

*THE SPECULATIVE DEVIATION OF THE REALIST PROGRAMME IN THE
GOLD, GLORY AND LOVE SHORT STORY*

Georgeta Amelia Motoi, Assist. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract: Considered to be a realistic short story, “Gold, Glory and Love” surprises by the realistic-romantic hybridization of the aesthetic formula used by the author. The definite space of the action – the city of Iassy – is doubled by an imprecise time, which is favourable to the speculative vague, the society from Iassy being subjected to a realistic investigation. A social radiography is created this way but the alienation from the action itself is actually specific to the romantic style. Also, the narcissistic portrait – a reflex of the auctorial figure – alters the realistic programme, the text focusing mainly on the contemplative figure, which makes the analysis of the social, rather than on the society itself.

Keywords: realism, romantic, auto reflexivity, social satire, auctorial figure.

Nuvela considerată de critica literară ca apartenență corpusului de nuvele realiste, cu tematică socială, *Aur, mărire și amor*, este un construct narativ interesant tocmai sub aspect experimental, întrucât realismul subzistent la nivelul viziunii de ansamblu, sau, mai precis, în planul intenționalității auctoriale și al genezei textuale, se concretizează prin intermediul figurii subiectului, centrale în estetica romantică, și anume, se încarnează textual printr-o galerie de portrete ilustrative pentru o radiografie a socialului. Hibridarea realist-romantică a formulei estetice utilizate funcționează pe toate palierele textului, realismul ținând mai mult de intenționalitatea unei scrieri cu aplicație socială, dar concretizându-se pe scheme și deprinderi scriiturale romantice: astfel, deși obiectul supus investigației este un obiect realist, societatea ieșeană de la 1840, optica detașată și rece, implicarea ironico-satirică, înălțimea panoramică a privirii auctoriale țin de registrul unui romantism organic. Există, așadar, o dorință de realism nutrită de nevoia unei pedagogii naționale, a unui program de demascare a nonvalorii și de reeducare, dar mijloacele de punere în text a acestei intenții sunt cele organic-eminesciene, romantice.

Înșuși titlul *Aur, mărire și amor* conține latent imposibilitatea unei opțiuni clare de program estetic, *aurul* având ca referință orizontul material, economic, însă *mărirea și amorul*

inducând un raport contrastiv primului termen al cărui orizont semantic se subordonează celorlalți și se degradează în relație, mai ales, cu *amorul* care nu are unități de schimb; *aurul* este o miză concretă, *mărirea*, una iluzorie, dar *amorul* și, prin extensie, întreaga viață sufletească, subiectivă, contracarează circuitul acesta de natură realistă ca unitate valorică absolută și unică. Unicitatea, idealul, sufletul, iubirea, reveria, dorința sunt categorii romantice care-și subordonează critic aspectele mărunte ale realului, conjuncturile, beneficiile materiale, camuflajul material al vieții.

Textul debutează cu o informare de tip documentarist (*Se făcea cam în anul 1840 și câțiva, în Iași*), dar următoarea frază începe în spiritul imaginației revelatorii romantice:

Ne trezim în una din cele mai frumoase seri de iarnă. Rece dar luminoasă, ca o cugetare cerească în mijlocul unei gândiri senine se ridică luna palidă și argintoasă ca mărgăritarul pe bolta albastră și adâncă a cerului Moldovei. Era o noapte italică amestecată cu frigul iernei, amestecul unei lumi văratece, pline de senin, cu intimele plăceri ale iernei, amestecul unei lumi văratece, pline de senin, cu intimele plăceri ale iernei, cu căldura focului potolită, cu dulceața visătoareii gândiri. Afară era o vară rece – în case oamenii știu să-și facă o iarnă caldă. (Eminescu: 1978, 511).

