

iulian  
băicuș

opera lui  
ANTON HOLBAN



critică literară



CORECTBooks

**Iulian BĂICUȘ**

# **OPERA LUI ANTON HOLBAN**

*Monografie critică*

**Editura Virtual**

**2012**

ISBN (e): 978-606-599-904-6

**Avertisment**

Acest volum digital este prevăzut cu sisteme de siguranță anti-piratare. Multiplicarea textului sub orice formă este sancționată conform legilor penale în vigoare.

## Cuprins

Capitolul I, Introducere. Fragmente pseudo (auto)biografice .....	1
Capitolul II, Romanul lui Mirel .....	3
Capitolul III, Portretul domnișoarei Albertine .....	10
Capitolul IV, “La umbra fetelor în floare” .....	18
Capitolul V, Parada dascălilor .....	36
Capitolul VI, Sandu scrie “o carte cu copaci, cu o casă și cu o grădină” .....	38
Capitolul VII, Patimile Irinei sau casa ficțiunii cu o singură fereastră .....	46
Capitolul VIII, Umbra unei femei tinere .....	50
Capitolul IX, Marele joc al imaginației .....	58
Capitolul X, “Romanul bărbatului care nu voia să ia pe eroină în căsătorie” .....	63
Capitolul XI, Ioana, femeia nisipului .....	67
Capitolul XII, Marele joc al imaginației (II).....	76
“Ioana e cel mai priceput critic al meu...” .....	79
Capitolul XIII, Sandu îndrăgostit sau un tablou intitulat “În fața telefonului” .....	83
Capitolul XIV, Marele joc al imaginației (III) .....	90
Capitolul XV, Un personaj cu “fading” .....	97
Capitolul XVI, Anton Holban față în față cu Marcel Proust .....	101
Capitolul XVII, Jocurile personajului (proustian) .....	108
Capitolul XVIII, Teme franceze.....	116
Capitolul XIX, Marginalii la opera lui Marcel Proust.....	120
Capitolul XX, Teme românești .....	127
Capitolul XXI, Jocul cu moartea sau jocul final.....	134
Pseudojurnal. Divagațiuni cu Anton Holban .....	139
Bibliografie Anton Holban.....	140
Bibliografia cărților lui Marcel Proust, citate în acest volum.....	142

# Capitolul I, Introducere. Fragmente pseudo (auto)biografice

Opera lui Anton Holban a fost, în mod indestructibil, legată de biografia tragică a acestui important scriitor român interbelic. Viața lui Anton Holban<sup>1</sup>, nepotul de soră al criticului E. Lovinescu, cel care a avut o înrîurire directă asupra băiatului, mai ales după momentul traumatic al divorțului dintre căpitanul de infanterie Gheorghe Holban, un tată destul de violent și distant, cu care autorul s-a răfuit, de altfel, chiar în textul său de debut, mica sa piesă de teatru, **Oameni feluriți**, și Antoaneta Lovinescu, sora mai mică a criticului, și ulterior l-a atras spre zona umaniștilor, i-a coordonat lecturile și l-a îndrumat spre cariera de profesor de franceză, fapt salutar pentru literatura română. Practic, E.Lovinescu i-a ținut loc tatălui dar i-a fost și mentor literar la cenaclul Sburătorul, unde Anton va deveni unul dintre scriitorii principali. Secundar Anton Holban a studiat istoria artei, iar printre articolele sale s-au păstrat câteva care trădează acest interes pentru clădiri de patrimoniu, dar și note despre diferite expoziții de pictură, sau eseuri despre plastică și universul acesta din perioada interbelică. Protecția unchiului a acționat din umbră în câteva situații, cu ajutorul acestuia a reușit să se înscrie la o școală de vară în Franța. Având susținere financiară din partea unei mătuși se hotărăște să-și dea doctoratul în literatură franceză la Sorbona, audiază cursurile mai multor profesori celebri, după care își alege drept temă de doctorat proza lui Barbey d'Aureville, fără să fie atras prea mult de acest autor. Potrivit mărturiei proprii, întrebat fiind de conducătorul tezei care ar fi scriitorul francez preferat, primul nume care i-a venit în minte și pe care l-a rostit a fost cel al lui Barbey, scriitorul decadent care l-a influențat enorm pe Mateiu Caragiale. Numele personajului din nuvela **Remember**, Aubrey du Vere, este, de fapt, doar o anagramă a numelui de familie a scriitorului francez Jules Barbey d'Aureville, autorul unor texte teoretice despre dandysm, restituite de curînd de Adriana Babeți publicului din România. Anton Holban, strîns cu ușa de chestiuni financiare și fără posibilitatea de a se întreține într-un oraș foarte scump cum era Parisul, nu va reuși să-și treacă doctoratul, aidoma unchiului său, iar eșecul îi va marca întreaga biografie ulterioară, dar la întoarcerea în țară își aduce fișele despre Barbey acasă, se pare că intenționa să scrie chiar o carte dar moartea prematură l-a împiedicat să-și ducă visul la bun sfîrșit, fișele vor intra în posesia unei prietene și se vor pierde. Sejurul parizian îl va ajuta, însă, enorm, e perioada cînd citește exclusiv literatură și critică literară franceză, e perioada cînd schițează și o bună parte din studiul său despre Marcel Proust. În timpul liber ia parte la concerte de muzică de cameră, are ocazia să asculte interpreți sau orchestre celebre. Cum s-a mai spus<sup>2</sup> Anton Holban a fost primul nostru autoficționar din literatura română, evident urmînd modelul proustian. Nu era un fenomen de nepotism cultural, criticul nu insista supra legăturii acestei de rudenie, deși din umbră a vegheat la formarea băiatului, rămas de la o vîrstă

<sup>1</sup> cele mai interesante amănunte biografice în cartea lui Nicolae Florescu, **Divagațiuni cu Anton Holban**, București, Editura „Jurnalul literar”, 2001

<sup>2</sup> Răspicat o spune Nicolae Manolescu, în *Sandu scrie un roman*, în **Arca lui Noe**, București, Editura Gramar 100+1, București, 2003, in sotto voce o spun și alți critici.

fragedă fără tată, ci un soi de dragoste și o ambiție de a modifica geografia câmpului literar românesc, ca să reluăm o celebră definiție a sociologului Pierre Bourdieu, și nu doar în sensul clasic socratic al moșirii unei noi generații literare, ci și al rearanjării raporturilor de forțe între câmpurile literaturii române, între modernism și tradiționalism. Ambiția aceasta lovinesciană a început chiar în interiorul familiei Lovinescu, una dintre dinastiile noastre literare cele mai puternice. Dacă dinastia Brătianu a schimbat fața României și a dat țării mari bărbați de stat, familia Lovinescu avea să schimbe definitiv fața literaturii române. Nu voi intra în detalii dar aș vrea să precizez că baza acestei vaste construcții lovinesciene era dată de ideile liberale, tatăl lui E. Lovinescu fiind un fruntaș al Partidului Național Liberal, iar observațiile unui Alexis de Tocqueville<sup>3</sup> asupra modului în care democrația poate influența spiritul unei literaturi pot fi reluate și în acest context ceva mai localizat. Nu voi intra însă în detalii biografice există câteva texte esențiale în această privință, cel mai recent și mai interesant mi s-a părut însă studiul lui Nicolae Florescu<sup>4</sup>. Cititorii interesați pot descoperi aici toate cheile, dacă doresc, evident, pot afla cine sunt personajele reale care se ascund în spatele Irinei, Ioanei și Daniei, evident este vorba despre cele trei doamne Nicoleta Ionescu, cea care a murit și în realitate, nu numai în roman, eleva ei, Maria Dumitrescu, cea care va deveni pentru scurtă vreme soția scriitorului, și Lydia Manolovici<sup>5</sup>, ultima iubită a lui Anton Holban, care nu era nimeni alta decât nepoata editorului Socec, o evreică foarte bogată și extrem de frumoasă, de care Anton se va îndrăgosti cu puțin timp înaintea morții sale. În ediția de **Opere** tipărită în deceniul al șaptelea al secolului trecut la editura Minerva de doamna Elena Beram, aceasta a strâns câteva dintre fotografiile acestor doamne, cu excepția pozei Daniei, Lydiei Manolovici, care nu s-a păstrat.

