



STRUCTURI ȘI FORME LITERARE/REPREZENTĂRI ALE FEMINITĂȚII ÎN NUVELA ROMÂNEASCĂ PAȘOPTISTĂ

Simona Antofi

În opinia lui Mihai Zamfir, proza intervalului 1830-1880 reprezintă „un mare text relativ unitar, a cărui formulă internă de generare se modifică (...) foarte lent”, text subsumabil binomului generalizator *Memorie versus Imaginație* - „un model al prozei românești din secolul al XIX-lea”. Explicându-și termenii, criticul arată că „memoria implică tot ceea ce se referă la asimilarea de formule epice anterioare”, „la o memorie culturală”, în vreme ce *Imaginația*, o „minus memorie”, reprezintă, din punctul său de vedere, „acea facultate epică a cărei acțiune tinde la producerea senzației de noutate sub raport diegetic, dar și sub acela al caracterelor, al descripției” (Zamfir 1989: 70-71). Sub această umbrelă teoretică s-ar cuveni situată, prin urmare, multitudinea de manifestări concrete, plurimorfe, ale nuvelisticii românești în discuție.

Oarecum polemic la adresa opiniei citate, Liviu Papadima (1989: 85) suplimentează binomul prin componenta **Observație**, respectiv cu preocuparea prozei și a nuvelei pașoptiste de a cartografia și de a ierarhiza realitatea vremii. Raportul concurențial *Memorie versus Imaginație* explică invazia categoriilor literare ale memorialisticii în întreg teritoriul ficțiunii. Faptul este demonstrat de Mihai Zamfir și este pus pe seama nevoii, resimțite de autorii vremii, de a-și autentifica scrierile narative. Dat fiind statutul incert al prozei românești la începuturile ei, datorat, în principal, autorității modelului literar și existențial poetic, valoarea estetică se bizuie pe complementaritatea dintre *emoție, sinceritate, autenticitate și autobiografie*.

Corelată cu incapacitatea aproape generală de invenție epică, a scriitorilor români ai perioadei, această stare de fapt a dus, în mod firesc, la umplerea tiparelor *Memoriei* literare cu încărcătură autobiografică implicit literaturizată. Instrumentarul favorit al literaturizării este cel melodramatic, bazat pe perspectiva maniheistă asupra lumii și pe o retorică specifică: coincidențe numeroase (regimul coincidențelor poate fi investit cu funcția de principal motor narativ și diegetic, așa cum se întâmplă în *Buchetiera de la Florența*, în cadrul căreia suita de coincidențe face să progreseze narațiunea și, în parte, decide soarta eroilor), situații lacrimogene, lovituri de teatru și posibilitatea amestecului de niveluri stilistice.

Toate acestea ar ilustra, potrivit lui Nicolae Manolescu, apartenența prozei pașoptiste la romantismul de tip *Biedermeier*. Comentând punctul de vedere al lui Virgil Nemoianu (*Îmblânzirea romantismului*), Manolescu (1990: 192) evidențiază principalele tipuri care se amestecă în *Biedermeier Romanticism*, și-anume biograficul, melodramaticul și istoricul, dar se desparte de opinia lui Zamfir făcând două observații categorice: „Nu cred că, totuși, să se poată vorbi de o puritate a paradigmei, fiind mai degrabă vorba de o proză hibridă” chiar dacă „granițele relativ discrete dintre speciile memorialistice sunt mai des încălcate decât aceea, mult mai netă, dintre memorialistică și ficțiune” -ceea ce contrazice punctul de vedere anterior, pentru care se poate accepta ideea autonomizării memorialisticii, componentă principală a prozei românești de început, în raport cu celelalte forme literare narative; iar a

doua observație slujește de minune demersului nostru, căci evidențiază acuitatea spiritului critic al scriitorilor pașoptiști și puțința, ba chiar firescul existenței metatextelor : „probabil că trăsătura cea mai remarcabilă a prozei noastre romantice (exceptând romanul) este alexandrinismul ei, faptul de a fi de la început bătrână ca mentalitate și sofisticată stilistic” (Manolescu 1990: 192 și 193).

