Şerban AXINTE

Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide", Iaşi
"Alexandru Philippide" Institute of Romanian Philology, Iassy

Duiliu Zamfirescu şi teoria romanului *work in progress.*

Corespondenţa cu Titu Maiorescu

Duiliu Zamfirescu and the Theory of the „Work in Progress" Novel
– The Correspondence with Titu Maiorescu –

The study begins by observing the „creative contradiction" specific to Duiliu Zamfirescu's personality: seduced by the aristocratical ideas and ideals, he has also tried for some time to closely imitate peasants' life, ending by denying their quality of humans; his narrative project was oriented towards city novel, but he finally wrote *Viaţa la ţară* (*Life in countryside*), perfect novelistic model for his literary opononents. Şerban Axinte finds, in the letters Duiliu Zamfirescu wrote to Titu Maiorescu, explanations and suggestions which clarify most of this apparent contradictions.

Keywords: Romanian literature, Romanian prose at the end of the XIX[th] century, Duiliu Zamfirescu, Titu Maiorescu

Institution's address: str. Th. Codrescu nr. 2, 700481, Iaşi, România, tel./fax: +40-332.267.597

Personal e-mail: *serbanaxinte2002@yahoo.com*

Vocaţia contradicţiei creatoare

Despre ideologia literară a lui Duiliu Zamfirescu s-a spus că nu stă sub semnul coerenţei şi al unităţii. Dacă sunt urmărite doar volutele de suprafaţă ale scriitorului, această impresie nu are cum să pară cuiva suspectă Autorul a oscilat în aparenţă foarte mult timp între modele distincte, idei estetice diametral opuse şi formule artistice disjunctive. Nici omul nu a părut unora lipsit de contradicţii. Şi-a creat o imagine nu prea invidiată de ins supus vremurilor şi influenţelor venite de pretutindeni. A cochetat cu aristocraţia, dar a încercat o vreme să-i imite îndeaproape pe ţărani, ca mai apoi să le nege acestora calitatea de oameni. Şi-a încercat scrisul în direcţia romanului citadin şi a izbutit *Viaţa la ţară*, operă ce a furnizat modele acelor sămănătorişti pe care Zamfirescu îi detesta amarnic. Pe un alt palier, a agreat romantismul, dar nu s-a dezis de clasicism şi invers. Din punct de vedere politic, a fost şi junimist şi liberal. Mai mult, ca junimist s-a arătat mai liberal decât liberalii, ca liberal s-a dovedit mai conservator decât junimiştii. A dat semne că susţine teza maioresciană a *artei pentru artă*, dar a creat (şi) cu *tendinţă*, urmându-l concomitent şi pe Gherea. Acestea sunt doar câteva dintre simptomele unei scindări de sine ce nu a rămas lipsită de consecinţe în planul receptării operei. Scriitorul a fost aspru sancţionat de contemporani, iar posterităţii i-a trebuit destul de mult timp pentru a-l integra în canon.

Din punctul nostru de vedere, scindarea de sine, urmărită în ecuaţia operei sale literare şi paraliterare, poate fi înţeleasă astăzi ca o vocaţie a unei contradicţiei, deloc gratuită, chiar fecundă, reală şi definitorie pentru artist. Ceea ce s-a crezut iniţial a fi un neajuns, un impediment în calea clasificării imediate, fireşti, în sensul dobândirii prestigiului, ne apare ca o calitate deloc neglijabilă. Din punct de vedere literar, Zamfirescu a trăit din plin dezacordul dintre sine şi lume. A evoluat în răspăr faţă de contemporanii săi, nu pentru că ar fi intenţionat asta numaidecât. Nu a pornit un „război cu toată lumea" din raţiuni temperamentale sau caracterologice, cum mai mulţi critici şi biografi au fost înclinaţi să creadă. Dezacordul a luat fiinţă în mod natural şi s-a acutizat pe măsură ce personalitatea sa artistică a devenit din ce în ce mai atipică, mai greu de redus la nişte principii de bază. Ioan Adam lămureşte multe dintre cauzele şi efectele acestui dezacord. Criticul observă bine că Duiliu Zamfirescu s-a definit esteticeşte „mai curând prin adversiuni, decât prin adeziuni", subliniind totodată şi că „vocaţia contradicţiei nu a fost un factor de natură a-l impune"[1].

Mai adăugăm că romancierul a greşit adesea minimalizând importanţa unor opere sau autori. Acuzele sale porneau de la nişte principii pe care voia să le promoveze. Dacă atacurile s-au dovedit a fi nedrepte (unele chiar penibile), principiile sale, umbrite de visceralitatea modului de expunere, i-au supravieţuit. Zamfirescu le-a reproşat unor scriitori „poporani" neputinţa de redare a limbii vorbite, palida putere de creaţie şi incapacitatea de a imagina oameni adevăraţi. Aceste reacţii critice ar putea fi considerate de bun simţ dacă am omite faptul că toate aceste acuze îl vizaseră tocmai pe Slavici, cel care demonstrase deja contrariul prin *Mara* şi prin câteva dintre nuvelele sale cele mai reuşite. Această atitudine nu a fost scuzată de nimeni. Pentru exemplificare, recurgem la un scurt fragment din reacţia lui H. Sanielevici: „cu prilejul primirii sale la Academie, Duiliu Zamfirescua făcut o gafă, încumetându-se a expune în modul cel mai hotărât teorii şi soluţiuni originale în chestiuni pentru care nu are nici priceperea, nici pregătirea trebuitoare. Marile greşeli ale întregii sale opere se datoresc tocmai unei lipse de simţ critic, lipsă care l-a rătăcit de atâtea ori în câmpuri cu totul străine însuşirilor ce posedă, şi cu deosebire în câmpul teoretic"[2].

