

Marcel Proust
Marcel Proust
La umbra fetelor în floare

Colecția
ART CLASIC

Marcel Proust

Marcel Proust

La umbra fetelor
în floare

Traducere, prefață, note și comentarii
de Irina Mavrodin



EDITURA
ART

PREFAȚĂ

HAZARD ȘI ARTĂ POETICĂ

Hazardul integrat: geneza romanului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

Ca orice rezultat al unui act artistic, romanul *La umbra fetelor în floare* integrează intervenția unui hazard. În cazul său însă, traiectoria și urmele acestei intervenții sunt mai evidente ca de obicei, material sesizabile, strigându-și prezența într-un mod cu neputință de negat. Vorbim aici de „hazard“ (la singular deci) ca de o instanță ce însușește un număr virtual infinit de ocurențe, ce s-au actualizat într-o combinație finită. Printre „hazardurile“ acestea, ale căror semne numeroase pâlăie uneori la limita stingerii, a dispariției prețioasei lor mărturii, există, la originea romanului *La umbra fetelor în floare*, unul cu adevărat măsurabil și palpabil, datat și semnat. Data coincide cu perioada publicării romanului *Du côté de chez Swann*, iar semnătura este cea a editurii Grasset, care, din motive pur extrinsece, ținând de un criteriu comercial, îi cere lui Proust să reducă manuscrisul primului volum din ciclul *În căutarea timpului pierdut*, de la 700 la 500 de pagini. Cele 200 de pagini rămase în afară – la alegerea lui Proust, care este silit să procedeze chiar la modificări de compoziție, optând pentru un alt final, cel pe care îl cunoaștem, al romanului *Du côté de chez Swann* (cel ce evocă Bois de Boulogne și începe prin „Era pentru mine ca acele grădini zoologice...“) – vor alcătui o parte din trupul viitorului volum al ciclului, *La umbra fetelor în floare*, care va apărea în librării în iunie 1919 (este gata tipărit în 30 noiembrie 1918), la cinci ani și mai bine după publicarea primului volum. Această banală, la urma urmei, împrejurare, semnificativă, la primă vedere, doar, sau mai ales, dintr-o perspectivă pragmatic-sociologică

asupra literaturii, joacă un rol decisiv în poietica primelor două volume considerate în autonomia lor, și, prin ele, în poietica întregului ciclu. O modificare impusă din afară, cu greu acceptată de autor, a unei părți din suprafața textului proustian, provoacă o reacție modificatoare în lanț, impunând, acum însă asumată din interiorul acțiunii scripturale, schimbări pe întreaga suprafață textuală, care fenomenologic devine altceva, dar în esența ei rămâne același lucru. Sub acest chip grosolan, ba chiar brutal, hazardul acționează aici ca un criteriu structurant de neeludat, identic celui inițial, dar parcă merit, prin îngroșarea aproape caricaturală pe care i-o aduce, să-i confere un caracter și mai stringent, și mai necesar.

Între cei doi termeni antinomici ai relației hazard-operă se dezvoltă o întreagă rețea de mediatizări, care o articulează fin prin mijlocirea unei suite de opțiuni (de acțiuni) scripturale. Accidental, absurd, haotic în sine, hazardul, re-cunoscut de către artist și asumat, basculează în contrariul său, în anti-hazardul care este opera, în ordinea și caracterul de necesitate prin care ea ființează. Fascinant în cazul genezei romanului *La umbra fetelor în floare*, exemplar și întru totul convingător pentru felul cum hazardul poate *potrivi* lucrurile, înscriindu-le în ordinea necesarului și a definitivului artistic, este nașterea lui (datorată într-un sens deciziei arbitrare a editurii Grasset, dar numai într-un sens, căci Proust putea să nu o asume, să nu re-cunoască în ea hazardul necesar ce va participa la informarea operei sale) prin fragmentarism sau sciziparitate. Căci cum ar fi putut gândi o minte de autor, cum ar fi putut întreaga lui știință înnăscută și dobândită mai bine intui și organiza o mai bună potrivire ca aceasta în cadrul unui ciclu romanesc ce se vrea foarte structurat ca ansamblu și păstrând o anumită autonomie a fiecărei părți?

În prima sa versiune, partea a treia din *Du côté de chez Swann* ar fi fost mult mai mare, cuprinzând paginile despre numele de locuri, cele privitoare la întâlnirile naratorului cu Gilberte în parcul Champs-Élysées și unele despre o primă ședere la mare, urmate de o nouă reverie asupra numelor de locuri. Amputarea cerută de Grasset, întârzierea survenită în publicarea volumului *La umbra fetelor în floare* din pricina războiului, au transformat acest sfârșit al celei de a treia părți a lui Swann într-o celulă germinativă pentru cele două părți ale volumului următor. În sumarul acestor două prime volume ale ciclului a rămas de altfel o urmă indelebilă a corpusului inițial comun: curioasa simetrie a ciudatelor titluri *Noms de pays: le nom* (pentru partea a treia

din *Du côté de chez Swann*) și *Noms de pays: le pays* (pentru partea a doua din *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*).

