E. Lovinescu. Arta de a (nu) scrie un roman

Antonio PATRAŞ

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi, Facultatea de Litere
"Alexandru Ioan Cuza" University of Iassy, Facultaty of Letters
B-dul Carol I, nr. 11, 700506, Iaşi, România
tel.: 0232-201052; fax: 0232-201152, e-mail: letters@uaic.ro, www.uaic.ro
Personal e-mail: patrasantonio@gmail.com

E. Lovinescu. The art of (not) writing a novel

In the present paper we endeavored to prove that Lovinescu's artistic creation is generally looked down on as a sort of 'specimen' failure; in spite of its quantitative importance, his literature did not meet with the public's general enthusiasm; on the contrary, putting aside the author's fame, the scholars kept themselves at bay, being reserved in giving any verdicts. *The Genesis of Form…* seeks to undo the laboratory experiments of an enigmatic writer who, but for writing it, used to know everything about literature. Thus, the book does not represent, in a restrictive way, an instance of genetic criticism, prone to locate and restore only the pre-publication variants. On the contrary, it aims to inquest – in a complex and subtle manner, at the same time – the issue of subjective taste, which should have determined the evolution and aesthetics of literary forms along the prose writer's biographic course.

Keywords: biography, melodrama, cyclic novel, erotic psychology, creativity

Fiu'n patru, al doilea roman al ciclului „autobiografic" lovinescian (după *Bizu*) debutează în registru dramatic, în cadrele stereotipe ale artificialului dialog imaginar autor-personaj. De data aceasta, preambulul trebuia să justifice emanciparea completă a personajului şi a ficţiunii, desprinse programatic de lumea evocată în paginile memorialistice. Prin urmare, dacă Lovinescu înţelegea romanul ca pe o formă de lectură (şi de transfigurare) a vieţii, şi dacă prima treaptă a acestui complex proces o constituie opera memorialistică, era firesc ca o dată cu *Bizu* scriitorul, ispitit de imaginaţia creatoare, să se transforme într-un cititor tot mai infidel faţă de „document" şi de aşa-zisa „realitate".

De aceea, consecvent cu propria metodă, Lovinescu va concepe al doilea „roman" din ciclul *Bizu* ca pe o replică în oglindă a celui dintâi, pe care intenţiona să-l continue sub raport epic, asumându-l însă în felul unui eşec estetic, ca pe un text ce se cuvenea prin natura lucrurilor rescris, revizuit[1]. Interesant e că, printr-o răsturnare semnificativă de planuri, funcţia critică nu-i mai este atribuită acum autorului, ci personajului însuşi, adică paşnicului inginer de la pepiniera Fălticeni-Rădăşeni. Din această postură, Bizu (modelul aşa zicând „real" al personajului romanesc) formulează o serie de reproşuri la adresa romanului anterior într-o epistolă de care scriitorul-narator îşi aminteşte o dată cu reîntoarcerea obişnuită la Fălticeni, în vacanţa de vară (călătoria cu trenul constituie un leitmotiv simptomatic, ca un acord muzical plasat la începutul naraţiunii-„simfonie"). În linii mari, reproşurile cu pricina vizau insuficienta capacitate de transfigurare a documentului biografic – fapt ce ar fi determinat insuccesul cărţii, judecate tendenţios, în trena sămănătorismului şi a literaturii de atmosferă, aducând totodată nefericitului erou lovinescian un serios prejudiciu de imagine printre locuitorii patriarhalului târguşor moldovenesc.

Într-adevăr, situându-se imediat în vecinătatea memoriilor (şi cronologic, şi estetic), (auto)biografia lui Bizu era sortită să eşueze atât ca naraţiune mimetic-realistă (mistificarea e vădită), cât şi ca operă de ficţiune *stricto sensu* („romanţarea" nu reuşeşte decât pe jumătate). De aici vine şi insatisfacţia agronomului, care mărturiseşte că intenţiona să-şi încredinţeze povestea propriei vieţi („vasul" sufletului) unui scriitor ideal, plăsmuit pe de-a-ntregul din imaginaţie – un scriitor lucid şi stăpân pe sine, meditativ dar angajat într-o crâncenă „luptă cu forma", şi tocmai de aceea în stare să plămădească literaturii noastre „un destin rece de abstracţie străbătută pe dedesubt de lava emoţiei şi a pasiunii". Or, autorul „real" pare să fi înşelat aşteptările inginerului cu suflet sensibil.