Acest prag textual expune contrariile latente ale programului nuvelor eminesciene considerate realiste, sciziunea dintre intenția de documentare socială și reflexul romantic al contemplației, respectiv al autoreflexivității gândirii; pe de o parte, pragmatica ancorării spațio-temporale precizează un spațiu concret (Iași) și un timp (o seară de iarnă *din anul 1840 și câțiva*, imprecizie strategică pentru instalarea vagului speculativ), pe de altă parte, spațio-temporalitatea aceasta realistă alunecă oximoronic într-o spațio-temporalitate speculativă. Contemplația și autoreflexivitatea romantică survin în cadrul acestui tablou realist printr-un parcurs ocolit, retoric, și anume prin comparația *ca o cugetare cerească*, având ca termeni luna și gândirea, așadar un element care decolează de pe un teren realist dar se învestește cu o retorică romantică, devenind astrul tutelar al puterii contemplative, și un element cu funcții narrative, *cugetarea* trimitând, de fapt, la perspectiva narativă detașată, suverană, dezimplicată și ironică. De altfel, pasajul acesta introductiv se încheie cu o frază explicit oximoronică, inversând timpul obiectiv (anotimpul) cu timpul subiectiv al cugetării înalte și senine: „*Afară era o vară rece – în case oamenii știu să-și facă o iarnă caldă.*” (Eminescu: 1978, 511).

Așadar, sub o figură retorică tipic romantică precum oximoronul se hibridează un univers pur livresc, orizontul cultural italic ca etalon de gândire și de trăire, ca orizont estetic

reprezentativ, și realismul brut al unei materialități restrictive, precum *frigul iernei moldovenești*.

Un tablou fulgurent și artificial preia funcția panoramei sociale a cărei investigație urmează să se desfășoare sub forma unei galerii de portrete:

Pe stradele în zădar lunate ale capitalei flacărele din fanarele cu untdelemn își întindeau limbele avare în aerul rece, trecătorii umblau iute pe stradele pavate cu trunchi de stejar, luna se răsfrîngea clară și argintie pe murii nalți și albi a caselor, aruncînd pe ele umbrele urieșe și ridicole ale trecătorilor. Numai din cînd în cînd se auzea zgomotul unei trăsure, glasul unui om cu chef, șuierul trist al unui om pe gînduri. (Ibidem)

Deși se dorește un preludiu al unui tablou realist, reprezentarea aceasta în tușe subțiri rămâne o reprezentare tipic romantică, în cadrul căreia imaginea socială este debordată de descripția naturii, a peisajului vag urban și, mai ales, de atmosfera melancolic-contemplativă care creează o dispoziție narativă după toate regulile esteticii romantice. Societatea ca obiect de investigație este o societate închisă, reprezentativă, de salon, iar surprinderea fotografică a acesteia se realizează prin tehnica înrămării:

„În catul de jos a unei case mari se adunase o societate aleasă, pentru joc de cărți, societate compusă din membrii unor familii din cele mai cu influință, din mai mulți consuli străini cari-și făcuse principala ocupațiune a vieții lor în jocul de hazard, al cărui cult atît de stricăcios l-au introdus la noi cu deosebire risipitoarea ofițerime rusească.[...] Mărginele acestor covoare sau scoarțe erau cuadrate roșii și verzi, iar în mijloc, țesut în linii, cîte-un idil întreg. Colo o fată dă iarbă verde unei capre, dincolo doi copii îmbrăcați ca-n poveștile dramatizate și cari, prin pozițiunile lor, par a afecta reciproce intențiuni subversive. [...] N-am nevoie să adaog că-n săltare găseai orișicînd cărți și cridă.” (Ibidem, 512)

Disonanța poeticilor romantică și realistă devine vizibilă în fragmentul acesta introductiv în investigația socialului sub forma evaziunii romantice dintr-un proiect realist: deși fragmentul debutează cu intenții de obiectivitate analitică printr-o localizare cu pretenții de exactitate și precizie, dar, mai ales, afișând o perspectivă investigatorie specifică științelor naturii (*societate compusă din*), acesta virează integral în descrierea tabloului idilic dintr-un covor; interiorul socialului investigat este înlocuit și sublimat într-un interior idilic artificial de factură romantică, revenirea la perspectiva realist critică realizându-se abia în ultima frază (*N-am nevoie să adaog că-n săltare găseai orișicînd cărți și cridă*); subzistă, de asemenea, pe tot parcursul acestei descrieri de interior substituite descrierii sociale, opoziția dintre identitatea

națională și coruperea acestui fond printr-un mimetism caricatural al formelor străine (teoria formelor fără fond); pledoaria pentru autentic, etnic, este deghizată chiar în descrierea acestei scoarțe moldovenești centrate pe un tablou câmpenesc al cărui mesaj este sugerat ca subversiv (*par a afecta reciproce intențiuni subversive*).