După o explorare sistematică și minuțioasă a fondului Proust de la Biblioteca Națională din Paris, Pierre-Louis Rey¹ descifrează câteva momente semnificative în procesul de elaborare și scriere a romanului *La umbra fetelor în floare*. În așa-numitele „cahiers de brouillon“ ale lui Proust, prima parte a acestui roman, *În jurul doamnei Swann*, este indisociabilă de cea de a treia parte (*Nume de ținuturi: numele*) din *Swann*, „motivul ei principal“ fiind constituit de întâlnirile dintre narator și Gilberte în parcul Champs-Élysées (ceea ce l-ar autoriza pe Genette, spune Pierre-Louis Rey, să unifice sfârșitul primului roman și începutul celui de-al doilea sub titlul de *Gilberte*²). Totuși, titlul lui Proust (*În jurul doamnei Swann*) o aduce în prim-plan pe Odette, o Odette metamorfozată, după cum metamorfozată este și relația ei cu Swann. Relația dintre Gilberte și Marcel continuă în registrul propriu din primul volum, dar funcționează și ca un rapel perpetuu al unei alte perioade a iubirii dintre Odette și Swann, descrisă în *Du côté de chez Swann*. Noua Odette și noua ei relație cu Swann din *În jurul doamnei Swann* fac pandant părții din *Du côté de chez Swann* intitulată *O iubire a lui Swann*. Geneza prin sciziparitate își dezvăluie prezența în toate aceste similitudini și opoziții, corespondențe, întreteseri. Este aceeași apă care curge, și totuși într-un anume loc al ei apare o soluție de continuitate, o întrerupere, o pauză datorită căreia fiecare unitate (volum) respiră mai bine, are un joc ce permite o punere în relație multiplă, o lectură intens plurală. Unul dintre acele „spații albe“ („blancs“) pe care le admira la Flaubert, Proust l-a pus aici, între *Du côté de chez Swann* și *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*: e ca o pagină neatinsă pe care fiecare cititor poate să scrie altfel căsătoria dintre Odette și Swann, intervalul dintre moartea iubirii lui Swann pentru Odette și triumfala ei evoluție, ca doamnă Swann, în mijlocul admiratorilor ce-i frecventează salonul.

În această primă versiune din „caietele de bruioane“ apar trei șederi la mare (nu una singură, ca în versiunea definitivă), noi personaje

¹ Cf. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Introduction*, in Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, ediție publicată sub îngrijirea lui Jean-Yves Tadié, N.R.F., Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade“, 1987, vol. I, pp. 1282–1302, și *À l'ombre des jeunes filles en fleurs [suite] Nom de pays: le pays. Notice*, in *idem*, 1988, vol. II, pp. 1313–1335.

² Cf. *Discours du récit*, in *Figures III*, Seuil, 1972, p. 124.

(noi în raport cu cele reluate din *Du côté de chez Swann*), ca doamna de Villeparisis, Montargis (viitorul Saint-Loup) și domnul de Guercy (viitorul Charlus). Elstir apare cu prilejul celei de a doua șederi, el joacă un anume rol în inițierea naratorului pe calea găsirii adevărului propriu (a vocației artistice), dar nu rolul atât de important din versiunea definitivă. Importanța pe care i-o acordă Proust pe măsură ce își definitivează textul – și care poate fi bine urmărită în versiunile numeroase ce s-au păstrat – indică una din izotopiile dominante din *În căutarea timpului pierdut*, în curs de constituire în *Du côté de chez Swann*, pe deplin constituită în volumul ce-i urmează: o reflecție immanentă a romanului asupra caracterului său analogic (metaforic), asupra caracterului analogic al celorlalte arte și a corespondențelor dintre ele. Ocurențele ce trimiteau la muzică, foarte numeroase în *Du côté de chez Swann*, reapar și în *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dublând, susținând reflecția asupra metaforei picturale și a analogiei ei cu literatura. Asemenea treceri insensibile și rapeluri tematice persistente sunt una din modalitățile de unificare a ciclului și justifică frecvența lui comparare cu o simfonie sau cu o catedrală.

În această primă versiune, grupul de fete se ivește în cursul celei de a doua șederi la mare, dar până la anumite pagini din 1913, niciuna dintre ele nu se numește Albertine. Descrierea acestei „nebulose” de chipuri și trupuri tinere, realizată de Proust încă înainte de a fi scris episoadele ce relatează întâlnirile dintre Gilberte și narator în parcul Champs-Élysées, este destinată în acel moment ultimului volum al ciclului, amănunt semnificativ pentru metoda de compoziție a lui Proust, care lucrează simultan la părți ce nu se află neapărat în relație de contiguitate în edificiul românesc pe cale de a fi construit, ci chiar, dimpotrivă, vor fi amplasate în locuri uneori foarte îndepărtate unele de altele în cadrul aceluiași ansamblu.