În căutarea identităţii

Nu este deloc surprinzătoare situaţia sa, de vreme ce adversarii săi literari erau Caragiale, Slavici, Delavrancea, Macedonski, Goga, Iorga, Chendi şi mulţi alţii. În absenţa unei poziţii de forţă care să-l propulseze şi să-l facă ascultat, Zamfirescu nu a purtat un dialog real, o polemică constructivă de genul celei dintre Maiorescu şi Gherea. Nu a avut în vedere mereu un program declarat pe care să-l urmeze şi să-l apere cu strictеţe şi atunci când l-a avut, l-a apărat într-un mod exagerat, înverşunat. A fost o conştiinţă solitară, un ins aflat mereu în căutarea propriei identităţi. S-a raportat la ceilalţi ca să se ipostazieze. Dar niciodată complet gratuit. A crezut că locul său se află într-o anumită parte, dar când a ajuns în punctul dorit şi-a dat seama că i se potriveşte mai bine colţul diametral opus. Programul său literar s-a dezvoltat în subsidiar, conştiinţa sa artistică s-a cristalizat în timp şi şi-a găsit expresia optimă în paraliterar. Romanele pe care le-a publicat au fost citite, în ciuda faptului că autorul lor nu a putut contabiliza prea multe reacţii. El şi-a dorit un contact nemijlocit cu cititorii, pentru că era foarte interesat de evoluţia gustului literar, asupra căruia voia să-şi exercite influenţa în mod decisiv. Realitatea literaturii române din epoca respectivă i-a jucat însă feste. Publicul nu era pregătit pentru un astfel de „dialog", Zamfirescu fiind mereu cu un pas înaintea vremurilor sale, în concordanţă cu pulsul european. Marile personalităţi ale scrisului românesc erau angajate în alte dispute, aveau alte probleme de soluţionat, unele chiar referitoare la roman.

La 1898, anul apariţiei *Vieţii la ţară*, cititorii nu elucidaseră încă toate „misterele", nu trăiseră toate aventurile, nu vărsaseră încă toate lacrimile pentru bietele copile cu cinstea furată, în ciuda faptului că, în aproape jumătate de veac de la instituirea la noi a speciei romaneşti, apăruseră, pe lângă scrierile romanţioase descinse din Paul de Knock sau Eugène Sue, şi *Ciocoii* lui Nicolae Filimon, iar *Mara* lui Ioan Slavici abia se publicase de câţiva ani în foileton. Titu Maiorescu lansase cu şaisprezece ani în urmă teoria romanului poporan. Gustul publicului nu se schimbase însă în mod radical. Aşadar, un roman fără intrigă (în sensul de atunci al termenului) era greu de acceptat şi de „prizat". Cu toate că nu l-au „simpatizat" prea mult, cititorii l-au cumpărat, *Viaţa la ţară* fiind best-seller-ul României de dinainte de 1918[3].

Stagiul diplomatic, efectual la Roma, între 1888 şi1906, cu o detaşare la Atena şi alta la Bruxelles, a jucat un rol deosebit de important în cariera scriitorului. De acolo s-a întors cu o altă mentalitate artistică, dar şi cu un comportament social care i-a intrigat şi iritat pe mulţi. Iată cum apărea scriitorul în ochii celorlalţi: „dacă sentimentele d-lui Zamfirescu sunt ale unui « aristrocrat », apoi scandalul enorm ce face e trucul unui reclamagiu îngrozit de indiferenţa publicului"[4] (o reacţie imediată) sau „amorul propriu era o dominantă a caracterului său şi ibericul lui *pun d'honor* ne-a lăsat impresia unui om rigid, distant, greu frecventabil, jignindu-şi involuntar chiar admiratorii"[5] (un portret trecut prin filtrul rememorării) sau „înclinaţia spre dialogul deferent, politeţea rece şi distantă, care îl fac atât de antipatic după întoarcerea în ţară din 1906, reprezintă tributul plătit lumii convenţionale a saloanelor. Ce pierde însă ca om, câştigă ca scriitor. Marea lui şansă este de a cunoaşte cu o promptitudine invidiabilă literatura modernă la ea acasă. Dacă Maiorescu însuşi nu pare a fi trecut cu lecturile de mijlocul secolului, Zamfirescu este un franctiror al modernităţii"[6] (o judecată dinspre prezent spre trecut).