Din scrisoarea critică a lui Bizu merită reținută și observația că diferența dintre „romanul" unei vieți oarecare (la îndemâna oricărui veleitar cu memorie bună) și marea literatură (operă de imaginație și de transfigurare) ar ține de „formă", și nu de „conținuturi" (epicul, „amintirile", „documentul" în sine). Așa se explică de ce „forma" romanului lovinescian se cristalizează atât de lent, ca o expresie sublimată a dialogului dintre „ficțiunea romanțată" (atribuită predispozițiilor inconștiente ale psihicului) și construcția arhitecturală (semn al voinței de a crea, după deziderатul călinescian, durabil și monumental). Nu întâmplător, dacă în *Bizu*, pentru a putea vorbi mai adânc despre sine (adică la modul impersonal simbolic, fără ajutorul confesiunii), romancierul problematiza statutul personajului (deopotrivă *alter ego* auctorial și proiecție ficțională a inginerului Anton Klentze, modelul „real" al lui Bizu, preluat la rândul său din *Memorii* – adică tot „din carte"), acum rolurile se inversează și personajul e cel ce-și pune întrebări cu privire la misiunea autorului și la „forma" romanului.

Cu toate acestea, în loc să formuleze tranșant o problemă, dilemele lui Bizu își află rezolvarea de la bun început într-un banal truc retoric, utilizat aici cu scopul de a sancționa pretenția absurdă a cititorului naiv care vrea cu tot dinadinsul să despartă literatura de viață. Prin urmare, autorul se vede nevoit să-și asume „eșecul" anterior (în ideea că *Bizu* chiar e o carte ratată) ca pe o fatalitate[2], deoarece obiecțiile criticii (vizând sentimentalismul, nostalgia, poezia naturii etc.) se referă, nu-i greu de remarcat, exclusiv la configurația imuabilă a temperamentului său artistic („moldovenesc"), înclinat către un anumit tip de creativitate (îndatorată „sămănătorismului"), și nu la voința bovarică de a scrie „altfel", *i.e.* o proză auster experimentală, de sentimente și idei generale, la antipodul elegiac-lăcrămoaselor producțiuni ale povestitorilor moldoveni.

În mod previzibil, revenirea acasă declanșează ca de obicei automaticul impuls creator („ca și anul trecut, avui senzația ciudată a unui singur ritm de viață, într-o materie nediferențiată"), desluși mai întâi în ritmul roților de tren (stimul auditiv ce antrenează memoria involuntară, inconștientul – în *Bizu* „cântau" zurgălăii), iar apoi ancorat cu bună știință în peisajul familiar (element vizual, angajând conștiința și memoria voluntară), pe ale cărui coordonate se mișcă predilect imaginația scriitorului. Cu alte cuvinte, noul „roman" (etichetat astfel, ca și cel de dinainte, „în lipsa unei alte denumiri mai precise") va reedita din capul locului „formula" lovinesciană deja consacrată, în cadrele unei narațiuni gândite a multiplica, nuanțând până la infinitezimal, „experiențele" lui Bizu, omul fără însușiri.

De aceea, probabil, autorul își regăsește personajul într-o stare sufletească mult mai rezonabilă, de om împăcat cu sine și cu traiul idilic-patriarhal care-i fusese prescris în romanul anterior. Înțelepțit, Bizu nu numai că regretă scrisoarea, dar ajunge chiar să justifice (ca o *porta voce* a autorului însuși) tehnica originală a romanului, explicând absența „unității de ton" și rostul secvențelor teoretizante din partea de final: „scenele copilăriei sunt experiențele firești ale primului contact cu lumea. Copilul are o viață de simțuri și nu una de reflecție; printr-însele întreprinde, așadar, cunoașterea vieții. De îndată ce a ajuns la maturitate, suma experiențelor elaborându-se într-o concepție pur teoretică a lumii, el n-o mai trăiește ci o comentează". Și așa, de unde inițial se arătase lovit în amorul propriu de insuccesul cărții (semn că și personajul e sensibil la reacția publicului), eroul lovinescian sfârșește prin a lua partea autorului său, făcând de râs pe criticii de profesie.

