

LBRIS

We know
books
MIHAI ZAMFIR

STUDII LITERARE

Volumul III

STILISTICĂ APLICATĂ

Cealaltă față a prozei



Din secolul romantic

Spandugino

Cuprins

CEALALTĂ FAȚĂ A PROZEI

Prefață la ediția a doua	9
Prefață	11
Novella și nuvela. Proza tânărului Rebreanu	15
„Viața formelor” românești. Stilistica „noului roman” de la 1920	25
Romanul și poemul. Nucleul stilistic al <i>Crailor</i>	36
Poate oricine să scrie un roman? Despre proza lui Constantin Stere	45
Educația europeană. Despre <i>Pirin-Planina</i> și proza lui Topîrceanu	71
Structura semi-absenței. Biografic și literar în romanul <i>Jocurile Daniei</i> de Anton Holban	91
Ieșirea din provincie. Când E. Lovinescu devine E. Lovinescu	102
Jurnal de criză și jurnal de existență. Tipologia jurnalului intim românesc	115
Maestrul din umbră. Proza lui M. Blecher și proza anilor '30	153
Resentimentul naște proză. Despre nuvelele lui Vasile Voiculescu	194
Un semn de întrebare. Despre etica lui Marin Preda	205

DIN SECOLUL ROMANTIC

Prefață la ediția a doua.	229
Prefață	231
I. Eseu despre secolul al XIX-lea	233

II. Din stilistica romantismului	299
Memorie <i>vs</i> Imaginație: un model al prozei românești din secolul al XIX-lea	301
Exilul romantic	340
Din romantismul extremist	354
Retorica poeziei primului romantism	383
Apendice: un imn romantic	438
III. Eminesciana	447
Încă o explicație pentru inexplicabil	449
Devenire heraclitiană și cezură eleată. Analiza sonetului <i>Stau în cerdacul tău...</i>	458
Constituirea mitului eminescian: glose despre un mit modern . . .	472
Eminescu și secolul al XIX-lea	492

LBRIS

We know
books

**CEALALTĂ FAȚĂ
A PROZEI**

Novella și nuvela

Proza tânărului Rebreanu

În cazul lui Rebreanu, privirile retrospective se fixează predilect asupra marilor creații, încercând recitirea capodoperelor: scriitorul a lăsat suficiente opere de vârf, iar interpretarea lor a rămas de multe ori în urmă. Alte priviri se vor opri asupra zonei până de curând inedite – asupra *Jurnalului* și publicisticii. În ceea ce ne privește, ne vom adresa primelor piese ale lui Rebreanu, într-o tentativă de a construi arheologia capodoperei. Înaintea marilor romane, au existat încercările – deseori mediocre – ale nuvelelor de tinerețe. Inexplicabil, în absolut, acest traseu trebuie să conțină însă un cifru, relevabil la lumina zilei. Și în legătură cu opera lui Rebreanu persistă întrebarea fundamentală: cum a fost posibil ca autorul lui *Ion* și al *Răscoalei* să fie în același timp autorul unor romane de duzină?

Astăzi știm că Rebreanu a încercat să se afirme la început ca nuvelist și că a reușit în bună măsură: de la venirea în țară și până în 1920, a scris un mare număr de nuvele, operă aproape compactă, pe care exegeza curentă o expediază rapid, pentru a se putea ocupa de capodoperele românești. În planul pur al creativității, eșecul lui Rebreanu ca nuvelist ni se pare însă un eșec elocvent: preistoria marii proze din *Răscoala* începe cu studiul formulei nuvelistice a autorului.

Pentru a întreprinde această arheologie a prozei, examinăm textul nuvelor prin suprapunerea a două grile: a celei tematice și a celei cronologice.

a) *Grila tematică* învederează psihologia și, poate, dinamica subconștientului la Rebreanu. Plecat din Năsăud și format într-un mediu intelectual dintre cele mai conservatoare, prozatorul are de la început fetișul temei. Veritabila proză – prin extindere, veritabila literatură – ar trebui să se ocupe de viața țărănească, de eternul uman al acestei zone, surprins sub orizont clasic. În secolul al XIX-lea, Transilvania fusese clasicistă cu îndârjire. *Pattern* tutelar – George Coșbuc și mitul pe care acesta îl impusese în lumea intelectuală transilvăneană. Într-o astfel de atmosferă provincială și-a făcut Rebreanu ucenicia intelectuală, dobândind primele noțiuni estetice și, mai ales, etice fundamentale. Primitive – fără îndoială. Discursul local ardelenesc despre țăran ca realitate originară a poporului român și despre obligația scriitorului de a evoca „adevăratul” popor (adică pe țărani) a marcat primii ani ai lui Rebreanu. Nu este imposibil să ni-l imaginăm pe Rebreanu sosind la București cu o singură decizie adâncă – aceea de a-i prezenta întregii țări pe oamenii din regiunea sa natală, ridicându-l pe locuitorul din părțile Năsăudului la valoare universală.

