

Doctorand: TUDURACHI A. Ligia-Gabriela
Titlul tezei de doctorat: *Poetica romanelor lui E. Lovinescu*
Conducător științific: Prof. dr. Ion Pop

Rezumat

CAPITOLUL ÎNTÂI

RECEPTAREA ROMANELOR LOVINESCIENE. EXPLICAȚII PENTRU UN EȘEC

Teza e consacrată celor șapte romane pe care le scrie E. Lovinescu în deceniul '30 - *Mite* și *Bălăuca* (grupate în „ciclul eminescian”), *Bizu*, *Firu-n patru*, *Diana*, *Mili* și *Acord final* (grupate în „ciclul autobiografic”). Primul capitol își propune o trecere în revistă a exegezelor care s-au consacrat romanelor lovinesciene din anii '30 până astăzi, subliniind existența câtorva constante. Mai întâi, o dificultate în a identifica „genul proxim” al acestor texte. Cronicarii interbelici au oscilat între mai multe grile generice (în cazul ciclului „eminescian” între biografie critică și roman; în cazul ciclului *Bizu*, între autobiografie spirituală, memorialistică, roman psihologic, roman social, chiar comedie), mișcându-se liber între literatură și proza non-ficțională. Indiferent cine a fost cel care citea (G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Isac Peltz, Mihail Sebastian, Vasile Damaschin, etc.), el a adoptat în fața acestor romane un comportament aparte. A fost în expectativă pentru fapte de text incasabile. A operat nu cu un singur rând de constrângeri generice, ci cu mai multe, gata să accepte elemente ce-și răspundeau în specii diferite, atâta vreme cât reușea astfel să construiască un sens. Multiplicarea grilelor nu a făcut însă decât și mai evidente erorile textului lovinescian și diversitatea lor. Fascinați de o proprietate cameleonică a textului, fără a reuși, în pofida disponibilității lor, o interpretare coerentă, criticii interbelici s-au văzut obligați să accepte că, rotindu-se în jurul aceluiași fapt de text cu mereu alte puncte de vedere, au ajuns doar să se contradică. Sunt încercați de un sentiment de perplexitate. Rămânând suspendant în lectura lui *Mite* între ipoteza biografiei critice și cea a ficțiunii, cu fapte de text care nu puteau fi explicate în niciuna din aceste grile, Călinescu sfârșește prin a declara că Lovinescu „a vrut să deruteze prin contrarii”, în vreme ce Vladimir Streinu mărturisește că romanul lovinescian îi „încețoșază judecata literară”, creându-i senzația, niciodată încercată la vreo altă lectură, de a fi fost „prins între” impresii („puternice”) și judecăți („stânjenitoare”).

Ceea ce criticii anilor '30 formulau în termenii unei in-determinări generice a textelor lovinesciene devine pentru criticii din anii '70 (Eugen Simion, Ioan Holban, Ileana Vrancea, Ion Negoitescu, Marian Papahagi), care recitesc romanele în orizontul deschis de proaspătul concept de *intertextualitate* al Juliei Kristeva, o ilustrare a unui fenomen intertextual. Impregnat de citate pe toată suprafața, construit din episoade importate și cu personaje „de import” (luate din romanele lui Duiliu Zamfirescu, din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, din *Bunica se pregătește să moară* a lui Anton Holban, din *D'ale carnavalului* a lui Caragiale, din *Însemnările lui Neculai Manea* a lui Sadoveanu, etc.), romanul lovinescian pare a fi, prin chiar proiectul său, un text eterogen, înțesat de discursuri străine, construit pe baza unei vaste rețele de interferențe. Ileana Vrancea (1969) îl descrie ca pe o „complicată țevărie de orgă” în care țevile, de înălțimi și grosimi diferite, sunt și de proveniențe diverse, din materiale felurite. Prezența discursurilor străine se completează cu fenomenul unei circulații a textelor în interiorul „operei” lovinesciene; între critica, memorialistica și romanele lovinesciene se observă o migrație de teme, de motive și chiar de fragmente de discurs. Lectura intertextuală scoate în evidență rupturile din romanul lovinescian, decalajele, secvențele necorelate, formele de coliziune, punctele de articulație desfăcute. Fenomenul care pentru criticii interbelici avea aspectul haosului e acum cartografiat. Logica care reglează alcătuirea acestei hărți rămâne însă în continuare neclară. Căci ceea ce se constată e, pe de o parte, caracterul „static”, non-

evolutiv al acestor importuri (Ion Negoïtescu, 1970); pe de altă parte, banalitatea fragmentelor de discurs puse în circulație (Eugen Simion, 1971); recurența lor nu face în aceste condiții decât să sublinieze o valoare stereotipală, arătându-le ca simple locuri comune ale limbajului (Ileana Vrancea, 1969). Descărcate de informație romanescă, aceste discursuri „migratoare” fac imposibilă alcătuirea unei poetici intertextuale a romanului lovinescian. „Soluția” o constituie o lectură „în sistem” a operei lovinesciene (citesc astfel Eugen Simion, Ion Negoïtescu, Marian Papahagi, de la care ipoteza se perpetuează în anii '80 la Nicolae Manolescu și apoi în anii '90 la Ion Simuț și Aurel Sasu): împărtășindu-se din substanța *Criticelor* și a *Memoriilor*, cele șapte romane sunt considerate ca „parte” a unui „sistem” al operei lovinesciene. Vor fi citite pentru a „completa” „informația” din critice și din memorii; această informație privește, desigur, psihologia creatoare lovinesciană. Lucrurile nu s-au schimbat fundamental între cele două momente ale receptării lovinesciene: criticii interbelici citeau aceste romane „ca” operă critică - în anii '70, romanele sunt citite „cu” critica și memorialistica. Nici într-un moment, nici în altul, aceste texte de ficțiune nu au putut fi restituite unei lecturi specific ficționale.

