un robot, nu o ființă vie. Dar, în

deosebire de naturalişti, de Zola, viziunea caracteristică este aici parodică şi caricaturală. Autorul recucereşte puterea cedată cîndva personajelor: *Corinticul* reflectă o nouă formă de dominaţie, ce seamănă cu represiunea. Personajele par simple marionete, trase pe sfori de un autor a cărui vocaţie suverană o constituie jocul. Eposul naturalist era serios, eposul corintic e, în acest sens, ironic: un dumnezeu jucăuş *reface* lumea. Romanul de acest tip este unul al ingenuităţii pierdute. Nu mai e vorba de sublimul creaţiei dintîi, ci de un surogat de creaţie, de după potop. Romanul devine un fel de Arcă a lui Noe încărcată de biete făpturi ce s-au salvat de la înec: o lume de supravieţuitoare. Ironia e uneori tragică, împinzînd romanul de toate formele grotescului, burlescului şi caricaturii. Sursele literare cele mai importante ale corinticului trebuie căutate, de altfel, în „romanul” alegoric şi satiric al lui Rabelais şi Swift.

Din cele trei momente ale istoriei burgheziei şi ale romanului realist-burghez, primele două sînt destul de clare şi în România: socialitatea triumfătoare şi epoca individualismului şi interiorităţii. Să rezumăm în cîteva fraze. La început sînt iluziile: o lume care-şi creează, o dată cu condiţiile materiale şi spirituale, mitologia proprie. Romanul doric e creator de mituri, ca şi clasa burgheză în ascensiune. Forma socială nu e resimţită opresiv, de către indivizii istorici, nici manipularea de către autor a personajelor. Cu timpul, se naşte îndoiala: energia clasei epuizîndu-se treptat, locul spiritului întreprinzător îl iau tot mai mult contemplaţia şi introspecţia. Romanul ionic e produsul acestei vîrste visătoare şi lucide, care aşază revelaţiile interiorităţii mai presus de satisfacţiile acţiunii. Individul resimte opresiv lumea, încercînd să se emancipeze de sub tutela ei; personajul de roman refuză tutela autorului, afirmîndu-şi o identitate pe care n-o cunoscuse înainte. La noi, tranziţia de la doric la ionic se face abia la sfîrşitul primului deceniu postbelic, spre 1930, cînd societatea burgheză apare consolidată instituţional iar romanul atinge apogeul întîii lui vîrste. Ar fi la fel de greşit să credem că o formă o

înlocuieşte net pe alta (nici în societate, nici în literatură lucrurile nu se petrec astfel), pe cît ar fi de greşit să credem că o formulă este superioară alteia. Această precizare are utilitatea ei, deşi puţini îşi mai închipuie astăzi, ca Percy Lubbock (*The Craft of Fiction*) în anii '30, că naraţiunea „dramatizată” este preferabilă tuturor celorlalte, şi încă şi mai puţini mai cred că aplicarea consecventă a unui procedeu dă rezultate mai bune decît schimbarea lui. Romanul doric declină lent în deceniile următoare, dar continuă să fie o instituţie prea solidă pentru a fi pur şi simplu aruncat la lada de gunoi a istoriei. Îl apără însăşi această onorabilitate dobîndită în decursul vremii, impresia de vechime şi de prestanţă. Nepotul arivistului din secolul XIX a devenit în secolul XX un cetăţean de vază. O explicaţie a preferinţei, încă astăzi, a multor cititori pentru acest tip putem afla şi parafrazînd celebra afirmaţie a lui Marx despre actualitatea operelor antice: umanitatea găseşte în iluzia dorică o mitologie necesară, de felul celei pe care adolescenţii o caută în romanele naive de aventuri. În orice cititor adult doarme un copil. Nevoia adultului de Eroi puternici, decîşi, care au putere asupra soartei şi-şi făuresc singuri destinul e din aceeaşi plămădă sufletească cu nevoia adolescentului de întîmplări şi oameni minunaţi. Din acest punct de vedere Julien Sorel joacă rolul Contelui de Monte Cristo. Cîntitorul mediu se identifică mai uşor cu astfel de eroi, trăieşte imaginar cu mai multă emoţie în lumea lor raţională şi omogenă — care o compensează pe aceea reală, nu o dată illogică şi opri-mantă — decît în preajma lui Joseph K. sau a sinologului lui Canetti, reduşi cum îi apar la condiţia de rotiţe neputincioase în Marele Mecanism. Cu aceştia nu se poate identifica — deşi Ei sînt El — căci luciditatea scriitorilor moderni îi răpeşte orice iluzie şi-l confruntă cu o prea dură realitate. Chestiunea dispariţiei romanului doric se pune în fond în felul următor: putem considera că un tip literar şi-a încheiat cariera atunci cînd el nu mai produce decît opere epigonice. Care este în literatura noastră ultimul roman doric neepigonic? Greu de spus.

Romane onorabile de această factură se scriu și astăzi și se vor scrie probabil și în viitorul apropiat. Explicația constă în faptul că această întie formă a genului din lumea modernă se menține vitală prin fidelitatea aceluiași public care a acceptat-o (a fost aproape o înfiere), cu un secol, un secol și jumătate în urmă. Când romanul nou, ionic, a încercat să se impună, publicul s-a împărțit. Cea mai mare parte a rămas în partidul doric, o anume minoritate trecând în acela ionic. Nu reformatorii Camil Petrescu sau Hortensia Papadat-Bengescu sînt autorii cu cea mai puternică priză la public după 1930, ci tot Rebreanu, dintre marii înaintași, sau Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu, care nu reformează nimic, mărginin-du-se să se conformeze tradiției. Ei scriu best-sellers-urile epocii, cu alte cuvinte, acel roman gustat de cititori și care oferă cititorilor garanții solide de stabilitate. Romanul ionic e la rîndul lui prea firav spre a-l concura decisiv, sortit parcă să moară tînăr. Are ceva de etern adolescent; și nu atît la un precursor ca Ibrăileanu, cum ne-am aștepta, cît la un succesor întîrziat ca Alexandru Ivasiuc. Luciditatea, scepticismul, ironia, intelectualismul îi asigură succes la anumite categorii de cititori, dar îl compromit în ochii altora, mult mai numeroși aceștia, care doresc să fie reconfortați în sentimentele lor precum și în atașamentele lor convenționale față de lume, iluzionați la nevoie, dar nicidecum aduși la realitate. Romanul ionic nu va dispărea însă, nici el, relativ puținii cititori compensînd numărul restrîns printr-un devotament absolut.

Întreg procesul dezvoltării fiind întîrziat, burghezia noastră cunoaște o criză fulgerătoare, de care aproape nu apucă să ia cunoștință. Această criză (preludiile fascismului și totalitarismului, apoi scurta perioadă a dictaturii antonesciene, care lichidează o și mai scurtă domnie legionară) e simultană cu stabilizarea clasei, după întiiul război, în condițiile statului național unitar abia născut. Nu avem termen de comparație cu evoluția socială din alte țări, cum ar fi acelea în care se naște romanul corintic al unor Kafka sau Musil. Forma socială n-a putut fi resimțită niciodată la noi atît de îndelung re-

presivă ca în Imperiul habsburgic și nici n-a putut duce la un sentiment de alienare atît de profund ca în țările hiperindustrializate, unde, cum spune Adorno, manipularea individului capătă înfățișări absurde. Desigur, forma romanului nu reflectă mecanic o formă socială și are o evoluție proprie, ca orice structură viabilă, ce o poate îndrepta spre soluții complet independente. Într-o anumită măsură, ne dăm seama de acest lucru cînd descoperim, înainte chiar de 1920, un prozator ca Urmuz, ale cărui romane în miniatură conțin numeroase elemente ale romanului corintic. Însă Urmuz nu e nici înțeles imediat și, cu atît mai puțin, urmat. Douăzeci de ani după moarte, el este considerat încă de G. Călinescu un simplu autor de farse spirituale. Romanul doric își serbează marile triumfuri și ionicul începe să se consacre tocmai în deceniile următoare morții lui Urmuz, deloc stînjinite de o experiență romanească de o cu totul altă natură, care le amenința, fără să le atingă totuși deocamdată. Firul istoric nu este totuși rupt. Alte elemente ale corinticului decît parodia urmuziană descoperim în *Creanga de aur* (ezoterismul), *Craii de Curtea-Veche*, *Lumea în două zile* (alegoria existenței), *Bunavestire* (alegoria politică), *Nebunul și floarea*, *Vinătoarea regală* (alegoria morală), *Cartea Milionarului* (mitul). În fine, ca un mic paradox, dacă enciclopedia doricului e atît de tîrzie (*Cronica de familie*), enciclopedia corinticului e foarte timpurie: *Ingeniosul bine temperat* pare a închide în 1969 paranteza istorică deschisă de prozele lui Urmuz în 1920.

Cu *Pilnia și Stamate*, *Creanga de aur*, *Ulysses*, *Metamorfoza*, *Ingeniosul bine temperat*, realismul, în sensul de verosimilitate, trebuie reinterpretat. În romanul european, verosimilul realist este o constantă timp de două sute de ani. E locul să precizez un lucru. Nu vreau să propun pentru roman o dată de naștere mai mult: vorbind de roman, ca și cum s-ar fi născut în a doua parte a secolului XVIII, am în vedere acea formă a genului care e integral produsul epocii burgheze. Romanul e

un gen burghez și realist prin excelență, cum nu sînt multe cărți de proză înainte de 1740 (anul *Pamelei* lui Richardson). Las la o parte fără remușcări și *Marele Cyrus* și *Clélia* din secolul XVII francez, povestiri aventuroase și galante fără raport profund cu *Comedia umană*, ori cu *În căutarea timpului pierdut*, chiar dacă unii comentatori, mai circumspecți decît mine, au văzut în schimb un raport cu *Pivnițele Vaticanului* al lui André Gide. Primul roman în sensul realist și burghez nu este, în ciuda titlului, nici *Romanul burghez* al lui Furetière din 1666, nici *Romanul comic* al lui Scarron din 1657, nici chiar *Principesa de Clèves* al doamnei de La Fayette din 1678. Toate acestea sînt mai curînd romanțuri decît romane. Și zugrăvesc extraordinare lumi și ființe. „Sir Walter Scott a calculat că eroul din *Marele Cyrus* a ucis cu mina lui o sută de mii de oameni”, scrie Walter Allen într-o sumară istorie a *Romanului englez*. Va trebui poate să fie scrisă cîndva o istorie a romanelor de dinainte de *Pamela*. De la Richardson la Smollet și apoi de la Balzac la Zola, romanul devine genul dominant; o dominație a verosimilului realist.

Dar ce înseamnă realism în roman? Îmi vine în minte definiția dată de Arnold Toynbee orașului ca așezare omenească ce nu-și poate produce singură bunurile necesare și este din această cauză dependentă de un Hinterland agricol și de materii prime. Ficțiunea realistă are exact aceeași proprietate: nu se poate „hrăni” din ea în-săși, are nevoie de un Hinterland real, de imaginile constituite ale societății și ale omului. „Puritatea” romanului a fost totdeauna mai mică decît a poeziei sau a picturii. Romanul a păstrat, în ciuda tuturor schimbărilor, ceva dintr-un duplicat al realului, al „țării dindărăt”. Într-o exprimare improprie, dar răspîdită, romanul continuă să reprezinte lumea, în mai mare măsură decît un poem sau o operă de pictură; nu există cu adevărat un roman abstract sau nonfigurativ. Din acest punct de vedere, între *Don Quijote*, *Moș Goriot* și *Orbirea* nu e aproape nici o diferență. Romanul e singurul dintre genurile artistice care n-a cunoscut revoluția abstractă. E această întîrziere de natură istorică sau structurală?