Anton Holban insista asupra explicației că nu ar exista o relație de univocitate, că nu a scris romane cu cheie și că un singur personaj ar închide trăsăturile mai multor personaje reale, dar poate acesta e un simplu act de curtoazie, o încercare de a le proteja pe toate femeile iubite. O asemenea lectură biografistă, vă reamintesc cu această ocazie și obiecțiile pe care Marcel Proust însuși le aduce manierei tip paparazzi a criticilor din familia de spirite Saint-Beuve, are unele mici inconveniente, deoarece reducea textul literar la o serie de evenimente discrete, și prin simplitatea sa, căci reduce câmpul larg și divers al interpretărilor la o mecanică a traducerii faptului de viață într-un fapt al ficțiunii, care respiră, în mod absolut, un aer mai pur. Oricum Anton Holban cu autoficțiunile lui este printre primii noștri autori interbelici care are curajul de a-și asuma propria sa biografie și de a o transforma în literatură de analiză de o bună calitate, devenind astfel un precursor posibil al unui curent biografist din interiorul postmodernismului, cel care va transforma ulterior acest gest singular în modernismul nostru literar într-o veritabilă metodă.

---

<sup>3</sup> Evident este vorba despre considerațiile din eseul lui Alexis de Tocqueville, **Despre democrație în America**, București, Humanitas, 1995, traducere din limba franceză de Claudia Dimitriu, volumul al doilea, pp. 61-68.

<sup>4</sup> Nicolae Florescu, **Divagațiuni cu Anton Holban**, București, Jurnalul Literar, 2001

<sup>5</sup> vezi povestea acestei iubiri și a triumphiului amoros format cu Octav Șuluțiu în Nicolae Florescu, **Divagațiuni cu Anton Holban**, București, Jurnalul Literar, 2001, p. 76

## Capitolul II, Romanul lui Mirel

Romanul de debut al lui Anton Holban<sup>6</sup>, **Romanul lui Mirel**, publicat în anul 1929 la editura Agora, anunța nașterea unui prozator foarte interesant, deși volumul poate părea scris de un debutant. Fragmente din acest roman fuseseră deja publicate în două numere din **Gazeta literară** din ianuarie 1929, generos prefațate de unchiul său, criticul E. Lovinescu. G. Călinescu<sup>7</sup> în schimba își începe studiul inserat în **Istoria literaturii de la origini pînă în prezent** direct cu romanul **O moarte care nu dovedește nimic**, iar gestul său, simbolic în sine, dovedește totuși ceva. Dacă am dori să-l circumscriem epocii sale ar trebui comparat poate cu opere din categoria sa de valoare, cu romane altor debutanți din epocă, în genul **Romanului adolescentului miop** sau **Gaudeamus**, al lui Mircea Eliade, rămase pentru cîteva decenii inedite și restituite publicului de Mircea Handoca sau cu **Fragmente dintr-un carnet găsit** al lui Mihail Sebastian, romanul eseu al lui Mihail Sebastian, publicat în 1932. Constantin Fîntîneru, coleg de generație cu Anton Holban în romanul său **Interior**, descria un erou care ajunsese la concluzia că a găsit secretul care să-i garanteze transformare într-un mare romancier. Eroul conchide, cităm, „*Eu am descoperit un demon nou, numai al meu: acesta luptă și cu divinitatea (...) Numai că e un demon arlechinic, o parodie de demon, care face ca spiritul să rățăcească, să dea în regiuni neumbrate încă*”.

**Romanul lui Mirel** pare la rîndul său bîntuit de duhul medelenismul romanelor lui Ionel Teodoreanu. Anton Holban a scris romanul unui personaj, un adolescent răutăcios stăpînit de demonul meschin al inteligenței, care, în ciuda faptului că nu este încă dotat cu o putere de autoanaliză e caracterizat drept un „*cetitor neobosit*”, caracterizat de autorul implicit drept „*egoist și răutăcios, timid, fricos și repede la toate*”. Dacă Mircea Eliade debutează cu un roman **Romanul adolescentului miop** care constituia un soi de despărțire, de adio declarat universului adolescentin, medelenizant, Anton Holban își presară cartea cu imagini metaforice, ușor patetice și evident livrești, deși miza ascunsă a textului pare să fie ergografia, scrierea de sine și pentru sine, cu o rădăcină ascunsă în poetica gideană a epocii. Mirel, numele personajului în care cititorul poate recunoaște măcar o urmă fonetică a numelui naratorului lui Marcel Proust, Marcel, eroul nostru e de fapt un personaj pornit în căutarea unor experiențe erotice, destul de exotice și de fruste, și îl anticipă pe Sandu, fiind doar o ipostază a naratorului (artistului) la tinerețe. Dacă Anton Holban ar fi pus un accent mai puternic pe falsitatea și convenționalismul vieții de familie burgheze sau a oamenilor mari, ar fi rezultat un personaj din familia lui Holden Cauldfield, eroul romanului lui Salinger, **The Catcher in the Rye**.

<sup>6</sup> Anton Holban, *Romanul lui Mirel* în **Opere**, vol. I, ediție îngrijită de Elena Beram, București, Editura Minerva, 1970, pp. 3-95

<sup>7</sup> G.Călinescu, **Istoria literaturii romîne de la origini pînă în prezent**, ediția a II a, revăzută și adăugită de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1986, pp.961-963

Criticul Perpessicius<sup>8</sup> ne avertiza chiar din epocă asupra faptului că Mirel și Sandu constituie doar două ipostaze ale aceluiași erou la două vârste diferite. Mirel ar fi în viziunea criticului doar „*un mic monstru, un adolescent răutăcios, șicanator, dotat cu un acut spirit de observație, avid de lectură și peregrinări dar incapabil de afecțiune*”. Și așa adăuga eu, un erou scris după rețetă, pornit în căutarea unui demon propriu, aidoma personajului narator din **Interior**, bine individualizat dar pe care nu l-a descoperit încă. Dar numai scriitorii foarte versați pot descoperi asemenea demoni, cei foarte tineri împrumutând de obicei în cărțile lor de debut demonii altora.

De fapt, asistăm încă de la acest debut în volum la nașterea unui prozator foarte talentat, căci, trecând peste schematismul inerent oricărui debut, **Romanul lui Mirel** are evidente calități și lipsuri poate la fel de mari. Dacă ar fi fost autorul acestui unic roman probabil poziția lui Anton Holban într-o istorie a literaturii române ar fi fost mult mai lipsită de importanță.