Întemeierea romanului în „fantasie"

Suntem interesaţi exclusiv de câştigurile de natură culturală ale scriitorului, pe care deschiderea sa conjuncturală către lume i le-a facilitat. Contactul cu marea literatură europeană l-a ajutat pe Duiliu Zamfirescu să-şi cristalizeze unele concepţii despre arta scrisului, în general, şi despre arta romanului, în special, concepţii existente până atunci doar în stare latentă. Prin confruntarea cu anumite modele, scriitorul român a dobândit calitatea de a reformula unele precepte ce păreau imuabile, bine ancorate în realitatea literară a epocii. Reformularea a pornit, în primul rând, de la transformarea radicală a raportului dintre realitate şi ficţiune. Din punct de vedere estetic, dezacordul dintre sine şi lume s-a tradus prin despărţirea categorică de estetica determinismului

dominantă în epocă. Duiliu Zamfirescu devenea astfel susținătorul ideii conform căreia, romanul trebuia să-și afle întemeierea în actul imaginației, în „fantasie".

Scrisorile destinate lui Titu Maiorescu constituie forma optimă, prin intermediul căreia prozatorul a reușit să-și comunice concepția despre roman. Trebuie subliniat că, această corespondență, cu o durată de aproape treizeci de ani, este dovada unei conștiințe teoretice *work in progress*. Duiliu Zamfirescu nu a încercat să fie sistematic, nu a propus destinatarului epistolelor sale o teorie întemeiată *da cappo al fine*. Cu toate acestea, opiniile despre roman exprimate în scrisori, la care se adaugă unele particularități specifice ale prozei sale, reliefate sau nu prin paratexte, își află unitatea prin despărțirea de contextele ocazionale în care au fost formulate. Această dizolvare a contextului transformă ideile empirice ale practicianului în certitudinile apriorice ale teoreticianului. Să procedăm în consecință.

Prima scrisoare prin care gândirea estetică a lui Duiliu Zamfirescu în privința romanului se comunică datează de la 1 octombrie 1889. Este adus în discuție romanul psihologic, pornindu-se de la teoria implicită a practicianului P. Bourget. Scriitorul român este ferm convins că această subcategorie a speciei nu este operațională, deoarece toate romanele bune sunt psihologice: „ce va să zică a face psichologie într-un roman? Ce însemnează titlul *roman psichologic*? E o vorbă goală, — fiindcă orice roman bun trebuie să fie psichologic. Au oare nuvelele lui Bret-Hart, au oare *Le Lys dans la Vallèe*, sau *Eugénie Grandet*, sau *Illusions perdues* de Balzac, ori romanele ruseşti, nu sunt în felul lor psichologice? Ce este bunăoară o mititică nuvelă a lui Tolstoi *Histoire d'un Musicien* sau *Les Précoces* de Dostojewsky, în care autorul nu se simte un singur moment şi nici pomeneală nu-i de teorii? Phichologie, studiu de suflet omenesc de la un capăt la altul"[7]. Duiliu Zamfirescu propune şi o definiție a romanului, exprimându-se în același timp și în legătură cu rolul scriitorului: „eu cred că este de a-ți da iluzia cea mai intensivă despre realitatea vieții. [...] au oare un scriitor, care, după ce ți-a dat o scenă, vine să explice resorturile sufleteşti ale oamenilor săi, nu ne răpeşte el din intensitatea iluziei?"[8].

Cu alte cuvinte, Zamfirescu crede că analiza trebuie să existe în roman în mod implicit, fără ca cititorul să simtă prezența autorului. Teoria explicită, teza argumentată prin mijloace nespecifice artei destramă mai sus numita *iluzie intensivă a realității*. Talentul scriitorului întru stăpânirea artei romaneşti se verifică în primul rând prin intensitatea acestei iluzii.

„Religiunea posibilistică"

O altă epistolă revelatoare pentru tema de față este aceea din 6 octombrie 1890. Ea conține mai multe sugestii teoretice, unele dintre ele fiind reformulate și în articole ulterioare precum *Metafizica cuvintelor și estetica literară* (1911). Radu G. Țeposu este de părere că textul lămurește definitiv schimbarea de optică ce presupune „o trecere de la veridic la verosimil, o înlocuire a *mimesis-ului* cu *fantasia*"[9]. Important este ca un scriitor să vrea să stăpânească *arta de a spune*, nu cea *de a scrie*, cu alte cuvinte, să aibă capacitatea de a selecta acele elemente capabile de a crea impresia verosimilului. Pentru realizarea unui roman nu sunt suficiente doar imaginația și rafinamentul stilistic: „toți indivizii, buni și răi, sunt posibili; toate situațiile, naturale; toate teoriile, false sau adevărate, după cum ies la lumină într-un timp sau în altul. Această convingere în idealitatea noastră vine din practicarea vieții în mod continuu și zilnic sau din sugerarea ei. Trecând de la o emoție la alta; de la un om la alt om; de la o țară la altă țară; – cetind un romancier rus, altul francez, un al treilea american, sau neamț, sau englez, ajungi la un fel de religiune posibilistică, în care totul e cu putință, nimic nu-i bun, nimic nu-i rău, omul fiind același peste tot, și, mai mult, scriitorul fiind el însuși același. [...] dacă admitem că totul este posibil în lume, orice scenă, orice situație care să se rezeme pe lucruri cunoscute pe pământ, – și că a avea imaginație ca a Alex. Dumas și stil ca Flaubert nu e destul spre a scrie un adevărat roman modern, ci pentru aceasta se cere arta de *a ști să spui lucruri posibile*, – acest « a ști să spui » devine totul"[10]. Așadar, Duiliu Zamfirescu cere romanului să exprime viața adevărată, urmare a experienței sau a anticipării unor fapte posibile. Romanul trebuie să fie capabil de a înmagazina în sine experiența morală de orice natură, întreaga gamă a emoțiilor umane, suflete și caractere transindividuale și transnaționale. „Religiunea posibilistică" e doctrina supremă ce face ca un roman să poată fi cu adevărat modern, iar *a ști să spui lucruri posibile* devine astfel condiția necesară și obligatorie a oricărui act de creație romanesc. Unii critici au interpretat relativizarea *artei de a scrie* drept o repudiere a calofiliei. Lucrurile nu stau chiar așa. În scrierile sale, Duiliu Zamfirescu nu a neglijat niciodată stilul și forma, iar atunci când unele dintre fraze erau sub nivelul altora, faptul se datora exclusiv voinței autorului care încerca o transpunere veridică a unor situații ce nu permiteau exprimarea îngrijită, căutată. În plus, nici la nivel declarativ scriitorul nu se arată hotărât împotriva stilului. El spune doar că „ a avea stil ca Flaubert nu e destul pentru a scrie un adevărat roman modern". Deci, stilul poate fi necesar, dar în nici un caz suficient.