În această ordine de idei, se cuvine amintită opinia lui Mircea Muthu, pentru care *balcanitatea*, respectiv „spiritul sud-estic” în literatură, se regăsește ca stare de spirit decantată și devenită, „în evantaiul de motive, teme, tipologii, atitudini și performanțe artistice”, *balcanism literar*. Configurat de un text cu multiple niveluri semantice, precum *Istoria unui galben*, *balcanismul literar românesc* își dezvăluie dubla sa dimensiune, parodică și de evocare (Muthu 2002: 72 și 79), în virtutea căreia nuvelele pașoptiste își asumă o dublă funcție: de a reproduce/evoca artistic realitatea, conform convenției literare a epocii, și de a pune în discuție procedeele de literaturizare ca și formele literare aflate în circulație demonstrând, astfel, deschiderea spre ironie și spre parodie a prozatorilor vremii.

Literatură a „memoriei restauratoare”, narațiunea literară din secolul al XIX-lea și scriitorul care-o compune relevă „«intenția de a documenta», în limitele adevărului și, aproape întotdeauna, în absența oricăror pretenții de exprimare estetică despre oameni și întâmplări știute de scriitor prin sine însuși sau prin alții” (Curticăpeanu 1977: 13). La nivelul scriiturii, însă, cultura, spiritul critic, rezervele estetice, malițiile și ironiile prozatorilor români, familiarizați cu literaturile apusene, produc amestecuri inedite de *realitate* literaturizată, pe suport (auto)biografic cu funcția de a legitima ficțiunea, și reversul parodic, reacția de disconfort intelectual provocată de nevoia de a apela la modele apusene mediocre și de a le autohtoniza în limitele unei literaturi ce abia se naștea. Se adaugă ceea ce Liviu Papadima numește „miza lecturii «estetice» și cea a persuasiunii ideologice”, dirijate în conformitate cu întreg contextul politic și social pașoptist, care duce la „relația de solidaritate între ficțional și nonficțional.” Mai mult, în condițiile funcționării precare a „instituției literaturii” și într-o cultură marcată de efortul definirii instituționale a principalelor tipuri de discurs-istoria, știința, morala, didactica, ideologia-proza literară se vede obligată să satisfacă două cerințe distincte: să instruiască și să se supună logicii narațiunii literare, aceasta din urmă cu propria sa orientare dublă: cauzală, necesară pentru producerea efectului de verosimilitate, și teleologică, cu misiunea de a asigura unitatea și relevanța textului (Papadima 1989: 147 și 151).

De departe cea mai prolifică specie literară a perioadei pașoptiste, nuvela – și formele sale concrete – se poate clasifica, în funcție de dominantă tematică a fiecărui text, în patru categorii în cadrul cărora instrumentarul literar, strategiile și tehnicile de lucru se amestecă, circulă de la o categorie la alta și intră în combinații aproape neașteptate pentru „tinerețea” prozei românești din epocă. Astfel, nuvelei istorice, celei sentimentale și melodramatice, precum și celei de moravuri, i se adaugă nuvela *exercițiu de stil*, metatextul care aspiră la a deconstrui, în special cu mijloacele parodiei, modelele de literaritate ale vremii.

Fundamentat pe o restricționare a strategiilor narrative, pe favorizarea netă a relatării la persoana I singular și facilitând, astfel, invazia biografismului și asocierea acestuia cu latura documentară a textelor narrative, modelul melodramatic asigură, totuși, garanția ficționalității tocmai prin rigiditatea frustrantă – pentru spiritele lucide ale epocii – a rețetei sale literare. Emfaticzând convenția, melodramaticul acomodat nuvelistic permite elaborarea unei instanțe naratoare hibride, „autonaratorul” care, pe de o parte, „intens personalizat”, își tematizează postura auctorială (Papadima 1989: 151), explicitându-și intențiile și justificându-se, iar pe de alta, își asumă intențiile specifice instanței sale, în varianta Genette sau a altora. Ia naștere, astfel, ceea ce Nicolae Manolescu numește, în alt context, „tirania semnificativului”.