Împăcat temporar cu această revanșă imaginară[3], autorul încearcă să asculte din nou „glasul" de taină al personajului său (glasul inconștientului, mai exact), de la care află, uimit, că „poți suprima mulți demoni interiori, nu și pe cel al iubirii". Pe cine iubise Bizu? Și când? Pățit (cu scriitorii nu-i de glumit!), agronomul nu se mai confesează acum, lăsând autorului libertatea de a vorbi după bunul plac despre dragoste și demonii ei. Din acest motiv, „romanul" lui Bizu nu mai păstrează, de aici înainte, decât vagi legături cu memorialistica, semn că Lovinescu s-a ținut de cuvânt și a izbutit să-și reprime „moldovenismul" temperamental. Dar asta nu era de ajuns pentru a consacra un romancier. Autorul lui *Bizu* trebuia să mai facă dovada capacității de sale de obiectivare și de invenție epică, astfel încât „ficțiunile" din textele anterioare (amintiri, documente etc.), într-o primă fază „romanțate" involuntar (după spusa lui Lovinescu), să intre într-o configurație narativă complexă (romanul-melodramă), ca niște „episoade" sau „scene-pivot" aparent autonome, legate însă între ele cu un anume sens, relevabil abia la final.

Cu alte cuvinte, o dată schițată, psihologia invariabilă (schematică, schizoidă) a eroului lovinescian se cerea ilustrată epic printr-o serie de situații și procedee specifice, care s-o scoată în evidență cât mai pregnant – ceea ce nu era posibil (aceasta e, în fapt, „fatalitatea" literară atât de des invocată) decât în cadrele și în orizontul estetic al melodramei. Și, pe lângă amprenta melodramatică, nu trebuie omisă nici componenta cvasimuzicală a orchestrației narative, în care personajele și secvențele epico-dramatice se armonizează melodic-sugestiv, asemeni acordurilor într-o simfonie (nu degeaba ultimul roman al ciclului se intitulează *Acord final*).

Înțelegând foarte bine ce are de făcut, Lovinescu va prelua modelul actanțial melodramatic, care impune existența unui conflict între eroul pozitiv (inocentul) și cel negativ (ticălosul, cinicul), prescriind totodată o distribuție triunghiulară a rolurilor (al treilea personaj e întotdeauna o femeie), pe fondul unei povești de dragoste complicate, cu multe răsturnări de situație și întâmplări senzaționale, cu grele încercări și cu mult suspans, dar cu final fericit (și neverosimil, firește, ca orice *happy end*)[4].

Tributar încă în mare măsură discursului critic și

reflexiv din „romanul" anterior, excedentar în raport cu „vulgarele" deziderate ale melodramei (ce urmărește să trezească emoția, patosul, și nu fiorul intelectual), *Firu'n patru* se remarcă dintru început printr-o simplificare evidentă a mijloacelor și a recuzitei puse în joc. E mai puțin „hibrid" sau „autobiografic" și mai literar decât *Bizu*, semnalând un alt moment de tranziție, altă „metamorfoză" cu tâlc în evoluția prozei lovinesciene. Din păcate, recenzenții n-au fost dispuși să observe, în marea lor majoritate, decât redundanțele, stereotipiile, receptate în genere negativ, ca simptom al epuizării și autopastișării involuntare („reeditare a primului roman", cu același tip de personaj – „suflet disociat, analist, abstract, inactual, incapabil să se integreze în ritmul normal al vieții și al sexualității" [5]). Prin aceeași grilă îngustă a realismului mimetic a fost percepută apoi și „simplificarea tehnică" , pe motiv că aceasta n-ar avea priză asupra cititorului din cauza „placajului livresc interpus între subiect și evenimente"[6]. Interesantă a părut doar „metoda analizei abstracte", „intelectuale", potrivit căreia „întâmplările anecdotice" devin „un simplu pretext" pentru reflecție[7].