În ceea ce privește mai sus amintita trecere de la veridic la verosimil, sursa de inspirația a lui Zamfirescu pentru această teorie este, oarecum, transparentă. Maupassant fusese cel care le ceruse realiștilor să exploateze direcția verosimilității, chiar cu riscul deformării adevărului vieții: „En se plaçant au point de vue même de ces artistes réalistes, on doit discuter et contester leur théorie qui semble pouvoier être

résumée par ces mots: « Rien que la vérité et tout la vérité ». Leur intention étant de dégager la philosophie de certains faits constants et courants, ils devront souvent corriger les événements au profit de la vraisemblance et au détriment de la vérité"[11]. Raportul dintre realitate şi ficţiune este comentat succint, telegrafic în scrisoarea din 2/ 14 ianuarie 1893. Zamfirescu se referă la propriul său proiect romanesc, *Viaţa la ţară*. Esenţială e următoarea frază: „toate celelalte figuri din încercările mele precedente se legau, ca umbrele, de câte o fiinţă reală, văzută sau întrevăzută; aceasta [Saşa] nu are nici un raport cu nimeni. Ea s-a înfiripat pe paginile albe, cu de la sine putere"[12]. Se reia, astfel, ideea că forţa scriitorului constă în capacitatea acestuia de a transmite cititorilor impresia realului. Personajul, produs al imaginaţiei, poate fi la fel de viu, dacă nu cumva, mult mai viu decât protagonistul cu o existenţă istorico-biologică bine definită şi uşor reperabilă. Ceea ce provine din imaginaţie poate avea toate calităţile obiectului provenit din observaţie continuă, dar prezintă şi avantajul universalului uman turnat într-o formă prestabilită de autor. Produsul complet al imaginaţiei este o particularizare a generalităţii ce cuprinde o gamă largă de calităţi şi de disponibilităţi. Personajul istorico-biologic este finit la modul obiectiv, pe când cel imaginat este finit la modul subiectiv.

Tot în legătură cu *Viaţa la ţară,* Duiliu Zamfirescu s-a exprimat şi în scrisoarea expediată către mentorul *Junimii* în data de 22 februarie 1893. Romancierul mărturiseşte că şi-a propus să demonstreze existenţa unui geniu românesc ce se manifestă pe toate planurile. Întreprinde şi o comparaţie riscantă între ţăranii din scrierea lui şi aceia din opera lui Tolstoi. Asemănarea dintre aceştia îi apare autorului „absorbantă şi aproape primejdioasă din punct de vedere politic". Fireşte, există şi deosebiri: „pe când ţăranul rus, şi în general slav, este fatalist până la disperare, fantastic în poveştile lui (date de Gogol şi Turgheniev), până la demenţă, amândouă aceste caracteristice se îndoiesc înăuntru, se răsfrâng asupra propriei lui firi; pe când ţăranul nostru, fatalist şi foarte imaginativ şi el, se răsfrânge deopotrivă înăuntru şi-n afară, mai mult panteist decât monoteist în religiune, cu o înrâurire atavică egală de la romani şi de la daci"[13]. Autorul este convins şi de faptul că poporul român e capabil de o *intensitate* mai accentuată a *închipuirii* în raport cu restul popoarelor neolatine, deoarece a suferit influenţa Orientului. Din acest motiv, drama lui Caragiale (*Năpasta*) îi apare întemeiată pe un fundament fals. Dincolo de opinia discutabilă că românii ar fi cumva superiori altor naţii, demnă de fi discutată rămâne problema caracteristicilor ce „se răsfrâng asupra propriei firi", în raport cu răsfrângerea „deopotrivă înăuntru şi-n afară". Zamfirescu dă dovadă încă o dată de subtilitate. Natura umană este cu atât mai complexă cu cât trăsăturile ei fac dovada corespondenţei şi complinirii dintre exterioritate şi interioritate.