Mirel își face intrarea în roman pe ușa prozei moldovenești, fiindu-ne prezentat doar ca un domnișor încrezut care s-a întors din oraș ca să o jignească pe Catinca, servitoarea harnică și credincioasă tipică, reproșându-i un păcat de tinerețe care s-a soldat cu apariția unui copil din flori. Acesta are tendința să braveze, de altfel în prima scenă o jignește pe Catinca, o intrare în scenă pe măsura personalității sale de Donald Duck, de tip răutăcios dar inteligent, asemănător, *mutatis mutandis*, adolescenților din literatura lui André Gide, cu vagi înclinații spre analiza celorlalte personaje. El pare dornic să interacționeze cu eroii săi prin intermediul unor mici provocări sadice, și apoi să le studieze sau să le analizeze reacțiile. De fapt, Mirel ar dori să-și ascundă doar emoția adolescentină a revederii unor ființe dragi, e un soi de întoarcere pe dos a medelenismului, în definiția lui Ionel Teodoreanu, și preferă să-și lovească câinele credincios cu piciorul în cap, tocmai pentru a-și masca emoția revederii Sultanei, bătrâna bucătăreasă de care îl legau amintiri și care avusese o contribuție specială la creșterea lui, echivalentul doicii din romanul englezesc sau din piesa lui William Shakespeare, Romeo și Julieta, sau al unui alt personaj celebru, cel al duenei din teatrul spaniol clasic sau baroc. De fapt, Mirel de foarte multe ori pe parcursul textului joacă de multe ori cartea insolenței, prefigurând parcă strategiile lui Rogulski, eroul romanului lui Nicolae Breban, **Don Juan**. Chiar din scena care deschide romanul realizăm că psihologiile personajelor sunt sumare, cu excepția celei a naratorului Mirel, care revine acasă la moșie dintr-o lungă excursie în Egipt, unde a vizitat pe lângă piramide și cartierele rău famate din Cairo. Mirel își însoțește aici prietenii, dar timiditatea îl împiedică să acționeze. Doctorul, un amic cunoscut în timpul excursiei, cu înclinații spre rasa neagră își alege „**o dihanie mare și păroasă**”, punctându-și alegerea cu un vers dintr-un poem de Mallarmé, un mare amator de prostituate negre. Mirel preferă să discute cu una dintre femei, cu Jeny, o italiancă despre originea latină a poporului român. Pentru romancier decorul este

---

<sup>8</sup> Perpessicius, *Crestomație critică*, în *Jocurile Daniei*, București, Editura Minerva, 1982, p.210



un element suplimentar, fastidios el este topit într-un precipitat narativ în care un număr minim de personaje interacționează într-un mediu destul de schematic și de convențional. Într-un text, intitulat **Testament literar**, o posibilă pseudo-prefață la **Jocurile Daniei** Anton Holba declara: „*Am frică de imagini, pentru că o imagine escamotează adevărul, aplică false ornamente*”. Frica aceasta de false ornamente îl va împiedica să dea prea multă atenție descrierilor, pe care le va realiza în texte separate de călătorie, care seamănă structural cu niște reportaje. Spre deosebire de autor Mirel, cu gândul mobil, face descrieri foarte rapide: „*Ierusalimul, niște popi care se ceartă, apoi tratații la ovrei, la englezi, la patriarhi sau la muftii, cu rahat și cafea neagră. Și piramidele: trei mormane scurte și groase de bolovani, la capătul unei mahalale a Cairului. Impresia detestabilă. Alături Sfinxul cîrn*”.

Roland Barthes<sup>9</sup> scria într-un celebru eseu intitulat **Mitologii** că burghezul este incapabil de alteritate și că trăsătura lui particulară ar fi tautologia. Spre deosebire de Napoleon, care în celebrul discurs către soldații săi în care evoca gloria de altă dată a faraonilor egipteni Mirel nu pare impresionat de cele trei megastructuri antice iar Sfinxul i se pare...cîrn!

Ne dăm imediat seama că naratorul bravează, este superficial dar știe să se joace cu răbdarea auditoriului, își dozează atent efectele, și încearcă să țină aprinsă atenția interlocutorului. Mult mai plastic și mai viu e tabloul orașului Cairo, din care nu lipsesc nici măgărușii, comparați de Nicolae Manolescu<sup>10</sup> cu animalele similare din gravurile lui Iser:

„*Extraordinar oraș Cairo. Modern și vechi totodată. Străzi mari și drepte, case cu multe etaje și nivelate sus, cafenele și restaurante elegante, toate pline cu oameni îmbrăcați europenește (...) Și apoi, alături, Cairo vechi, cu străzile strâmte și înghesuie, cu prăvăliile pitice unde se găsesc de toate: mîncări, bragă, mărgele, și muște. Cu măgarii totdeauna în vervă...și mai departe, vestigiile prețioase, geamiile enorme, mormintele mamelucilor și ale califilor. La mijloc, Nilul verde, cu palmierii pe de lături*”.

Descrierea zonei vechi a orașului Cairo prefigurează tablourile cuprinse în romanele de maturitate, descriind străzile Cavarnei sau Balcului, două din destinațiile preferate ale scriitorului, cu aer oriental. Cu toate acestea descrierile lui Anton Holban nu au nimic în comun cu marinele sau peisajele pictorilor noștri interbelici realizate în micile stațiuni maritime din Cadrilater, ci au liniile ascuțite și nervoase ale schițelor în creion ale lui Iser.

În casă, familia îl așteaptă așezată solemn în jurul mesei, familie patriarhală, dominată de figura bunicului Ion, și a bunicii, Doamna Mare, în timp ce tatăl are un portret destul de oedipalizat, fiind singurul care se ține departe de Mirel, rămîne „*împietrit pe scaun*”, are o poziție statuară iar această distanță sugerează relațiile destul de reci dintre cei doi. Din acest tablou deducem că relația dintre tată și fiu este destul de rece, poate nu chiar ca relația prezentată de Franz Kafka în celebra

<sup>9</sup> Roland Barthes, **Mitologii**, traducerea românească de Maria Carpov, Editura Institutul European, Iași, 1997

<sup>10</sup> Nicolae Manolescu, **Lecturi infidele**, București, Editura pentru Literatură, 1968, p.36

**Scrisoare către tată** dar, pe undeva, prin apropiere. La masă sunt prezente și cele trei fete, Mary, Ortansa și Lilli, evident cele trei exprimă o tipologie a feminității, dar atenția lui Mirel îi este distrasă de gestul cam mecanic al lui Tololoi de a se juca cu o boabă de strugure, pe care îl penalizează imediat printr-o remarcă răutăcioasă. Impresiile sale de călătorie sunt și ele destul de superficiale, ca niște simple rînduri trecute pe spatele unei cărți poștale, de altfel ar trebui spus că Anton Holban<sup>11</sup> însuși a călătorit în adolescență în Orient, în Egipt și la Ierusalim, aidoma eroului romanului său. Notele de călătorie ale autorului sunt, de fapt niște scurte nuvele, în care apar tot felul de personaje exotice, cum ar fi un american poreclit de grupul de turiști care călătorea în Egipt „Of America” sau Sami Soliman, directorul unui liceu la care învață elevi de confesiune coptă, care-l invită acasă și cu care discută despre problemele profesorului universal. Pe lângă piramide, mormintele din Luxor și Valea Tebei, Anton Holban a mai vizitat cîteva regiuni diferite din Franța, Danzig, Odessa, și o bună parte din Palestina și Mormîntul sfînt, probabil este romancierul interbelic care a călătorit cel mai mult, deși nu a apucat să-și sistematizeze aceste voiaje într-o carte autonomă. Un alt autor de literatură de călătorie la fel de interesant din epocă e Mihail Sadoveanu, cu monumentală lui operă, **Olanda**, dar și Camil Petrescu, autorul primului nostru reportaj literar în sens modern, **Rapid. Constantinople. Bioram**, rezultatul unei excursii la Istambul, un alt oraș oriental important din regiune.