Exegeza proustiană observă caracterul „compozit” al volumului *La umbra fetelor în floare*, văzând în el rezultatul unor multiple remanieri³, favorizate și de amânarea publicării din motive exterioare voinței lui Proust (războiul, de exemplu). Proust însuși pare mirat de

³ Pentru complicatul traseu al genezei acestui volum, cf. Pierre-Louis Rey, *Introduction*, ed. cit., text paradigmatic în ceea ce privește avantajele și dezavantajele procedurii empirice folosite. Rey enunță o enormă cantitate de fapte, fiecare interesant în sine, ca adevărat, stabilit după multiple cercetări, dar toate laolaltă nefiind capabile să se organizeze într-un cosmos, într-un discurs care interpretează, nemulțumindu-se doar să consemneze.

succesul volumului său, care nu se explică doar prin faptul că îi fusese decernat premiul Goncourt (la 10 decembrie 1919), deși, fără îndoială, ca întotdeauna în Franța, această distincție a jucat un rol indiscutabil în impunerea cărții – numeroase publicații, începând cu cele mai importante, îi consacră apariția prin cronici – și a autorului. Polemica începută chiar înainte de atribuirea premiului (o parte din juriu votase pentru romanul *Crucile de lemn* de Roland Dorgelès) continuă, dar Proust însuși se arată destul de înțelegător cu adversarii săi: „Nu credeam că *La umbra fetelor în floare* va avea succes. Dacă îți amintești, îți spuseseam că îmi era oarecum rușine să public izolat acest intermezzo lipsit de vlagă („...j’étais un peu honteux de faire paraître tout seul cet intermède languissant“). „Tout seul“, adică în afara raporturilor cu celelalte volume, nepublicate, nescrise încă (sau scrise doar parțial): poetica proustiană are încă de pe acum ca exigență primă această unitate a ansamblului, pe care prea puțini critici ai epocii izbutesc să o intuiască⁴ (ansamblul nefiind încă realizat). De fapt, principala dificultate a receptării rămâne și în acest caz, ca întotdeauna, ieșirea din grila de lectură dominantă, instituționalizată la un moment dat. Însuși Jacques Rivière, mare susținător și admirator al lui Proust, și totodată mare admirator al volumului *La umbra fetelor în floare*, îl clasifică pe acesta drept „roman de analiză“, înscriindu-l în tradiția secolului al XIX-lea: „Fără a se fi străduit poate în mod conștient⁵, [Proust] reînnoiește toate metodele romanului psihologic, reorganizează pe un nou plan acel studiu al sufletului omenesc în care excelează în continuare geniul nostru, dar pe care Romantismul, chiar și la noi, îl slăbise, căruia îi diminuase rigoarea, întunecându-l.“⁶ De altminteri, Jacques Rivière este, într-un anume sens, primul editor al

⁴ Unul dintre ei este Jacques Rivière, care, într-o scrisoare către Proust din 7 februarie 1914, vede în ciclul *În căutarea timpului pierdut* (întemeindu-se doar pe lectura volumului *Du côté de chez Swann*) „o lucrare dogmatică și o construcție“, afirmație cu adevărat uimitoare pentru perioada când este făcută. În această etapă a receptării sale, Proust este pentru critici autorul unei scriituri „spontane“ și oarecum relaxate, și nicidecum un geometru și un constructor ce se supune legilor noii dogme poetice inventate de el însuși.

⁵ Jacques Rivière intră aici în contradicție cu o afirmație a sa anterioară – cf. *supra*, nota 4.

⁶ *La Nouvelle Revue française*, 1 ianuarie 1920.

Proust a reacționat la această etichetare, respingând-o: „Nu cred că în momentul de față sunteți foarte sensibil la planurile mele, la volumul meu, la psihologia mea în Spațiu“ (scrisoarea către Rivière din 26 ianuarie 1920).

unei părți din volumul *La umbra fetelor în floare*, din care publică⁷ – sub titlul *À la recherche du temps perdu* – fragmente (selectate de el prin grila de lectură: „roman psihologic“). În calitate de director al revistei N.R.F., le recomandă prin următoarea notă: „Aceste fragmente sunt extrase din cel de-al doilea volum al romanului *À la recherche du temps perdu*, intitulat *Le Côté de Guermantes*, care urmează să apară curând la editura Bernard Grasset.“⁸ În aparență, arată Pierre-Louis Rey (după care luăm toate aceste date de istorie literară), volumul va apărea mult mai târziu, și cu actualul lui titlu (impus de remanierea ce i se aduc de către Proust într-un atât de mare interval), doar din pricina războiului, care împiedică o mai grabnică publicare (ce și fusese anunțată). Dar, adaugă tot el, oare Proust nu ar fi amânat el însuși această apariție, dacă, încă de pe acum, se hotărâse să introducă personajele din „grupul fetelor“ în episodul primei șederi la Balbec? „Publicat sub titlul *Le Côté de Guermantes*, la care Proust părea hotărât să renunțe cu șapte luni mai devreme, cel puțin pentru cel de-al doilea volum, acest extras [din N.R.F.] pare a ține de o etapă depășită a romanului.“⁸ În lumina propozițiilor pe care le-am formulat cu privire la relația dintre hazard și operă, asemenea presupuneri mi se par cu totul inoperante. Tentația de a le face este firească, pentru că punctul lor de plecare este o certitudine: cea a operei definitiv realizate, a formei ei inalterabile și de neimaginat altminteri decât așa cum este. Proust și-a ales soluția – cea care l-a dus la actuala alcătuire a volumului *La umbra fetelor în floare*, și, în funcție de aceasta, la actuala alcătuire a tuturor celorlalte volume ale ciclului – confruntat fiind cu hazardul unei amânări pe care nu o prevăzuse, amânare pe care știe să o transforme într-o împrejurare benefică, în *împrejurarea de care tocmai avea nevoie*, pentru care știe să opteze, doar în aparență oferită lui de un hazard generos și complice. Dar totodată publicarea imediată de către Grasset l-ar fi pus în situația de a transforma, de asemenea, această promptitudine, într-o împrejurare benefică, în *împrejurarea de care tocmai avea nevoie*. Soluția ar fi fost alta în fenomenologia ei, dar în esența ei, în cadrul economiei ansamblului, aceeași. Este, cred, o dialectică de neeludat, care pleacă tot de la realitatea operei, dar considerând-o inseparabilă de un context.