Absenţa autorului din textul romanului

Într-o altă scrisoare, cea din 3 octombrie 1893, scriitorul reia problematica absenţei autorului din textul romanului. Deşi creatorul trebuie să fie obligatoriu omniscient şi omniprezent, este necesar ca acesta să rămână camuflat în propria sa lume narativă, pe care o zămisleşte fără a se dezvălui pe sine: „eu foarte adesea mă păzesc de natura mea, în estetică. Eu nu trebuie să intru acolo decât numai în proporţia în care intră căldura în dinamică, să fiu adică tot, dar să nu par nimic"[14]. Cu alte cuvinte, Zamfirescu reformulează concepţia sa referitoare la caracterul nociv al tezei auctoriale explicite.

Într-o altă epistolă, autorul *Vieţii la ţară* se dovedeşte a fi susţinătorul teoriei impersonalismului în artă, teorie de esenţă platoniciană, îmbrăţişată, printre alţii, şi de Maiorescu. Scriitorul nu foloseşte însă aceste cuvinte. Ideile sale rezultă dintr-o autoscopie, dublată de un fel de dare de seamă legată de conjunctura în care a fost scris primul mare roman al său. Viaţa sa cotidiană nu se răsfrânge asupra operei, iar forma e independentă de stările psiho-afective ale creatorului: „fericirea, sau ceea ce se aseamănă cu această himeră, poate că nu ascute aşa de mult năzuinţa sufletească spre formele desăvârşite, fiindcă o fericire trainică este o stare neîntreruptă de placiditate. [...]. Veţi citi *Viaţa la ţară* şi veţi vedea că nu are nimic a face cu preocupările în care am trăit când am scris-o. [...]. E destul să strălucească undeva un ochi cu priviri bune, ca să ai un punct de sprijin sub cer, de care să-ţi anini festoanele fantaziei"[15]. Cu toate acestea, după o examinare retrospectivă a celor trei romane publicate în foileton în „Convorbiri literare" începând din anul 1894, Zamfirescu afirmă, în prefaţa primei ediţii a romanului *Viaţa la ţară* (1898), că a intenţionat să scoată în evidenţă, să exploateze elementul naţional: „sub forma sub care i-am văzut eu: buni şi răi; boieri, arendaşi şi ţărani – am am încercat a da o icoană a vremurilor lor". După patru ani de la demararea proiectului foiletonistic, autorul a ajuns la concluzia că scrierile sale conţin unele lipsuri, cea mai pregnantă fiind absenţa „invenţiunii". Transcriem un scurt fragment din această prefaţă: „voind a pune în lumină clasa românilor, iubitori de pământ, cum sunt Comăneştenii din *Viaţa la ţară*, sau a da tipuri de arendaşi, ca Tănase Scatiu, sau de ţărani ca baciul Micu [...] voind cu alte cuvinte să însemnez, sufleteşte, punctul de la care începe o nouă epocă în istoria ţării – am lăsat la o parte intriga. De altfel, mai târziu, când se va publica în volum şi cel de-al treilea roman, *În război*, voi încerca să arăt cum înţeleg eu literatura. Deocamdată mă mulţumesc a spune că intriga propriu-zisă, adică o ţesătură de fapte îndelung pregătită de

minți rafinate și decadente, nici nu e cu putință într-o lume ca a noastră"[16].

Individual versus colectiv

Am afirmat mai sus că literatura epistolară a lui Duiliu Zamfirescu este dovada unei conștiințe teoretice *work in progress*. Cu fiecare text autorul își întregește concepția-perspectivă asupra romanului. Teoreticianul datorează unele lucruri practicianului. Scriitorul își consolidează estetica pe măsură ce înaintează în proiectul narativ sau, după expresia lui Ioan Adam, scriitorul „este un arhitect ciudat: desenează planul când a terminat construcția. Pe măsură ce scrie, își inventează sistemul"[17].

Referitor la *Tănase Scatiu*, autorul afirmă că „în desfășurarea întâmplărilor, țăranii se mișcă numai ca mase colective, fiindcă așa îi cred eu interesanți, așa sunt ei o putere și numai așa psichologia lor poate da nota caracteristică a unui țăran. Altfel, individual, ei nu pot forma subiectul unui roman, decât numai dacă vei face țărani de carnaval sau ființe histerice și neromânești"[18]. Viziunea creatorului devine aici esențială și ordonatoare, „așa îi cred eu interesanți", pentru că se face responsabilă pentru funcționarea relevantă a raportului *individual – colectiv*. Viziunea se particularizează atunci când induce personajelor caracteristicile aferente. În cazul de față avem de a face cu un personaj colectiv, țăranul. Țăranul și nu țăranii. Ceea ce poate să pară un paradox este, în fapt, o altă dovadă de subtilitate. Mulțimea exprimă caracteristicile individului, nu ale indivizilor. Formularea *psichologia lor poate da nota caracteristică a unui țăran* poate sta la bază oricărei încercări de definire sau redefinire a raportului *individual – colectiv*, aplicat la arta romanului.