Eșecul „noului roman” francez din deceniul 7, care a încercat să abstractizeze ficțiunea romanească, poate fi un indiciu de rezistență a structurii înseși la schimbare. Dar niciodată, în materie de artă, nu vom ști destul de multe lucruri, ca să putem cheltui idei în contul viitorului. Domeniul nostru rămîne trecutul. În condițiile în care obiectivitatea constituită a realului e mai puternică în roman decît orice subiectivitate constituantă (cazul invers: poemul modern), romanul trebuie considerat, indiferent de tipul lui, *grosso modo*, realist. Vom găsi totdeauna într-un roman, oricît de sofisticat formal, aerul familiar al vieții: un colț de stradă animat, gesturile banale ale oamenilor, chipuri cunoscute, întîmplări de toată ziua, reprezentările unei conștiințe. Căci romanul continuă să se sprijine mai mult pe imagini decît pe simboluri. Cînd poetul spune:

Atîtea depind
de
o roabă
roșie
lucind de
apă
de ploaie
lîngă
găinele
albe

primul nostru gînd este că roaba roșie și găinele albe (să notăm și jocul delicios al culorilor) ascund ceva, conțin adică un mesaj secret, ne trimit la o realitate interioară misterioasă. Pentru că, dacă am crede că nu e vorba decît de o roabă și de niște găini, unde ar mai fi poezia? Am ales intenționat versurile lui William Carlos Williams, poet „imagist”, care mărturisea că ar fi vrut să fie pictor și adoptase următoarea deviză: „no ideas but things”, deci la care concretul lucrurilor rămîne esențial și cultivat ca un protest contra poeziei „abstracte” a unui T. S. Eliot. Dar chiar și într-o bucată atît de clară, în care găsim o felie de realitate domestică, poezia nu se află în inventarul pe care-l dresează curții.

Într-o poezie, roaba roșie e totdeauna mai aproape de simbol decât de piesa de inventar reală cu acest nume. Într-un roman e invers : chiar și în *Ulysses* al lui Joyce, construit intenționat ca un geamantan cu fund dublu, și unde fiecare moment din existența cotidiană a lui Leopold Bloom implică o referință la epopeea homerică : străzile, casele și oamenii rămân mai aproape de Dublinul real decât de simbolurile homerice.

Observăm din acest exemplu că Hinterlandul romanului poate fi și livresc : dar totodată că, printr-un mecanism compensator, ori de câte ori un romancier își stabilește un Hinterland livresc, mitic etc. se reface oarecum împotriva voinței lui (sau chiar fără ca el să știe) celălalt Hinterland, foarte real. Nu există romane mai minuțioase și mai precise în detalii reale decât acelea ale lui Joyce. Abstractismul lui Robbe-Grillet din *În labirint* se bazează pe o insistență obositoare asupra detaliilor concrete cele mai anodine. E de altfel o caracteristică a „noului roman francez“. Dacă observația mea este justă, înseamnă că putem accepta următoarea foarte simplă definiție empirică a romanului : o ficțiune realistă. Evoluția istorică a romanului indică, de altfel, o deplasare a Hinterlandului său de la romanesc spre realism. Northrop Frye a distins, cam în același sens, „romance“ de „novel“. Prin romanesc înțeleg tot acel repertoriu de convenții — sociale, etice, religioase, psihologice — care alcătuiește materia însăși a evenimentelor în vechiul roman, și, în același timp, fundalul lui. Înainte de jumătatea secolului XVIII, oricâte elemente realiste (sociale sau psihologice) ar exista într-un roman, Hinterlandul lui rămâne esențial unul de pură convenție, ca Spania peregrinărilor lui Quijote sau ca Franța peregrinărilor trupei de actori ai lui Scarron. Romanul picaresc, cel mai aproape de o imagine realistă a societății, e supus încă nenumăratelor convenții, ca și povestirile filosofice ale lui Voltaire. Hinterlandul din *Candide* este foarte caracteristic pentru geografia și istoria cu totul fanteziste care joacă rolul fundalului în vechiul roman. Auerbach a remarcat o reapropiere între stilul realist (adică jos, al prozei amuzante și populare) și stilul serios (a-

dică înalt, al tragediei) : separate în clasicism, cele două stiluri fuzionează în „pateticul burghez“ din a doua parte a secolului XVIII (*Mimesis*). Dar Hinterlandul nu devine mult mai precis nici acum, nici chiar în prima parte a secolului următor, căci preromantismul și romantismul îi întrețin gusturile exotice și excepționale, precum și o anumită exorbitanță a psihologiei, care împiedică pentru încă o vreme abandonarea romanescului. Hinterlandul realist lichidează cu greu acest Hinterland romanesc și convențional, moștenit de la poemele cavaleresti sau de la *chansons de geste*. Rabelais și Cervantes au fost cei dintâi care au gândit romanul ca o critică a romanescului, dar nici ei n-au introdus cu adevărat în roman *viața*. Viața din cărțile lor e încă aceeași din romanele cavaleresti, doar că i s-a inversat semnul : din eroică a devenit spectacol de carnaval, bîlci al deșertăciunilor. Ei sînt tot atît de puțin „observatori“, în sensul nostru, ca și scriitorii medievali. Eroul romanelor prerealiste este, apoi, sub influența clasicismului, Omul. Cînd romanul încearcă să înlăture romanescul, el trebuie să se descotorosească totodată și de acest Om abstract al *Caracterelor* lui La Bruyère. Și ce e mai real decât Omul ? Pentru fiziologiștii și realiștii din secolele XVIII și XIX, mai reală este Societatea. O categorie generală ia locul alteia tot atît de generale, dar progresul e incontestabil. Bufonul, Picaroul, Don Quijote și Don Juan încetează a mai popula Hinterlandul romanului, de la *Pamela* la *César Birotteau* și apoi la *Nana*. E rîndul Arivistului, Negustorului, Servitoarei sau Curtezanei. Acestea nu mai sînt tipuri morale abstracte, ci tipuri sociale familiare cititorului burghez. Balzac are sentimentul că-și descoperă personajul cînd vede omul intrupat într-un tip social : pe Birotteau ca mucenic al cîstei comerciale sau pe Goriot ca un Christos al paternității. Omul clasic aparținea unei singure clase : umanitatea. Imaginea societății devine tot mai precisă și Hinterlandul realist îl înfrînge pe acela romanesc.

Acest Hinterland social domină romanul doric. Individul care începe să-și revendice drepturile, să se emancipeze de sub tutela clasei sociale (așa cum înainte omul

social se eliberase de sub tutela omului moral), introduce în roman psihologismul ionic. Psihologicul uzurpează Socialul, după ce Socialul uzurpase Moralul. Timpul interior, fluxul conștiinței, senzația, inconștientul, particularul triumfă, de la Dostoievski la Virginia Woolf și Proust în tot romanul. Ionicul romanului are, deci, ca și doricul, Hinterlandul său specific, după care îl identificăm numaidecît. Și ambele sînt la fel de realiste.

Într-un mic eseu intitulat „Viața formelor” românești, Mihai Zamfir a numit acest roman, al cărui Hinterland e realist, *documental*, adică „raportabil la o sursă scrisă”, la document. Asemeni scrisului, principiul lui de construcție este unul al succesiunii, deci al unei ordini logico-cronologice. Schema documentală e vizibilă în toate romanele doric: „construcție rațională trială (introducere-cuprins-încheiere), ordine cronologică verificabilă, text supus evident autorului și dirijat de el, finalitate practică declarată”. Pretextele documentale sînt biografiile, memoriile, scrisorile, actele și așa mai departe. Putem adăuga că acest caracter documental leagă foarte strîns Hinterlandul romanului de structurile aparente ale realului. Efortul romancierului va fi, în a doua parte a secolului XIX și în prima parte a secolului XX, tocmai acela de a șterge diferențele dintre ficțiune și realitate, de a crea o iluzie de viață cît mai deplină. În loc să evolueze spre afirmarea unor structuri proprii, cum s-a întîmplat cu poezia care s-a despărțit de emoție sau cu pictura care s-a despărțit de peisaj, romanul a evoluat o vreme, din contra, spre o identificare tot mai deplină a structurilor sale cu acelea ale vieții. Hinterlandul a fost redus de Zola, de exemplu, la o „felie de viață”. O întreagă strategie a fost creată spre a obține acest efect. Wayne C. Booth a examinat-o pe aceea care constă în trecerea de la „povestire” la „prezentare”, adică de la un procedeu retoric bazat pe vocea autorului și pe imixtiunea acestuia în evenimente, pe dirijarea lor într-un sens dinainte calculat, la un procedeu retoric bazat pe tăcerea autorului, pe dispariția lui din ficțiune (ca a lui Dumnezeu din lumea căreia i-a dat naștere, cum spunea Flaubert), lăsată să se

înfățișeze singură. Problematica autorului omniscient și a abdicării lui în favoarea unui narator parțial, la care m-am referit, într-o ordine sociologică, la începutul acestei introduceri, poate fi regăsită acum din unghi retoric și structural (adică poetic). Metamorfoza romanului trebuie considerată mai îndeaproape pe această latură, spre a o putea descrie satisfăcător. Vom avea de-a face cu două serii de probleme: întii, ne vom referi la rafinarea strategiei iluzioniste, care conduce încet-încet romanul spre o naturalețe admirabilă, accentuînd verosimilul, cînd Hinterlandul său poate fi crezut, o clipă, viața adevărată (în acest punct, realismul triumfă total asupra romanescului); pe urmă, vom încerca să explicăm de ce, în ce împrejurări și în ce mod, strategiei iluzioniste i-a luat locul o strategie contrară, menită nu a rupe romanul de viață (în sensul primar al expresiei), ci de a stimula originalitatea structurilor înseși ale romanului, caracterul lor convențional, de autoconstrucție ce se opune formelor reale.

Strategia iluzionistă poate fi limpede urmărită pe toată panta ascendentă — din punctul de vedere al încrederii în valorile umane și sociale — a romanului, adică în doric și în ionic. Prin nenumărate mijloace, romanul modern a încercat, vreme de aproape două sute de ani, să pară cît mai natural, în sensul asemănării cu viața, cît mai puțin artificial. B. Tomașevski deosebește (*Teoria literaturii*) o motivare realistă de una estetică, și atribuie celei dintii „drept sursă, fie o credulitate naivă, fie necesitatea iluziei”. Motivarea realistă predomină, în orice caz, în preocupările școlilor literare din secolul XIX, deși nu lipsește nici înainte: „În general, în secolul XIX abundă școlile în denumirea cărora există o aluzie la o motivare realistă a procedeelor — realism, naturalism, naturism, existențialistii, narodnicii etc... De la o școală la alta auzim chemarea pentru o mai mare «naturalitate». În privința romanului, aceste constatări indică exact sensul evoluției lui în secolul trecut”. Uitînd, cu oarecare ingenuitate, că un roman este de la un cap la altul un produs al imaginației și tehnicii unui autor, romancierii au căutat să facă din operele lor mici uni-

versuri similare cu acelea reale, renunțând treptat la tot ceea ce stințenează similitudinea, rafinând procedeele până la a părea că nașterea însăși a romanului e la fel de spontană ca nașterea vieții. La început, romancierul se considera fără sfială povestitorul nemijlocit al faptelor, uneori și eroul lor, adresându-se direct cititorului, peste capul personajelor, comentând fiecare eveniment, trăire, nod al intrigii, compunând biografii explicatoare sau anticipând finalul. Așa procedau Fielding și Filimon. Această manieră devine o convenție destul de greu de suportat pentru realiștii din a doua parte a secolului XIX și, cu Flaubert, Zola sau Duiliu Zamfirescu se impune un mod impersonal de narare, ca și cum faptele ar fi lăsate să se desfășoare singure, fără comentariul autorului. Aceste lucruri sînt prea binecunoscute spre a stăruia mai mult. Ele ne interesează totuși aici întrucît trecerea de la o manieră la alta răspunde dorinței romancierului de a părea cît mai natural. Booth a scris o întreagă carte despre tehnicile auctoriale și cele impersonale, arătînd nu numai ceea ce romanul a cîștigat prin recurgerea la prezentare, la înscenare a faptelor, în locul relatării pur și simplu, dar și ce a pierdut. El a atras atenția, de exemplu, că impersonalizarea narațiunii, dacă e judecată ca scop în sine, poate deveni un artificiu la fel de penibil ca și comentariul auctorial cel mai naiv. Dacă gîndim riguros, nu este posibil roman fără comentariu de autor, căci prin comentariu nu se înțelege doar intervenția nemijlocită a povestitorului, de tipul celei ce urmează, culeasă din *Adam Bede* de George Eliot: „Vom intra în vîrfurile picioarelor și ne vom opri în prag, fără să trezim prepelicarul cu pîrul lucios și castaniu etc.” Comentariul auctorial vizează trei aspecte ale narațiunii: faptele, interpretarea și compoziția. La primul aspect ne gîndim de cîte ori întîlnim într-un roman rezumate ale evenimentelor, incursiuni în trecutul personajelor sau anticipații; de asemenea, relatări, descrieri și portrete, în fine „analize” psihologice — nici una atribuită unor personaje identificabile, ci, așa zicînd, autorului. Aceste forme de comentariu se găsesc deopotrivă la Balzac și la Tolstoi, în proporții di-