Naratorul adesea intradiegetic și cu veleități auctoriale se comportă de multe ori despot cu cititorul, dirijându-i cu autoritate lectura și instaurând un *pact de lectură* univoc.

Sprijinit, în demersurile sale narative, de întreg angrenajul textului, care anticipează ferm diegeza și, mai ales, deznodământul, naratorul și, prin el, scriitorul, cultivă „suprasaturarea informațională a codurilor narative”, „hiperdeterminarea”, ca instrumente ale „predictibilității” narative influențate, de asemenea, de „indiciile privind încadrarea într-un gen anumit, sistemul personajelor, teme proeminente”. Ca modele literare apusene insistent valorificate în acest context, „romanțul” de senzație, *novella* melodramatică sau povestirea de aventuri cultivă arbitrarul, la nivelul loviturilor de teatru, de pildă, dar îl și „domesticesc” (Papadima 1989: 161 și 167).

La prima vedere, *Istoria unui galben*, aparținând lui Alecsandri, ilustrează tendințele romantice și modelele literare apusene ale epocii, exploatănd, prin tablouri și scene de moravuri, culoarea locală, dimensiunea etnografică și sociologică a prozei *Biedermeier*. Pe baza personajului de tip *picaro*-conform tradiției literare de sursă spaniolă și de secole XVI – XVII, un vagabond, un aventurier, un cerșetor care circulă dintr-o pătură socială în alta, dintr-o țară în alta etc. – se investighează medii sociale și moravuri și se satirizează acid relațiile sociale, ierarhiile, sistemul de valori, mijloacele de parvenire etc. din societatea românească a epocii.

Actualizând strategic procedeul alegoriei, scriitorul își etajează textul, corelându-l cu două instanțe narative distincte, doi naratori care își asumă, fiecare, secvențe distincte. Primul narator fixează cadrul – *rama* – istorisirilor celor de-al doilea și asigură, prin relatarea la persoana întâi și printr-o serie de similitudini biografice cu autorul (redactor la *Propășirea*), prezumția de autenticitate și de credibilitate. Acest narator își recuză, însă, discursul satiric, punându-l pe seama celui de-al doilea narator, un galben olandez cu certe veleități scriitoricești. Dubla schemă a comunicării, astfel instituită, antrenează un narator prim – cititorul virtual – căruia i se adresează satira socială și morală a timpului, și un narator secund, real în țesătura textului, o para turcească.

Modalitățile narării diferă și ele și antrenează textul într-un joc metatextual de autoreflexie ironică a „virtuților” naratoriale apreciate în epocă: mânat de o curiozitate cu iz ironic, primul narator – „autonaratorul” – se auto-ironizează în această postură și ironizează, totodată, prin consimțirea tacită la sancționarea, de către para, a „practicii literare” a galbenului, recuzita romantică a timpului și modelele ei apusene. Găsind un echivalent alegoric strategiei narative a „manuscrisului găsit”, „autonaratorul” își îngăduie libertatea de a se pretinde un singur scriptor. La rândul său, galbenul – narator servește drept instrument pentru realizarea, la adăpostul unei binevenite obiectivități de suprafață, a satirei sociale multiplu orientate așa încât, grație unei secțiuni transversale prin societatea epocii se obține o rudimentară „comedie umană” miniaturală și se dă o rezolvare ideologică pentru obligația textului de a fi verosimil. Pe de altă parte, galbenul olandez colaborează, împreună cu naratorul său adesea recalcitrant, la un „manual al bunului povestaș” (Papadima 1989: 195), trecând în revistă și exemplificând, prin discurs, suficiente elemente negative ale literaturii epocii. Rezultă de aici un inventar de producții literare sau (pseudo)literare – un metatext *sui generis* – care actualizează și judecă acid modelele literare ale epocii.