Așadar, fie că a nemulțumit o parte a criticii, din cauza frecvent invocatei incapacități de intuiție a concretului („placajul livresc"), fie că a făcut impresie onorabilă (din unghiul analizei abstracte), romanul nu s-a bucurat de succes, deși Lovinescu se străduise să scrie mai simplu, e drept, tot în limbajul exersat deja al emoțiilor intelectualizate. Însă chiar dacă narațiunea rămânea focalizată pe analiza abstractă a sentimentelor, autorul voia să se spele pe mâini, transferând exclusiv asupra nevinovatului Bizu păguboasa propensiune (auto)reflexivă, pentru a dovedi că despicarea firului în patru nu duce la nimic bun, și cu atât mai puțin la cunoașterea de sine (idealul oricărui „analist"). Scurt spus, o dată cu *Firu'n patru* romancierul Lovinescu se delimitează încă și mai tranșant de tradiția prozei noastre psihologist-autenticiste, făcând din eroul ei predilect (intelectualul fascinat de absolut, Don Juanul cu preocupări metafizice) un inocent personaj de melodramă, un om în fond mediocru, care nu vede idei, dar visează cu ochii deschiși la idealul burgez al fericirii în doi și la pacea căminului conjugal.

Prin urmare, dacă intenționa să transforme biografia personajului său într-o melodramă, prozatorul trebuia neapărat să imagineze o poveste de dragoste, iar pentru asta era constrâns să se întoarcă din nou în trecut (în melodramă, doar tinerilor le e permis să iubească), la momentul revenirii lui Bizu în țară, adică exact în punctul la care fusese abandonată narațiunea în romanul anterior (principiul construcției ciclice impune, firesc, și continuitatea la nivel epic). Exact așa procedează Lovinescu, numai că reînnodarea firului narativ nu determină în mod necesar și o perpetuare a discursului romanesc din *Bizu*, reconfigurat mai nou, cum spuneam, după alte tipare, de inspirație mai pregnant melodramatică. Ca atare, narațiunea demarează de această dată mult mai abrupt, în linia prozei realist-obiective, care obligă la precizarea coordonatelor spațio-temporale („într-o după-amiază a unui sfârșit de august, câțiva ani înainte de război") și la introducerea în scenă a personajului, prezentat ca la teatru, în acțiune (Bizu „*se afla* pe peronul Gării de Nord, după o absență de 8 ani").

Până la momentul de față, viața eroului nostru pare să se fi scurs egal, monoton, fără evenimente („aceeași inexperiență de viață și timiditate", „sănătos fără voie, agronom fără vocație"). Într-adevăr, în ordine afectivă (psihologia e traductibilă în limbajul melodramei), anii petrecuți în străinătate n-au adus niciun fel de schimbare, și de aceea, probabil, naratorul îi și rezumă eficient în câteva rânduri, fără alte comentarii („Studiase mai întâi filologia clasică la Munchen, apoi chimia agricolă la Hohenheim, continuată la Grignan, în Franța, mai stătuse un an la Paris, călătorise prin Italia"). Bizu învățase destul. Venise în sfârșit momentul confruntării directe cu viața, cu viața în formele ei concrete, dinamice, mereu imprevizibile. Or, având în vedere natura particulară a psihologiei personajului lovinescian, era de la sine înțeles că această confruntare va lua în chip fatal forma unui conflict ireconciliabil și, cu voia autorului, melodramatic. După cum ne așteptam, Bizu trebuia să joace în melodramă rolul inocentului-victimă, al inadaptatului social, dar și al amantului mistic și pur, îndrăgostit de femeia ideală. Pentru a completa triunghiul și a dezvolta intriga, era necesară intrarea în scenă atât a femeii de care eroul să se îndrăgostească, cât și a personajului negativ, „ticălosul" cu gânduri rele.