ferite. Al doilea aspect al comentariului vizează nivelul aprecierii faptelor. Aprecierea cunoaște o singură perspectivă, a autorului, în romanul secolului XIX, cel puțin pînă la Henry James, care a teoretizat și aplicat necesitatea „reflectorilor”, adică a unor personaje ce preiau parțial sau total obligațiile autorului. Evaluarea unui comportament sau speculația teoretică, atribuite înainte direct autorului, trec treptat în sarcina unor personaje identificabile. E de notat că acest al doilea aspect al comentariului desparte mai decis romanul de la jumătatea secolului trecut de acela ulterior. El constituie factorul de artificialitate cel mai pronunțat și numeroși scriitori începînd cu Henry James îl vor condamna. Formulele de adresare ale autorului, direct către cititorii săi, de care am pomenit, intră în această categorie și sînt, cum ne putem da seama, cu totul marginale. În fine, al treilea aspect privește selecția și ordonarea, eșafodarea, adică, a materialului romanesc. Acest fel de comentariu este inevitabil în orice roman. Dar el este explicit la Fielding și Sterne, care ne anunță, ca și Filimon, cum au de gînd să înlănțuiască episoadele și din ce rațiuni, și devine implicit în romanul impersonal, la Rebreanu de pildă; redevine explicit, cînd romanul caută să renunțe la naturalețe cu orice chip și se redescoperă pe sine ca pură artificialitate. Întorcîndu-ne la Booth, care propune și el o schemă a funcțiilor comentariului, mai este de reținut o distincție esențială, de care a mai fost vorba în treacăt în acest eseu: și anume între „creditabil” și „necreditabil”. Comentariul auctorial este în genere creditabil. Cînd el lasă locul interpretărilor felurite și uneori opuse ale unor naratori dramatizați (care adică apar ca personaje), trebuie să avem în vedere relativitatea acestora sau caracterul lor necreditabil. Numai pe autorul omniscient îl credem în chip absolut pe cuvînt. Putem să conchidem că evoluția romanului către impersonal, din a doua parte a secolului XIX, constă nu atît în renunțarea la comentariu (*stricto sensu*, lucrul ar fi imposibil), ci în deplasarea comentariului însuși de la al doilea aspect al său la primul și la al treilea, cu alte cuvinte, de la comentariul ca *apreciere* la comentariul

ca simplă constatare. Manipularea personajelor de către autor în romanul vechi nu era decât o formă limitată, exacerbată, a deprinderii scriitorului de a aprecia și interpreta neconținut faptele sau gândurile eroilor săi. Când romancierul se resemnează să le constate, o condiție importantă a impersonalității este deja creată.

Dar impersonalitatea nu epuizează visul de firească al romancierului. Sigur, el nu mai scrie, după 1850, un *Cuvînt înainte sau lista de bucate a ospățului* ca acela al lui Fielding la *Tom Jones*, căci nu mai crede că scriitorul e un birtaş care intră în vorbă cu mușterii și le recomandă lista de bucate din care ei aleg ce poftesc. Flaubert sau Tolstoi seamănă mai degrabă cu niște seniori ce oferă praznice săracilor, fără a se simți însă obligați să ia parte la ele. Din contra, se țin la o parte, deși nu se zgîrcesc cu bucatele. Însă treptat impersonalitatea aceasta (care mai e la modă în anii '30 ai secolului nostru în romanul american, dacă e să dăm crezare atit lui W. C. Booth, cit și lui Claude Edmonde-Magny) începe să-și revele, și ea, artificialitatea. Romancierii simt că e la fel de nefiresc în definitiv ca întâmplările și interpretarea lor să nu fie atribuite nimănui pe cît de nefiresc era, înainte, ca nimic din ce se petrecea în roman să nu scape atenției unui autor prea limbut și mereu dornic să ne instruiască. Trecerea de la doric la ionic în acest moment delicat se produce, cînd perspectiva interioară a romanului începe să fie din nou atribuită. Atribuită însă nu unei instanțe supraindividuale, autorului omniscient de dinainte, ci unuia sau mai multor personaje, așadar, psihologizată (ionicul fiind un realism psihologic). Auerbach distinge o perspectivă subiectiv-impersonală, de exemplu la Proust, de una pluripersonală, de exemplu la Virginia Woolf. Genette vorbește de „focalizare internă fixă sau variabilă”. Deosebirea constă în refacerea, în lăuntrul acestui nou roman, a antitezei dintre „relatare” și „prezentare”. Oricine compară în căutarea timpului pierdut cu *Doamna Dalloway* observă că întîiul roman aparține unei moderne discursivități auctoriale, iar al doilea unei la fel de moderne puneri în scenă. La Proust există un narator, din unghiul căruia luăm cu-

noștință de totul : o prismă unică, parțială și subiectivă. La Virginia Woolf, există nenumărate prisme, nici una privilegiată, prin care realitatea se filtrează variat și contradictoriu. Constatăm de fapt că realismul psihologic parcurge două etape similare cu acelea din vechiul realism „obiectiv” : în ambele există întîi o voce și apoi o scenă de teatru.

Această simetrie ne arată doar că repertoriul strategic al romanului este limitat : ea nu trebuie lăsată să ne ascundă transformarea fundamentală care desparte romanul doric de acela ionic. Această transformare este legată de modalitatea atribuirii actului de a nara. În *Ciocoi vechi și noi*, roman auctorial, actul narării este atribuit clar autorului. În termenii lui Norman Friedman (*Point of View in Fiction*, în antologia lui Philip Stevick, *The Theory of the Novel*), putem vorbi în acest caz de „editorial omniscience”. Naratorul, oricîte eforturi analitice am face, rămîne confundat cu autorul însuși (pe care Booth îl numește „autor implicat”, ca să-l distingă de persoana propriu-zisă care scrie, dar distincția nu e practic, în ce ne privește, sesizabilă, mai ales la Filimon), pus în paranteză de el. În *Ion*, roman impersonal, sau neutral, autorul este acela care se confundă cu naratorul. Cel pus în paranteză este autorul. La Filimon auzim tot timpul o voce care este a autorului și nu a naratorului, în măsura în care nu se referă doar la relatare, sau la perspectivă, ci la operă în ansamblul ei, la scopul urmărit și la procedeele folosite ; între *Dedicție*, *Prolog* și romanul propriu-zis nu e nici o diferență din acest punct de vedere : vocea este una singură în toate trei. La Rebreanu, din contra, naratorul nu-și depășește nici o clipă atribuțiile care-i revin, de a desfășura ghemul întâmplărilor, controlînd, fără să monopolizeze, punctul de vedere, nu se prezintă în chip direct nici ca constructor ori regizor al scenariului, nici ca protagonist al lui. În *Adela*, *Jocurile Daniei*, *Ambasadorii*, autor și narator sînt în schimb inconfundabili (indiferent dacă povestirea este la persoana întîi, a treia sau, ca la Michel Butor, a doua). Naratorul este, de data aceasta, fie un personaj în carne și oase, cu biografie

și psihologie proprie, cu un punct de vedere clar definit asupra lucrurilor (persoana întâi ca narator); fie o voce neutră, asemănătoare cu aceea impersonală, dar care își însușește pînă la identificare punctul de vedere al cîte unui personaj (persoana a treia ca protagonist). Acesta este un personaj privilegiat, căci este singurul privit din interior. Celelalte personaje există exclusiv prin ochii lui: nu le cunoaștem motivările, dorințele, secretele, intimitatea profundă a ființei. Ele nu există în sine, ci numai pentru Emil Codrescu, Sandu sau Strether. Dacă, o clipă, ne îndoim de justetea intuițiilor acestuia, toate celelalte personaje amenință să devină cu totul incerte. Nu știm cum e Adela cu adevărat, ci numai cum o vede Emil Codrescu. Nu știm nici măcar cum este Emil Codrescu, pentru că singura versiune despre sine este aceea (pe care o putem suspecta de lipsa obiectivității) oferită de el însuși. Naratorul a exilat pe autor și a pus în paranteză personajul. În sfîrșit, în *Spre Far* sau în *Vînătoarea regală*, e rîndul naratorului să fie pus în paranteză de personaj: nu de unul singur, ci de mai multe. Aceste personaje pot să-și treacă unele altora sarcina de a nara (la D. R. Popescu) sau numai pe aceea de a percepe realitatea (la Hortensia Papadat-Bengescu): deosebirea dintre persoana întâi ca protagonist și o „multiple selective omnisciente” (Friedeman) nu schimbă cu nimic efectul manierei. Nu mai există perspectivă privilegiată, ci numeroase perspective pe care le putem corobora, dar nu elucida, căci nu avem un punct de sprijin în afara lor și incontestabil. Fiecare personaj are versiunea lui asupra celorlalte. Ele își anulează reciproc privilegiile. În această multiplicare a perspectivei, dispare Naratorul însuși, așa cum a dispărut mai demult Autorul prin interiorizarea perspectivei.

Romanele folosite spre ilustrare țin în fond de patru tipuri, jalonînd transformarea genului. Să formulăm pe scurt principalele constatări. În primul tip, perspectiva este exterioară faptelor din roman, iar comentariul (vocea) este nepersonal și nepsihologic, adică neatribuit unei persoane despre care să putem ști ceva (scriitorul), ci unui autor care îndeplinește funcțiile unei

instanțe transcendente, asemeni lui Dumnezeu în raport de lumea reală. În al doilea, perspectiva fiind de asemenea exterioară, comentariul, tot nepsihologic, este impersonal, atribuit unui narator invizibil și care face efortul să rămînă neutră, ascuns. În al treilea, perspectiva este interioară, psihologică și personală: naratorul se intrupează și devine autoritatea dominantă sau adoptă perspectiva unui personaj. În ultimul, perspectiva fiind interioară și psihologică, este pluripersonală: autorul cedează inițiativa personajelor, fie numai ca subiecte cunoscutoare, fie ca naratori *à tour de rôle*. Evoluția romanului realist se datorează așadar unei încercări de a naturaliza retorica, ascunzînd artificiile și voind să pară spontan ca viața însăși: această încercare e sesizabilă printr-o reorientare a naratorului de la autor (omniscient, supraindividual, nepsihologic) la personaj (implicat, individualizat, psihologic), de la o pură transcendență la o pură imanență, printr-o interiorizare adică a viziunii narative care ne lasă să bănuim o schimbare de optică asupra lumii și a omului. Dacă procedeele nu sînt, în principiu, bune sau rele și dacă nu există nici obligația folosirii lor consecvente, acest lucru nu înseamnă că ele apar întîmplător sau în funcție de dorința liberă a romancierului. Alegerea, repartizarea și combinarea procedeelelor sînt determinate istoricește de evoluția genului. În romanul doric, naratorul se află totdeauna de altă parte a baricadei decît personajele, evenimentele și simțirile lor; înfățișează o lume care există în afara lui și poate fi foarte bine închipuită și în absența lui; adoptă o poziție de extrateritorialitate, indiferent că este un comentator locvace sau un regizor impersonal; relatează sau înscenează o obiectivitate istorică. În romanul ionic, naratorul nu mai este separat de lumea lui: conștiința lui aparține pe de-a-ntregul lumii acesteia, așa cum lumea însăși nu există decît întrucît este reflectată într-o conștiință. În romanul doric, „apare” numai ceea ce și întrucît „există”; în cel ionic, „există” numai ceea ce și întrucît „apare”. Existența în sine a devenit tot atît de neconcludentă ca lucrul în sine. Din domeniul obiectivului ne mutăm în acela al subiectivului: ceea ce

înainte era *restituit* acum este *trăit*, și ceea ce înainte era ordonat și sistematic ascultă acum tot mai mult de capriciul trăirii. Incertitudinea se extinde la narator, care nu se mai folosește de alegații, ci de conjecturi, și nu mai e în chip obligatoriu creditabil. Caracteristica lui principală este de a fi *situat*, imbarcat. Camus scrie în *Ciuma* că, după ce porțile orașului se închid, din cauza epidemiei, toți locuitorii orașului se află parcă prinși într-un sac, și adaugă: „cu povestitor cu tot”. Acest sens al situației explică de ce necreditabilul narator din romanul ionic este totuși de la o vreme încoace mai de crezut (ceea ce înseamnă că este simțit mai firesc) decât divinitatea impersonală din romanul doric: și anume deoarece nu mai este un contemplator distant al lumii sau creatorul ei nevăzut și improbabil, ci un om ca toți oamenii, cusut în același sac cu semenii lui. Ceea ce el spune poate fi subiectiv, personal, fals, dar e rodul unei prea umane experiențe. Măsura spuselor sale se află aici, pe pământ. Răspunderea pentru ele revine unui om, nu unei instanțe ce scapă voinei umane. Această nouă estetică a romanului conține, așadar, și o nouă morală.