Impresia de ansamblu pe care o lasă *Istoria unui galben*, deopotrivă „poveste a vieții” galbenului și „istorisire”, este de „amestec de istorisire picarescă și cronică de moravuri, abilă întrețesere de «popular» și de «livresc»” (Papadima 1989: 245). Un efect imediat al acestei procedări este ceea ce Andrei Bodiș (2002: 26) numește „teatralizarea epicului” – formă de hibridizare a epicului și a dramaticului, la care se adaugă jocul de scenă, bine intenționat, și cu scop parodic, al galbenului, precum și hibridizarea cu secvențe de discurs poetic „împrumutate” de autor personajelor sale și, automat, devenite victime ale deriziunii.

Exploatănd avantajele *povestirii cu sertare*, care oferă galbenului întreaga gamă de disponibilități și de instrumente literare ale epocii, adesea convertite în instrumentele autorului moralist (ca în povestea tragică – și exemplu de nuvelă sentimentală cu recuzită

melodramatică - a țigăncii Zamfira), *Istoria unui galben* nu mai blochează inițiativele interpretative ale cititorului avizat ci, tocmai prin dramatizarea narării, pune în evidență colaborarea interpretativă activă, „pe viu”, a naratorului-personaj cu naratarul său. Urmarea este aceea că repere de bază ale convenției melodramatice sunt scurtcircuitate ferm, precum tema „suferinței în amor”, sau „modelul de sensibilitate” al vremii, portretul „canonic” al frumuseții feminine, deconstruit cu precizie de galben, spre încântarea paralei (ușor geloasă pe obiectul presupus al adorației galbenului) ș. a.

În țesătura istorisirii, dialogul intertextual își face loc cu putere, printr-un lanț de parodii bine conturate: parodiarea modelului melodramatic însuși, actualizat ca istorie de dragoste a celor două monede, din care nu lipsesc lovitura de teatru, recunoașterea spectaculoasă, descrierea frumuseții feminine și a celei masculine și confesiunea obligatorie; parodiarea - prin prezența unor elemente ce fac posibilă recunoașterea modelului apusean - *romanul de capă și spadă*, sau parodia *Desperarea*, o demonstrație pe dos de virtuozitate poetică ce sancționează rețeta poetică a epocii. Pe lângă aceste elemente se cuvin amintite și „reușitele” literare ale galbenului - instantaneele realiste, dar ascultând de ideologia socială romantică, rudimentele nuvelistice, nucleele nuvelistice autentice, autonome (povestea Zamfirei), precum și fiziologiile ce creionează tipuri umane și sociale - parazitul social (cartoforul), parvenitul prin femei, avarul (evreu), sau tipologii romantice încă active (hoțul de codru).

Întrucât adesea paraua intervine și rupe coerența modelelor literare sau stilistice, refuzând „pactul de lectură” și sancționând, prin desele ei avertismente, suspendarea nejustificată a narațiunii și parantezele digresive, se poate spune că ambii, naratorul și naratarul, „se luptă pentru apropierea «sujetului»” (Papadima 1989: 196). Având toate atributele necesare unui scriitor, paraua este, virtual, un contracandidat serios al galbenului și jocul de-a *uite-literatura-nu-e-literatura*, din *Istoria unui galben*, susține opinia potrivit căreia „învinuite de clișee romantice și convenționalism, scuzate oarecum prin tinerețea autorului, scrierile de început ale lui Alecsandri au, de fapt, un substrat polemic nu îndeajuns de evident pentru toți criticii scriitorului” (Curticăpeanu 1977 : 137).