Ca ancoră pragmatică în realizarea acestui tablou social deviat în descripții insulare, închise, obiectuale, cooptarea cititorului este o strategie ajutătoare în stabilirea perspectivei satirice realiste:

„Am vrea să-i dăm a înțelege cititorului cumcă acesta nu era un salon de paradă, căci într-acelea l-ar fi uimit luxul sau mai bine zis acea barbară superfluență de mobile scumpe aduse din străinătate, ci o odaie mare destinată plăcerilor intime a băutului de ceai, a jocului de cărți și a limbuției răutăcioase asupra tuturor întâmplărilor, altfel atât de corupte de pe vremea aceea.”(Ibidem, 512)

Investigația socială propriu-zisă se desfășoară printr-o analiză de laborator, figurile radiografiate fiind extrase din orice context narativ dinamic și pietrificate muzeal într-o galerie de tablouri, procedeu ambiguu, ținând doar aparent de estetica realistă, în fond, tributar obsesiei romantice pentru centrarea asupra figurii subiectului; ritmurile narative, evenimentiale sunt anulate, întregul text cu destinație realistă devenind un construct artificial ordonat de simetrii și scheme concentrice prin care se operează clasificări și aranjamente investigatorii, ideea însăși despre societate și social denunțând o înțelegere autocentrată, închisă, de factură romantică, și nu una descentrată, deschisă, fenomenală specifică proiecției realiste. Astfel, radiografierea societății programate în acest text se desfășoară concentric, dinspre o prezentare de grup spre personaje situate marginal, la periferia construcției sociale, în afara structurilor degenerate ale acesteia, ca niște conștiințe izolate, speculative, contemplative, critice.

Portretul de grup satirizat este descris omogen, în tușe groase și amestecate, după estetica grotescului și a deformării caricaturale:

„Mai mulți ofițeri tineri, din acea clică de adiotanți domnești și de oameni de treabă cărora domnul le dădea, după naștere, un rang în armată și pe cari ei le solicitau pentru ca să poată avea dreptul de a purta o uniformă bine tăiată și încărcată cu fir și ca să se miște astfel cu mult succes împrejurul damelor, a căror imaginațiune rămăsese de când plecase oștirea rusească. Damele erau frumoase, îmbrăcate după moda cea mai nouă (din Paris, se-nțelege) și, ce e mai mult, clevețeau cu mult spirit. Din acest soi s-au recrutat apoi în urmă acel contingent de așa-numiți oameni mari ai României a căror cel mai mic defect era acele că nu

știau carte. Aceștia apoi au încurcat lumea amar de vreme, vrînd ca să-și recîștîge valoarea unei viețe pierdute-n cărți”. (Ibidem., 513)

Portretului de grup investigat satiric îi este contrapus un model ilustru de portret de grup, accentuând devierea și degenerarea printr-o astfel de privire în oglindă:

„Erau litografiile institutului Albinei românești, binișor executate, unele copii de pe tablourile maeștrilor străini, altele originale. Așa, capul lui Crist în cunună de spini de Guido Reni, Belizar, generalul lui Justinian, ducînd în brațe pe călăuzul său mușcat de șarpe, Arhanghelul Gabriel și, în dreptunghi, ambasadorii Constantinopolei aducînd coroana și mantia regale lui Alesandru cel Bun, Dochia și Traian, într-un colț portretul litografic al Domnului țării, Mihail Grigore Sturza, și, într-un colț, într-un cadru aurit, lucrat în olei, bustul în mărime naturală a Mitropolitului Moldovei și a Sucevei, Kyrio Kyr Veniamin Kostaki, cu rasa neagră peste potcap, cu barba lungă și albă, pe piept ordinul sîntei Ana în briliante”. (Ibidem., 513)