⁷ În *La Nouvelle Revue française*, nr. 66, 1 iunie 1914, nr. 67, 1 iulie 1914.

⁸ Pierre-Louis Rey, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Introduction*, ed. cit., p. 1 288.

Modificările numeroase suferite de cel de-al doilea volum (pre-dat editurii Gallimard la sfârșitul primului semestru al anului 1917) mențin un nucleu ce există încă din 1913: în versiunile din acel moment, Albertine devine eroina unui capitol intitulat „La umbra fetelor în floare“, capitol ce cuprinde relatarea unei a doua șederi la Balbec. Abia mai târziu, dar de fapt pentru a amplifica importanța acestui personaj, „grupul fetelor“ apare cu prilejul primei șederi la mare. Dilatările pe care le suferă această primă ședere a naratorului la Balbec au drept efect un fel de împingere spre un al treilea volum – care va fi adevăratul *Le Côté de Guermantes* – a unor episoade menite într-o primă etapă să aparțină volumului al doilea: cele privitoare la ducesa de Guermantes și la salonul marchizei de Villeparisis. Și iată cum, într-un mod la fel de organic ca acela al creșterii volumului *La umbra fetelor în floare* din volumul *Du côté de chez Swann* (din cele 200 de pagini retrase din el în vederea redimensionării lui după necesitățile editurii Grasset), crește acum volumul al treilea, în cursul unui proces indisociabil de scriere a celui de-al doilea volum. Faptul că acesta a purtat la un moment dat titlul – anunțat chiar de editor – *Le Côté de Guermantes*, e cum nu se poate mai concludent pentru un fenomen de consubstanțialitate ce este, la urma urmei, cât se poate de firesc. Vrem să punem însă în evidență aici nu faptul că întreg ciclul ține de una și aceeași concepție, că întâlnim în el – ca și la Balzac – situații și personaje ce revin, la care se fac trimiteri de la un volum la altul, ci consubstanțialitatea procesului însuși de scriere, efectul fiind cel de unitate deplină de structură, dar, tocmai de aceea, și de posibilă autonomizare a fiecărui volum (fiecare volum își este suficient sieși pentru a demonstra existența unei noi scriituri românești, egală cu sine pe întreg parcursul ciclului). O fericită strategie de publicare, datorată editurii Gallimard, pune în vânzare volumul *La umbra fetelor în floare*⁹ (în 3 300 de exemplare) în jur de 23 iunie 1919, cam odată cu *Pastișe și alte felurite texte* și cu o nouă ediție

⁹ Un volum de 443 de pagini, în care cele două părți nu poartă titluri (titlurile apar doar în tabla de materii, împreună cu un fel de sumar analitic), fiind despărțite numai prin asteriscuri. În același an vor apărea două noi ediții, în două, apoi în trei volume, divizate în părți egale în funcție de numărul de pagini. În aprilie 1920 Gallimard va mai publica o ediție de lux a romanului *La umbra fetelor în floare*, pe hârtie specială și limitată la cincizeci de exemplare, în fiecare exemplar fiind intercalate – ideea îi aparține lui Proust – pagini din manuscrisul original.

din *Du côté de chez Swann*. Proust are patruzeci și opt de ani, un debut târziu, ca romancier, întârziat parcă încă o dată prin tipărirea mult amânată a celui de-al doilea volum, dar această întreită apariție, pusă în lumină și de premiul Goncourt, îl proiectează – prin noutatea, densitatea, adevărul demersului pe care îl presupune – pe cel mai înalt cer al literelor franceze.