În aceste condiții, abordarea unei alte tematici decât cea rurală trebuie să fi avut pentru scriitor o importanță capitală: a descrie o altă lume decât aceea pe care ai intenționat și ai fost pregătit s-o descrii – iată aproape un caz de conștiință. Dacă, pentru cutare prozator de la începutul secolului nostru, tema pusă în scenă avea de multe ori valoarea unui detaliu de construcție, pentru Rebreanu, ea însemna infinit mai mult. Abandonarea „lumii satului” în favoarea „lumii orașului” a echivalat, fără îndoială, în conștiința lui Rebreanu cu o schimbare de statut auctorial, cu o „trădare” a vocației inițiale.

Remușcarea surdă și tenace a întovărășit astfel scrisul lui Rebreanu încă din primii ani; complexul de culpă (element esențial

al psihologiei creatoare) va avea repercusiuni până în straturile cele mai îndepărtate ale construcției prozastice, până în pragul lingvistic, până la coerența formală a frazelor.

Așa se face că, după ce a scris primele nuvele aplicând programul tacit al unui ruralism fundamental, în ipostaze dramatice sau pitorești (*Răfuiala*, *Cântecul iubirii*, *Proștii*, *Nevasta* etc.), Rebreanu va profita de experiența penitenciară pentru a oferi tablouri ale umanității decăzute (*Culcușul*, *Golani*). Odată cu nuvela *Ocrotitorul*, din 1911, prozatorul se mută definitiv la oraș, rămânând să revadă satul doar intermitent. Acest sat devine nu numai pecetea tinereții prime, ci mai ales aspirație permanentă, entitate ce-și va câștiga treptat o dimensiune metafizică, *locul originar* abandonat și obsedant.

b) *Grila cronologică* trebuie să se suprapună peste cea tematică, pentru a releva sensul ultim al nuvelor. Simpla cercetare a datelor de compunere ne edifică asupra evoluției: momentul 1912–1913 apare, în această perspectivă, drept o placă turnantă. Până la acest prag, au fost scrise *Răfuiala*, *Cântecul iubirii*, *Proștii*, *Nevasta*, *Idilă de la țară*, *Vrăjmașii* – toate esențial rurale, în care apare cu toată claritatea lumea satului nășăudean, uneori identificabilă prin prototipuri reale. După nuvela *Ocrotitorul*, preponderența o capătă lumea mărunță și umilă a orașului, „spectacolul” cehovian dezvoltat în cadență continuă: *Strănutarea* (1912), *Cearța* (1912), *Cuceritorul* (1916), *Bibi* (1918), *Norocul* (1918), *Pozna* (1919), *A murit o femeie...* (1919), *Cântecul lebedei* (1919), *Ghinionul* (1920), *Omul mic și oamenii mari* (1920). Deceniul 1911–1920 pare ferm caracterizat. Colaborarea la *Sburătorul* și relațiile tot mai strânse cu E. Lovinescu, imediat după sfârșitul Primului Război Mondial, fortifică previzibil atracția citadină. Rezistența internă a lui Rebreanu față de această schimbare involuntară se lasă însă la fel de ușor surprinsă: romanul autobiografic *Calvarul* (1919) este, concomitent, romanul războiului și al scriitorului în mijlocul războiului, al scriitorului incapabil de a-și găsi un loc în forfota ostilă a Bucureștiului, a Marelui Oraș.

După pragul cronologic 1912–1913, nuvelele cu subiect rural devin nu numai extrem de puține, ci și de factură specială. Ele se află angrenate în marea dramă a războiului ce-l obsedează acum pe Rebreanu (*Hora morții*, 1915) sau se plasează într-un trecut nostalgic deja irecuperabil. Piese-simbol vor fi *Cuibul visurilor* (1919) sau *Dincolo* (datare incertă), amândouă didactice și convenționale; în ele, satul (adică inocența și copilăria) apare într-o aură legendară, opusă prezentului decăzut. În *Cuibul visurilor*, autorul-narator face o călătorie exorcizantă la locurile copilăriei, unde nu mai găsește nimic: revenirea la origini are aerul unei descinderi *ad inferos*. În *Dincolo*, culpabilizarea provocată de părăsirea satului ia formă tana-tică; tatăl aceluiași autor-narator moare oarecum din cauza absenței fiului, stabilit în București. Peste aceste texte scrise la persoana I bate vântul vinovăției fără redempțiune.