Ca să revenim la oile noastre, trebuie să spunem că Mirel le povestește membrilor familiei aventurile sale în cartierul rău famat din Cairo, dozîndu-și extrem de bine efectele conștient fiind că „*așteptarea putea da mai multă importanță și mai multă crezare închipuirilor lui*” și, de fapt, cititorul realizează la fel de brusc că toate acestea sunt doar produse ale imaginației sale. La Cairo întîlnește diferite tipuri de femei ușoare, îi atrag atenția italianca și o poloneză, cele mai vii tipuri, dar descrierea lor e la fel de schematică cu cea a celor cîteva fete „*en fleurs*” din **Romanul lui Mirel**, inclusiv cea a unei servitoare, surprinsă în flagrant de Mirel în timp ce se săruta cu un argat. De fapt, preocupările naratorului merg chiar în direcția reconstituirii unui arbore genealogic, destul de similar celui real. Mama Mare și Tata Mare (Boierul Ion) au trei copii, pe Riria, care are o singură fiică, pe Lilli, pe Ortansa, căsătorită cu Iorgu, tatăl, cu fiul ei Mirel și pe Ion (poreclit Tololoi), căsătorit cu Mary. Soția infidelă a lui Tololoi, iese din chestiune și rămîne în discuție doar Lilli, spre care Mirel simte o atracție concretizată prin avansuri și apoi chiar și posesiune, în ciuda faptului că cei doi sunt veri primari. Evident, sub figurile celor doi bunici se ascund Profira și Vasile Lovinescu, cei doi bunici ai lui Holban, iar Iorgu și Ortansa sunt chiar părinți lui Anton, Gheorghe Holban și Antoaneta Lovinescu. Mărturisesc cu această ocazie că am avut mereu un plan, să scriu un volum intitulat **Lovineștii**, în paginile căruia să se întîlnească toți membrii acestui distins clan al literaturii române, E.Lovinescu, Anton Holban, Monica Lovinescu, Horia Lovinescu sau Vasile Lovinescu, sper să am energia necesară scrierii unei asemenea cărți inedite, singurul studiu asemănător fiind

<sup>11</sup> Pentru a vă completa acest tablou trebuie să citiți însemnările lui de călătorie, incluse în *Opere II, Teatru. Note de călătorie. Comentarii critice*, op. cit. p. 207-311

cel al lui Ion Vartic despre cei trei scriitori Caragiale, Ion Luca, Luca Ion și Mateiu. Povestea de dragoste cu Lilli, numele este simbolic, căci fata e o ființă absolut liliată, neprihănită, evoluează într-o direcție imprevizibilă, căci ea rămîne mai apoi însărcinată dar Mirel își declină intenția de a se căsători cu ea, motivînd că are planuri de viitor care exclud realitatea crudă a unui copil. Ortansa părăsește casa părinților, luînd-o cu ea și pe Lilli și declarînd tuturor că Mirel este o brută, pentru a o proteja, iar Mirel face greșeala de a se confesa lui Tololoi, cunoscut pentru indiscreția sa. Brutalitatea această familială era o temă importantă pentru un scriitor care trecuse în copilărie printr-o experiență asemănătoare. Tololoi se răzbună astfel pentru zecile de umilințe la care fusese supus și mărturisește tuturor secretul lui Mirel, iar acesta pregătește o lovitură devastatoare, în timp ce familia se adună la masă dezvăluie legătura amoroasă dintre medicul familiei, doctorul Walter, și Mary, soția lui Tololoi.

Atenția naratorului, și implicit cea a autorului, se îndreaptă spre relațiile și interacțiunile dintre personaje, lipsesc paginile de analiză sau monologuri interioare, tipurile sunt doar schițate cu ajutorul unor gesturi, iar stările sufletești abisale sunt sondate doar superficial. Personajele devin niște simple automate, niște fațade în spatele cărora se ascund dramele mocnite ale unei familii care ar dori să-și conserve respectabilitatea burgheză. Finalul cărții e deschis, Tololoi caută o soluție prin care să restabilească echilibrul inițial, de fapt am avut senzația că acest roman e doar un exercițiu, un soi de tabără de pregătire, de antrenament pentru romanele pe care autorul le va scrie ulterior. Schematismul acesta caracteriologic și cvasi-absența portretului fizic pot fi reproșate autorului, evident, insuficient de matur pentru a-și desăvîrși vreunul dintre personaje. Cel mai clar conturat este chiar Mirel, eroul central, deși idila sa cu Lilli este și ea destul de bine trasată, ca și relația de adversitate dintre Mirel și Tololoi. Citindu-l pentru prima oară cu atenție am avut senzația că asist la procesul destul de dificil al nașterii unui romancier, evident sub influența teoriilor moderniste ale unchiului său, criticul E. Lovinescu.

**Romanul lui Mirel** apare la o primă lectură destul de superficială drept un roman de tip *sandwich*, în el descoperim condensate mai multe serii aparținînd unor romane diferite, unul de analiză, destul de schematic, altul de dragoste și un al treilea, tradițional și de atmosferă, în buna tradiție sămănătoristă a romanului provincial, dar fără acea atmosferă sufocantă din cîteva dintre cărțile lui Mihail Sadoveanu, vezi spre exemplu volumul de povestiri **Dureri înăbușite**. Nici unul dintre aceste plot-uri paralele nu este tratat în profunzime, din acest motiv **Romanul lui Mirel** se transformă într-un bazar oriental, în care, ca într-o poezie de Ion Minulescu, personajele și situațiile narrative se anulează reciproc într-un veritabil talmeș-balmeș de situații și evenimente fictive. Naratorul, destul de grijuliu, își scuză și aceste stîngăcii de începător teoretizînd pînă și necesitatea unor „neglijențe artistice”, în maniera lui Camil Petrescu din **Patul lui Procust**, cu precizarea că acestea ar putea permite chiar pătrunderea unor neadevăruri în roman.

Mirel a fost dăruit de zînele ursitoare ale scriitorimii cu putere de observație, ca într-una din celebrele figurine critice ale unchiului său, E.Lovinescu, în care acestea se adunau în jurul leagănului în care dormea chiar bebelușul Mihail Sadoveanu (sic!). Anton Holban<sup>12</sup> însuși avea să utilizeze procedeul într-un text oarecum asemănător, ca o săgeată îndreptată împotriva lui Camil Petrescu, care polemizase de o manieră destul de implicată cu criticul Sburătorului E.Lovinescu în celebrul său pamflet, **E.Lovinescu, sub semnul seninătății imperturbabile**. Anton Holban pune în gura zînelor diferite sentințe, unele mai răutăcioase ca altele, încercînd să pună în evidență paranoia autorului, de altfel destul de vizibilă pentru cititorul care răsfoiește grăbit **Notele zilnice** ale lui Camil Petrescu<sup>13</sup>, editate postum pentru prima oară de Mircea Zăciu. Mirel este și un personaj cu clare înclinații artistice, în opoziție cu Tololoi, un personaj complet lipsit de spirit de observație și simț artistic. Romancierul își construiește toate personajele în jurul unor perechi antinomice, fiind ferm convins de validitatea teoriei trăsăturii dominante. Astfel, Tololoi e un „bărbat mic, negru și nebărbierit” care umbla „uneori murdar, cu cravata prost făcută, cu șiretele de la ghete defăcute” iar autorul ne dă asigurări că observațiile sale pornesc de la un individ real. Poate trăsătura cea mai puțin caracteristică e cea a chipului cu „ochii făcuți parcă din fațete geometrice”, căci istoricul Tololoi poartă o pereche de ochelari mari și rotunzi. Tololoi lucrează la un doctorat în istorie pe care, probabil, nu-l va finaliza niciodată, pentru că este incapabil să-și sistematizeze ideile.