Avatarurile unui titlu și ambiguitățile lui

În complicatul traseu – marcat de numeroasele versiuni existente în paralel cu versiunea tipărită, definitivă – al genezei volumului *La umbra fetelor în floare*, titlul are istoria lui, ce merită o privire specială. După unii exegeți, se deosebește de titlurile celorlalte volume (dar nu și de cel al volumului *Sodoma și Gomora*, ce s-ar afla într-o situație asemănătoare) prin aceea că are o autonomie, celelalte titluri răspunzându-și unele altora (*Du côté de chez Swann* – *Le Côté de Guermantes*; *La Prisonnière* – *La Fugitive*; *Le Temps retrouvé* – *À la recherche du temps perdu*), printr-un joc de divergențe și atracții simetrice ce instituie cea mai imediat vizibilă coerență a ansamblului. Dat fiind că această coerență nu este pur întâmplătoare, ci, dimpotrivă, profund deliberată, să încercăm o afirmație, chiar dacă nu o putem susține (încă) printr-o analiză adecvată: autonomia titlului *La umbra fetelor în floare* este doar aparentă, căci sistemul de titluri în care intră nu o poate tolera ca atare, chiar dacă o poate justifica în *aparența* ei. Aceasta devine necesară tocmai pentru a introduce o anumită disimetrie și o imprevizibilă variație în monotona și previzibilă rețea a titlurilor ce-și dau unul altuia replica. Este pauza de care au nevoie spre a respira, capriciul menit a reduce tensiunea unei șarpante perfecte, fără defect. Este, eventual, „defectul“ însuși, cel fără de care o operă nu poate fi niciodată, după cât se pare, o capodoperă. S-ar mai putea însă face și o altă speculație: poate că *La umbra fetelor în floare* și *Sodoma și Gomora*, adică titlurile zise „autonome“, alcătuiesc la rândul lor un binom, răspunzându-și unul altuia ca și celelalte, dar în chip mai învăluit. Elementul capricios, straniu, imprevizibil ar exista și pentru această lectură, care ar reuși totodată să mențină linia geometric și neîntrerupt riguroasă a constelației de titluri proustiene.

Unii exegeți insistă asupra misterioasei puteri fascinatorii a titlului *La umbra fetelor în floare*, în care văd principalul element ce dă

coerență volumului. Compozit și eterogen dacă i s-ar amputa titlul, el devine unitar printr-un efect (iluzoriu) al titlului. „Grupul fetelor“ nu apare decât către sfârșitul volumului, și totuși, datorită titlului, el este propulsat, din al doilea plan, în prim-planul romanului, a cărui materie pare a se reorganiza în funcție de el. Însăși doamna Swann este amenințată să devină astfel un personaj „repoussoir“, cu un rol subsidiar. De fapt, literatura secolului nostru va proceda tot mai des la asemenea efecte obținute doar prin mijlocirea unui titlu, adeseori ales fără nici o legătură cu textul propriu-zis al romanului, poemului, piesei de teatru. În romanul lui Proust legătura există, este chiar foarte evidentă, atât că ea pare a-l decentra, silindu-l să se golească în parte de ceea ce părea a fi substanța lui cea mai consistentă: personaje și situații care îl ocupă în primele lui două treimi, legându-l totodată strâns de volumul anterior. Dar lectura volumelor următoare reechilibrează totul, căci „grupul fetelor“, grup în care este cuprinsă Albertine, personaj de prim-plan al întregii opere proustiene, se dovedește a căpăta privilegiul de a fi prezent în titlu tocmai pentru a se face și astfel legătura cu viitoarele romane a căror eroină este Albertine. Arbitrar, aleatoriu, dacă este privit în funcție de fragmentul care este volumul *La umbra fetelor în floare*, titlul acesta se impune ca o alegere „firească“ dacă îl raportăm la ansamblu.

Se pare că dintre titlurile ciclului *În căutarea timpului pierdut*, este cel mai vechi titlu ales de Proust, conform mărturiei lui Marcel Plantevignes. În septembrie 1908, la o lună după ce îl întâlnise la Cabourg, Proust i-ar fi spus: „Vous vous déplacez toujours avec une écharpe de *jeunes filles*.“ Plantevignes i-ar fi dat un răspuns mai lung, care se termina prin: „nous nous sentons comme à l’abri... à l’abri de leurs confidences *fleuries* et comme à l’ombre d’elles¹⁰...“ Cei doi prieteni ar fi încercat atunci să stabilească o listă de titluri posibile pe tema dată, printre care: „La umbra fetelor și a confidențelor lor înflorite.“ Plantevignes mai spune că el ar fi adăugat: „Și cum sunt fete ale verii [...], ai putea chiar să pui *în floare* în loc de confidențele lor înflorite, și ai avea: *La umbra fetelor în floare*, ceea ce, după părerea mea, sună cam a titlu de roman foileton bun pentru mîdinetă, și nu se prea potrivește cu o proză ca a ta.“ Proust i-ar fi răspuns: „Da, într-adevăr, e cam ieftin și cam bătător la ochi, deloc

¹⁰ Marcel Plantevignes, *Avec Marcel Proust*, Nizet, 1966, pp. 301–302, apud Pierre-Louis Rey, *op. cit.*, p. 1297. Subl. ns.