O altă constantă a lecturilor care s-au făcut acestor texte constă în faptul că, și în anii '30 ca și mai târziu, criticii au căutat să rezolve „problemele” textului lovinescian apelând la instrumentele psihologiei. Inconsecvențele, derivatele, discontinuitățile textului au fost transcrise ca aspecte specifice ale unei interiorități complicate, fluctuante, greu accesibile. În anii '30 s-au invocat, pe rând, modelul unei psihologii clinice (G. Călinescu), al unei psihologii abisale (Vladimir Streinu) ori modelul romantic al psihologiei excepționale a geniului (P. Constantinescu, Șerban Cioculescu). În anii '70 s-a apelat la instrumentele psihologiei neconvenționale - la comunicarea telepatică (Eugen Simion, Ileana Vrancea) ori la hipnoză (Ioan Holban). Nici unele, nici altele din aceste instrumente nu au dat rezultate. În fiecare caz în care câteva fapte de texte puteau fi invocate în sprijinul unei ipoteze, multe alte situații veneau să o infirme, și o făceau în moduri capabile să trezească cel puțin la fel de multă perplexitate ca și chestiunea in-determinării generice. Șerban Cioculescu constata, de pildă, nu doar construcția perfect logică a transelor eminesciene, ci și faptul că intrările (și ieșirile) din transă se fac la Lovinescu în mod sistematic cu „un bum-bum”. Nu doar că, în loc să „evadeze” din real printr-o visare onirică, Eminescu se menține în real printr-o visare „rememorativă”, ci și faptul că poetul își amintește lucruri pe care nu le trăise și reproduce dialoguri întregi la care nu participase. În oricare din modelele psihologice încercate, „problemele” pe care le ridică psihologia personajelor lovinesciene au fost majore și insolvabile. Cronicile interbelice încep sistematic prin a vorbi despre un „proiect psihologic” lovinescian, pentru a sfârși cu liste ale „erorilor” psihologice pe care le comite romancierul.

CAPITOLUL AL DOILEA

FIGURI UZATE, MEMORIE LITERARĂ, STEREOTIPII VERBALE ÎN ROMANELE LUI E. LOVINESCU

Ceea ce propun în această teză e abandonarea instrumentelor psihologiei. Chiar și o lectură superficială a romanelor lovinesciene scoate imediat în evidență o consistentă și, în același timp, neobișnuită, prezență a unor *forme* verbale, precum citatul, legenda, proverbul ori clișeul. În loc să fie un spațiu de evoluție al personajului, pagina de roman devine aici spațiu de manifestare a unei forme (proliferante), făcând ca acțiunea și personajele să se deplaseze în fundal și să nu mai existe, propriu-zis, o preocupare pentru coerența lor. În același timp, se poate observa că tocmai prezența acestor forme e cea care explică comportamentul personajelor lovinesciene. Rațiunea pentru care manifestările contradictorii ale acestor personaje (când prea dramatice, când prea atone, ilustrând când normalitatea psihică, când alienarea) nu au putut fi explicate prin mecanisme psihologice ține de faptul că aceste manifestări nu au o cauză internă, psihologică, ci o cauză externă, de natură discursivă. Numai efectele sunt, cu alte cuvinte, psihologice, nu și cauza care le produce. Această cauză angajează un instrument lingvistic. Capitolul al doilea al tezei se ocupă cu înregistrarea

acestor *forme* verbale, urmărind să descrie mecanismele lor de producție și modalitatea specifică în care fiecare dintre ele interacționează cu personajele.