Între artă pentru artă și arta cu tendință

Mai mulți critici au susținut că Duiliu Zamfirescu a oscilat într-o vreme între programul estetic maiorescian și acela al lui C. Dobrogeanu-Gherea. Am amintit deja faptul că scriitorul a urmat concomitent ambele direcții, reușind să împace două principii opuse în intenție, cel al *artei pentru artă* și cel al *artei cu tendință*. Din punctul nostru de vedere, autorul a demonstrat, prin așa zisa sa contradicție, nevalabilitatea celor două teorii, în cazul aplicării lor în absolut, până dincolo de limitele funcționalității. Zamfirescu mărturisește, în scrisoarea din noiembrie 1905, că s-a documentat în vederea scrierii romanului *În război* și că intenționează să demonstreze existența unor aspecte benefică ale Războiului de Independență. Se arată neliniștit că ar putea fi bănuit că-l imită pe Tolstoi (idee reluată într-o scrisoare destinată lui N. Pătrașcu). În schimb, nu se arată deloc preocupat (cel puțin așa susține) că ar putea fi acuzat că scrie romane *cu tendință*, cu teme. Referitor la aceasta Duiliu Zamfirescu produce o afirmație cu valoare de postulat, precedată, în scop retoric, de o interogație: „aș vrea să știu cine s-a încercat să facă ceva serios în proză fără un scop determinat. *Desfășurarea chiar a oricărui roman, a oricărei piese de teatru este o demonstrație*"[19]. Considerăm că scriitorul a avut în vedere un scop ideatic, subordonat în totalitate scopului estetic suveran. Bineînțeles, a dovedit, în același timp, și o reală vocație diplomatică. Privind lucrurile din această perspectivă, găsim afirmația lui Mircea Zaciu ușor nedreaptă: „oportunist și filistin, [...], Zamfirescu nu voia să furnizeze suspiciuni de infidelitate, fie chiar estetice, protectorilor politici. [...]. Eclectismul, care îi permitea să îmbrățișeze unele din ideile avansate ale veacului, îl proteja de a fi taxat retrograd de unii și drept trădător de alții. Era « calea de mijloc » pe care Zamfirescu credea că a descoperit-o drept soluție de viață și gândire. In această tendință de a « împăca » pozițiile estetice corespunzătoare unor poziții opuse, zace de fapt contradicția de bază a concepției lui Zamfirescu și viciul fundamental al operei lui"[20]. Nu intenționăm în nici un caz o „spălare" a imaginii scriitorului. Personalitatea sa ne interesează doar în măsura în care ea se dovedește a fi relevantă pentru scopul lucrării de față. Indiferent dacă la baza unora dintre afirmațiile sale au existat sau nu rațiuni extraestetice (probabil că au existat), importantă cu adevărat rămâne ideologia literară în ansamblul ei.

Doi ani mai târziu, în 30 octombrie/ 11 noiembrie 1897, scriitorul român revine la problema documentării în vederea realizării unui roman. Pe fundalul unor „negocieri" ce se petrec de regulă între un scriitor și editorul său, Zamfirescu explică de ce vrea să păstreze în interiorul romanului unele documente „sugestive artistic", care contribuie decisiv la generarea unei viziuni globale asupra subiectului în cauză. În fapt, este susținută ideea organicității speciei romanești, rezultat al unei conștiințe estetice superioare ce are drept fundament aceeași teorie a impersonalității actului artistic, la care se adaugă relația dintre eul creatorului și acela al eroului: „această cam neroadă închipuire de mine, mi-o dă nu conștiința valorii lucrărilor propuse, ci conștiința valorii mele sufletești. Că multe din aceste lucrări nu corespund icoanei din lăuntru, o știu; că pentru cel ce citește numai icoana din afară există, iar o știu. Dar mai știu că, pentru mine, numai lumea mea lăuntrică are valoare. Acolo stăpânesc eu, și acolo mă simt destul de sus, ca să nu ajungă până la mine glasurile de pe pământ"[21]. Viziunea globală presupune unitate a concepției. Într-o epistolă adresată doi ani mai târziu lui I.A. Rădulescu-Pogoneanu, romancierul mărturisea că este foarte rar dispus să opereze modificări în textul său, nu din orgoliu, „ci din nevoia de a lăsa lucrării unitatea sa integrală"[22]. Cu alte cuvinte, totul trebuie spus de-odată, integral și armonios. Iată o altă cerință a romanului, funcționabilă cel puțin la nivelul

laboratorului de creație. Spiritul critic nu trebuie să inhibe creația. El urmează să se manifeste pregnant abia după încheierea scrierii, când opera poate fi privită cu detașare, când implicarea emoțională a scăzut în intensitate.