serios, și, cum bine spui, seamănă cu un «titlu de roman foileton bun pentru midinete». O să mai văd, dacă scriu într-o bună zi ceva în sensul ăsta, căci la urma urmei *La umbra fetelor în floare* ar putea fi folosit.“ „Doar câțiva ani mai târziu, în 1911, continuă Plantevignes, Proust m-a întrebat dintr-odată într-o seară dacă aş avea ceva împotriva dacă ar da acest titlu unui mic capitol despre Balbec. [...] Léon Daudet arătându-se entuziasmat, titlul a fost reținut.“¹¹ Léon Daudet a găsit că „titlul este magnific pentru o operă de acest fel“¹². Convorbirea aceasta pare plauzibilă. Dacă a avut loc într-adevăr, ea dovedește încă o dată în ce fel funcționează hazardul în scrierea unei cărți. Fiecare cuvânt spus în preajma scriitorului, fiecare gest, fiecare scenă întâmplătoare la care asistă, fiecare împrejurare, oricât de anodină sau de spectaculoasă, ce apare în viața lui, ar putea lua chipul – prin opțiunea lui, care înseamnă alegere și asumare – hazardului necesar, modelator al operei sale. Acțiunea aceasta uneori e lentă, instalându-se treptat (în cazul de față trec mai bine de zece ani între convorbirea în care este rostit pentru prima oară viitorul titlu și apariția cărții). E curios că Proust a simțit mica latură „ieftină“ a unui asemenea titlu, ușoara lui dulcegărie, venită pe linia unui simbolism tardiv, epigonic¹³. Important ar fi să putem înțelege de ce a ales pentru cartea sa acest titlu grevat de conotații atât de supărătoare, și totodată – și în mod inexplicabil – încărcat de culoare și de un farmec desuet. Dar și mai important este ca – dincolo de intenția lui Proust – să ascultăm îndelung și cu atenție sunetul lui în concertul celorlalte titluri, precum și în concertul tuturor cuvintelor ce alcătuiesc marele roman. Să auzim poate cum timbrul lui ușor ironic, ușor nostalgic, imaginea lui frivol diafană de umbră și lumină încep să vibreze intens, până la ambiguitatea totală, poetică. Este un tablou impresionist, este o muzică lichidă, vorbindu-ne despre triumful vieții și al morții, despre un timp care se scurge inexorabil, despre

¹¹ *Ibidem*, pp. 302-305, *apud idem*.

¹² *Ibidem*, p. 577, *apud idem*.

¹³ Pierre-Louis Rey (*op. cit.*, pp. 1 297–1 299) face interesante (și uneori specioase) trimiteri la metaforele florale folosite în literatura „decadentă“ a sfârșitului de secol, căreia Proust i-ar fi îndatorat prin acest titlu. Dincolo de acest gust al epocii, recognoscibil până și în unele scrisori ale lui Proust, există o referință indiscutabilă la Baudelaire, și anume la ale sale „femmes damnées“ numite de el și „vierges en fleurs“. Să nu uităm, de altminteri, că Baudelaire este adeseori invocat în volumul *La umbra fetelor în floare*, uneori prin trimiteri directe, alteori prin aluzii greu sesizabile.

eternele victorii ale operei de artă împotriva lui. „Cela fait un peu clinquant“ îi spune Proust lui Plantevignes în legătură cu titlul „La umbra fetelor în floare“. Dar artistul din el știe că a găsit tocmai mica disonanță de care are nevoie pentru romanul său.

O artă poetică

În *La umbra fetelor în floare* memoria involuntară își desfășoară în continuare mecanismele, iar naratorul (și cititorul) se confruntă, ca și în *Du côté de chez Swann*, cu avatarurile unei cunoașteri al cărei drum este presărat cu tot felul de semne în aparență anodine – gustul unei prăjituri, imaginea a trei copaci, mirosul stătut de mucegai al unei încăperi –, al căror înțeles poate fi pentru totdeauna pierdut pentru cel ce nu are nu numai harul, dar și curajul, puterea, perseverența de a le descifra. Sunt întruchipări întâmplătoare, fețe multiple ale hazardului, ce pot rămâne pentru totdeauna pierdute, adică lipsite de semnificație, dacă lenevia spirituală, distracția, incapacitatea de a-și asculta bine vocația îl mențin pe narator într-un fel de inerție a obișnuinței, alienându-l de propria-i ființă autentică. Șansa de a se regăsi pe sine – construindu-și opera, care este virtualitatea lui cea mai înaltă, mai adevărat umană – nu-i este dată decât în măsura în care el însuși știe a o recunoaște și a se folosi de ea. Lucrurile lumii sunt mereu aceleași și mereu altele, când străine, când familiare, amenințătoare sau prietenoase, absurde sau bogate în sensuri. Cunoașterea lor este o cale plină de capcane, o înaintare printre aparențe ce se relativizează neîncetat. Chipurile ființelor iubite, ale locurilor iubite se pot metamorfoza în ceva necunoscut, primejdios. Iubirea față de ele se poate preschimba pe dată, și fără o cauză logică evidentă, în ură. Orice trăire este un pas către o inițiere, dacă, printr-un efort care depășește pura intuiție – mai prețioasă decât orice, de neînlocuit, dar care nu este de ajuns –, devine căutare conștientă de sine a inteligenței.