Le iau pe rând. Citatul este, cum nu o dată s-a observat, extrem de bogat ilustrat în aceste romane (poeme eminesciene reproduse *in-extenso*, fragmente din proza eminesciană, bucăți din articolele politice publicate de poet la «Timpul», fragmente din două texte ale Mitei Kremnitz, din *Amintirile* lui Teodor Ștefanelli, poeme ale Veronicăi Micle, replici din schițele lui Caragiale, replici și scene din *Amintirile* și din poveștile lui Creangă, versuri ale lui Samson Bodnărescu, cântul V al *Infernului* lui Dante, versuri din *Grădina trandafirilor*, numeroase fragmente din *Letopisețul* lui Neculce, un citat de mai multe ori reiterat din *Arhondologia* paharnicului Sion, fragmente de texte grecești, altele din texte latinești citate după Voltaire, etc.). În toate aceste situații, citatul devine o parte din existența personajelor; se inserează în conversațiile lor, le mobilează interioritatea, le determină, într-un cuvânt, „viața”. Memoria personajelor lovinesciene se dovedește de altfel a fi goală de conținuturi subiective. Eminescu nu-și amintește propria copilărie, locurile unde a trăit, oamenii pe care i-a cunoscut, „uită” până și „scena de ieri”. Veronica, încercând să-și exploreze trecutul ca să recupereze ceea ce o leagă de Eminescu, nu izbutește decât să reproducă, „cu ochii pironiți în gol” *Venere și Madonă*, „fără șovăire, cuvânt după cuvânt”. Orice imersiune a personajului în trecutul personal riscă să aducă la suprafață un „text învățat”, căci memoria acestor ființe nu conține „amintiri”, ci „texte”. Între amintire și citat relația e la Lovinescu atât de strânsă încât devine exclusivă. Un scenariu didactic introduce în fiecare caz în parte discursul împrumutat. Fără nici o legătură cu contextul în care se găsește, personajul își rostește replica „pederost, ca pe o poezie”, fără a ști când, unde, în ce context a învățat-o. Se simte ca în fața unui profesor care îi verifică fidelitatea reproducerii și trăiește teroarea unei pedepse care îi va sancționa infidelitatea în raport cu originalul. În plus, scenariul acestei învățări e adesea unul colectiv, nu individual. Ca o clasă de elevi ce așteaptă să fie ascultați din aceeași lecție, toate personajele par aici pregătite să rostească, în orice moment, același discurs; sunt gata să-l repete sau să continue performarea. Cu toții știu „pe dinafară” același text, descoperind cu uimire această împărtășire dintr-un tezaur livresc comun. Paradoxul relației personajului lovinescian cu citatul stă, așadar, în implicarea deopotrivă a unei interiorități și a unei realități exterioare. Personajele nu-și pot menține o stare sufletească decât oferindu-și memoria textelor împrumutate; introspecția lor nu descoperă altceva decât „texte știute”. Adâncirea în sine a personajului îl ține, în mod paradoxal, la o suprafață a cuvintelor știute de toți. Citatul își asociază astfel, în orizontul ficțional lovinescian, o reverberație negativă: obligă personajul la descoperirea unei interiorități din care conținuturile personale lipsesc, așadar la constatarea propriei goliciuni.

O altă formă discursivă care se ilustrează în *Bălăuca* e proverbul. Vorbirea lui Creangă e constituită exclusiv din expresii sapiențiale. Creangă recurge la proverb ori la vorba de duh pentru a se exprima în legătură cu tot ce-l înconjoară; își descrie astfel gesturile proprii, atitudinile celor din jur, vorbește despre nevoile fiziologice, etc. Vladimir Streinu observase deja la apariția lui *Mite* nu numai neverosimilul acestei vorbiri *exclusive*, ci și inadecvarea semantică pe care o aduce cu sine „inflația” de vorbe de duh. Pradă unei neînțelese atracții cantitative, Lovinescu folosește proverbele neatent la sens, asociindu-le neglijent situațiilor din real. O asemenea neatentie nu e acceptabilă, crede Streinu, în cazul acestor adevărate *sagesse des nations* destinate să aprofundeze situațiile din real, retrasându-le de la un arhetip. Observația e justă. Doar că acumularea cantitativă e destinată de Lovinescu unui interes tocmai opus celui de semnificație. Ceea ce romanicerul își propune, în mod evident, să obțină aglomerând forme verbale de același fel nu e o aprofundare a situațiilor din real cu care proverbele sunt asociate într-un mod subliniat aleatoriu, ci un exercițiu formal specific. Unui gest din real (mereu mărunț, nesemnificativ) i se asociază în mod sistematic nu un proverb, ci o serie de trei, patru sau mai multe proverbe. O plecare de acasă e „redată”, de pildă, prin „leg calul unde zice stăpânul” - „mi-am luat rămas-bun de la călcâie” - „mergem mort-copt că ăsta ni-i plugul” - „fuga-fuguța, bădie, că ni se închide biserica”. Plecând de la o nemulțumire legată de faptul că Tinca întârzie să servească masa, Creangă înșiră „nu-i a bună să te pui vizitiu ca cai albă și slugă la femeie” - „omul învățat înțelept va fi și pe cel neînvățat slugă îl va avea” - „cu iarba cea uscată arde și cea verde”. Seriile care se constituie sunt, în toate aceste cazuri, slab justificate