Nuvela lui Negruzzi, *O alergare de cai*, rescrie, metatextual, același model melodramatic, optând pentru procedeul contrapunctării a două *istorii* și a două *istorisiri* spuse de doi naratori distincți. Cel dintâi, și el un „autonarator” strategic, se înclină, ironic, gustului publicului și dă textului necesarul aspect memorialistic întrucât, afirmă Nicolae Manolescu (1990: 198) „ca să fie creditabilă povestea de amor, e nevoie de această *mise-en-scène* extrem de minuțioasă, în care își găsește locul însuși naratorul, introdus cât se poate de subtil”. Acest prim narator prezintă *lumea bună* a Chișinăului și slujește de naratar celui de-al doilea narator, doamna B. Aceasta din urmă relatează povestea nefericită de dragoste a Olgăi - înțesată cu elemente ale recuzitei sentimentale și melodramatice - asigurând textului garanția de autenticitate și încărcătura emoțională obligatorie. Căci doamna B. a auzit povestea chiar de la Olga, care i s-a confesat de mai multe ori, iar „autonaratorul” își poate permite, și de această dată, să pozeze în simplu scriitor, lipsit de responsabilități narative sau ... morale. De altfel, pe tot parcursul relatării doamnei B., malițiosul „autonarator” întrerupe istorisirea contrapunctând-o cu ironii bine regizate, care reverberează în țesătura de ansamblu a acestei „bijuterii de precizie tehnică” negruzziene (Manolescu 1990: 197).

Istorisirea doamnei B, este încadrată, la nivelul ansamblului textual, în narațiunea cu aspect memorialistic a naratorului prim, ce se autoportretează cu falsă candoare drept „un june brunet care, dupe barbetă și musteți, se conoștea că era străin” (Negruzzi 1983: 32) și vizează, malițios, clișeele literare ale ascunderii identității povestitorului. În acest mod, miezul melodramatic „își creează propriul context situațional” (Papadima 1989: 224) care, de această dată, îl invalidează, destructurându-i mecanismele.

Senzația de artificialitate pe care o antrenează stereotipiile temei iubirii (ne)împărtășite este eficient amendată de asumarea parodică a rolului îndrăgostitului nefericit (sau a

seducătorului fără scrupule, dar numai aluziv astfel, așa cum arată scrisoarea primită de narator de la o tânără fată care îl iubește), completat cu autoaprecierea aerului melodramatic arborat intenționat (Manolescu 1990: 198) și cu trimiterea intertextuală la Balzac. În acest mod, povestea Olgăi, sinucigașa îndrăgostită iremediabil de Ipolit, femeia fascinantă și misterioasă ale cărei lecturi duc – ca într-un alt intertext celebru – cuplul Francesca da Rimini și Paolo Malatesta din *Divina Commedia* – la îndrăgostire și la formarea cuplului tragic, este situată într-un „model interactiv de funcționare a literaturii” (Papadima 1989: 215) care permite reacțiile cele mai diverse: fie acceptarea „pactului de lectură” cerut de convenția melodramaticului (lecturile Olgăi au funcție premonitoare și dezvăluie pasionalitatea ascunsă a femeii, hărăzită din start unui final tragic), fie detașarea lucidă și ironică de convenție și de clișeele literare în uz.

Exploatând valoarea de document autentic a scrisorii, naratorul își joacă mai departe rolul melodramatic și, ca orice înșelat în dragoste, mimează actul retragerii din lume sau al ... călugăririi. Și pentru ca ascuțimea critică a demersului parodic să fie și mai evidentă, se inserează în text, pe baza procedurii *mise en abîme*, un rezumat al întâmplărilor și al tipologiei literare a personajelor, ilustrate de nuvelă, precum și al strategiilor deconstructive ale noului tip nuvelistic exersat de Negruzzi. În acest fragment se regăsesc, concurențial, mai multe registre stilistice, „în care funebrul se combină cu burlescul, patima Olgăi cu cochetăria doamnei B., oile pastoralei neoclasică cu *vibratoul* melodramei romantice” (Negruzzi 1983: 47) și, totodată, variantele „pozitive” ale frumuseții feminine, Olga și doamna B., cu imaginea ilar – grotescă a Sașei, cea căreia i s-a scurs un ochi, șchioapă de un picior, dar care „scrie, cetește groaznic” (Negruzzi 1983: 47).