Timid și lipsit de ambiție cum îl știm, Bizu caută mai întâi adăpost la fosta lui gazdă din studenție, Rosine Strahl (Rosina), femeie voluntară și plină de viață, robustă, de o senzualitate francă, șireată și cu simț practic, care-l învață lecția amorului sănătos, fără obligații morale, îndemnându-l totodată să-și facă un rost pe măsura diplomelor obținute în străinătate („devenirea socială era o necesitate la fel de imperioasă ca și sexul"). Instinctiv, Rosina manifestă și o atitudine matern-protectoare față de Bizu, atât din interes, cât și din dorința sinceră de a-i fi pe plac și, poate, de a fi chiar iubită. Înțelegând însă amorul numai pe latură senzuală, ca necesitate imperioasă de a satisface animalul din om și nimic mai mult, femeia cu „pielea satinată" și „formele pline, rotunde" n-avea cum să atingă și sufletul complicat al bărbatului. Rosina „nu era frumoasă" și, ca atare, nu putea deveni o „icoană", ca o anume „madam Trandafirescu", de pildă („văduvă brună, frumușică, cu nas subțire și ascuțit, adulmecând idealul"), care îi apare lui Bizu sub chipul unei făpturi de vis, plăsmuite în mare măsură de imaginația sa febrilă și anticipând întâlniri mai durabile, mai esențiale.

Întâlnirile cu adevărat importante se și produc, de altfel, curând. De la bun început, Bizu se vede constrâns să țină seamă de prezența incomodă a unchiului său, Lică Scumpu (citite invers, numele și prenumele

personajului vădesc un procedeu simplist şi vulgar), care ajunsese ministru şi pretindea că ar vrea să-l ajute în carieră. Tipul arivistului simpatic, gen Stănică Raţiu, Lică lasă iniţial impresia unui personaj de comedie, şiret şi volubil, cu o gesticulaţie mecanică şi un set de ticuri verbale ce trădează intenţia caricaturizantă a prozatorului. Ca atare, de fiecare dată când se întâlneşte cu Bizu, comportamentul său urmează acelaşi tipar: îi controlează nasturii hainei, îi suflă de pe guler un imaginar fir de păr, îl bate protector pe umăr şi-l felicită mereu pentru diploma obţinută la... Charlottenburg, şi nu la Hohenheim (confuzia e voită, cu intenţia de a diminua importanţa acreditării academice ca atare).

Deşi aparent inofensiv, Lică joacă în plan narativ rolul de agent al intrigii, iar la nivelul întregului ciclu romanesc el este eroul negativ prin excelenţă, rivalul şi persecutorul ascuns sub masca binefăcătorului (alt truc specific melodramei), care încearcă să-l manipuleze pe Bizu, modelându-i din umbră destinul. De pildă, atunci când Bizu se hotărăşte în sfârşit la o carieră şi solicită un post de profesor, Lică se eschivează (catedra era vizată de cineva mai puternic), sfătuindu-l să încerce mai degrabă la Institutul de chimie agricolă, condus de un anume Ieronim Gotcu. Neavând încotro, Bizu merge în audienţă la directorul institutului, unde o cunoaşte şi pe asistenta acestuia, Diana Serea („sveltă, siluetă graţioasă, mlădie, frunte înaltă, netedă, senină, ochi cafenii, bărbie proeminentă, rotundă"), de care se îndrăgosteşte instantaneu, fără tatonări („privea doar spre asistentă cu intuiţia precisă că fata aceasta avea să joace în viaţa lui, cel puţin pentru un timp oarecare, rolul destinului, al fatalităţii..."). Solicitantul face impresie bună şi e angajat chiar de a doua zi, cu interesatul concurs al ministrului. Dar inocentul Bizu nu bănuieşte deocamdată nimic, încredinţat fiind că soarta a aranjat lucrurile în aşa fel, încât o dată cu postul de la institut s-o găsească şi pe femeia visurilor lui, pe Diana, „icoana" perfectă. Cu Lică şi Diana se configurează, astfel, raportul triunghiular specific melodramei, în care Bizu e de la bun început veriga slabă, naivul predestinat la încornorare.