Doricul și ionicul romanului european fiind dominate de o vocație „naturalistă”, corinticul va urmări să îndrepte energiile genului într-un sens opus. Am fixat momentul reformei în anii de imediat după primul război mondial, când Proust își încheie marele său roman, și *Ulysses* este pe punctul să apară, când Musil, Canetti, Hesse, Broch și romancierii „condiției umane” își începeau operele lor reformatoare. Puntea de trecere de la ionic la corintic este romanul proustian, care continuă o tradiție exact în măsura în care inaugurează o altă. Am schițat mai devreme condițiile obiective și atmosfera intelectuală în care s-a produs ruptura. Acum e momentul să dezvolt mai în detaliu estetica antinaturalistă a acestui roman, al cărui principiu nu mai este confundarea ficțiunii cu viața, crearea unui *trompe l'oeil* tot mai perfect.

Hinterlandul romanului corintic redevine convențional: alegoric, mitic, fantezist, exotic sau pur și simplu livresc. Kakanian lui Musil nu este Imperiul Austro-Un-

gar în același fel în care Parisul lui Rastignac este Parisul lui Balzac. Castalia din *Jocul cu mărgelele de sticlă* este tot atit de puțin o Elveție istoric reconstituită pe cât este țara Marelui Pădurar din *Pe falezele de marmoră* Germania hitleristă. Toate aceste provincii simbolice și imaginare — Constantinopolul din *Creanga de aur*, Oranul din *Ciuma*, „provincia” din *Bunavestire* — sînt mai apropiate de geografia din *Candide* și *Scrisori persane*, din *Gargantua* și *Gulliver*, decât de realismul din *Salammbô* și *Război și pace*. Romanele se construiesc în filigran. Hinterlandul lor e invadat de cultură ca subsolurile unui bloc cu multe etaje de apă. Sub Dublinul lui Joyce curge fluviul homeric.

În al doilea rînd, o dată sensul realist abolit, este loc pentru alegorie, pentru basm, pentru satiră. *Creanga de aur* e o „conte philosophique” ca și *Narziss și Goldmund* al lui Hesse. *Jocul cu mărgelele de sticlă* e o alegorie ca și *Ciuma*. *Sub Vulcan* este ezoteric, precum *Ulysses*. „Aventura umană redevine invizibil o aventură mitică”, spune Albérès despre prima carte a lui Joyce, în care găsește imagini alegorice ale destinului asemănătoare aceloră din *Romanul trandafirului* al lui Guillaume de Lorris sau din *Clélie* al domnișoarei de Scudéry. Și adaugă: „Diferența constă doar în faptul că în secolul al XIII-lea un roman alegoric în versuri se desfășura într-o lume ireală, pe cînd în secolul al XX-lea el este scris în proză, personajele sale au barbă, mustață, sîni, pîntec, situație socială și micul lor caracter, vorbind același dialect al locului sau argoul din Dublin...”. Am remarcat altădată acest caracter paradoxal al Hinterlandului mitic din romanul modern, care, spre deosebire de romanul realist, nu exclude (ci chiar sporește) descrierea minuțioasă, de „aproape”, făcută de un ochi atent la porozitățile infime ale realului. La Kafka, „metamorfoza” lui K., tribunalele din *Procesul* ori viața locuitorilor din vecinătatea castelului conțin un astfel de plan apropiat-realist și unul ezoteric.

În eseu citat, Mihai Zamfir e de părere că refuzul *documentalului* se traduce, stilistic, în aceste romane prin „două manifestări evidente: prin căutarea acroniei

și prin instaurarea *principiului muzical*. S-ar putea descoperi și altele, fundamentind un principiu nou. al simultaneității, într-un gen a cărui regulă de construcție a fost dintotdeauna succesiunea. Aceasta ar fi o a treia caracteristică importantă. Simultaneitatea conduce la imaginea *television oriented*, cum ar spune Mac Luhan, în vreme ce succesiunea, legată de scris, era *point oriented*. Noi procedee de compoziție decurg de aici, cronologia fiind, cea dintîi, sacrificată. Spre a sugera compoziția romanului lui Proust de exemplu s-a recurs la comparații cu simfonia muzicală, cu piramida, a căror particularitate evidentă este spațiul ordonat și închis. Romanele lui Balzac în schimb curg, mereu deschise spre nenumărate guri de vărsare. *Comedia umană* e un ansamblu constituit din nenumărate romane, ca un castel cu mai multe aripi, căruia arhitectii din veacurile următoare le-ar putea adăuga altele, fără ca ideea de construcție să se perturbe. În căutarea timpului pierdut începe cu ceea ce putem considera mai degrabă un sfîrșit decît un început, și urmărește să găsească un punct de coincidență ideală al celor două capete.

În fine, romanul corintic este esențialmente un roman parodic. Trebuie să spun, în paranteză, că aceste patru caracteristici nu sînt, toate, obligatorii pentru fiecare roman. S-a putut remarca din exemple și cît de eterogen este corinticul, spre deosebire de doric și ionic, mult mai unitare. Ezoterismul e vizibil la Sadoveanu în *Creanga de aur*, dar nu și în *Pîlnia și Stamate*; în ce privește parodicul, lucrurile stau exact invers. Romanul se scrie luîndu-se parcă în derîdere. Toate procedeele pîrîndu-i bune, nici unul nu mai e utilizat în maniera seninocentă dinainte. În primul rînd, fiindcă nu se urmărește verosimilul, ci chiar suprimarea lui; și atunci amestecul de planuri, schimbările de registru, colajele, citările, introducerea unor pasaje neficționale etc. devin monedă curentă. În al doilea rînd, fiindcă romanul corintic tinde să legitimizeze valabilitatea artefactului, să-și exhibe nu numai felul construcției, dar chiar și pe al materialelor de construcție. Ceea ce romanul anterior ascundea cu mai multă grijă (și am văzut că era însuși sensul evoluției

lui: perfecționarea mijloacelor de a ascunde artificiul), romanul corintic dă pe față. Parodicul nu trebuie interpretat exclusiv ca o negare, ca un nihilism: există în parodie o forță afirmativă. Negația vizează desfacerea din articulații a modelului vechi; afirmația pretinde că reconstruiește un model nou din materialele rezultate. Teoria acestui aspect al corinticului a făcut-o cel mai pregnant Bruno Schultz în *Prăvăliile de scorțișoară*. Nu întîmplător teoria o găsim într-un roman și nu într-un eseu. Niciodată ca în romanul corintic nu a existat o mai relativă demarcație a genurilor. Eseul este la el acasă în *Omul fără însușiri*, primit pe ușa din față, ca și Ficțiunea epică sau Psihologia. În *Război și pace* el era trimis să locuiască în dependențe, cu servitorii, adică într-un capitol final anexat. Ce spune Bruno Schultz? Demiurgos nu mai deține monopolul asupra creației: materia însăși, proliferînd liber și monstruos, se recomandă ca un soi de spirit creator: capabil însă doar să simuleze, parcă batjocoritor, actul de creație. Este o „generatio aequivoca” în care, din mina unui artist neseorios, copilăros și greoi, ca acel Trickster al etnografilor englezi, ies produse imperfecte; fermecătoare tocmai prin stîngăcia lor. Schultz face apologia materialelor ieftine, a cîlților, rumegușului, cîrpelor, vopselelor ordinare. Omul însuși, astfel confecționat, seamănă cu un manechin umplut cu zegras, cu o figurină grotescă de bilci, operă kitsch și „bon marché” a unui artist bizar. „Aceasta este dragostea noastră pentru materie ca atare, pentru calitatea ei de a fi pufoasă sau poroasă, pentru consistența ei unică, mistică. Demiurgos, marele maestru și artist, o face invizibilă, îi poruncește să dispară în jocul vieții. Noi, din contra, îi iubim scrișnetul, îndărătnicia ei de momie.” Aici e și o altă observație interesantă: realismul tradițional încearcă să dea senzația de viață, ascunzînd artificiul, mijlocul; noul „realism” își exhibă tehnica, procedeele și materialele. Omul artefact e compus după chipul și asemănarea manechinelor. Pe o cale ocolită, reapare instinctul demiurgic, constitutiv s-ar zice oricărui romancier: numai că rezultatul seamănă mai curînd cu o parodie a creației decît cu o creație veritabilă.

Ceea ce desparte acest nou realism de realismul secolului XIX (prelungit și în romanul dintre războaie) este dispariția sensului global și unificator. Pe refluxul semnificației, se clădește uneori bizar ori absurd. Paradoxul constă în revenirea ideii de imitație într-o doctrină care proclama la origine tocmai stingerea mimesisului: mai mult, cheia o găsim în accentuarea imitativului. Balzac ori Flaubert încercau să ascundă procesul prin care personajele păreau vii, să sugereze iluzia organicității ființei; reacția psihologiștilor, ca Proust sau Virginia Woolf, izvora din nevoia de a lichida ultimul amestec al creatorului în creație, de a exclude pînă și artificii inevitabile. Modelul unora și altora fiind, așa zicînd, biologic, al modernilor este tehnic: creația seamănă cu o fabricație. Personajul lui Schultz e fabricat, nu născut, duplicat voit grosolan. De la Balzac la Camil Petrescu este în vigoare o logică a viului și o funcționalitate a obiectului în roman; și, apoi, omul lor (al întregii literaturi anterioare) continuă să se afle în centru. Această viziune antropocentrică devine cosmocentrică la moderni. Omului descentrat îi ia uneori locul o făptură ambiguă: tatăl din *Prăvăliile de scortîșoară*, sinologul din *Orbîrea*, Algazy al lui Urmuz sînt oameni mecanomorfi. Alteori ființe generice: Trogloditul, Schizofrenul, Calomniatorul, Marele Pădurar, Maestrul muzicii. Balzac voind să concureze starea civilă, Tolstoi, creator al unei imense populații naturale, erau demiurghi ce se luau în serios și afectau a poseda o forță generatoare asemănătoare aceleia a naturii. Deja Flaubert în *Bouvard et Pécuchet* propunea ironic o simbioză nefirească de viață și de mecanism. Ecouri ale acestui hibrid găsim în multe romane noi ale americanilor, în V al lui Thomas Pynchon, la John Barth și la alții. În deceniul șapte tinerii romancieri americani au teoretizat o formulă epică de acest fel (fără a se referi la tradiția europeană), practicînd-o chiar cu mare succes. După ce a fost alungat, de psihologismul relativist, demiurgul a revenit sub o formă burlescă: e ca și cum după nebunia și moartea lui Lear, spiritul monarhului detronat s-ar fi reîntrupat în bufonul lui. Modernii vor face din aceasta o lege. Pe Arca lui Noe nu

există nici un dumnezeu: Noe e doar substitutul lui, colecționarul de ființe și obiecte, patriarhul salvînd lumea în stare de urgență. Și nu ni-l înfățișează tradiția doborît de beție, țintă a glumelor ginerilor lui? Straniu „maître et possesseur de la nature“ care a strîns în jurul său un univers eteroclit, fărîmițat și ne semnificativ. O altă fărîmîtare decît la psihologiști: care înlocuiau omul social cu individul psihologic. Pe Arca lui Noe nu există nici măcar individualități. Universul nu se mai însușește. Adevărul lui Tolstoi era deasupra adevărilor eroilor săi. Totul semnifica (așadar semnala unitatea) într-un roman de Balzac. Dacă o pușcă apare spinzurată în panoplie în actul întîii, spunea Cehov, cu ea trebuie să se tragă neapărat înainte de încheierea dramei. Panoplia modernilor poate cuprinde oricîte arme, căci toate au devenit inutile, piese de inventar, acumulare de obiecte inerte. Ele nu mai vorbesc despre om.

Desigur, în practica lui istorică, romanul corintic merge rareori atît de departe ca în teoria lui Bruno Schulz. Acest model radical și polemic este atenuat, dacă pot spune așa, de practica scrisului. Unde îl găsim intact? La Kafka? La Urmuz? La Musil? O dată negația înfăptuită, romanul își recapătă suflul obișnuit: formele reale ale corinticului nu sînt, am văzut, niciodată atît de net deosebite de cele ionice sau dorice. Subzistă în orice roman de acest fel numeroase elemente vechi; un ochi neexersat distinge greu între realismul clasic și realismul modern. Musil ca și G. Bălăiță continuă să povestească, personajele lor nu sînt simple marionete, iluzia de viață e uneori puternică. Chiar dacă sensul general se îndreaptă spre artificiu, alegorie, simbol, materialele de construcție rămîn adesea realiste. Nici nu s-ar putea altfel. Inovația totală ar semăna cu o distrugere. Dar dincolo de aspectul parodic, aceste romane sînt creații la fel de pline de viață și de oameni ca și epopeile naturaliste, ca și narațiunile impresioniste. Ceea ce distinge, pînă astăzi, romanul de alte genuri literare sau de alte arte este tocmai greutatea de a renunța cu desăvîrșire la „reprezentarea“ vieții. Jocul pur de forme pe care l-a propus noul roman francez a rămas un experiment fără urmare.