semnatic. Ceea ce iese în schimb în evidență e existența unei teme comune. Înșirând proverbe, Creangă produce un soi de „variațiuni pe aceeași temă”. Realitatea nu oferă aici mai mult decât o „temă” pentru proverbe. E ca și cum am citi pagina cu „slugă” ori pagina cu „plecare” dintr-un dicționar de proverbe. Odată cuvântul-temă stabilit, proverbul trece în prim-plan, se reproduce liber, iar realitatea narațiunii trece în fundal, devenind în fapt indiferentă. Un alt element vine și el să sublinieze investiția formală pe care o face Lovinescu în proverb. În toate scenele de cârciumă din *Bălăuca* (deloc puține) în care se rostesc proverbe, acestea sunt transcrise versificat („Poftim pungă la masă/ Dacă ți-ai adus de-acasă”; „De ce petreci/ De ce ai mai petrece”; „Dă-mi, Doamne, ce n-am avut/ Să mă mir ce m-a găsit”, etc.). Reluarea unei teme, în variațiunile sale posibile lasă în asemenea cazuri loc unei structuri ritmice emfazate, pe care vine să o sublinieze și rima. Proverbul devine similar cântecelor de petrecere, și e astfel nu numai prin ritm și rimă, ci și prin efecte. În loc să se adreseze rațiunii, el produce o excitație a simțurilor, sugestionează și potențează o stare dionisiacă. Rostindu-și proverbele „unsuros”, Creangă se reprezintă într-o concurență cu Tănăsache Lăutarul, performanța sa verbală „umple ochii de lacrimi”. Dacă mai poate fi vorba, în spațiul acestui proverb, de o „înțelepciune a popoarelor”, ea nu mai vizează, cu siguranță, sedimentarea unei semnificații (cum credea Streinu), ci constituirea și perfecționarea unei forme. Investigația lui Lovinescu urmează din acest punct de vedere căile pe care le va deschide în anii '60 cercetarea structuralistă a formelor. Exercițiul lovinescian poate fi rezumat în termenii lui Greimas (*Les proverbes et les dictons*, 1960): în locul semnificației, se caută o „semnificație formală”.

Dacă cele două forme pe care le-am discutat mai devreme (citatul și proverbul) atrag atenția în textul lovinescian printr-o prezență în primul rând cantitativ importantă, asupra clișeului, cea de a treia formă verbală majoră pe care o ilustrează aceste romane, Lovinescu insistă în mărturisirile sale literare. În interviurile pe care le acordă diferitelor reviste cu ocazia apariției romanelor *Mite* (1935) și *Firu-n patru* (1936), romancierul constituie clișeului (procedând, în același fel în care procedase Rebreanu în celebrele sale *Mărturisiri*, la construcția atentă a unui soi de mitologie personală a romanelor sale) statutul unui soi de „figură a genezei” cu rol poetic. Mai mult decât o prezență în spațiul narativ, clișeul se dovedește astfel a fi sursa genetică însăși a romanului lovinescian. El e „punctul de plecare” și cauza unor „bruște iluminări”. „Lovitura de clește a inspirației” lovinesciene pornește, aflăm aici, de la „episoadele depozitate în memoria fiecăruia”. În alte câteva scrisori, adresate unei persoane feminine a cărei identitate a rămas din motive de discreție necunoscută, Lovinescu prelungește aceste afirmații cu altele care prezintă clișeul ca sursă a unor scene narrative-pivot. E vorba, în termenii săi, de episoade construite „în jurul unei vorbe”. Am analizat în teză cele două astfel de episoade indicate de autor (unul construit în jurul „magistralei vorbă ploieștene *cât de rău îmi pare că plec*”; celălalt construit în jurul lui *știu să mă mulțumesc și cu puțin*), pentru a înțelege în ce fel pot ele constitui un model paradigmatic al construcției narrative. În ambele cazuri, îndrăgostitul (Eminescu ori Bizu) primește de la persoana iubită (Veronica ori Diana) o replică stereotipă, într-un moment de mare încordare emoțională, când e tocmai pe punctul de a o absolutiza. Clișeul produce instantaneu o degradare a imaginii iubitei, o descalifică, aruncând-o în masa unei umanități comune și ordinare (Diana îi apare de pildă lui Bizu hidoasă, în calitatea ei de enunțator de clișee – pielea i se zbârcește și degetele îi devin „scurte”, „boante” și „îngălbenite”); amorul acestor femei devine și el vulgar și rudimentar. Un ciudat transfer se petrece însă, căci „pierzându-și” iubita, în clipa în care aceasta a rostit un clișeu, îndrăgostitul lovinescian nu pierde și obiectul care îi produce plăcere. El continuă să simtă emoția erotică, chiar mai intens, legând-o însă acum de expresia verbală. Insinuat în subconștientul personajului, clișeul îl conduce pe nesimțite spre o dedicație fascinatorie. Materia verbală înlocuiește pe nesimțite corpul iubitei, iar emoția erotică se transformă și ea ne nesimțite într-o „dogoare” a expresiei lingvistice. Preocuparea unică a personajului lovinescian e, în asemenea momente, pentru felul în care poate „răspunde” clișeului, pentru felul în care se poate implica în „relația” cu el. Îl perpetuează, îl prelungește, îl reformulează. Nu e o simplă coincidență că scena dintre Eminescu și Veronica și cea dintre Bizu și Diana sunt scene de amor. Romanele lovinesciene sunt populate de cupluri: Eminescu și Mite, Eminescu și Veronica, Bizu și Diana, Bizu și Silvia, Bizu și Mili, Bizu și Rosina, Lică și Mili, etc. Sunt multe întâlniri, multe despărțiri și multe scene de