Mirel e pornit în căutarea unor experiențe mai speciale,

**Romanul lui Mirel** a fost anticipat de o altă operă literară, piesa **Oameni feluriți**, care reprezintă în linii mari dramatizarea acestei cărți, evident cu unele diferențe. Din prefața piesei **Oameni feluriți**, putem afla, de pildă, că piesa lui Anton Holban<sup>14</sup>, care a câștigat chiar un concurs de debut în care președintele juriului era chiar unchiul său, dl. E. Lovinescu<sup>15</sup> și în urma acestuia a fost montată pe scena Teatrului Național din București, a avut premiera într-o zi de sfîntul Anton, simultan cu o piesă a prințului și dramaturgul de ocazie Antoine Bibesco. Nepotul Anton a primit felicitări pentru succesul piesei prințului, care se juca, de fapt, la Teatrul Mic! Dramaturgul pornise la scrierea piesei cu intenția de a o transforma într-o dramă de idei, își alesese model teatrul lui Henrik Ibsen, unul dintre marii dramaturgi universali, care i-a influențat în literatura noastră pe Camil Petrescu, Mihail Sebastian dar îl fermeca și pe adolescentul miop, pe Mircea Eliade. Evident, Anton Holban nu are stofă de dramaturg, piesa este scrisă cu resursele unui elev de liceu, evident pare

<sup>12</sup> Anton Holban, *Camil Petrescu*, în **Opere, II, Teatru. Note de călătorie, Comentarii critice**, ediție, note și comentarii de Elena Beram, studiu introductiv de Eugen Simion, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. 510

<sup>13</sup> Camil Petrescu, **Note zilnice**, prefață, text stabilit, note, cronologie și indice de nume, București, Editura Gramar, 2003

<sup>14</sup> Anton Holban, *Considerații preliminare*, în **Opere II. Teatru. Note de călătorie. Comentarii critice**, ediție de Elena Beram, studiu introductiv de Eugen Simion, București, Editura Academiei Romîne, Editura Fundației naționale pentru Știință și Artă, Univers enciclopedic, 2005

<sup>15</sup> apud Nicolae Florescu, **Divagațiuni cu Anton Holban**, *op.cit.*, p.48

schematică, dialogurile dintre personaje sunt prea realiste, par prea desprinse din viață. De fapt e un soi de parabolă a destrămării cuplului iar personajul central pare să fie chiar violența tatălui, respins de la bun început ca în romanele lui Jean-Paul Sartre. Tatăl sau imaginea lui sunt complet detronate, acest complex Oedipian este ipoteza de lucru a operei lui Holban, evident și premisa întregii sale cariere literare. Moartea personajului cel violent din piesă exprimă de fapt refuzul cu care copilul Anton respingea soluția plecării definitive a tatălui cel rău din viața sa.

## Capitolul III, Portretul domnișoarei Albertine

Vom începe acest capitol al analizei romanelor lui Anton Holban cu un portret adiacent al domnișoarei Albertine din ciclul de romane ale lui Proust, **În căutarea timpului pierdut**, eroina cu care Anton Holban le compară pe Irina, Ioana și compania. Chiar dacă la prima vedere ar putea să pară ciudat, Marcel Proust este incapabil de a crea personaje feminine statice, structura aceasta fiind complet opusă ideii lui Anton Holban.

Chiar în puținele fragmente din eseul proustian **Contre Saint-Beuve**<sup>16</sup>, mult comentat și pe teren românesc, putem observa de pildă că criticul literar devenit pe alocuri și eseist, E. Simion, este autorul unui alt eseu, intitulat polemic **Contre Saint-Proust**, care pot fi citate în prelungirea temei noastre, viziunea este cea a unei lumi feminine, surprinse în plin dinamism. Potrivit concepției romancierului, există în lumea care ne înconjoară o mulțime infinită de femei necunoscute, dar acestea nu se oferă în mod pasiv, ca un simplu fruct care așteaptă să fie cules de pe o creangă, nu seduc prin pasivitatea lor ci prin mișcările lor neconținute și prin permanentele lor schimbări de direcție, căci, adeseori, aceste frumuseți feminine” *își schimbă direcția ca un pește într-o apă transparentă.*” Frumusețea nu este, potrivit lui Marcel Proust, o simplă noțiune abstractă ci se manifestă printr-o infinitate de frumuseți particulare, iar bărbatul, un Don Juan latent, nu se poate plictisi, pentru că mereu apare la orizont un alt tip uman nou. Comparația acestei “*vînători*” cu balurile înțesate de fete frumoase ne trimite tot cu gândul spre ideea mobilității, a mișcării browniene, și, în final, a vieții atotputernice și triumfătoare. Femeia în mișcare afișează prin aceasta perpetuă mișcare browniană chiar vitalitatea speciei care trebuie să procreze pentru a se perpetua. Dintre aceste anonime necunoscute, doar una singură ne poate pătrunde definitiv în inimă și în biografie, potențialitatea devine act și căpătăm astfel răspunsuri la toate întrebările: cum o cheamă, unde locuiește, cine îi sunt părinții, etc. În cea de-a doua fază, după ce ne-am îndrăgostit, trecerea timpului aduce după sine schimbarea rapidă a chipului iubitei, fie că este vorba de o ducesă sau de o orfelină. Iubirea devine în aceste condiții o căutare a imaginii femeii inițiale, cea de care ne-am îndrăgostit din prima clipă. Și poate, aș adăuga eu, a imaginii femeii arhetipale. Albertine intră în viața lui Marcel, naratorul romanului lui Marcel Proust, **În căutarea timpului pierdut**, într-un mod destul de asemănător.

Aflat cu bunica sa într-o scurtă vilegiatură în stațiunea de pe malul mării, Balbec, naratorul se întâlnește cu un grup de velocipediste (o altă *punere în abis* a ideii de mișcare). Inițial, este incapabil să individualizeze pe vreuna dintre fete, și drept urmare folosește metafora florală a unei boschet

---

<sup>16</sup> Marcel Proust, **Contra lui Saint-Beuve**, traducere de Valentin și Liana Atanasiu, București, Editura Univers, 1976, p. 33. Vezi și studiul lui E. Simion, *Contre Saint-Proust*, în **Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația Creator-Operă**, ediția I, editura Cartea Românească, 1981, p. 13

înflorit cu roze de Pennsylvania, pentru a caracteriza acest personaj feminin colectiv. Mersul lor e puțin asemănător mișcărilor executate în timpul unui vals, „...mergeau drept înainte, fără șovăială sau rigiditate, executând întocmai mișcărilor pe care le voiau, într-o deplină independență a membrilor lor, cea mai mare parte a trupului păstrând acea imobilitate atât de extraordinară a femeilor care știu să valseze bine”.