Retorica romantică a antitezei structurează sintaxa narativă a satirei sociale proiectate din unghi realist, iar întărirea vocii naratorului cu autoritatea modelelor invocate denunță inconsistența programului esteticii realiste prin nevoia de suport narativ întemeiat pe logica autorității. Reflexul scriiturii realiste eminesciene este tot unul romantic, observația analitică oprindu-se pe un prag mimetic, iar critica socială realizându-se dintr-o perspectivă contemplativă, autoritară, înaltă, potrivit schemei romantice.

Pe aceeași schemă romantică se situează distribuția personajelor după logica centralului și marginalului; dacă grupurile telescopate sunt centri sociali, acordându-li-se înțâietate în ordine narativă, personajele marginale sunt focalizate ulterior și succesiv, ca restanțe sociale atinse de maladia secolului, structuri fragile copleșite de falsitatea ocupanților pozițiilor centrale, inhibate:

„Dar să ne gîndim la oamenii înfundați în dosul perdelelor. În fiecare societate se găsesc oameni ce se izolează, siliți de natura lor proprie sau de vro preocupățiune, și nu iau decît o parte foarte pasivă la decursul petrecerei și instinctiv îi vezi ascunzîndu-se ori în dosul vreunei perdele, cam în semiîntuneric, ori la gura unui cămin departat, or să uită pe fereastră, și stau astfel până ce nu-i scoate mîna vreunui romanțier indiscret, căci acești nefericiți sunt în genere mai interesanți pentru toți indiscreții decît cei ce se pierd în complexul flecărire și a petrecerei.” (Ibidem, 514)

Fragmentul permite întrezărirea unei scenaristici și recuzite romantice a socialului conturată prin câteva concepte specifice viziunii romantice a lumii ca teatru: perdelele ca element de departajare a scenei de culise, căminul ca spațiu menit inspirației și contemplației sociale, fereastra ca zonă a privirii sociale, nefericirea ca stare romantică, romanțierul indiscret ca figură narativă regizorală. De asemenea, actorii marginali întruchipează figuri contemplative romantice, alter-egouri auctoriale.

Astfel, un bătrân fără identitate precizată, sustras așadar socialului, aduce în prim plan optica unui subiect dedat exercițiului contemplării tăcute a jocului societății, lăsând să se ghicească urmele unei vieți lăuntrice consumate intens:

„Alături cu căminul, lungindu-și picioarele în curmezișul oblonului, ședea un bătrîn cu fața prietenoasă și senină. [...] Dacă fusese vrodată pasiune în sufletul acesta și îndoială, ele făcuse loc unei liniști curate și bătrînești și privea c-un fel de superioritate bunomă la rătăcirile unei tinerimi nătînge și pretențioase”. (Ibidem, 514)

Alături de figura misteriosului bătrân retras în marginea lumii și a vieții, mai este creionat ca figurant al spectacolului social un tânăr muzician consumat și obosit înainte de vreme, respectiv *un tînăr cam de 18 ani*, reflectare narcisică a figurii auctoriale:

„Înfundat după o perdea grea de mătasă verde și uitîndu-se pe fereastră în noaptea clară, ședea un tînăr cam de 18 ani. [...] Fruntea lui naltă, albă, foarte netedă și rondă se pierdea sub părul lung, moale și negru strălucit, care era îmflat în vițe naturale mari cari înmulțeau strălucirea părului. Fața lui era vînată de albă și, fiindcă răsese fulgii de barbă neagră ce începuse a împlea părțile în josul urechei, el părea pudrat cu brumă de pe struguri; nasul era corect și plin, parcă tăiat în marmură, ochii mari sub niște sprîncene arcate cu măiestrie erau întunecoși, dar de o culoare nedescriptibilă.” (Ibidem, 515)