Suprapunând grila tematică celei cronologice, introducem în nuvelistica lui Rebreanu o ordine neașteptată: nuvela primilor ani este o nuvelă țărănească și tradițională; nuvela scrisă în paralel cu romanul *Ion* va fi o nuvelă de factură opusă, citadină și cehoviană.

Ne interesează faza următoare a formulei. Constatăm că nuvelele „țărănești” (să le numim convențional astfel) se bazează pe refacerea unei norme narrative străvechi. Coborâm cu ele la originile narațiunii. *Răfuiala*, de exemplu, povestește despre uciderea unui flăcău de către bărbatul fostei sale iubite: o acumulare paroxistică a geloziei reprimată mult timp se sfârșește pe spațiul celor câteva pagini. *Cântecul iubirii*, în decor vag exotic, desfășoară aceeași dramă a geloziei terminate tragic. În *Proștii*, trei țărani pierd trenul din cauza dușmăniei stupide a personalului gării: accident aproape banal, dar care pune în evidență marginalizarea existențială a țăranelui, adică un proces istoric complex și îndelungat, imposibil de fixat în limite cronologice. În *Nevasta*, înmormântarea unui om și atitudinea nevastei sale din acea zi luminează cu precizie tragedia unei vieți întregi – obligația de a mima supunerea și iubirea. *Dintele*,

simbol derizoriu al îmbătrânirii, este un alt „concentrat” de timp: prin accidentul pierderii lui, eroina nuvelei descoperă mecanica tragică a îmbătrânirii și inexorabilul trecerii timpului; pierderea dintelui este „prima moarte”, moartea simbolică a unei ființe. Oricărei nuvele țărănești de Rebreanu îi putem găsi aceeași schemă internă: surprinderea, cu mijloace concentrate și într-o scenă crucială, a unui climax ce rezolvă, de obicei tragic, acumularea temporală.

Precizăm că acest tip de nuvelă reia vechea schemă a nuvelei clasice – narațiune exemplară, model de comportament uman. Ea materializează un proverb sau un adagiu, un concentrat paremiologic rafinat de cugetarea populară de-a lungul secolelor. Tot ca în narațiunile clasice, aceste nuvele „țărănești” pun în scenă nu atât personaje cu identitate socială, cât prototipuri caracterologice supraumane, personificări ale unei condiții generale, atopice și atemporale (gelosul, iubitul, nevasta, omul umil, înfumuratul etc.). Diegetic vorbind, în ele asistăm doar la finalul unui proces continuu imposibil de oprit, înaintând cu forța fenomenelor naturale. Istorie exemplară și paradigmă a umanului, nuvela tipic rebreniană se înrudește cu folclorul prin toate aceste trăsături, ca și prin senzația că s-ar putea transmite pe cale orală.

Nu trebuie neapărat să facem apel la tradiția locală pentru a explica această predilecție, deși proza scurtă ardelenescă oferă repere interesante: de la Ioan Slavici la Ion Agârbiceanu și apoi la Pavel Dan, nuvela de tip clasic, construită pe tiparul imuabil al Renașterii, domină viziunea autorilor din această parte a țării. Când se ocupă de viața rurală, Rebreanu scrie, prin urmare, *novelle* – adică forme epice concentrate în afara timpului, cu scenarii umane fără vârstă, asemănătoare *novellei* renascentiste. Zona Năsăudului devine matrice a umanității străvechi, regiune privilegiată și abstractă, în care comportamentul și relațiile umane au recoborât în primordial.

Cât privește valoarea acestor *novelle*, Rebreanu se află numai de câteva ori la un pas de capodoperă; narațiunea condusă cu mână

sigură până la scena finală în *Proștii* sau perfecțiunea atmosferei din *Nevasta* se întâlnesc rareori; există multe concesii făcute romanțiozității vârstei, iar limbajul tânărului Rebreanu încă șovăie. Autorul are mania caracterizării naive prin epitetul-adjectiv, manifestându-și deschis simpatia sau antipatia pentru diferite personaje. Nu valoarea literară, diferențiată, ne interesează în cele din urmă, ci tipologia construcției; Rebreanu a fost condus spre narațiunea arhaică și matricială de un instinct sigur, încă de la primele încercări.