amor. Toate constituie pentru Lovinescu situații în care corpul îndrăgostit e „posedat” - dar e posedat de altceva decât de cel care-l iubește; de altceva decât iubitul sau iubita care-i stă în față și, uneori, chiar în acele clipe, îl atinge. De fiecare dată între cei doi îndrăgostiți se așază un cuvânt, o replică, o stereotipie, o exclamație. Și relația lor e transfigurată/ deformată de această prezență. Lovinescu iubește ambiguitatea acestor planuri în care îndrăgostitul descoperă cu uimire sau ignoră, copleșit de iluzia sa, că forța care-l posedă nu e persoana din fața lui, pe care o îndrăgește și care-l îndrăgește. La capătul unei serii de alte câteva analize în care am urmărit incidența clișeelor asupra câtorva destine (Rosina Sthal, Lică Scumpu, Diana Serea, Mili), am putut constata același efect puternic emoțional pe care îl face clișeul asupra ființelor lovinesciene, însingurându-le, într-o lume în care prezența expresiei verbale devine suficientă și face inutilă orice altfel de prezență (umană).

Revenind însă la rolul de figură genetică pe care Lovinescu îl acordă clișeului, vom înțelege că investindu-se într-o construcție formală în care așază alături citatul, legenda, proverbul și clișeul, Lovinescu își alege formele discursive din perspectiva unei afinități; le destinează unei tratări unitare sub semnul poncifului, a figurii „uzate”.

CAPITOLUL AL TREILEA

CUVINTELE CARE FAC LUCRURI.

VALORI PRAGMATICE ALE LIMBAJULUI ÎN POETICA ROMANULUI

În locul situației obișnuite în care ființa umană, în posesia unui discurs, îl folosește pentru a se exprima, pentru a comunica cu cei din jur, pentru a atinge anumite scopuri practice, etc. – găsim așadar la Lovinescu situația mai puțin obișnuită a unui discurs care refuză să se supună vreunei intenții discursive și care își manipulează enunțatorul. Ceea ce Lovinescu pune în pagină cu fiecare nouă ilustrare a unei *forme* verbale e capacitatea acesteia de a fascina în așa măsură personajul încât el uită de sine, de identitatea lui, de scopurile pe care și le fixase, de originea lui, de relațiile care îl leagă de societate, pentru a se abandona discursului și a-l urma orbește. Spus scurt, întregul roman lovinescian nu face decât să illustreze o forță de manipulare a cuvintelor. O constantă a acestor *forme* verbale o constituie de altfel faptul că toate își asociază o modalitate expresivă exclamativ-imperativă. Fie că e vorba de clișee, de citate ori de proverbele lui Creangă, ele capătă la Lovinescu aspectul unor scurte comenzi care cer o execuție imediată. Capitolul al treilea își propune o analiză detaliată a acestor „efecte verbale” pe care discuția în jurul *formelor* din capitolul anterior nu făcuse decât să le anticipeze. Nu e vorba doar de sentimente și stări pe care personajul le încercă consecință a contactului său cu materia verbală („emoții” pozitive ori negative, spaimă, teroare, stări de beatitudine ori stări morbide). Galeria manifestărilor în care personajul lovinescian e sugestionat de cuvinte e mult mai bogată. Formele de discurs sunt destinate de Lovinescu în mod sistematic unui rol activ: în orizontul ficțional pe care îl construiește, criticul experimentează moduri din cele mai diverse în care expresia verbală trece de la „a spune” la „a face”, devenind motorul unei acțiuni care sfârșește prin a substitui acțiunea narativă.

Consecință a unor replici care își revelează un neașteptat efect incantatoriu ori a unor versuri repetate refrenic, personajele lui Lovinescu cad adesea pradă unei stări somnolente. Rostite ori doar auzite, asemenea fragmente de discurs produc asupra lor efecte similare cu cele ale somniferului ori cu cele ale drogului. Nu doar căderea subită în transă evocă substanțele halucinogene, ci și efectele colaterale, ce nu se lasă așteptate. Abandonul plăcut de sine degenerează în stări febrile, însoțite de senzații de sufocare, de înec, ajungând uneori până la o paralizie locală (în *Firu-n patru*, „consumând” în exces versuri, din Horațiu, din Leopardi, din Heine, Bizu simte mai întâi o „iritație a ochiului stâng”, apoi o „înțepenire a carotidei”). „Mocirlos” pentru Creangă, „paralizant” pentru Bizu, îmbălsămant și greu pentru Eminescu, somnul în care cade personajul ca urmare a interacțiunii lui cu un fragment de text e de fiecare dată un somn fără vise; un somn al materiei, al „cărni”. Consumate cu o nevoie mereu crescută, vorbele nu deschid nici spre reverie, nici spre fantasmele subconștientului. Retrag doar dreptul oricărei licăriri a conștiinței. Odată