Acest portret narcisiac, reflex al figurii auctoriale, centrează textul deturnând programul realist enunțat inițial printr-o poetică autoreflexivă, subiacentă scenariului panoramării sociale: dacă textul își propune investigația socială satirică, deplasarea perspectivei narative dinspre centrul social (tabloul de grup prezentat inițial) către periferie ajunge, în cazul acestui portret, să substituie centrul cu marginalul, să facă din această figură marginală centrul atenției în care este de intuit o mască auctorială; textul nu mai comunică, așadar, despre o societate mediocră, ci despre figura contemplativă care telescopează din umbră socialul, poetica realistă a investigației obiectualului fiind devansată de poetica romantică a subiectului narcisiac. Portretul tânărului cu identitate vagă (*cam de 18 ani*) se sustrage tuturor codurilor scriiturii

realiste, fiind dezancorat social, sentimental și idealist, *ocupat cu sine însuși și cu visele sale*: calitățile fizice sunt privite în ele însele și apreciate în estetismul lor gratuit, dezinvestite caracterologic, psihologic sau moral (fruntea, părul, fața, nasul ochii sunt componentele unei descripții realizate în cheie pur estetică, fără să implice coduri de reprezentare realistă a unor trăsături de comportament sau caracter; intensificate în ele însele, devin centri autoreflexivi, intransitivi, puternic metaforizați); ochii traduc expresivitatea subiectului portretizat și potențialul poetic, privirea fiind decuplată de realitate și întoarsă spre sine; vestimentația descrisă este, de asemenea, urmărită în sine (adâncită în culori și texturi), fără nici o referință la mediu, determinări sociale etc.; conturul final al acestui portret concluzionează trăsătura de idealitate și sentimentalism, așadar de sustragere de la oricare perspectivă realistă. Pasivitatea completă a tânărului portretizat (*El era într-o dispozițiune leneșă și călduroasă pe care-ar fi dat mult ca D-zeu s-o eternizeze*) are implicații profunde la nivelul dinamicii textului, retrăgând ancorele poeticii realiste fixate în social, referențial, obiect spre privirea introvertită, autocontemplativă a acestui actor marginal purtător al măștii auctoriale, așadar, transferând acestei poetici mărcile autoreflexivității prin excelență (tabloul social devine un pretext pentru această privire autocontemplativă, pentru un narcisism auctorial de tip romantic).

Singura secvență cu date preliminare evenimentțiale (intrarea consulului rus și dialogul început cu o tânără doamnă) este extrem de fragmentară și are coordonatele pasionale romantice: consulul refuză oferta tinerei doamne în numele iubirii, al inimii („*Și ți-o repet dar, adaoase, ești cea mai grațioasă femeie din lume și nici îți poți închipui cum îmi e de simpatică toată arătarea dumitale, și chiar de-aș simți aplecări cari să-mi nesfînțească amorul meu, am o voință tare doamnă, te iubesc și nu te iubesc, te ador și nu te ador. [...] Crede-mă că m-aș arunca în foc pentru dumneata, că de câte ori te văd mi s-aprind creierii și nebunesc ca un copil, dar inima...inima...ce vrei să-i fac, doamnă, ca să tacă...*” (Ibidem, 516).

Programat ca un text cu deschidere spre investigația socială de tip documentarist (căutarea acelor documente umane definitorii, reprezentative), fragmentul *Aur, mărire și amor* deviază de la program, deturnând tehnica portretului de la codurile realiste tranzitive și reprezentative la cele romantice, dezancorate social, autoreflexive și intransitive; mai mult, prin intermediul aceluși portret-surogat pentru figura auctorială, poetica acestui text abandonează obiectul supus investigației (socialul) devenind un text despre propriul său autor.

Bibliografie:

1. Beșteliu, Marin, *Realismul literaturii fantastice*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1975.
2. *Conceptul de realism în literatura română*, București, Editura Eminescu, 1974.
3. Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, București, Editura Minerva, 1975.
4. Eminescu, Mihai, *Poezii. Proză literară*, vol. II, București, Editura Cartea Românească, 1978.
5. Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
6. Petrescu, Ioana Em., *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Editura Minerva, 1978.