Epilogul (pseudo)istoriei de amor dintre narator și doamna B. dă ultima lovitură eșafodajului melodramatic din centrul textului. Întors în Chișinău, după douăzeci și doi de ani, naratorul face o vizită doamnei B. și relatează :

„Găsi o băbuță zbârcită, înconjurată de căței și de motani, care, după ce cu politeță mă invită lângă dânsa, îmi prezentă o priză de tabac! [...].

--Cum, doamna mea, porți ochilari ?

--Ce ? Ai pleșuvit ?

--Trași tabac ?

--Ț-au căzut dinții ? ș. c. l., s. c. l. ”(Negruzzi 1983: 53-54)

Pe nedrept uitată, eronat lecturată, nuvela *exercițiu de stil* a lui Negruzzi este încă o dovadă a lucidității critice a actului de scriitură, luciditate care a însoțit mersul literaturii române de la începuturile acesteia.

Referințe

Bodiu, A. (2002). *Șapte teme ale romanului postpașoptist*, Pitești: Paralela 45.

Curticăpeanu, D. (1977). *Vasile Alecsandri prozator*, București: Minerva.

Manolescu, N. (1990). *Istoria critică a literaturii române*, vol. I, București: Minerva.

Muthu, M. (2002). *Balkanismul literar românesc, III, Balcanitate și balcanism*, Cluj-Napoca: Dacia.

Negruzzi, C. (1983). *Păcatele tinerețelor*, București: Minerva.

Papadima, L. (1989). *Literatură și comunicare. Relația autor-cititor în proza pașoptistă și postpașoptistă*, Iași: Polirom.

Zamfir, M. (1989). *Din secolul romantic*, București: Cartea Românească.

Abstract

The tendency of the Romanian literature to synchronize with western European literature has been observable for a long time which highlights, in a special way, the woman status seen from a literary perspective. During the years of the 1848, one of the most fertile literary forms, the short story, was characterized by the relative submissiveness to European literary models, as well as to the ironic and parodic exercise. The parodic style develops in several varieties in the literary practice exercised by Vasile Alecsandri or by Constantin Negruzzi and it proves the existence of lucidity and the critical spirit which accompany the act of literary creation during the already mentioned epoch.

Résumé

On a remarqué depuis longtemps la tendance de la littérature roumaine de se synchroniser avec la littérature européenne occidentale, ce qui met en évidence d'une façon particulière le statut de la femme du point de vue littéraire. Pendant l'époque de 1848, une des plus fertiles formes littéraires, la nouvelle, se caractérise par la soumission relative aux modèles littéraires européens, aussi que par l'exercice ironique et parodique. La démarche parodique se développe, dans la pratique littéraire de Vasile Alecsandri ou de Constantin Negruzzi, en plusieurs variantes et prouve l'existence de la lucidité et de l'esprit critique qui accompagnent, à l'époque mentionnée, l'acte de création littéraire.

Rezumat

S-a remarcat de multă vreme tendința literaturii române de a se sincroniza cu literatură europeană occidentală, fapt ce scoate în evidență, într-o manieră cu totul specială, statutul femeii văzut prin prisma literaturii. În timpul perioadei pașoptiste, una dintre cele mai fertile forme literare, nuvela, se caracterizează prin relativa supunere față de modelele literare europene precum și prin exercițiul ironic și parodic. Demersul parodic se dezvoltă în mai multe variante în practica literară a lui Vasile Alecsandri sau a lui Constantin Negruzzi și demonstrează existența spiritului critic și a lucidității care însoțesc, în perioada menționată, actul creației literare.