Din ființa celui ce scrie

Cu un alt prilej, Duiliu Zamfirescu insistă asupra ideii că opera literară ia ființă din ființa celui ce o scrie, din „alcătuirea sufletească" a autorului. Doar astfel se pot naște „oamenii reali" ce trebuie acceptați în roman împreună cu toate aspectele prin care aceștia se definesc. Așadar, împreună și cu elucubrațiile „cari au o logică în mintea beţivului, şi care caracterizează [...] tipul în sine"[23]. Să aveam de-a face aici într-adevăr cu o contradicție reală? există oare o incompatibilitate între afirmația de mai sus și aceea (citată deja de noi) în care se susținea că opera e independentă de stările psiho-afective și de condițiile de viață ale creatorului? Credem că nu. „Alcătuirea sufletească" a autorului presupune un cumul de stări și de feluri de a fi. Individul reacționează diferit în funcție de modurile distincte de raportare la lume. Creatorul este posesor al unui „eu" multiplu ce funcționează și ca instrument de cunoaștere. Ne referim la cunoașterea omniscientă de tip realist, nu la reflectările multiple ale aceluiași eu, existente în scrierile lui Marcel Proust. Într-un roman, autorul creează o lume populată de oameni posibili. Autorul se exclude pe sine, nu intervine în desfășurarea narativă, dar relatează din perspectiva personajelor sale. Teza lui Zamfirescu descinde direct, dar nedeclarat, din cea a lui Gustave Flaubert. Inovația pe care scriitorul francez o adusese romanului constă în statutul modificat al naratorului. El rămâne neimplicat în actul relatării. Nu are opinii personale, păreri, aprecieri. Prin aceasta Flaubert se distanțase și de Stendhal și de Balzac. Autorul *Doamnei Bovary* preferă să relateze din perspectiva personajelor sale, de aici rezultând o pluralitate a perspectivelor, un mod nou de a fi al narațiunii.

Totuși, în ciuda impersonalității și impasibilității programatice, Flaubert, nu rămâne total neimplicat. Opiniile sale reies, conform lui Klaus Heitmann, din „selecția faptelor semnificative care nu necesită comentariu, căci vorbesc prin ele însele, din încărcătura cu simboluri și din sugestivitatea atât de des recognoscibilă ca perfect calculată dinainte a multor elemente de text, din însumarea a ceea ce este disparat și din descrierea ironică a raporturilor dintre eu și non-eu"[24]. Aceeași situație se regăsește și în cazul teoreticianului Duiliu Zamfirescu. „Alcătuirea sufletească", psihologia și „eul" multiplu angajat în cunoaștere constituie premizele ființării lumii narative. Oamenii reali, oamenii posibili sunt proiecții ale autorului după ce acesta și-a însușit cunoștințele dobândite din „practicarea vieții în mod continuu și zilnic". În practică, scriitorul român nu reușește să-și împlinească propriile deziderate teoretice. Oricât și-a dorit ca el, autorul, să rămână neimplicat, să se exprime doar prin ricoșeu, nu putem trece cu vederea lipsa de obiectivitate ce irupe în unele situații. Atitudinea ostilă față de personajul său, Tănase Scatiu, este perfect edificatoare. El nu a reușit să ilustreze pur și simplu *un om brutal*, ci a izbutit *ridicolul brutalității*, după cum observă Mihail Dragomirescu. În opinia discipolului lui Maiorescu, prima grijă a romancierului ar fi trebuit să fie „nu a-și arăta antipatia față de eroul său, ci de a-l urmări cu interes în manifestările caracteristice până la principiul lor și de a arăta – fără ură și părtinire – cum [...] el este în adevăr *o manifestare esențială a vieții umane și nu un monstru, nici o caricatură*"[25].

Între creație și analiză

Aceasta nu este singura situație în care romancierul se află în dezacord cu teoreticianul. Raportul *creație-analiză* este teoretizat într-o manieră ce prezintă puține legături cu modul de funcționare al acestuia în practica romanescă. În scrierile sale majore *Viața la țară*, *Tănase Scatiu*, *În război*, *Ana*, scriitorul pare că optează pentru realismul analitic. În teorie lucrurile stau cu totul altfel, Duiliu Zamfirescu dovedindu-se susținătorul romanului de tip comportamentist, numit de G. Ibrăileanu sau „de creație", după cum va fi numit puțin mai târziu de G. Ibrăileanu. Ioan Adam, referindu-se la această dubla funcționalitate a raportului dintre creație și analiză, atrage atenția asupra faptului că o condiție *sine qua non* a romanului realist este interesul pentru multitudinea detaliilor sufletești, capacitatea de a surprinde esența detaliilor, arta de a releva nuanțele subtile ale psihologiei moderne[26].

O altă componentă esențială a teoriei lui Duiliu Zamfirescu referitoare la roman este dată de problematica narațiunii. Scriitorul a încercat să facă o distincție între unitățile narative. Așa după cum observă și Radu G. Țeposu, în afara acelora fundamentale, caracterizatoare ale discursului, există și o unitate a „nimicurilor" ce are rolul de a umple, prin dilatare, spațiul dintre funcțiile cardinale ale povestirii. Acestui mod revoluționar de a înțelege și regândi romanul i se adaugă ideile provenite din contactul nemijlocit pe care l-a avut cu literatura și estetica apuseană, idei vocale, exprimate cu convingere și claritate, deși nesistematizate în cele mai multe cazuri. Rediscutarea raportului dintre *realitate* și *ficțiune*; afirmarea caracterului psihologic ca trăsătură intrinsecă, definitorie pentru ideea de roman; trecerea de la *veridic* la *verosimil* ca urmare a transformării *mimesis*-ului în *fantasie*; propunerea de caractere transindividuale și transnaționale prin instituirea unei doctrine, numită *religiunea posibilistică*, condiția necesară și obligatorie a