Cine să-i continue pe Alain Robbe-Grillet sau pe Philippe Solers? Genul cel mai popular, astăzi, romanul își apără poziția, dacă nu, cum se mai crede, printr-o incapacitate de schimbare, printr-un conservatorism rigid, în orice caz prin menținerea lui în apropierea formelor existenței sociale și morale. Hinterlandul realist este prezent nu numai în *Război și pace*, dar și în *Orbirea* sau în romanele, atât de complexe și de bizare, ale romancierilor americani din deceniul trecut (tineri încă). John Barth a propus termenul de „irealism” pentru romanele sale (și pentru acelea ale unor Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, Donald Barthelme sau Robert Coover) în care găsim un hibrid de fantezie, umor, parodie, dar și de introspecție, reportaj, tăietură din ziare. Deja în 1948, Lionel Trilling (mă folosesc de un citat al lui Tom Wolfe din *Dialog*, 1977) observa că romanul realist social (eu l-am numit doric) constituie produsul afirmării burgheziei mijlocii în secolul XIX și că el a fost depășit când societatea s-a scindat și a trebuit să recurgă la o formă nouă, de exemplu aceea din *Ulysses* al lui Joyce. Însă această fragmentare a romanului n-a condus la o specie cu totul nouă. Schimbându-se sensul experienței umane s-a schimbat și sensul romanului, fără ca totuși romanul să eludeze vreodată experiența umană. Despre scrieri de felul acelor kafkiene sau irealiste, John Barth spunea: „Ceea ce ar trebui să facă arta ar fi să spună povești care sînt minunate clipă de clipă, care corespund într-adevăr experienței umane și care nu explică în nici un fel experiența umană”. Lipsa explicației este într-adevăr esențială: e un fel de a spune că, dintr-o încercare de a explica lumea, romanul a devenit o imagine a lumii care nu mai explică nimic. Rămîne însă imagine, oricît de deformată sau de absurdă; și, dacă seamănă mai puțin cu o relatare a vieții decît cu o „anatomie” a ei, de felul *Anatomiei melancoliei* din secolul XVII a excentricului Robert Burton, cum s-a spus despre un roman al lui Pynchon, nu e totuși decît o formă a vieții. O formă, desigur, care face ca romanele corintice să semene tot mai puțin cu acelea doric, scandalizîndu-și pu-

blicul. E greu de spus care va fi evoluția genului, în ce măsură se va întoarce la ce a fost și în ce măsură se va îndepărta de trecut. Eseul meu nu e o scriere de anticipație, ci una de constatare și descriere a formelor existente. Mă situez, în această ordine de idei, pe o poziție în același timp obiectivă, care nu vrea să fie exclusivistă și să recomande o formă în detrimentul altora, și relativ moderată, căci decurge din studiul romanului românesc care n-a fost niciodată radical.

Alegînd ca titlu al eseului meu *Arca lui Noe*, motivul principal trebuie căutat în această moderație. Romanul, nu doar cel corintic, este o arcă a lui Noe: însă, dacă în tinerețea lui, genul părea inspirat de ideea că această arcă este însăși lumea și că autorul e un Dumnezeu, astăzi, el pare mult mai tentat să nu mai facă deplin identificarea. Arca este și nu este Lumea. O reproduce la scară mică și o sistematizează. O salvează de la înec. Nu se confundă cu ea, așa cum romancierul nu se confundă cu Dumnezeu. În locul strategiilor iluziei adoptă tot mai des strategiile lucidității. Dar, oricît s-ar deosebi, *Ion* și *Pîlnia și Stamate* continuă să se înrudească prin ceva esențial și anume prin faptul că selectează din realitate niște ființe pe care le îmbarcă pe o corabie imaginară. La origine, orice roman operează o astfel de alegere, este un eșantion de umanitate. Nici în cea mai cuprinzătoare epopee realistă nu încap întreaga lume. Opțiunea presupune un sens, un scop: romanul e o reconstruire a universului, nu o restituire a lui. Arca se îndreaptă spre Ararat sau plutește în derivă: din punctul de vedere pe care-l susțin aici, lucrul are mare importanță pentru evoluția genului, dar nici una pentru natura lui. *Comedia umană* a lui Balzac și *Castelul* lui Kafka sînt în egală măsură o arcă a lui Noe, lumi închise între hotarele imaginației unui autor, substitute ale lumii reale, niciodată atât de pur simbolice ca un desen de Mondrian sau ca o sculptură de Brâncuși. Destinul romanului este legat de „realismul” lui: genul se oprește totdeauna la jumătatea drumului între duplicat și sim-

bol; ca Arcă a lui Noe, conține lumea și este în același timp simbolul ei. După ce o umple cu de toate, autorul închide ușa pe dinafară, ca dumnezeul biblic corabia, și o lasă să plutească în voia ei: „În aceeași zi au intrat în corabie: Noe, Sem, Ham și cele trei neveste ale fiilor lui cu el: ei, și toate fiarele cîmpului, după soiul lor, toate vitele după soiul lor, toate tîrîtoarele cari se tîrîse pe pămînt după soiul lor, toate păsările după soiul lor, toate păsărelele, tot ce are aripi. Au intrat în corabie la Noe, două cîte două, din orice făptură care are suflare de viață. Cele care au intrat erau cîte o parte femeiască și cîte o parte bărbătească, din orice făptură, după cum poruncise Dumnezeu lui Noe. Apoi Domnul a închis ușa după el.”

Cîteva cuvinte despre cartea de față. Ea nu are un caracter exhaustiv, procedînd printr-un fel de teste. Importante sînt prezențele iar nu absențele. Sînt conștient că selecția operelor putea fi alta; dar atunci și cartea ar fi fost alta. Și nu valoarea romanelor a fost principalul criteriu, deși resping ideea că se poate demonstra cea mai neînsemnată teză pornind de la cărți proaste. Cartea aceasta nu este nici o istorie a romanului, nici o teorie a lui. Și ea vorbește despre romane*, nu despre romancieri. Caută să degajeze chipul Romanului analizînd romane. Metoda e deopotrivă inductivă și deductivă, poate și pen-

* Este locul să avertizez pe cititor de sumarul volumului al doilea, firește în linii mari și sub rezerva unor schimbări de ultim moment (datorate apariției eventuale a unor romane semnificative sau încheierii unor cicluri): într-un prim capitol (*Ionicul*) voi analiza *Hallipti* Hortensiei Papadat-Bengescu, romanele lui Camil Petrescu, *Adela* lui Ibrăileanu, *Jocurile Daniei* de Anton Holban, un roman de Mircea Eliade, *Intîmplări în irealitatea imediată* al lui M. Blecher, *Desculț* al lui Z. Stancu, un roman de Alexandru Ivăsiuc; iar într-un al doilea (*Corinticul*), o proză de Urmuz, *Cîmîtirul Buna-Vestire* de T. Arghezi, *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu I. Caragiale, *Creanga de aur* de M. Sadoveanu, *Coborînd* de Paul Georgescu, *Vînătoarea regală* a lui D. R. Poșban, *Princepele* lui Eugen Barbu, *Bunavestire* de Nicolae Breștuț, *Lumea în două zile* de G. Bălăiță, *Cartea Milionarului* de Șt. Bănulescu și *Ingeniosul bine temperat* de M. H. Simionescu.

tru că, în dorința de a construi modele ale genului, nu mi-am putut înfrînge cu totul nici înclinația spre practica de lectură a criticului, nici simpatia pentru acei admirabili teoreticieni, care au început prin a explora operele concrete în structurile lor infinitesimale, înainte de a trage vreo concluzie generală: mă gîndesc în primul rînd la Albert Thibaudet, Leo Spitzer și la Erich Auerbach (al cărui *Mimesis* m-a marcat profund). De la ei m-am străduit să învăț cum poți fi riguros și totodată cu destulă imaginație, ca să nu indispui nici pe cel care citește în scopul de a se instrui, nici pe cel care așteaptă să-i fie pur și simplu pe plac. N-am vrut ca teoria să devină un pat al lui Procust și n-am tăiat picioarele romanelor care nu intrau în ea. Nu mă rușinez să recunosc că, alături de romanele care ilustrează unul sau altul din tipurile stabilite, există și altele, destule, care se află în spațiul incert *dintre* tipuri. Este, în sfîrșit, cartea un studiu sau un eseu? Prefer s-o cred un eseu, căci nu mă simt în stare s-o consider demnă de a învăța pe alții nici ce este, nici cum este romanul. Cu atît mai puțin de a ajuta pe romancierii să-și scrie romanele. Ce le-aș putea spune? Lionel Trilling, constatînd, cum am văzut, cu multă perspicacitate de ce și în ce mod s-a schimbat romanul realist clasic în epoca modernă, adaugă, cu o naivitate dezarmantă, că singurul drum acceptabil pe care trebuie s-o apuce romancierii de azi ar fi romanul de idei. N-am avut deloc pretenția de a face astfel de recomandări. M-am mulțumit să descriu, după lectura cîtorva zeci de romane, trei modele principale ale genului, dîndu-le și nume (firește, metaforice, în care m-a inspirat Thibaudet, deși nu există vreo legătură între accepția în care a folosit el cuvintele și aceea din eseul meu) și confruntîndu-le cu operele vii. Ce a fost întîi: modelul romanului sau romanele? Am discutat acest raport la începutul introducerii. În încheierea ei voi cita din Roland Barthes (*Introduction à l'analyse structurale des récits*) un răspuns posibil și lapidar:

„Où donc chercher la structure de récit? Dans les récits, sans doute. Tous les récits? Beaucoup de commentateurs, qui admettent l'idée d'une structure

narrative, ne peuvent cependant se résigner à dégager l'analyse littéraire du modèle des sciences expérimentales : ils demandent intrépidement que l'on applique à la narration une méthode purement inductive et que l'on commence par étudier tous les récits d'un genre, d'une époque, d'une société, pour ensuite passer à l'esquisse d'un modèle général. Cette vue de bon sens est utopique. La linguistique elle-même, qui n'a que quelque trois mille langues à étreindre n'y arrive pas... Que dire alors de l'analyse narrative, placée devant des millions de récits ? Elle est par force condamnée à une procédure déductive ; elle est obligée de concevoir d'abord un modèle hypothétique de description (que les linguistes américains appellent une « théorie »), et de descendre ensuite peu à peu, à partir de ce modèle, vers les espèces qui, à la fois, y participent et s'en écartent : c'est seulement au niveau de ces conformités et de ces écarts qu'elle retrouvera, munie alors d'un instrument unique de description, la pluralité des récits, leurs diversité historique, géographique, culturelle.