La umbra fetelor în floare, prin recurențele temei artistului și a operei, devine ceea ce *Du côté de chez Swann* fusese de asemenea, dar la un mod mai puțin flagrant, dacă putem spune astfel: o reflecție nu numai implicită, dar și insistent explicită asupra adevărului artei¹⁴ și relației dintre artist și opera sa. Volumul *La umbra fetelor în floare*

¹⁴ În lumina acestei observații, titlul volumului este încă și mai ciudat, și mai ambiguu.

ar putea fi subintitulat „un tratat de poetică“, într-atât de numeroase sunt aici referințele la domeniul tuturor artelor, văzute ca având structuri izomorfe, oricând omologabile. Descriind un tablou de Elstir sau o frază muzicală de Vinteuil, Proust descrie propriul lui roman, alcătuirea și „modul lui de funcționare“. Cheia de lectură a bucății muzicale, a tabloului, a paginii de literatură este totdeauna analogică, în virtutea ideii că totul este metaforă și că „numai metafora poate dărui un fel de eternitate stilului“. La fel de frecvent citată ca și episodul prăjiturii muiate în ceai, descrierea tabloului lui Elstir este o lecție de poetică a metaforei. Doar prin mijlocirea metaforei putem vedea „natura așa cum este ea, adică poetic“, trecând, dincolo de înșelătoarele aparențe, într-un domeniu al adevărului. Acesta înseamnă în primul rând capacitatea de a surprinde analogiile dintre prezent și trecut (este esența mecanismului memoriei involuntare), dar și cea de a vedea analogiile ce omogenizează, unifică întreaga realitate. Artistul este tocmai cel înzestrat cu un fel de al șaselea simț prin care percepe pretutindeni analogia. Dar nu numai între arte, pe de o parte, între fenomenele realității, pe de altă parte, ci și între artă și realitate, între realitate și artă. Structura realului este izomorfă cu cea a operei de artă, și viceversa, pentru cel care știe să vadă (are acces la adevăr): lumea este o carte, sau un tablou, sau o simfonie, după cum și acestea, la rândul lor, sunt lumea. Flaubert – autor căruia Proust i-a consacrat un studiu de mare originalitate, ce revoluționează exegeza flaubertiană – intuise această relație. Proust merge mai departe, radicalizând-o, exploatând-o sistematic, făcând din ea, într-un anume sens, calea unică spre cunoaștere. Arta și natura se reflectă reciproc, trimițându-și una alteia, la nesfârșit, imaginile lor, ca într-un joc infinit de oglinzi paralele. Analogia dintre lucruri se răsfrânge, unificându-le, în tablou (corăbii ca niște case, marea precum uscatul, o barcă săltând pe valuri asemenea unei căruțe pe un drumeag de țară etc.), dar un tablou unde aceleași analogii se lasă citite este și marea văzută prin fereastra camerei de la Balbec a naratorului, sau răsfrântă în geamurile bibliotecii. În raport cu arta, realitatea este o tautologie, raportată la realitate, arta este o tautologie. Dintr-un punct de vedere, termenul de referință pare astfel desființat, intrându-se într-o dilemă, într-un cerc vicios. Dar ieșire există, dacă valorificăm faptul că arta devine inseparabilă de realitate, o parte a ei, și nu doar reflectare, imitare.

Concepția aceasta atât de modernă despre artă se vedește pretutindeni în descrierea (construirea) de personaje și de locuri. Aceasta

recurge aproape totdeauna la elemente luate din domeniul artisticului: o servitoare seamănă cu *Caritatea* lui Giotto, Odette, cu *Primăvara* lui Botticelli, actrița Berma, pe scenă, este întruchiparea unei statuete antice (desemnată cu lux de amănunte de către Proust), un grup de lachei, sau doar unul singur, fetele înaintând în cortegiu pe malul mării sunt tablouri, statui, basoreliefuri. Referirile se fac uneori la opere foarte cunoscute, alteori la opere obscure, descrise cu o iubire rafinată de cunoscător ce le-a studiat și frecventat îndelung. Aproape întotdeauna portretul, individual sau colectiv, este înfățișat prin mediatizare artistică, deci printr-o analogie ce rămâne în stare nebuloasă atâta vreme cât cititorul nu caută să vadă opera de artă la care Proust face trimiterea. Dar această confruntare „practică“ nu e neapărat necesară, și nu pe ea mizează scriitorul. Aș spune, dimpotrivă, că nu trebuie să recurgem la ea, chiar dacă nu cunoaștem opera, căci Proust vizează un efect de sugestie, și nu unul de reproducere fidelă. Interioarele, peisajele, de asemenea, amintesc de tablouri și sunt descrise în termenii adecvați unei picturi. Totodată, statui, tablouri, basoreliefuri încep să semene cu personajele din roman, marea de la Balbec cu cea din pânzele unor pictori impresionisti, catedralele, casele, străzile reale, cu cele înfățișate în tablouri, sau în ilustrațiile unor cărți etc. Asemenea procedeu, care ține însă de o concepție coerentă cu privire la adevăr, cunoaștere, artă, realitate, este omniprezent în romanul proustian, omniprezent fiind și efectul lui de punere în abis generalizată, nu numai la nivelul subiectului (*La umbra fetelor în floare* are drept personaje câțiva artiști, implicați în intriga și în subiectul cărții), dar și la nivel strict textual.