Exercițiile narrative începute odată cu anii 1912–1913 nu schimbă doar mediul social al nuvelor. Istoria literară a fost sensibilă mai ales la acest aspect exterior și memorabil – la alegerea personajelor din straturile sociale umile sau declassate ale Capitalei. Infinit mai importantă ni se pare însă schimbarea modelului narativ. Fără a-l descrie în amănunțime, să spunem de la început că el se opune prin toate detaliile modelului din *novella* țărănească. Bucăți cum ar fi *Strănutarea*, *Cuceritorul*, *Norocul*, *Cântecul lebedei*, *Ghinionul* etc. sunt pur cehoviene ca personaje și atmosferă, imitând conștiincios modelul ilustru. Am putea diserta îndelung cu privire la diferențele dintre nuvela cehoviană și nuvela clasică, pentru că ele reprezintă două lumi narrative opuse. Ne mărginim să surprindem, din punct de vedere stilistic, diferența esențială, tutelară față de toate celelalte.

După cum am spus, *novella* cuprinde un destin și un univers, amândouă concentrate în formulă paradigmatică; structura ei este rotundă, fixă, repetabilă, retenibilă pe cale orală. Nuvela cehoviană, dimpotrivă, apare ca un *fragment detașat* din narațiunea mai amplă a existenței, o porțiune de destin aleasă la întâmplare; ea se află, de altfel, la capătul unui drum lung, parcurs de proza scurtă europeană de la începutul secolului al XIX-lea și până la sfârșitul lui. Legile interne ale speciei sunt reformulate. Atrasă în orbita tot mai largă a romanului, nuvela din epoca lui Cehov va încerca să urmeze calea scripturalizării, adică o cale complet opusă ca spirit *novellei* clasice. Textul cehovian se află la capătul evoluției unui întreg secol și poartă

marca perfecțiunii alexandrine: genialitate concentrată, capodopere în serie sub forma aparent modestă a articolului de ziar.

Lumea concretă pusă în scenă de Cehov interesează mai puțin: sunt mici funcționari, mulțime citadină, oameni de vocație anonimă. Inovator rămâne sistemul construcției: anti-eroism programatic, prins în construcție liniară. Absența finalului spectaculos, ștergerea intenționată a contururilor începutului și sfârșitului de text, efortul de a sugera mecanica jurnalieră și impresia repetării infinite; apoi ironia și autoironia (în cazul textelor redactate la persoana I), coborârea intenționată a excepției la nivelul banalului. Dacă există, climaxul trebuie bine ascuns, acaparat de aceeași mecanică a zilelor cenușii – un climax aproape invizibil, dizolvat discret în masa evenimentelor fără aparență de evenimente. Prin ironie și autoironie, autorul se detașează intim de subiectul relatat, de același subiect cu care autorul de *novelle* părea că se identifică. Ironia atinge diverse nuanțe într-o paletă plină de subtilități, infinite la Cehov, mult mai reduse la Rebreanu. Să mai notăm, în același spirit scripturalizant, abundența scrisorilor, a însemnărilor, a jurnalelor intime, a articolelor de ziar, a confesiunilor relatate, a tot ceea ce face din nuvela cehoviană o lume aparte, iar din această nuvelă un mic roman. Rebreanu receptează un Cehov extrem de simplificat, redus la liniile lui esențiale, dar totuși un Cehov, profund diferit de nuvela clasică.

Aceste trăsături rapid sintetizate se regăsesc într-o mai mare sau mai mică măsură la Rebreanu, autor în plină prefacere interioară după 1912. Bucăți cum ar fi *Strănutarea*, *Cearta*, *Cuceritorul* etc. sunt interesante mai ales prin dizolvarea narațiunii în spirit cehovian și mai puțin prin valoarea – extrem de modestă – a textelor.

Aceasta deoarece, oricât de aproximativă, proba axiologică rămâne elocventă; nu există, în cazul unui creator excepțional ca Liviu Rebreanu, eșecuri neutre. Istoria literară n-a pus încă în termeni exacti raportul dintre narațiunile „țărănești” și cele cehoviene. O explicație structurală se insinuează: Rebreanu era, instinctiv, în