Ca şi Andrei Lerian, cu toată slăbiciunea lui, Bizu se dovedeşte a fi un adorator rafinat al femeii, un devot al preludiului prelungit, care ştie să se bucure din plin de toate mărunţişurile ritualului erotic: glasul iubitei la telefon, fotografiile, scrisorile cu caligrafia şi mireasma lor parfumată, zâmbetul şi privirea, căldura ori răceala mâinii, atingerea involuntară a unor piese de vestimentaţie feminină (găsind mantoul Dianei atârnat peste paltonul său Bizu simţi „o voluptate nouă", fetişistă, de mare intensitate, care-i opreşte inima în loc) – în fine, întreg repertoriul menit să pregătească şi să amâne tacticos actul fatal al împreunării. Ca atare, deşi e obsedat de imaginea femeii dominatoare, a femeii „domolind elementele naturii" (predispoziţie caracteristică intelectualului lovinescian), Bizu se îndepărtează treptat de Rozina, al cărei sân cvasimatern şi mult prea concret nu-l mai ispiteşte, şi începe să viseze la femeia misterioasă, la frumoasa fără corp, cu profil de icoană. Indiferenţa Dianei îi răneşte însă orgoliul de seducător potenţial, făcându-l să clameze o vreme, compensativ, superioritatea amorului virtual, necesitatea frustrării creatoare („femeia nu există în realitate, ci e proiecţia fiecăruia din noi" – de aceea, „cu cât sunt mai lipsite şi mai biciuite, cu atât simţurile o creează mai frumoasă").

Încercările de apropiere eşuează mereu, şi Bizu începe să-şi piardă răbdarea văzând că fata nu-l încurajează deloc, cum s-ar fi aşteptat („vasul sufletului i se stricase din pricina coclelii"). Diana reacţionează identic în toate împrejurările, cu o luciditate care ucide pasiunea din faşă. Şi fiindcă „nu-i plăcea pateticul şi nici nu se simţea bine în convulsiile lui" (femeia nu posedă, precum bărbatul, o imaginaţie bogată, şi nici simţ pentru melodramă nu are), ea îi refuză spovedania ca pe un semn prematur de capitulare. Deşi prevenit, Bizu lasă mult prea repede garda jos şi-şi recunoaşte înfrângerea („dorinţa biruise voinţa"), călcând legământul tăcerii cerut de aparent misterioasa femeie. Atent mai mult la propriile trăiri interioare, el descifrează în fizionomia Dianei („*fruntea frumoasă, înaltă, netedă*, solemnă ca bolta unei catedrale şi rece ca un cristal", „siluetă subţire, mlădie, ca la multe alte femei"), şi mai ales în „bărbia proeminentă" ce-i degradează chipul, frigiditatea sentimentală, de femeie „cu simţ de orientare în toate înţelesurile". Incompatibilitatea dintre cei doi pare totală, iar Bizu îi mărturiseşte într-un târziu insatisfacţia de a n-o fi găsit (în realitate) pe potriva plăsmuirii lui ideale, într-o secvenţă de o artificialitate greu tolerabilă.

Astfel, la neavenitele mărturisiri ale nefericitului amant virtual („– Te doresc când nu te văd, şi nu te doresc de îndată ce te văd", „– Nu te văd când te văd, şi te văd când nu te văd" etc.) – placida şi versata femeie se conformează din instinct situaţiei şi, când propria indiferenţă e pe punctul de a fi interpretată corect, ca semn al lipsei totale de afecţiune (ceea ce ar fi dus la inevitabila ruptură), ea ştie să prelungească foarte eficient agonia erotică a victimei sale. Bizu se lasă dus cu preşul o vreme, dar inevitabilul se produce şi cei doi se despart graţie aceluiaşi Lică, care-şi expediază nepotul la Fălticeni (îi oferă postul de agronom deşi, iniţial, i-l refuzase), punând capăt unei situaţii devenite intolerabile. Îndrăgostiţii se mai întâlnesc o dată în gangul Teatrului Liric, pentru a-şi spune oful din urmă, într-o scenă de cea mai pură factură melodramatică, pe care merită s-o detaliez niţel.