oricărui act de creație romanesc consistând, astfel, în *a ști să spui lucruri posibile*; observarea naturii umane (a naturilor problematice, mai ales) și examinarea trăsăturilor ce fac dovada corespondenței și complinirii dintre *exterioritate* și *interioritate*; susținerea teoriei *impersonalismului* în arta romanescă, prin combaterea tezei auctoriale vizibile; afirmația conform căreia desfășurarea romanului e o *demonstrație*; redefinirea raportului *individual – colectiv* și a dihotomiei *creație-analiză*, înclinația teoretică spre *romanul citadin*, toate acestea sunt realizări remarcabile, intuiții ale unei conștiințe estetice *work in progress*. Practicianul a rămas mult în urma teoreticianului. Duiliu Zamfirescu nu a reușit să-și pună în practică decât parțial programul teoretic tocmai pentru că acesta nu a preexistat într-o formă cristalizată creației romanești. Toate scrierile sale mai importante, *Viața la țară*, *Tănase Scatiu*, *În război*, *Ana*, *Îndreptări* și *Lidda*, conțin doar reflexii, mai mult sau mai puțin palide ale acestei gândiri teoretice.

Personalitatea artistică a lui Duiliu Zamfirescu poate fi definită și prin vocațiile distincte care au coexistat și s-au manifestat în sine, conjunctiv sau disjunctiv. Vocația contradicției creatoare a fost amplificată uneori prin vocația polemică, în timp ce vocația teoretică a înăbușit-o pe aceea de mare creator epic, reducând-o la nivelul vocației de „strălucit precursor"[27] al marilor romancieri ce urmau să apară nu peste multă vreme.

Note:

1. Ioan Adam, *Oglinda și modelele. Ideologia literară a lui Duiliu Zamfirescu*, București, Editura Gramar, 2001, p. 13.
2. H. Sanielevici, *Cercetări critice și filozofice*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 85
3. Ioan Adam, *op. cit.* p. 6.
4. G. Ibrăileanu, *Discursul d-lui Duiliu Zamfirescu*, în „Viața românească", 1911, nr. 4.
5. Șerban Cioculescu, *Itinerariu critic II*, București, Editura Eminescu, 1976, p. 275.
6. *Ibidem*, p. 15.
7. *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884-1913)*, cuvânt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, București, Editura pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1937, p. 51.
8. *Ibidem.*
9. *Poetica romanului românesc*, antologie, note și repere bibliografice de Mircea Regneală. Prefață de Radu G. Țeposu, București, Editura Eminescu, 1987, p. XI.
10. *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884-1913)*, cuvânt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, București, Editura pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1937, p. 75..
11. *Anthologie des préfaces de romans français de XIX-e siècle*, présentation de Herbert S. Gershman et Kernan B. Whitworth, Jr., collection Littérature, Julliard, Paris, 1964, p. 142, apud. Ioan Avram, *op. cit.* p. 200.
12. *Ibidem*, p. 110.
13. *Ibidem*, p. 114.
14. *Ibidem*, p. 129.
15. *Ibidem*, p. 138
16. Duiliu Zamfirescu, *Opere 2*, București, Ediutura Minerva, 1970, p. 15.
17. Ioan Adam, *op. cit.*, p. 180.
18. *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884-1913)*, cuvânt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, București, Editura pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1937, p. 160.
19. Duiliu Zamfirescu. *Scrisori inedite*, ed. Îngrijită, cu note și studiu introductiv, de Al. Săndulescu, București, Editura Academiei, 1967, p. 173.
20. Mircea Zaciu, *Concepția estetică a lui Duiliu Zamfirescu*, în „Tribuna", 1958, nr. 43.
21. *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884-1913)*, cuvânt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, București, Editura pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1937, p. 196.
22. Duiliu Zamfirescu, *op. cit.* p. 260.
23. *Ibidem*, p. 285.
24. Klaus Heitmann, *Realismul francez de la Stendhal la Flaubert*, trad. Ruth Roth, București, Editura Univers, 1983, p. 128.
25. Mihail Dragomirescu, *„Tănase Scatiu", roman de Duiliu Zamfirescu*, în „Convorbiri", 1907, nr. 11.
26. Ioan Adam, *op. cit.*, p. 196.
27. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în present*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1988, p. 541.

Bibliography

Anthologie des préfaces de romans français de XIX-e siècle / Anthology of prefaces of the French novels from the XIXth century, présentation de Herbert S. Gershman et Kernan B. Whitworth, Jr., collection Littérature, Julliard, Paris, 1964.

Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884-1913) / Duiliu Zamfirescu and Titu Maiorescu in their Letters, introductory word and notes by Emanoil Bucuța, București, Editura pentru literatură și artă „Regele Carol II", 1937.

Ioan Adam, *Oglinda și modelele. Ideologia literară a lui Duiliu Zamfirescu / The Mirror and the Models. Duiliu Zamfirescu's Literary Ideology*, București, Editura Gramar, 2001.

G. Călinescu, *Istoria literauturii române de la origini până în present / History of Romanian Literature from its Origins to the Present*, IInd ed., București, Editura Minerva, 1988.

Șerban Cioculescu, *Itinerariu critic II / Critical Itinerary II*, București, Editura Eminescu, 1976.

Klaus Heitmann, *Realismul francez de la Stendhal la Flaubert / French Realism from Stendhal to Flaubert*, București, Editura Univers, 1983.

H. Sanielevici, *Cercetări critice și filozofice / Critical and Philosophical Studies*, București, Editura pentru Literatură, 1968.