„gustat”, cuvântul creează dependență, personajul nu se mai poate desprinde, urmându-l până la limita ultimă a rezistenței sale fizice. În locul paraliziei, apar alteori stările delirante. Replicile nu se lasă rostite decât „cu ochii în tavan” ori „cu ochii dați peste cap”. De aici până la o gesticulație care să evoce în mod clar alienarea pe care o încearcă personajul distanța nu e mare. „Cu capul mort lăsat în jos”, Hugo Loebe, vărul Rosinei dă din mâini în biroul lui Bizu în timp ce rostește *pederost, ca pe o poezie* textul unei petiții; trece apoi inexplicabil de la disperare la o stare de exaltare, „dioniziacă aproape” și i se aruncă lui Bizu de gât țipând „Să trăiești! Să trăiești!”. Privindu-l, Bizu e convins că vede „un om care a înnebunit pe neașteptate”, căci îl cunoaște pe Hugo Loebe de zece ani și-l văzuse și cu o seară înainte. Deliruri de acestea sunt frecvente în romanele lovinesciene: ele vin și trec. Durează atât cât durează contactul cu fragmentul de discurs și dispar atunci când a dispărut cauza (lingvistică). Personajul rămâne în urma lor perfect „sănătos”, fără a mai prezenta simptomele niciunei maladii. Acesta e, evident, motivul pentru care aceste comportamente nu au putut fi diagnosticate clinic, așa cum se convinseseră criticii interbelici.

Un alt fenomen ilustrat de Lovinescu, antrenând și el o cădere în transă și aceeași dependență a personajului în raport cu vorba, e cel al unor contagiuni în masă. Există în romanele lui Lovinescu episoade în care nu facem decât să urmărim cum, pornind de la o vorbă rostită „la întâmplare”, se creează lanțuri întregi de ființe „rostitoare”. Prinse în asemenea „cordoane de transmisie”, orbite, fascinate, într-un complet abandon de sine, personajele nu fac decât să „propage” materia verbală iradiant, în cercuri din ce în ce mai largi. Circulând astfel în natură după un principiu similar transmisiilor de unde (electrice ori magnetice), vorba penetrează uniform un întreg spațiu. În fenomenul acestei circulații, ființele umane nu mai reprezintă însă conștiințe, ci doar corpuri care se lasă traversate, la fel ca multe alte suprafețe materiale (aerul, apa oceanelor, subteranele pământului). Ele se dovedesc capabile să susțină și să potențeze fenomenul acestei „transmisii” prin însăși capacitatea lor de a se lăsa „contaminate” în masă. O întreagă comunitate face o fixație momentană pe același cuvânt, încercând o stare de transă colectivă, generalizată. Pe o anume durată temporală, o anume „vorbă” devine exclusivă, eliminând orice altă formă de expresivitate verbală. Circulația stereotipului capătă astfel în romanul lovinescian aspectul unei „contagiuni mentale”. Gustave le Bon descria în 1895 un fenomen similar în celebrul său studiu de *Psihologia mulțimilor*.

Aceleiași interacțiuni cu vorbele i se datorează schimbările inexplicabile de opinie ale personajului lovinescian (căci, capabile să „miște masele”, cuvintele sunt desigur capabile și să inducă, individual, diferite stări mentale), faptul că acesta intră în „poze” în totul neconforme cu datele sale temperamentale, după cum explică gesticulația teatrală a acestor personaje, gesticulație decalată în raport și cu circumstanțele și cu caracterele celor care evoluează pe scenă. Mișcarea personajului lovinescian, deplasarea lui dintr-un loc în altul, se dovedește a nu avea nici ea o altfel de cauză. Verbele de mișcare conținute în corpul unor proverbe le induc lui Creangă și lui Eminescu într-o scenă din *Bălăuța* o stare de neașezare; cele două personaje nu fac decât să se miște haotic dintr-un loc în altul. Mișcarea din proverb devine mișcare *în* real, ceea ce contrariază, desigur, „ordinea” narativă. Altădată Eminescu pleacă la Iași, consecință a unei replici pe care i-o spune Mite (*Măine pleci la Iași!*) pentru a înțelege numai când a ajuns la destinație că s-a mișcat sub impresia comenzii verbale. Bizu pleacă de la București la Fălticeni consecință unei replici a Dianei (*Nu pleca încă!*) și se întoarce de la Fălticeni la București, efect al unei replici a lui Lică Scumpu. Episoadele narrative se construiesc în asemenea cazuri în jurul acestor deplasări ale personajelor dintr-un loc în altul, urmărind în fapt nu „acțiunea” personajului, ci „acțiunea” vorbei, impactul ei manipulant asupra conștiinței personajului.

Într-o lume în care cuvintele pe care le folosesc nu le aparțin și nu se lasă nici alese, nici înțelese, fapt care face imposibilă comunicarea, personajele lovinesciene nu vorbesc unele cu altele, ci suportă impactul cuvintelor, se lasă „acționate” de cuvinte, și, din când în când, reflectează asupra statutului și a naturii acestora. Vorbesc despre „cuvântul aruncat în mulțime”, despre cuvintele „încărcate cu electricitate”, despre cuvintele care „trec prin ziduri”, care „traversează” conștiințele la fel cum traversează văzduhul și apele, despre cuvinte care „împrăștie la mii de kilometri forța electrică”, despre cuvinte care „dezlănțuite, fac ocolul întregului univers”, despre cuvinte care