Deşi conştient de propria laşitate, care-l făcea să fugă de responsabilitate şi să caute dinadins suferinţa în dragoste, umilitul Bizu e prea copleşit de importanţa momentului şi izbucneşte în lacrimi în prezenţa femeii, impresionat atât de gândul inevitabilei despărţiri, cât şi de melodia sfâşietoare a unei romanţe sentimentale executate tocmai atunci, în apropiere, la o flaşnetă. „Valul muzicii" precizează cu claritate raporturile dintre cei doi amanţi, limpezind, după spusa naratorului, „apele

sufletului". Nesigur pe el, cu toate că simte imboldul unor atingeri mai îndrăznețe, Bizu ezită s-o sărute pe Diana, căreia îi explică metodic mobilurile comportamentului său (face teoria amânării necesare). Femeia, în schimb, recunoscătoare, îi mângâie mâna pe care i-o respinsese anterior, mărturisindu-și mai întâi sentimentele prietenești (evident, cumplit de jignitoare pentru un bărbat), iar apoi, fără pic de milă, frigiditatea. Iubita lui Bizu nu e însă cu totul frigidă, de vreme ce „simțea chemarea căreia nu i se rezistă", chiar dacă „amețeala nu mergea până la uitare de sine". De vină e, se înțelege, bărbatul...

Înduioșată, Diana își cere iertare pentru sinceritatea ei brutală, exprimându-și totodată convingerea că „iubirea trece peste rațiune și peste simțuri", fiind „ceva insesizabil, inexplicabil" – cuvinte ce răsnesc o dată mai mult orgoliul lui Bizu, adoratorul misterului feminin, despicătorul firului în patru. Or, cum „enigma lor nu mai era o enigmă, nici pentru unul, nici pentru celălalt", agronomul iese din scenă umilit și îndurerat, repetând mecanic, la rugămintea Dianei, cu lacrimi în glas (nici nu se putea altfel), replica de final: „Am înțeles, fată dragă!"). Lacrimile eroului nostru se datorează, așadar, nu atât despărțirii (dezirabile, la urma urmei), cât sentimentului că femeia, vorbind, confesându-se în sfârșit, și-a pierdut misterul și, implicit, capacitatea ei de seducție. Egoist, Bizu își plânge de milă, rămânând opac la frământările sufletești ale partenerei, care-și recunoaște, onest, inferioritatea morală.

Note:

1. Lovinescu mărturisea (pe 10 sept. 1932) că a rescris ulterior romanul care, involuntar, într-o primă variantă, luase forma „ficțiunii romanțate": „După 2 luni de activitate intensă, împinsă în unele zile până la 14 ore de lucru pe zi. Am isprăvit romanul autobiografic *Bizu* – scris, scris a doua oară, refăcut a treia oară pe jumătate" (E. Lovinescu, *„Sburătorul". Agende literare*, vol. III, Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, Note de Alexandru George, Margareta Feraru și Gabriela Omăt, Editura Academiei, București, 2000, p. 205). Deși credea inițial în valoarea romanului, criticul se lasă în cele din urmă influențat de opiniile defavorabile exprimate în presă, care-l determină să vorbească despre o anume „nesiguranță în valoarea cărții", și apoi despre „convingere de ratare a cărții" (2 nov. 1932). Sensibil în grad extrem la reacția publicului, e foarte posibil ca Lovinescu să-și fi modificat proiectul din mers, încercând să scrie altfel, într-o manieră tot mai melodramatică și mai puțin eseistică, teoretizată *post factum*.
2. După Ioan Holban, în *Firu'n patru* „autorul însuși pare a se supune acelei fatalități literare care guvernează destinul personajelor sale", pentru că „scrisoarea lui Anton Klentze inversează rolurile, autorul devenind personajul propriului său personaj". Drept urmare, „ideea personajului naște problematica și intriga romanului, iar senzația naratorului dezvăluie principiul său de construcție, unindu-i pe eu și el într-o făptură unică, stabilind adică valoarea implicării autorului în propria-i narațiune" (Ioan Holban, *Proza criticilor. Lovinescu. Ibrăileanu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 104).
3. Iată însemnarea din 3 oct. 1933. „reiau revizuirea romanului – impresie dezastruoasă" (*Firu' n patru*). Mai târziu, criticul devine optimist și pare să aibă o excelentă impresie despre sine: „25 dec. 1935. Ziua 1 Crăciun. Nimeni (afară de Monica în treacăt). De la 8 dim. – 12 noaptea, singur. Nu ies deloc. Citesc *Firu'n patru* – excelent stil. Reiau cu pasiune *Diana*".
4. După Peter Brooks, structura melodramei are câțiva topoi recognoscibili: spațiul închis, în care pătrunde un personaj negativ sub masca prieteniei sau a curteniei; sărbătoarea întreruptă de intervenția personajului negativ; triumful temporar al răului; salvarea/ fuga pe muchie de cuțit; căutarea; legământul tăcerii; termenele-limită inexorabile (*moira* din tragedie); recunoașterea erorii de către cei ce joacă rolul judecătorilor; apărarea publică a virtuții; figura copilului/ generosului ca purtători ai puterilor providențiale; fascinația răului, ce derivă din faptul că amenințarea e personalizată, palpabilă etc. (vezi Peter Brooks, *The Melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama & the Mode of Excess*, New Haven & London, Yale University Press, 1976, p. 15 ș.u.).
5. Justin Neuman, *Considerații psihanalitice. „Firu'n patru"*, în „Adevărul", an 48, nr. 15372, 14 febr. 1934.
6. Șerban Cioculescu în articolul *Romanul românesc 1933*, în „Revista Fundațiilor Regale", an 1, nr. 2, febr. 1934. Potrivit criticului, Lovinescu „nu își cunoaște incapacitatea sa de intuiție a concretului". Din acest motiv, ca romancier el ar fi un scriitor mediocru sau, oricum, inferior lui Ibrăileanu, Sebastian, Călinescu sau Camil Petrescu.
7. Octav Șuluțiu, *E. Lovinescu, „Firu'n patru*, în „Axa", an II, nr. 23, 7 dec. 1933. În opinia recenzentului, romancierul Lovinescu „uzează de o dialectică proprie aparatului critic".

Bibliography:

I.

E. Lovinescu, *Opere / Works*, edited by Maria Simionescu and Alexandru George, Bucharest: "Minerva" Publishing House, 1982-1992

E. Lovinescu, *Scrieri / Writings*, edited by Eugen Simion, Bucharest: "Minerva" Publishing House, 1969-1982

E. Lovinescu, *Bizu*, edited by Marian Papahagi, Cluj-Napoca: "Dacia" Publishing House, 1974.

E. Lovinescu, *Firu'n patru / Hairsplitting*, Bucharest: "Naționala Ciornei" Publishing House, 1933.

E. Lovinescu, *Diana*, Bucharest: "Socec&Co" Publishing House S.A., 1934.

E. Lovinescu, *„Sburătorul". Agende literare / "Sburătorul". Literary agendae*, edited by Monica Lovinescu & Gabriela Omăt, vol. I-VI, Bucharest: "Minerva" Publishing House, 1993-2002.

II

Peter Brooks, *The Melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama & the Mode of Excess*, New Haven & London: Yale University Press, 1976

Ioan Holban, *Proza criticilor. Lovinescu. Ibrăileanu / The prose of the literary critic. Lovinescu. Ibrăileanu*, Bucharest: "Minerva" Publishing House, 1983

Ligia Tudurachi, *Cuvintele care ucid. Memorie literară în romanele lui E. Lovinescu / The words that kill. Literary memory in E. Lovinescu's novels*, Cluj-Napoca: "Limes" Publishing House, 2010.