Structura acestui tablou este una muzicală, fluidă, trăsăturile uneia sau alteia dintre membrele grupului induc acestuia “o unduire armonioasă, translația continuă a unei frumuseți fluide, colective și mișcătoare”. Ochiul atent și antrenat al naratorului Marcel va reține, rînd pe rînd, doar cîteva detalii anatomice, cînd un “nas drept” de “rege mag arab” dintr-un tablou al Renașterii, cînd niște “ochi severi, încăpățînați și surîzători”, cînd rozul de mușcată a unor obraji al unei tinere fete.

Marcel construiește apoi din acest puzzle de trăsături chipul femeii iubite, sistematizează trăsăturile fiecărei eroine, procedînd într-un mod similar cu eroul din eseul lui Søren Kierkegaard<sup>17</sup>, **Jurnalul seducătorului**, Johan, cel care dăruia chipului femeii iubite mobilitatea unui caleidoscop de trăsături: “închid evantaiul și ceea ce era împrăștiat se adună într-o entitate iar părțile refac întregul.” Frumusețea nu mai are pentru cei doi, Marcel Proust și Søren Kierkegaard, conturul exact al frumuseții clasice, ci devine un soi de “perpetuum mobile”, un soi de cub Rubik, care trebuie, în continuu, rearanjat.

Julia Kristeva<sup>18</sup> într-un studiu foarte amplu, consacrat analizei romanului lui Marcel Proust, intitulat **Timpul sensibil**, o consideră pe Albertine, posibilul dublu feminin al unui Albert, rezultatul unei homosexualități nervoase și difuze a bărbatului. Marcel nu-i poate conferi, nici măcar retrospectiv, o identitate. De aici rezultă faptul că o femeie nu va putea fi niciodată identificată cu adevărat, va fi o simplă petală într-un buchet de flori, un simplu detaliu interșanjabil. În stațiunea Balbec fetele sunt treptat absorbite de peisaj, de plajă sau de minunatele tablouri ale lui Elstir în care descoperim că “les melanges charmants qu’ une jeune fille fait avec une plage, avec une estampe... ne sont pas tres stable.”<sup>19</sup> Frumusețea feminină și cea naturală nu dau împreună decît amestecuri fără prea mare stabilitate, iar observația conține un filon filosofic, pînă la urmă.

Amestecul dintre chipul unei femei și un peisaj fie el și unul marin este unul foarte instabil, avînd poate aceeași masă critică cu femeia însăși, orice variațiune de intensitate putînd declanșa o devastatoare reacție de fiziune, care va distruge figura inefabilă a personajului. Putem sau nu să acceptăm explicațiile feministe sau psihanalitice ale Juliei Kristeva, dar trebuie să acceptăm

<sup>17</sup> 13 Søren Kierkegaard, **The Seducer’s Diary**, în **Either-Or. A fragment of Life**, abridged, translated and with introduction and notes by Alastair Hannay, London, Penguin Books, Penguin Classics, 1992

<sup>18</sup> Julia Kristeva, **Le temps sensible**, Paris, Editura Gallimard, 1987, p. 34 sau **Time and Sense, Proust and the Experience of Literature**, translated by Ross Gubermann, New York, Columbia University Press, 1996

<sup>19</sup> „Amestecurile încîntătoare pe care o tânără față le poate realiza cu o plajă, cu o stampă...nu sunt tocmai stabile”.

incapacitatea lui Marcel de a o privi pe Albertine altfel decât ca pe un element discret care devine partea unui grup mai mare, care trebuie să o includă. Prima impresie este corectată de un studiu atent, care presupune spargerea și multiplicarea perspectivei: *“Le privisem bine chipurile, fiecare dintre ele fusese văzut de mine nu din toate unghiurile, și rareori din față, dar totuși din două sau trei unghiuri destul de diferite pentru a putea face fie rectificarea, fie verificarea și dovada diferitelor presupuneri de linii și culori pe care le hazardează o primă privire....”*

O altă interpretare, mult mai plauzibilă și mult mai puțin speculativă, a acestei întârzieri de a deosebi chipurile indistincte ale celor câteva fete ne este oferită chiar de însuși Marcel, care considera că acest joc, că *“acest ecleraj rău adaptat, gata să se fixeze și asupra altora, înainte de a se întoarce la ea”*, în cazul unei iubite adevărate, în carene și oase, ar fi generat de dorința bărbatului de a-și păstra un oarecare grad de libertate, *“un fel de libertate intermitentă, și de foarte scurtă durată, de a nu o iubi”*.

Apoi privirea naratorului va începe să organizeze femeia, să-i acorde individualitate. O scenă la care asistă, în timpul căreia una dintre fete (care abia mai târziu va fi identificată drept André, prietena Albertinei) sare, ca într-o cursă cu obstacole, peste capul unui bancher bătrîn, îl ajută să le clasifice și să le cunoască. Dintre toate membrele acestui grup naratorul o va izola pe micuța Albertine Simonet, cea care i se pare atunci cea mai frumoasă. Există un detaliu al fizionomiei Albertinei, remarcat din primele clipe, care va fi considerat de Julia Kristeva<sup>20</sup> un simbol al mobilității personajului, și anume acea aluniță falsă, celebra *“grain de beauté”*, care-și modifică poziția ori de câte ori personajul se întîlnește cu narator, și pe care Julia Kristeva o va alege drept indicator al mobilității sufletești al personajului feminin proustian. Generalizînd, putem chiar extrapola această aluniță tuturor personajelor feminine din romanele românești scrise sub înrîurirea metodei lui Proust. Am putea spune că o asemenea aluniță invizibilă dar extrem de mobilă se găsește și pe obrazul Ioanei, Daniei sau chiar și pe obrazul doamnei T. Marcel își adună informațiile din cele mai diverse locuri despre micuța lui Albertine, află că e o orfană (în limba franceză în text, *“une sans famille”*) și că își ortografiază numele cu un singur “n”, poate pentru a-și ascunde originea evreiască. Apoi, după ce pictorul Elstir îi face cunoștință cu ea, naratorul remarcă faptul că tot procesul de cunoaștere reciprocă are loc prin medierea unui act de “sustragere”, astfel *“fiecare parte de imaginație și dorință fiind înlocuită de o noțiune care valora infinit mai puțin”*, dar care provine, totuși, din realitatea imediată.

Potrivit opiniei lui Samuel Beckett<sup>21</sup>, cel care s-a ocupat frecvent de această continuă metamorfoză a personajului feminin din opera scriitorului francez, prima Albertine era *“ireală și*

<sup>20</sup> Julia Kristeva, **Le temps sensible**, Paris, Editura Gallimard, 1987, p. 34 sau **Time and Sense, Proust and the Experience of Literature**, translated by Ross Gubermann, New York, Columbia University Press, 1996

<sup>21</sup> Samuel Beckett, **Proust**, Paris, Éditions de Minuit, 1990, p. 32. Versiunea în limba română, Samuel Beckett, Proust, traducere de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2004



*virginală*”, iar naratorul Marcel avansează ipoteza că ar putea fi fie o femeie virtuoaasă, fie amanta unui ciclist sau a unui campion de box. Cea de-a doua apariție aduce pe scenă o Albertine, “*reală și virginală*”, care folosește, spre surprinderea totală a lui Marcel, adverbul “*parfaitement*” în locul celui corect “*tout a fait*”, are tîmpla inflamată, pare mai degrabă intimidată, iar naratorul o crede morală pentru că emite judecăți drastice asupra imoralității prietenelor ei. Cea de a treia Albertine, “*care combină promisiunea primeia cu realitatea celei de a doua*”, nu mai are tîmpla inflamată, vorbește nazal și utilizează cu extremă dexteritate argoul. Nota același etern îndrăgostit de romanul lui Proust, Samuel Beckett: “*Există totdeauna o multiplicitate picturală a personajului Albertine care conduce la o multiplicitate plastică și la una morală... Aceasta nu rezultă din simple schimbări ale unghiului de vedere, care ar sublinia doar o diversitate interioară, ci e o multiplicitate interioară, o furtună de contradicții imanente și obiective care scapă controlului subiectului*”.