SĂRACA VĂDUVĂ CU DOI COPII

Iată celebra frază cu care începe romanul lui Slavici :

„A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuții de ei, dar era tânără și voinică și harnică și Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc.“

Tudor Vianu a atras atenția asupra oralității de tip popular la Slavici iar G. Călinescu, exemplificând prin *Popa Tanda*, a făcut observația că „împrumutînd graiul eroilor, scriitorul deschide nuvelele printr-un fel de acord stilistic“. Chestiunea ce se ridică și în cazul frazei inițiale din *Mara* este : cine vorbește ? cu alte cuvinte, cine este naratorul ? Vorbitorul necunoscut, care o căinează pe săraca văduvă cu doi copii, *sărăcuții de ei*, folosește de fapt înseși cuvintele Marei, lucru de care ne dăm seama după două pagini, cînd o auzim pe Mara închinîndu-se ca să mulțumească Domnului pentru reușita unei afaceri și chemîndu-și copiii cu vorbele : „Închinați-vă și voi, *sărăcuții* mamei !“ Și, imediat, se atribuie Marei motivarea interioară a acestei formule stereotipe : „Sînt săraci, *sărăcuții* că n-au tată ; e *săracă* și ea, *c-a rămas văduvă cu doi copii*“. Stilul indirect liber din acest pasaj indică în *Mara* pe cea care gîndește astfel. Să conchidem că este ea naratorul ? Cu siguranță nu, căci, folosind expresiile Marei, ca și cum și-ar însuși punctul ei de vedere, naratorul rămîne totuși distinct de personaj. Intră, cum ar spune Bahtin, în orizontul lui,

dar nu se confundă cu el. Distanța care-i separă pe unul de altul se manifestă, și ea, de câteva ori, în acest prim capitol. O surprindem ca pe o ironie: vocea naratorului trece pe nesimțite de la identificarea cu limbajul vâlcăreț și prefăcut al săracei femei la dezvăluirea, ca din întâmplare, a adevăratei ei situații materiale. „Dumnezeu a mai lăsat să aibă și noroc“, ni se spune încă în prima frază. Dăm atenție acestui adaos la portret, abia când vocea urmează astfel:

„Nu-i vorba, Bîrzovanu, răposatul, era, cînd a fost, mai mult cîrpaci decît cîzmar și ședea mai bucuros la birt decît acasă; tot li-au mai rămas însă copiilor vreo două sute de pruni pe lunca Murășului, viuța din dealul despre Păuliș și casa, pe care muma lor o căpătase de zestre. Apoi, mare lucru pentru o precupeață, Radna e Radna, Lipova e numai aci peste Murăș, iar la Arad te duci în două ceasuri.“

Să notăm perfidia: „tot li-au mai rămas copiilor...“ Mara plîngîndu-i pe sărmanii copii, dezvăluirea e fără echivoc. În sfîrșit, pe lîngă noroc, este la Mara și destulă întrepiditate negustorească: femeia știe cînd și unde să-și scoată „șatra și coșurile pline“, avînd program perfect adaptat locului și zilei de tîrg:

„Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ți iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate și cumpără ce găsește; duce de la Radna ceea ce nu găsești la Lipova ori la Arad și aduce de la Arad ceea ce nu găsești la Radna ori la Lipova. Lucrul de căpetenie e pentru dînsa ca să nu mai aducă ce a dus și vinde mai bucuros cu cîștig puțin decît să-i «clocească» marfa.“

Acest joc între identificare și distanță permite naratorului să caracterizeze, oarecum insinuant, personajul Marei, din două puncte de vedere, alternativ: din acela exterior, să-i zicem al obștei de care aparține; și din acela interior, al motivațiilor proprii. O dată este Mara așa cum apare celorlalți; altă dată, așa cum ar dori să apară sau așa cum se închipuie apărînd. Nici identifi-

carea, nici distanța nu sînt absolute: e vorba mai curînd de o confruntare permanentă, fără ca vreunul din termeni să fie privilegiat decisiv. O perspectivă, aceea din afară, e de natură etică; a doua, cea dinăuntru, e de natură psihologică. Simplu spus, colectivitatea apreciază și judecă ceea ce individul face ca urmare a impulsurilor sale naturale. Naratorul „cuprinde“ în sine ambele laturi, atît instanța supraindividuală, care reglează sistemul („gura satului“), cît și psihologia, instinctul, imaginația fiecărui personaj, care îi motivează acțiunile.

Inedit, în raport cu proza anterioară, este modul identificării. Traducerea frămîntărilor interioare ale personajelor se realizează cu ajutorul stilului indirect liber (prezent accidental în *Elena* lui Bolintineanu, ca și necunoscut lui Filimon). O pagină ca aceasta conține una din primele încercări de realism psihologic la noi, prin urmărirea fluxului gîndirii, surprins „pe viu“:

„Seara apoi, după ce rămase singură și-și făcu socoteala, ea stete foarte mult pe gînduri.

Era mare lucrul pe care voia să-l facă, mare și greu. Nu-i vorba, cîștigul podului ar fi fost destul de mare ca să plătească pentru Persida și să-i mai și rămînă pentru cheltuielile ce voia să-și facă cu Trică. Ba mai și rămînea ceva pe deasupra.

Ea a luat însă arînda podului din banii Persidei: cum putea să-i facă parte și lui Trică? Își nedreptăța fata!“

Procedeul lui Filimon era, în astfel de cazuri, monologul interior, introdus prin „își zise în sine“, care presupunea, în continuare, o transcriere fidelă a vorbirii personajului. Stilul indirect liber, mai modern, manifestă o perspectivă subiectivă decisă, înlăturînd neajunsul vorbirii interioare prea coerente: limbajul se mulează pe o psihologie, izvorăște dintr-o reacție trăită, păstrîndu-i intactă șovăiala confuză. Ar fi fost greu, dacă nu cu neputință, să fie exprimat în limpezi fraze monologate caracterul dilematic al reflecțiilor Marei din pasajul citat, alternarea tonului interogativ cu acela perempto-

riu, mișcarea vălurită a unei gândiri impregnate de simțire. Limbajul naratorului este totdeauna la Slavici contaminat de limbajul personajelor. Personajul însuși nu mai seamănă cu manechinul inert, mînuit după voie, de la Filimon. El e o prezență densă, ireductibilă, de care perspectiva autorului trebuie să țină seama. La Filimon, naratorul era un cronicar îndepărtat și autoritar; progresul consta, la Duiliu Zamfirescu (acolo unde era sesizabil, nu pretutindeni, inconsecvent și fragil) în impersonalizare: naratorul devenea un ochi discret; la Slavici, el este un martor. Nu are autoritatea primului, îngăduindu-și doar să fie ironic, perfid, insinuant, să corecteze punctul de vedere al personajelor, fără a-l putea totuși schimba; nu are nici capacitatea de abstragere a celui de al doilea, pentru că ascunde în sine un moralist. E martor și deopotrivă *raisonneur*. Dacă în *Viața la țară* impersonalitatea nu se realiza pînă la capăt, flaubertian, de vină era stîngăcia manevrării unei tehnici prea de curînd învățate. Aici cauza este tocmai în dubla funcție, deliberată, a naratorului. Stilul auctorial din *Ciocoii* era în esență romantic. Acela comportist de la Duiliu Zamfirescu era aristocratic realist: fin, subtil, aplicabil mai ales sentimentelor în stare să transpară într-un comportament și excluzînd (iarăși: în ipostaza ideală, pe care autorul lui Tănase Scatiu rareori o realizează) orice apreciere. În sfîrșit, realismul lui Slavici este unul popular, care pretinde numaidecît o justificare etică. (Măcar în privința caracterului popular al acestui realism, Duiliu Zamfirescu nu greșea scriindu-i lui I. Negruzzi în 1894 la apariția *Marei* în *Vatra*: „Ori noi ne-am făcut pretențioși, ori scriitorii populari ca Slavici și-au trăit traiul...“) Însăși problema *Marei* este, cum vom vedea, aceea a raporturilor dintre o supraindividualitate exigentă, constrîngătoare și la nevoie (deși rareori) represivă, și libera afirmare a individualității umane. Este, într-un stadiu incipient, problema mai generală a romanului burghez. Atît tensiunea cît și rezolvarea, existente în subiect, se pot depista, iată, și la nivelul stilului narativ: prin dubla întrebuintare dată naratorului, care se deplasează continuu între planul protago-

niștilor (al personajelor ce trăiesc și acționează) și acela al martorilor (invizibilă, dar sesizabilă, prezență a Celorlaltii): între actorii și corul tragediei. Stilul *Marei*, indecis aparent între acesta două perspective, o împacă finalmente pe prima în ultima, printr-un fel de sacrificiu care seamănă bine cu împăcarea, la nivelul subiectului (mai exact al celor trei subiecte paralele), a aspirațiilor de revoltă ce frămîntă pe Națl, Persida și Trică, în resemnarea filosofică pe care obștea o recomandă iar Mara o practică în felul ei.

Dacă celelalte romane ale lui Slavici sînt fără valoare (*Cel din urmă armaș* transferă unele probleme din *Mara* în clasa boierească din vechiul Regat, fără însă vreo pricepere a psihologiei specifice iar *Din bătrîni* evocă, înainte de Sadoveanu, episoade din istoria de demult a „muntenilor“, adică a retrașilor în munți, într-o narațiune stîngace, cu elemente romantice de *Atala*), *Mara* trebuie considerată prima capodoperă a genului la noi. De la N. Iorga, care a crezut că titlul potrivit ar fi fost *Copiii Marei*, la Magdalena Popescu („De ce *Mara*? Personajul, central ca frecvență a aparițiilor și intensitate a preocupărilor, este Persida“) mulți comentatori au părut mirați de titlu. În realitate romanul este mai ales romanul *Marei*, Persida însăși nefiind decît o Mară juvenilă, pe cale de a lua, cu vîrsta, obiceiurile și înfățișarea mamei sale, ca și Națl pe ale lui Birzovanu. În afara lor, puține mai sînt personajele individualizate. Personajele secundare sînt toate tipuri, alcătuiind fundalul: Hubăr și Hubăroaie, maica Aegidia, Codreanu, Marta, Bocioacă și ceilalți. Bandi e un „caz“, o exemplificare naturalistă a glasului singelui, crima lui din final mai mult stricînd cărții. De îndată ce un personaj stă mai mult timp în atenția lui Slavici, el se individualizează psihologic: așa se întîmplă, de pildă, într-un tîrziu, cu Trică, pe care-l credeam sacrificat în favoarea Persidei. Duiliu Zamfirescu, am văzut, izbutea în instantanee; cînd prelungea observația, personajul se estompa în loc să devină mai pregnant. Stilul comportist e unul al „vizi-

unii" fulgerătoare, al aparenței de-o clipă, care, ca blitzul fotografic, permite fixarea imaginii. Din contra, la Slavici, se constituie o reprezentare complexă, tridimensională, a personajului, observat atent din mai multe unghiuri, ceea ce implică o lungire a timpului de expunere. Acest realism meticolos va atinge apogeul la Rebreanu, unde iluzia existenței complete, sesizate pe mai multe căi (gest, comportament global, psihologie, socialitate), va fi desăvârșită, ca un *trompe l'oeil*. Din aceste patru personaje, care alcătuiesc grupul protagoniștilor, se alege cele două narațiuni principale ale cărții: „romanul” zgîrceniei grijulii a Marei și romanul iubirii dintre Persida și Națl. Mult mai scurt, episodul revoltei lui Trică ar fi putut constitui, la rîndul lui, un roman. Toate au ca element comun studierea așa zicînd pe viu a mecanismelor care reglează comportamentul indivizilor în colectivități restrinse și oarecum închise ca acelea din Slavici. Spre deosebire de marile nuvele, unde lumea era aproape exclusiv țărănească, în *Mara* ea se compune din țîrgoveți, breslași, adică negustori și mică burghezie. Avea dreptate Iorga, nu Călinescu: nu e vorba de zugrăvirea „sufletului țărănesc de peste munți”, cum zice al doilea, ci de acea lume pestriță și totuși omogenă de țîrg transilvănean, care i-a atras atenția celui dintîi încă de la apariția romanului. D. Vatamaniuc a susținut că *Mara*, deși obiectul său nu-l formează satul, e tot un *Bauernroman*, înrudit cu scrierile germane ale unui K. Immermann, pe motiv că lumea provinciei și a micului oraș zugrăvită în el are, ca și aceea rurală din nuvele, caracter închis, familial, arhaic. Tradiția joacă rolul esențial prin legile ei nescrise iar încălcările ei produc cataclisme.