„răsună prin urechi”, ș.a.m.d. Își descriu impactul cu vorbele ca pe un impact cu niște corpuri materiale, grele, contondente ori cu arme destinate să își rănească și să îi sfârtece. Cuvintele sunt „coji de portocală pe care se alunecă”, „pietre care cad”, „bolizi prăbușiți din așezările veșnice”, „proiectile aruncate în piept”, „lovituri de berbece”, „fierul roșu”, „fierul plugului”; li se „împlântă în conștiința activă ca o secure într-un trunchi de copac”, îi „sfâșie ca o ghiară împlântată într-un ficat mitic”, îi „biciuie cu dungi roșii pe frunte”, îi „străpung ca un pumnal”, le „răscolește măruntaiele cu fierul roșu”. Sunt numai câteva din expresiile care descriu în aceste romane violența și agresivitatea contactului dintre psihicul uman și materia verbală. Repetitive, experiențele acestei violențe se acumulează, fără ca personajului să i se dea dreptul unei evoluții. El își poate doar înțelege statutul de victimă și de permanent manipulant, fără a se putea și sustrage agresiunii și manipulării. Ascendentul cuvintelor asupra ființelor se manifestă în aceste cadre cu forța unei „fatalități”. Aflat în permanentă mișcare în univers, dar într-o mișcare aleatorie și imprevizibilă, cuvântul „aruncat la întâmplare” își exercită fără milă și fără greșală „puterea oarbă”, antrenând, în cele din urmă, personajul într-o „prăbușire brutală” și „definitivă”. Avem, așadar, de-a face nu cu o simplă prezență a *formelor* în corpul romanului lovinescian, ci cu o prezență *activă*. Diferite vorbe „venite din afară” (citate, proverbe, clișee ori chiar, cum spune Lovinescu într-un loc, „cuvinte simple”) care intersectează pur accidental destinele unora sau altora din personajele lovinesciene fracturează aceste destine: ființelor umane li se induc stări mentale, li se deformează comportamentele, li se impun acțiunile în care să se investească. Cuvintele blochează, într-un cuvânt, evoluția personajelor, răpindu-le accesul la propria conștiință și limitându-le astfel, dramatic, posibilitățile de cunoaștere.

Ceea ce romanele lovinesciene scot așadar în mod sistematic în evidență e existența unui dispozitiv discursiv și desfășurarea lui în spațiul realului sau *ca* spațiu al realului. Dacă reducem toate faptele pe care le-am trecut mai sus în revistă, pe de o parte, la o serie de acțiuni, sentimente, stări mentale, gesturi – de altă parte la o serie de discursuri, cuvinte, dispozitive lingvistice, vom observa că Lovinescu construiește în succesiune cele două serii; le desfășoară ca pe un ritual. Ca și cum realul n-ar putea să se instituie fără o pre-determinare livrescă. Ca și cum Lovinescu n-ar putea să conceapă realitatea decât într-un asemenea diptic, în care ea e dublată de o prezență discursivă. Nu e vorba, în mod evident, aici, doar de un *mimesis* care lasă loc, din când în când, unor imixțiuni „literare”, câte unui discurs care iese din paginile unei cărți pentru a influența, în funcție de afinitățile sufletești ori de circumstanțe, unele personaje. *Nimic* din ceea ce există în realul lovinescian nu funcționează conform convenției realiste. Instaurarea realității e în mod sistematic precedată de un text care o prescrie. Întreaga lume fictivă lovinesciană stă sub semnul unor cuvinte care au anticipat-o. Lovinescu vorbește în mod explicit despre o asemenea *inversare* a ordinii între text și real într-un articol cu titlul *Expresia creatoare de realități*, apărut în «Vremea» în 1931. Chestiunea e de prim interes, căci criticul revine asupra ei în paginile din *Memorii II*. Aflăm de aici că raportul dintre expresie și realitate „nu e totdeauna de subsecvență, ci de multe ori un raport de precedență”; că „în loc să o urmeze, cum ar fi firesc, de multe ori cuvântul determină realitatea sufletească”; „carul aleargă înaintea boilor care abia se pot ține după dânsul”. Lovinescu schițase, așadar, teoretic, în 1931, un mecanism „în doi timpi” de instaurare a realității, pe care avea să-l ilustreze în practica romanelor sale, a căror scriere intensivă o începe (poate deloc întâmplător) în 1932.

Termenul cel mai apropiat de raport al unui asemenea mecanism este cel al prozelor bretoniene din *Nadja* și *L'amour fou*. Într-un studiu din 2002 (*La fin de l'interiorité*), Laurent Jenny propunea pentru analiza celor două proze ale lui André Breton un mecanism în doi timpi pe model fotografic. *Dicteul automat*, pe care Breton îl definește, cum bine se știe, în primul *Manifest suprarealist* (1924) se completează în cel de-al doilea *Manifest* (1930) cu *hasardul obiectiv*. Căutarea unei realități profunde îi conduce pe suprarealiști la imaginarea unei realități care, originată într-un *discurs*, necesită nu numai circumstanțe particulare, ci și o *durată* pentru a trece de la starea de „latentă” la cea de „existentă”. Evocând un proces de revelare în doi timpi (un timp optic și unul chimic), dispozitivul fotografic e apelat de suprarealiști ca suport metaforic al acestui