Chipul ei este lucrat, de asemenea, caleidoscopic, căci nici un portret al Albertinei nu coincide cu celălalt. Suprafața feței își schimbă culoarea ca o rază de soare, care este prinsă și descompusă de o structură prismatică specială. Tenul își modifică aproape cameleonic toate nuanțele, trecînd de la rozul mușcatei, căpătînd apoi culori opaline sau apropiindu-se de violaceul cyclamenului. Rîsul Albertinei, un amănunt prețios și parfumat prin sinestezie simbolistă, are culoarea și fragranța florii de „*geranium*”. Naratorul simte însă nevoia să revină cu o explicație, în care precizează că “*la jeune fille de la plage avait été fabriqué par moi. Ce n'était pas Albertine seule qui n'était que une succession de moments. C'était aussi moi même. Je n'étais pas un seule homme*”<sup>22</sup>.

Am putea chiar afirma că fiecărei Albertine în parte îi corespunde un cu totul alt narator. Între toate aceste momente discrete ruptura îndepărtează posibilitatea unui nucleu “*tare*”, psihologic al personajului, care se va transforma apoi din psihologie în narațiune pură. Julia Kristeva<sup>23</sup> consideră că aceasta insistență asupra rupturii, fracturii nu e decît una dintre strategiile compensatorii ale bărbatului gelos, cel care o va “*disemina pe infidelă în spațiu și timp*”. Ea se va transforma, astfel, dintr-o simplă femeie într-o “*suită de evenimente asupra cărora nu putem face lumină, într-o suită de probleme insolubile*”.

Astfel “*haosului*” dezordonat din mintea gelosului, îi este opusă “*trama*” ordonată din creierul scriitorului. Scriitura devine principiu ordonator și modalitate retrospectivă de luare în posesie. Cele trei ipostaze diferite ale lui Albertine o transformă dintr-o ființă banală într-o zeiță, eroina fiind comparată în text cu Shiva, zeitatea orientală cu mai multe mîini. Percepția ei este incoerentă, dispartă în acest aparat de proiecție, care este conștiința omenească, înțeleasă în sensul

<sup>22</sup> „*Tânăra fată de pe plajă fusese fabricată chiar de mine. Nu doar Albertine era alcătuită dintr-o succesiune de momente. Ci așa eram și eu alcătuit. Nu eram un singur bărbat*”.

<sup>23</sup> Julia Kristeva, **Le temps sensible**, Paris, Editura Gallimard, 1987, p. 34 sau **Time and Sense, Proust and the Experience of Literature**, translated by Ross Gubermann, New York, Columbia University Press, 1996

filosofiei fenomenologice. Marcel Proust<sup>24</sup> însuși, într-o quasi-celebră scrisoare adresată prințului român Antoine Bibesco, prietenul său din copilărie, avea să ofere detalii despre acest *pattern* nou de compoziție: *“Există o geometrie plană și una în spațiu. Ei bine, pentru mine, romanul nu înseamnă numai psihologie plană ci și psihologie în spațiu și timp. Am încercat să izolez această substanță invizibilă, timpul. (...) Apoi, întocmai ca un oraș, care în timp ce trenul își urmează drumul sinuos, ne apare când la dreapta, când la stînga noastră, diversele aspecte pe care un personaj le-a avut la un moment dat, pînă într-acolo încît să pară ca niște personaje succesive și diferite, ne vor da, dar numai prin aceasta, senzația timpului scurs. Personajele se vor revela, mai tîrziu, diferite de ceea ce am crezut despre ele, așa cum dealtfel se întîmplă de multe ori în viață”*.

Acest scurt fragment de scrisoare ne poate oferi imaginea revoluției proustiene în materie de roman, prozatorul francez adăugînd acestei lumi bidimensionale din romanele clasice, tradiționale, cea de-a treia dimensiune, timpul. Observația lui G. Ibrăileanu<sup>25</sup>, din **Creăție și analiză**, că Marcel Proust alcătuieste tablouri ale unor stări sufletești este cu mult mai exactă decît aproximările lui Anton Holban.

Iar această observație a lui G. Ibrăileanu poate fi prelungită printr-un citat care dezvoltă un cititor atent modul de construcție a personajului proustian: *” Să ne închipuim o fotografie compozită, obținută prin suprapunerea a mai multor clișee, și care ar rezuma ceea ce au comun acele clișee. Dacă o astfel de fotografie ar fi obținută din clișeele unei singure persoane, acea fotografie nu ar reproduce nici un clișeu, firește, ci ceva comun, esența persoanei. Așa e și imaginea compozită, pe care o avem de la un tip prezentat de scriitor în sute de imagini de-a lungul romanului. Imaginea aceasta e o abstragere din toate imaginile, și nu portretul viu al tipului, cum ar fi acela dintr-o vîrstă anumită, dintr-o zi anumită, dintr-o situație anumită, dintr-o dispoziție sufletească anumită.”*

Cu singura precizare că în cazul lui Marcel Proust esența personajului, a persoanei nu mai există. Fotografiile pe care romancierii moderni le iau în momente diferite ale zilei, așa cum procedau pictorii impresionisti bunăoară, nu au pretenția că pot surprinde o structură interioară absolut inefabilă, transformîndu-se într-o serie de disparate “momente Kodak”. Organizarea lor într-un album de fotografii revine, însă, în totalitate în seama cititorului.

Urmează apoi într-un ritm accelerat, (N.A. *nu în cronologia romanului, care se știe bine curge destul de lent, ritmul narațiunii fiind în permanență încetinit de zeci de digresiuni și de paginile de eseuri pe toate teme posibile, Proust fiind un maestru al eseului, sub influența unor modele ca cele ale lui Montaigne sau Pascal, ci în cea a textului nostru*) episodul posesiunii, care are loc chiar la Paris, apoi, în timpul celui de-al doilea sejur la Balbec, se declanșează și drama geloziei, când naratorul

<sup>24</sup> Apud Salvatore Bataglia, **Mitologia personajului**, București, Editura Univers, 1976, p.314