Însă între nuvele și *Mara* există cîteva diferențe semnificative care ne-ar putea determina să vedem în aceasta din urmă mai curînd un roman burghez decît unul țărănesc. Dacă mulți eroi slavicieni sînt preocupați de avere, în *Mara* averea se materializează în bani. Știm că în *Comoara* banul era încă ochiul dracului iar în *Moara cu noroc* filosofia scriitorului se exprima prin aceea a bătrînei: mulțumește-te cu ce ai, mult- puțin, nu provoca soarta. Tragedia izbucnește, în aceasta din urmă, în parte datorită

setei de bani, în parte datorită forțării soartei. Pentru prima oară în *Mara*, autorul vede, fără dubiu, în ban o valoare pozitivă iar în energia întreprinzătoare a eroinei un fapt foarte stimabil. Vechiul tip de tragedie nu mai e posibil. Mara poate fi, cum spune Călinescu, „tipul comun al femeii mature de peste munți și în genere al văduvei, întreprinzătoare și aprige” la care apare cu desăvîrșită artă „proporția aceea de zgîrcenie și de afecțiune maternă, de hotărîre bărbătească și de sentiment al slăbiciunii femeiești”, dar ea nu rămîne mai puțin un tip din afara sferei social-morale a satului. Precupeța Mara e prima femeie capitalist din literatura noastră. Pe ea n-o interesează avuția funciară, ca pe Dinu Păturică ori Tănase Scatiu, față de care înfățișează un moment ulterior: scopul ei fiind să strîngă bani, întreaga întrepeditate îi este canalizată în afaceri. E o *businesswoman*. Acest fapt ne explică două lucruri: de ce ea se consideră săracă și se tînguie, avînd, cum am văzut, vie, livadă și casă; și felul însuși al ei de a achiziționa și de a se lansa în afaceri. Mara nu e pur și simplu zgîrcită: este și extrem de calculată. Și transformă totul în bani. Are stofă de cămătar, preferă să împrumute cu dobîndă altora, decît să investească. Pentru copii, pune bani la ciorap (fiecare copil cu ciorapul său). Ea tezaurizează, se află deci în stadiul acumulării primitive a capitalului. Averea Mariei crește proporțional cu acest capital monetar, investit cu prudență (arenda podului, apoi afacerea cu pădurea și cametele). El reprezintă totul pentru Mara, mai mult (paradoxal) decît reprezintă înșiși copiii: face orice spre a se sustrage de la plata pensiunii Persidei la maici și nu dă nici un ban ca să scape pe Trică de recrutare. Cînd băiatul i se plînge că nu vrea să fie „robul” lui Bocioacă și mai ales al nevestei acestuia (ei îl răscumpăraseră de la armată). Mara îi ține o lecție absolut uimitoare de cinism, încheind astfel: „Nu dau nici un ban! răspunse Mara îndărătnică. Dacă te vei încurca, atîta pagubă! Ce perzi?! Nu e rușinea mea, nici a ta, ci a ei! Vorba e să nu-ți umble gura”. La botezul copilului Persidei, cînd e din nou „pace și liniște” în inimi, după multă vreme, Hubăr dăruiește copilului un pumn de galbeni iar Hubăroaia îl înzestrează

cu cinci mii de florini. Mara, simțitoare la aspectul social, nu poate rămâne mai prejos și se gîndește să dea în sfîrșit lui Națl zestrea Persidei. Scena este extraordinară, prin intuirea exactă a zbuciumului Marei între dorința de a se arăta demnă de stima celorlalți și greutatea de a se despărți de bani. Tezaurizarea a ajuns o curată manie. Mara are peste treizeci de mii de florini, banii Persidei, strînși adică pentru ea. Încă o dată se vede că zgîrcenia Marei e iubirea de ban a cămătarului. Să-i dea lui Națl, pe toți, e prima ei pornire :

„Pare însă că erau prea mulți bani, așa, deodată... Era destul să-i dea treizeci, douăzeci și cinci ori douăzeci de mii. Ceilalți tot ai ei rămîn, dar sînt mai bine păstrați. Ea luă în cele din urmă zece mii. Tot era mai mult decît ce dăduse Hubăroaie, poate chiar prea mult, și îi venea Marei să se întoarcă din drum“.

În cele din urmă chemă pe Națl deoparte și, foarte emoționată, îi dă opt mii de florini. Sentimentalismul Marei e vizibil condiționat de bani. Cum Națl se sperie de atîta bănet, Mara e bucuroasă să-i păstreze ea și pe mai departe. Însă vrea ca lumea să știe ce zestre are Persida :

„Nici că se uitau însă oamenii ca mai nainte la dînsa. Las' că banul te ridică și în sufletul tău, și în gîndul altora, dar banul agonisit e o dovadă de vrednicie, și mesenii toți înțelegeau de ce Mara șade în scaun ca pusă într-un jeț și vorbește rar și apăsător. Poate chiar și Hubăr, care adunase și el destul, se uita cu un fel de mirare la dînsa, căci era femeie neajutorată.“

Banul aduce împăcare și respect : știe Mara ce știe. Grija ei de copii este, în schimb, mult mai mică decît a fost de obicei considerată. Desigur, Mara își iubește odraslele și se mîndrește cu ele. E preocupată de năzbîtiile lui Trică, la școală, ori de faptul că Persida se face peste noapte mare și frumoasă. Însă nu se omoară cu firea. Dragostea ei are, pe de o parte, o latură demagogică, menită a-i atrage compătimirea lumii. Mara exploatează, din instinct, atît foarte relativă ei sărăcie, cît și greutatea în viață ale unei văduve singure cu doi copii, sărăcuții de ei ! Îi cam lasă de capul lor, nu-i îmbracă,

nu-i controlează să se spele, să se pieptene. Maica Aegidia are mari probleme cu Persida din acest punct de vedere. Trică sperie pe cei în ale căror case intră. Pe de altă parte, copiii sînt copii și orice s-ar întîmpla, de vor avea puțin noroc, vor izbuti în viață. Aici Mara se arată brusc fatalistă. Ea, energica și silitoarea cămătăreasă, se lasă, măcar în această privință, în seama Domnului. Aflînd de fuga Persidei cu Națl, Mara ar trebui să fie zdrobită, dacă s-ar confirma ideea că ea simbolizează maternitatea absurd grijulie. Nimic din toate astea : în locul deznădejdiei că „duse erau, pierdute pentru totdeauna gîndurile frumoase pe care și le făcuse despre viața fiicei sale“, Mara e cuprinsă de o ciudată mîndrie. Dovadă că acele planuri ale ei erau nu prea importante și că Mara știa bine că fiecare om își face singur viața lui ; legea triumfă cu toate accidentele inevitabile ; toți trecem prin aceste crize. Aceasta fiind filosofia fatalistă a Marei, e instructiv să aflăm că mîndria ei în fața gestului Persidei se explică prin revelația asemănării fiicei cu mama. Persida are stofa Marei, încăpăținarea ei de om care, cînd își pune în gînd o afacere, nu se oprește pînă n-o duce la bun sfîrșit : „Mara se uită lung la el (Trică) și începu să ridă. Tot n-avea nimeni copii ca dînsa ; dacă și-au pus ei odată ceva în cap, nu-i mai scoate nimeni din ale lor“. Ce naște din pisică, șoareci mînîncă. Aceeași reacție aparent paradoxală o are Mara cînd Trică, deși răscumpărat de Bocioacă, se predă singur spre a se face cătană. La Persida, revolta e a dragostei, e criza singelui tînr așa de obișnuită în romanele lui Sadoveanu ; la Trică revolta e a bărbatului care vrea să ia viața în piept fără cocoloșeală. Și dacă Mara nu-l cocoloșise cine știe ce (am văzut cum îl îndeamnă să se încurce cu femeia lui Bocioacă numai ca să nu fie silită a plăti ea răscumpărarea), alții, Bocioacă de exemplu, dorindu-l de ginere, erau gata la orice. În fine, Trică își ia lumea în cap, în felul lui, și se duce la recrutare. Mara, împreună cu Persida, îl întîmpină pe proaspătul soldat. Iată magistralul pasaj :

„Cum ar fi putut ea să creadă că tocmai acum i se strică toate planurile ?

A început să ridă cu hohot când a văzut spaima Persidei, care înțelese numaidecît hotărîrea fratelui său.

Era o nebulă ! Împărăția, după ce a luat o dată banii, nu mai avea nici un drept asupra lui. Ea rîse din nou când Persida îi spuse că Trică are să capete banii înapoi. O treceau fiorii când se gîndea că feciorul ei o să primească deodată atîta sumă de bani ; dar nu credea că împărăția o să fie atît de proastă ca să-i dea banii după ce-i are o dată.

Așa, rîzînd mereu, a trecut Murășul, și mai virtos ridea când l-a văzut în sfîrșit pe Trică cu șapca pe ureche. Ah ! ce bine îi ședea ! Ah ! ce fecior ! Nu era nici unul ca dînsul !

Trică se cutremură din tot trupul când le văzu. Apoi, cuprins de o pornire dureroasă, făcu cîțiva pași spre mumă-sa, o îmbrățișă lung și o sărută de mai multe ori în vreme ce Persida începu să plîngă, și plîngeau toți văzînd-o pe dînsa plîngînd.

Ca să scape, Trică se desfăcu, ridică iar sticla cu vin și, cu lacrimile în ochi, începu să chiuiască din nou încît răsuna orașul.

— Muzica ! să cînte muzica ! — strigă Mara ca ieșită din fire — și începu să bată din palme.

Tot n-avea nimeni fecior ca dînsa ! Și pornit alaiul înainte, ea mergea în frunte alături cu feciorul ei, sărînd mereu ca în joc, chiuind din puteri și bătînd mereu din palme, luată de virtejul din care nu putea să-și scoată feciorul.

Criticii au înclinat să vadă în Mara un fel de forță a naturii : desigur, ea este cu adevărat una, femeie vitală, harnică, neobosită, dar nu este mai puțin o forță socială : condiționată și putîndu-se exercita într-o anumită societate. Ea este o parvenită, ca și Păturică ori Scatiu, însă cea dintîi căreia ideologia autorului nu-i răpește, printr-un act arbitrar, biruința. Biruitoare, văduva devine o femeie onorabilă, prin bogăție, dar și prin exemplul pe care chiverniseala ei îl oferă altora. A scos bani din afaceri și și-a crescut copiii : ce altceva i s-ar putea cere ? Nimeni, în lumea ei, nu are alte preocupări, în afară de a se îmbogăți și de a-și căpătui

odraslele. Modul ironic în care naratorul se referă la prea chivernisita femeie denotă o anumită indulgență a obștei : nimic reprimant nu intervine ; e vorba doar de a corecta excesele, pentru ca armonia dintre individ și colectivitate să fie respectată. Acestea, fiind scopurile principale, dragostea e de obicei suspectă. Fata nu trebuie să iubească spre a se mărita. Părinții sînt aceia care-i aleg soțul potrivit și la vreme. Pentru orice Persidă se găsește totdeauna un Codreanu. Iubirile flăcăului n-au importanță socială nici cît călătoria rituală în care se inițiază în meserie. De obicei, încălcarea acestor reguli tacite duce la crize, dar nu la tragedii. Uciderea lui Hubăr de către Bandi, în final, este excesivă. Bandi rămîne de altfel singurul irecuperabil dintre răzvrătiții din roman. Raportul însuși dintre obște și individ — care e în Mara o formă a toleranței — e în cazul lui inexplicabil încălcat. Persida și Națl, deși trag atîția ani din greu, ajungînd să se urască unul pe altul, fiindcă s-au căsătorit împotriva voinței părinților, nesocotind conveniențele obștei, sînt totuși iertați ; tinerețea le justifică în parte greșelile. Mulți tineri au trăit criza lor, s-au cumînit pe urmă și au ajuns oameni de nădejde. Întregul destin al acestor personaje — de la Mara la Persida — e fundamental optimist. Persida devine o Mara și ciclul se reia de la capăt. Nimic nu pare a opri mersul lucrurilor înainte. Chiar și din acest punct de vedere, Mara e mai curînd un roman burghez decît unul țărănesc, ținînd de epoca dintîi a ascensiunii acestei clase, în care toate visele par a se împlini, toate marile eforturi sînt răsplătite iar cei puternici și neobosiți înving. Multe *Bauernromane* de la noi fiind tragice, nostalgice, expresie a degradării lente a unei clase vechi, sau, ca în *Moara cu noroc*, expresie a neîncrederii în ban, Mara e o scriere optimistă, în care transpare sentimentul siguranței de sine al unei clase noi. Furtunile inerente n-olatine. Elementele de disoluție nu s-au ivit încă. În totul, e o lume solidă și în progres (Mara o simbolizează), ca una din acele familii aflate încă pe panta urcătoare pe care le-au descris Galsworthy și ceilalți autori de cicluri romanești de după 1900. Putem compara ideea din

Mara cu acea din *Cel din urmă armaș*: aici o familie în urcare, dincolo una în declin. Dar în Mara familia aceasta e burgheză, în *Cel din urmă urmaș*, boierească. Înainte de a introduce în proza noastră epopeea vieții țărănești, ardelenii au propus prin Mara un solid roman al vieții de țirg, cu bresle organizate ireproșabil, cu negustori, mici burghezi, afaceriști, arendași și cămătari. La nivelul ambițiilor, reușitele nu sînt scandaloașe. Sîntem încă în inocența paradisiacă a începuturilor. Valori ce vor fi socotite negative mai tîrziu sînt deocamdată acceptate în deplină pozitivitate. Reușita e încă un criteriu stimat. Societatea, ca o familie, își păstrează intact prestigiul. Breslele sînt ele înseși organizate ca niște familii. Exploatarea e relativ blîndă, ca pentru o deprindere cu greul vieții a tînărului ucenic. Revoltații nu sparg unitatea societății. Sînt readuși mai devreme ori mai tîrziu la ascultare. Trică, ispitit de nevasta patronului său, evită adulterul, care ar fi fost un lucru mai greu tolerabil și decît zgîrcenia Marei, și decît fuga Persidei cu Națl. O socialitate triumfătoare izbutește să mențină în sînul ei pe toți indivizii, căci ei nu au descoperit deocamdată pericolul manipulării, depersonalizării ori chiar mutilării.