mecanism. Înregistrarea optică în „negativ” a imaginii devine în urma unor reacții chimice la care e supusă pelicula fotografică imagine „pozitivă”. Definit teoretic în cele două *Manifeste*, acest mecanism „în doi timpi” ajunge să fie ilustrat de Breton abia în cele două proze târzii, fapt curios, căci în acel moment Breton abandonase practica dicteului automat. Simetric una alteia, cele două narațiuni din *Nadja* și *L'amour fou* se construiesc ca niște cronici ale unor „întâlniri anunțate”. Breton pleacă de la real, pentru a regăsi în trecut discursuri anticipative ale evenimentului, « texte » care anunță evenimentul până în cele mai mărunte detalii. Narațiunea bretoniană capătă astfel aspectul unei serii de coincidențe ce rescriu în mod repetat relația dintre real și textul care l-a precedat, anunțându-l la un mod aproape profetic. La fel ca în romanele lui Lovinescu, trăirile ființei umane sunt în textul bretonian puse pe seama unei text preexistent. Am propus de aceea în teză analiza comparativă a câtorva episoade din *L'amour fou* și din *Mite* și *Bălăuca* (printre altele, bizarul episod al „sărutului” din *Mite*, în care Eminescu și Mite, îndrăgostiți unul de altul, se simt umiliți, contrariați, abuzați în urma gestului lor intim, dovedindu-se că nu făcuseră decât să transpună în real printr-o *înscrisere vitală*, ca să folosesc conceptele lui Breton, versurile din cântul V al *Infernului* lui Dante).

Interesul meu în această chestiune nu vizează stabilirea unei filiații între mișcarea suprarealistă și Lovinescu, ci simpla punere în corespondență a unor proze care se construiesc după un mecanism asemănător, descriind un real precedat de o prescripție discursivă, în relație cu această prescripție. Construcția narativă se dovedește a fi în cele două cazuri surprinzător de asemănătoare. Urmărim, pe de o parte, „textele”, reproduse *in-extenso* (Lovinescu reproduce de pildă cele 9 strofe din *Te duci*, cele 11 strofe din *Atât de fragedă...*, citează în întregime *Făt-Frumos din lacrimă* și variantele sale), și de cealaltă parte, niște personaje ce acționează orbește - mergând împotriva propriilor dorințe și împotriva propriei „firi” - și se manifestă iresponsabil). Modalitățile narrative implicate sunt și ele aceleași (și Breton, și Lovinescu apelează, de pildă, la un procedeu explicativ: introduc o voce din *off* care face explicită pre-determinarea livrescă). În același timp, fapt deloc neglijabil, asemănarea celor două proze care ilustrează un mecanism asemănător e de natură să pună în evidență o structură de ansamblu asemănătoare. Ceea ce în cazul prozei bretoniene constituie o evidență (înserierea de episoade de același tip care nu fac, fiecare în parte, decât să ilustreze obiectivarea în real a unui dicteu automat, înscriere ce se face după o logică aleatorie și indiferentă, contrară deci logicii narrative – Breton refuzând, cum se știe, calificarea ca romane a celor două texte ale sale), era, în cazul lui Lovinescu departe de a fi un lucru evident. Romanul lovinescian nu poate fi, fără îndoială, descris, în întregul lui, ca un asemenea șir de episoade monadice. Totuși, instituind, prin repetiția un tipar unic (discurs pre-existent – real care îi urmează), un soi de ritm, structura pe care o construiește Lovinescu se dovedește și ea a fi mai curând lirică decât romanescă.

CUPRINS

Capitolul întâi. Receptarea romanelor lovinesciene. Explicații pentru un eșec

I. Genul romanului. Imprecizii, oscilații și contradicții

în clasificarea prozelor lovinesciene

Ciclul eminescian: operă critică	p. 2
Ciclul eminescian: operă de ficțiune	p. 14
Citind <i>Bizu</i>	p. 24
Ipoteza intertextualității. Jocul liber al formelor	p. 30

II. Derivele unui proiect interpretativ: psihologia personajelor lovinesciene

Modele ale psihologiei abisale	p. 38
--------------------------------	-------

**Capitolul al doilea. Figuri uzate, memorie literară, stereotipii verbale
în romanele lui E. Lovinescu**

Sugestivitatea și posibilitatea unei „traversări” a sensului	p. 53
Teroarea și violența citatului	p. 59
Ordinea proverbului	p. 70
O „formă simplă”	p. 87
Figuri de enunțatori	p. 92
Clișeele vorbirii eminesciene	p. 102
Ponciful și geneza romanului. Mărturisiri literare	p. 107
Emoția clișeului	p. 117
Romanul ca tragedie. În marginea lui <i>Lulù</i>	p. 127

Capitolul al treilea. Cuvintele care fac lucruri.

Valori pragmatice ale limbajului în poetica romanului

Un teatru al acțiunii	p. 146
“Cuvântul aruncat în mulțime”	p. 156
Efecte verbale (1). Somnolență, halucinații, delir	p. 165
Efecte verbale (2). Manipulări	p. 173
Elemente de poetică suprarealistă. Dezvoltarea realității “în doi timpi”	p. 182
Reprezentări ale cuvântului “în acțiune”	p. 204
Locuri ale morții	p. 218

Pentru o lectură a romanului ca text dificil p. 224

Bibliografie p. 229

Cuvinte-cheie: *poetica romanului, sugestivitate, suprarealism, experiență estetică, citat, proverb, clișeu.*