<sup>25</sup> Garabet Ibrăileanu, *Creăție și analiză, Note pe marginea unor cărți*, în *Opere*, volumul II, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Editura Minerva, 1975, p.345

descoperă trecutul ei safic, iar apoi, după o lungă reclusiune într-o cușcă de aur, prizoniera Albertine devine o fugară, evadează, pentru a muri cu adevărat abia în romanul **Albertine disparue**. Iată ce nota același Anton Holban despre acest minunat roman **Albertine disparue**, volumul lui Proust, care, potrivit afirmațiilor sale, transcrise în romanul **Ioana** și deja citate de noi, l-ar fi influențat cel mai mult. Anton Holban credea că volumul ar prezenta doar ”*un șirag de suferințe abstracte foarte prețioase, formînd la un loc un climat abstract*”, și ”*nu există nici o aluzie că eroul ar dori să-i viziteze mormîntul*”, așa cum va proceda chiar naratorul Sandu în momentul aflării veștii morții Irinei, iar povestea morții Albertinei n-ar fi decît un soi de ”*hocus-pocus*” narativ, o construcție mult prea artificială, și prea puțin autentică. Moartea Albertinei îi provoacă o adevărată dramă, dar Marcel nu se lamentează la modul patetic, așa cum ar fi reacționat Sandu, ci e sfîșiat de un soi de gelozie retrospectivă. Acesta revine apoi în pădurea Bouloigne, unde toate siluetele feminine care trec pe lîngă el i se par ale iubitei sale, discută cu André despre legăturile ei „*primejdioase*”, iar scrisul de picică al Gilbertei, prin care acesta îl invita la căsătoria sa cu Saint-Loup, îi provoacă speranța că, totuși, Albertine nu a murit. Cu toate acestea moartea ei rămîne una definitivă, iar ea va rămîne eternă, amprenta ei trecînd asupra formei scriiturii, care o va transforma astfel într-o operă de artă. Romanul acestui ”*amour de Marcel*” va păstra veșnică amintirea celei care a fost ”*la profunde Albertine qui je voyais dormir et que etait morte*”<sup>26</sup>, anunțînd parcă, printr-o simbolică trecere de la somn la moarte, alături de teribila moarte a bunicii sale, chiar iminentul sfîrșit al naratorului. Lipsa de reacție a lui Marcel, inclusă și ea pe lista reproșurilor formulate de Anton Holban la adresa lui Proust, care ar fi dorit o implicare afectivă mai puternică a naratorului în chestiunea morții Albertinei, este pusă de criticii francezi pe seama faptului că moartea avusese loc puțin cîte puțin, încă din perioada detenției sale. Albertine rămîne înmormîntată în sufletul populat cu regrete al naratorului sau cum cita inspirat Julie Kristeva<sup>27</sup>, ”*la personne aimée s’estompè, elle deperit en moi*”<sup>28</sup>. Și celelalte personaje feminine suferă un tratament identic, cîte diferențe există între Odette de Crecy din **À cîte du chez Swann** și cea devenită, peste noapte, doamna Swann, cum străbate Gilberte pozițiile succesive de fiică a lui Swann, Mademoiselle de Forcheville pentru ca, în final, să ajungă marchiză de Saint-Loup, spre disperarea unui corespondent imaginar al lui Mihail Sebastian, care îi semnaleză acestuia într-o scrisoare, eroarea comisă de Proust: ”*Cum să numești reacțiunea cititorului cînd Gilberte, mititică și rușinată, care făcea la Meseglise semne indecente micului Marcel, ajunge marchiză de Saint-Loup și ducesă de Guermantes?* “ Un alt posibil reproș ar viza tocmai faptul că scriitorul francez nu-și poartă naratorul, pe Marcel la mormîntul Albertinei, și de aceea se decide să scrie nuvela **Icoane la mormîntul Irinei**, tocmai pentru a-l completa pe maestrul său, Marcel Proust!

<sup>26</sup> „Profunda Albertine pe care o văzusem dormind și care era moartă”

<sup>27</sup> Julia Kristeva, **Le temps sensible**, Paris, Editura Gallimard, 1987, p. 34 sau **Time and Sense, Proust and the Experience of Literature**, translated by Ross Gubermann, New York, Columbia University Press, 1996

<sup>28</sup> „Persoana iubită se estompează, ea piere în mine”.

De fapt nu este vorba despre o eroare ci de o măiastră utilizare a spațiilor vide, a golurilor, a ambiguitățile pe care cititorul le încarcă singur cu sensuri. Și atunci, dacă am asculta vocile autorizate a unor critici ca Samuel Beckett sau Julia Kristeva, cei care ne dezvăluie tocmai această extraordinară mobilitate a personajului proustian, totuși cu nimic mai prejos față de mobilitatea personajului gidian, pe care o descria Mihail Sebastian, ce relevanță mai au atunci teoriile lui Anton Holban, comentatorul care vedea în această galerie de personaje ale ciclului de romane ale **Timpului pierdut** doar personaje statice? Totuși și Anton Holban avea dreptatea lui, pentru că procesul de îmbătrânire al personajelor este atât de lent, încât dă senzația unui observator exterior că, vorba lui nenea Iancu, lipsește cu desăvârșire. Autorul sare peste etapele intermediare, căci ultimul volum, **Timpul regăsit**, aruncă personajele direct în vârtoarea timpului, paranteza fenomenologică a trăirii în prezent încheindu-se brusc, cedînd în fața acestei tiranii implacabile a Atoate-devoratorului Chronos. În mod absolut paradoxal, observația perfect corectă a lui Anton Holban că personajele ciclului se descoperă în ultimul volum îmbătrânite, nu aruncă aceste ființe ficționale în categoria aceasta de tip umbrelă a personajelor statice ci constituie chiar proba fragmentarismului lor constitutiv. Poate că, uneori, excesul acesta de dinamism și excesul de autoanaliză se transformă în literatură în exact opusul său, în peisaj interior, eleat, staționar, static. Persoajele acestea au uitat să respecte legile unei evoluții organice, ele nu sunt organisme ci funcții textuale, generate nu atât de legi interioare ale textului cât mai ales de necesități sufletești ale naratorului, sau cel puțin așa credea Mihail Sebastian, iar în spațiile de hiatus dintre două romane, viața lor se desfășoară absolut anarhic, scăpînd de sub orice formă de control, detașîndu-se chiar și de Autorul care le-a creat. Primul critic român care înțelege pe deplin mecanismele de construcție a personajului proustian e, în mod paradoxal, o femeie, Dana Dumitriu<sup>29</sup>. Viziunea Danei Dumitriu, expusă în volumul **Ambasadorii, sau despre realismul psihologic**, coincide cu luările de poziție ale lui Samuel Beckett sau ale Juliei Kristeva și chiar adaugă nuanțe interesante acestora. Citîndu-l pe Lester Mansfield, singurul exeget proustian care considera **Timpul pierdut** o operă comică, Dana Dumitriu îl nuanțează și pe Camil Petrescu. Dacă romanul balzacian rămîne, ca în studiul acestuia “*imagini pe oglinda purtată de a lungul unui drum*”, evidentă fiind aluzia la Mimesisul platonician dar și la titlul studiului lui Auerbach<sup>30</sup>, romanul proustian “*instalează oglinzi mobile în care eroul scrutează lumea succesiv*”. Observația mi se pare una remarcabilă, deși a fost formulată în urmă cu vreo cîteva decenii.

Salvatore Bataglia<sup>31</sup> denumea acest tipar de construcție o “*idolopee*”, termen prin care vechii greci înțelegeau o reproducere de imagini sau idoli cu ajutorul unei oglinzi. Personajele lui Proust sunt

<sup>29</sup> Dana Dumitriu, în capitolul *Acest străin care nu există* în *Ambasadorii, sau despre realismul psihologic*, București, Editura Cartea Romînească, 1976, p. 89

<sup>30</sup> Erich Auerbach, *Mimesis, The Representation of Reality in Western Literature*, translated by Willard R. Trask, Princetone University Press, 1953

<sup>31</sup> Salvatore Bataglia, *Mitologia personajului*, București, Editura Univers, 1976, p. 312