Romanul dragostei dintre Persida și Națl, extraordinar în sine, confirmă la rîndul lui aceste ipoteze. Persida e o fată naivă și totuși cu un instinct al realului în care putem recunoaște pe fiica Marei, timidă și decisă, sinceră și disimulată. Iubește pe Națl de cum îl zărește de la fereastra deschisă a camerei mănăstirești. Această iubire seamănă cu o boală împotriva căreia se luptă. E felul de a iubi în mai toată proza ardelenilor. Bolnave de dragoste sînt atîtea din eroinele lui Agârbiceanu (din *Jandarmul*, de exemplu) sau Reboreanu (Laura din *Ion*, face rituala criză). Febra crește în absența iubitului, scade în prezența lui. Destul de lucidă ca să-l cunoască, Persida se va dărui fără rezerve slabului Națl. Toate revederile lor, după lungi despărțiri, sînt de o mare finețe psihologică, la fel ca *spovedania* Persidei către Mara, dintr-un moment de cumpănă, ce are stilul simplu și candid-prefăcut al poeziei erotice a lui Coșbuc:

„Într-o zi — urmă apoi liniștită — o suflare de vînt a izbit una din ferestrele de la chilia maichii Aegidiei și a spart cîteva geamuri. Am alergat și l-am văzut pe el uitîndu-se uimit la mine. M-am uitat și eu la el, fiindcă nu-l mai văzusem, și mi-a venit mai întîi să rid, apoi să plîng, de necaz. Maica Aegidia, intrînd și ea, și văzîndu-l, m-a dat iute la o parte. Acum știu de ce, dar atunci mi-am făcut de lucru prin casă și, după ce maica Aegidia a ieșit, am deschis, ca să-i fac lui în pizmă, fereastra din fața măcelăriei, și am stat în ea, ca să-l văd și să mă vadă. Iară el, mamă, mi-a făcut semn să închid fereastra: tu vezi că el nu e de vină.“

Povestînd, Persida își ușurează inima. Îl căinează pe Națl, se căinează pe ea. E un mod de a-și mărturisi o iubire care o chinuiește și pe care n-ar voi s-o recunoască. Plîngerea ei crește, într-o desăvîrșită gradare a sentimentului de dureroasă fericire, pînă la exclamația finală:

„— Luni, apoi — urmă Persida — a trecut în patru rînduri prin fața casei lui Claici, marți tot așa, tot așa miercuri și joi. Eu voiam să nu-l bag în seamă, dar astăzi, după ce ați plecat cu toții la țirg, nu m-am mai putut stăpîni, ci i-am ieșit în cale, ca să-l întîlnesc. Nu mai pot, mamă: mi-e milă de el și mă muștră cugetul!

— Vai de sufletul lui! grăi Mara suspinînd.

— Cum a rămas el? urmă Persida deznădăduită. Ce face el acum? Ce are să facă mîine? Cum are să-și petreacă zilele vieții? O să afurisească ceasul rău în care m-am ivit în calea lui, ca să stric tot rostul vieții lui!“

Iubind pe Națl și fugind cu el, căci e de altă religie și ca să ajungă unul la altul, ar trebui să încalce legea nescrisă a obștei, Persida are totuși perfectă stăpînire de sine și nu-și pierde capul. Cînd se ivește Codreanu, pretendent serios, îl respinge fără jigniri inutile, cu o abilitate neașteptată de femeie cu experiența vieții. Persida se poartă în această împrejurare ca o adevărată domnișoară:

„— Și dacă eu te-aș ruga? întrebă el sfios și cam cu jumătate de gură.

Ea se ridică și rămase stînd dreaptă și cu ochii în jos.

— D-ta știi că țin mult la d-ta și n-aș putea să zic nu! răspunse ea încet. Dar ții și d-ta la mine și nu ești în stare să-mi faci silă. Mai tirziu: nu-i așa?

— Da! răspunse el ridicîndu-se.

— Îți mulțumesc, grăi dînsa întinzîndu-i mîna. El apucă mîna și o sărută.

— Ai să mai treci pe la mama? întrebă ea.

— Nu! răspunse el hotărît.

— Îți mulțumesc — grăi iar dînsa — și la revedere!

El îi sărută încă o dată mîna, apoi dînsa se retrase și peste puțin intră sora bătrînă, înaltă și slabă, ca să descurie ușa pe care avea să plece Codreanu.

Cu aceeași finețe psihologică, sînt relatate alte două întâlniri ale Persidei cu Națl. Una se petrece la Arad, unde Persida a fost trimisă de maică-sa. Dînd din întîmplare acolo peste Națl, Persida, deși abia îl văzuse înainte, are inexplicabila impresie că sînt vechi și buni prieteni. Magdalena Popescu, explică admirabil acest sentiment și încă din punctul de vedere care mă preocupă aici. Ea spune că modificarea impresiilor fetei se datorează schimbării *locului*: „Variațiile unui psihic sînt cel mai adesea puse la el (la Slavici) în funcție de alternanțele între medii marcate prin factorul de constrîngere și medii indiferente la acest factor. Chiar grupele mari de personaje se pot împărți în cele care caută *un loc al coerenței prin oglindirea într-o obște* și cele care fug de asemenea determinări, preferînd spațiile unei libertăți necontrolate. Persida face parte din prima categorie și fiecărei dezlănțuirii sentimentale — care o încearcă doar în spațiile nesupravegheate — îi va alătura întoarcerea reparatoare printre ai săi, unde redvine «ea însăși».” Citatul în sprijin este elocvent:

„Era, sărmana de copilă, cuprinsă de spaimă aici, în mijlocul acestei lumi, unde nimeni nu i se punea împotrivă. O, Doamne! cîte n-ar fi făcut ea dacă n-ar fi

fost în apropierea ei Trică? și ce ar fi făcut cînd s-ar fi văzut singură, de capul ei?

Nu! omul nu trebuie să fie niciodată singur.

Voia să meargă acasă, unde toți o cunosc, toți se simt în drept a-i sta în cale, unde privirile tuturor o muștră, unde nu poate să umble de capul ei.”

Așadar, revolta prin iubire a Persidei e ținută în frîu, reprimată de „gura satului”. Întreg zbuciumul ei este cuprins între respectarea valorilor generale, obștești, impuse de tradiție, și simțirea pentru Națl, egoistă, individualistă. Existența frinei ne asigură oarecum că un om ca Persida nu poate greși; sau că, de va greși, își va răscumpăra greșeala și, după purgatoriul de rigoare, va fi reprimată la sînul obștei. E semnificativ și episodul, decisiv, în care, aflînd că Națl și-a lovit tatăl, Persida îl cheamă și are cu el o discuție. Deci Națl a întrecut măsura: furia lui arată o tulburare apropiată de nebunie. Cel puțin așa judecă prudenta Persida, plîngîndu-se maicăi Aegidia, căinîndu-și mama și abia apoi mergînd să vadă pe Națl. Scena decide viitorul relațiilor lor:

„— Ce e, Ignatius? grăi dînsa. Ce s-a întîmplat? Cum a căzut o atît de groaznică nenorocire pe capul tău?

Era în acel Ignatius pe care nu-l mai auzise de la nimeni, în tonul cu care vorbise ea, în întreaga ei fire, atîta căldură, atîta inimă deschisă, o atîta de curată iubire, încît el rămase cuprins de uimire și uitîndu-se la ea ca la o ivire mai presus de fire.”

Urmează explicațiile dostoevskianului Națl și hotărîrea Persidei:

„— Asta e o boală fără leac, un blestem pe capul meu: nu-mi mai sta în cale; lasă-mă să mă duc gonit de soarta mea și fugi de mine și nu te mai uita-napoi și-nchide ochii, ca să nu mă mai vezi, și alungă-mă din gîndul tău. Tu ești prea bună pentru mine, strigă el deznădăjduit, și sufletul tău cel curat se spurcă însuși pe sine prin gîndul de mine! Fugi!

Uitându-se cu ochi mari și înduioșați la dînsul, Persida prindea una cîte una vorbele de pe buzele lui, și cu cît mai mare era deznădejdea lui, cu atît mai senină se făcea fața ei :

— Nu ! grăi dînsa în cel din urmă cu liniștită hotărîre. N-am să mă înspăimînt, n-am să fug, n-am să te părăsesc — zise — și-i apucă mîna și se alipi de el și-și trecu gingaș brațul peste gîtul lui. Ah ! — urmă apoi ca dusă-n altă lume — ce ademenitor e gîndul că am să te scot din întunericul în care ai căzut, să-ți luminez viața, să te văd... iarăși voios ca odinioară. Am eu, eu am să te scot, să te luminez, să te văd. Uite-te la mine și ride cum ai ris atunci cînd ne-am întîlnit pe pod, Ignatius ! adaose privind cu nebiruită stăruință în ochii lui.

El se uita rîzînd cu ochi scâldați în lacrimi în ochii ei plini de văpaie."

Pasiunea e un purgatoriu ca și suferința. Căsătorii și plecați în lume, reîntorși, dar încă izolați de opoziția publică, Persida și Națl vor fi fericiți, cînd lumea va descoperi că legătura lor este solidă și respectuoasă de conveniențe (se cununaseră de la început, ascunzînd faptul, ca să nu compromită pe preotul nesupus). Din păcate acest admirabil roman erotic este izbutit doar în prima lui parte, căzînd apoi în vulgaritate. Paralel, se produce și o degradare a stilului narativ ce redescoperă procedeele stîngace ale rezumatului de autor, comprimînd mari intervale de timp, plutind pe deasupra lucrurilor. Ceea ce înainte se sugera, în însăși mișcarea imprevizibilă a existenței, acum e spus de-a dreptul, motivat sumar și în afara oricărei expresivități artistice : „Femeie greu muncită, (Persida) pierduse încetul cu încetul înfățișarea ei aleasă și gingașă ; ridicînd ciuberele de apă și oalele de la foc, mutînd mesele de la un loc la altul, punînd mîna la toate, ea se făcuse mai voinică, mai țeapănă, dar totdeodată și mai nodoroasă oarecum, ca copacul încă tînăr, dar mult bătut de vînturi.“ Retorica stilistică e aici la fel de regretabilă ca și simplificarea psihologiei : „Trăind mereu cu slugi proaste și cu lume

adunată la cîrciumă, ea pierduse încetul cu încetul și gingășia sufletului“. Națl, care se ticăloșise, se schimbă subit cînd are un copil și săruta mîna lui Hubăr ridicată să-l lovească. Mărturisind Națl că e înșurat după lege cu Persida, Hubăr îl iartă de tot și merge la botez. Această parte a romanului e fără interes, ca și complicația cu Bandi, fiu din adulter al lui Hubăr. Mult mai semnificativ este episodul revoltei lui Trică, atunci cînd, cu ocazia Verboncului, se lasă dus la armată ca să scape de nevasta lui Bocioacă.

Mara este romanul socialității învingătoare pe toate planurile în confruntarea cu indivizii, luați în parte, pe care natura și vîrsta îi împing vremelnice la nesupunere. Colectivitatea face legea pe care individul e ținut s-o respecte ; el nu simte deocamdată în această necesitate supraindividuală caracterul opresiv. O primește ca și cum legea tuturor ar fi bună și pentru el. Acesta e pînă la urmă comportamentul și al Persidei, chiar dacă își înfruntă mama, și al lui Națl, care începe prin a-și bate tatăl. Confruntarea nu devine ireductibilă, antinomică. Finalul nu poate fi decît împăcarea deplină a conștiințelor celor mai neliniștite. Mentalitatea calmei și perfect adaptatei Mara învinge pînă la urmă. Realismul romanului lui Slavici constă în zăgrăvirea acestui echilibru, doar provizoriu tulburat, dintre viața oamenilor și valorile care le conduc, prin consimțămînt aproape, destinele, dintre adevărurile particulare ale eroilor și acel unic adevăr general în care se tocesc toate. Dubla funcție a naratorului, de care am vorbit la început, este reflexul stilistic al acestei viziuni, prin care vocile individuale și distincte ale personajelor celor mai variate sînt, în fiecare clipă, reunite într-o voce înțeleaptă și mai presus de ele, care, putînd fi a fiecăruia, este în fond a tuturor și a nimănui.