Proust ne învață cu o insistență aș îndrăzni să spun „didactică“ – deși arta lui este potrivnică oricărui alt didacticism în afara celui *implicit* oricărei mari creații – că un tablou, o simfonie etc. sunt bucăți de real, după cum și realul este artă când este „citit“ prin grilă artistică. A-l citi astfel înseamnă a-l înnoi, a-l îmbogăți perpetuu, a-l vedea mai bine și mai adevărat, privirea artistică spălându-l de pojmă de rutină și obișnuință ce ni-l ascunde cel mai adeseori. Imaginarul, ficțiunea, viața reală și arta capătă, prin scriitură, statut izomorf. Realitatea concretă infuzează astfel cu sângele ei cald arta din muzee, simfoniile din sălile de concert etc., iar acestea remodelează neîncetat realitatea, înnoind-o, împrăștiind-o la rândul lor, dându-i un sens mai înalt. Această comuniune nu are, în mod paradoxal, drept rezultat o cunoaștere livrescă a realității, ci, dimpotrivă, una carnală, mai

senzorială, nu abstractă, uscată, intelectuală, ci mijlocită de sunete, culori, forme ale unor capodopere. Romanul lui Proust izbutește imposibila performanță de a fi înțesat de referințe artistice și culturale, mai mult chiar, de a fi țesut din asemenea referințe, fără a fi livresc¹⁵ în sensul obișnuit al cuvântului. Cunoașterea artei pentru Proust este mediatizată de viața senzorială, de realitatea însăși, care mediatizează ele însele cunoașterea artistică. Un fel de mâncare gătit de Françoise este omologat de Proust ca operă de artă și descris în termenii adecvați acesteia, nu cu ironie mărunță, nu la modul minor și frivol, ci cu gravitatea cuvenită înfățișării și interpretării oricărei capodopere. El ne învață ceva important despre artă, despre materialitatea ei, despre materialitatea gestului de a o *face*, despre domeniul ei ce nu cunoaște interdicții, compartimentări, limite, altfel spus împărțirea realului în artistic și nonartistic.

Spre a amalgama realul cu artisticul, a-l omologa pe unul prin celălalt, Proust utilizează frecvent următorul procedeu: prezența unor personaje fictive (Bergotte, Elstir, Vinteuil, Berma etc. etc.) alături de cea a altora, ce sunt reale, consemnate de istorie. Saint-Simon, doamna de Sévigné, Chateaubriand, Musset, Leconte de Lisle, Sainte-Beuve, actori și actrițe, pictori, oameni politici ce au existat în realitate, populează saloanele aristocratice și burgheze din carte, visele și gândurile naratorului, într-o însuflețită devălmășie. Procedeu se extinde și la numele de orașe, sate, străzi, restaurante, prăvălii de tot felul, dintre care unele sunt inventate, altele inspirate din realitate, altele transcriind-o ca atare¹⁶. Proust pare a se fi documentat minuțios pentru a scrie anumite pagini despre Parisul timpului său, despre anumite evenimente politice sau sociale sau spre a-și angaja personajele în dialoguri veridice, conforme cu statutul lor social. În unele cazuri, el pare a fi procedat ca un adevărat romancier naturalist, dar scopul lui este unul opus. Putem vorbi în cazul său de o „cronică“? Probabil că da, și nu numai din pricina tuturor acestor elemente aparținând întocmai vieții reale, istoriei, ci și datorită personajelor și situațiilor

¹⁵ O încercare de elaborare a conceptului de livresc trebuie neapărat să țină seama de experiența proustiană, ce nu poate fi eludată decât dacă se rămâne la vechiul sens, cu totul limitat și nepertinent, al termenului.

¹⁶ Majoritatea numelor de străzi, magazine, restaurante, sunt reale, dar în cadrul ficțiunii par a nu fi, contaminându-se de statutul celor fictive, pe temeiul lor putându-se reface un adevărat ghid al Parisului din vremea lui Proust.

„inspirate“¹⁷ direct din viață. Deși eficace, „cronica“ este subsidiară proiectului proustian, precum și realizării lui. Dominantă este la el funcția autoreflexivă, și nu cea reflexivă, altfel spus funcția poetică în toate sensurile, inclusiv în cel ce vede în romanul lui Proust în general, în *La umbra fetelor în floare* într-un mod poate mai specific, o artă poetică. Dar nu greșim oare folosind această etichetă pentru o carte care, deși prin unele dintre paginile ei amintește atât de mult de *Împotriva lui Sainte-Beuve*, rămâne luminoasă, colorată, vie ca un tablou de Monet?

IRINA MAVRODIN

¹⁷ Lista lor e nesfârșită, iar exegeza tinde să nu o întrerupă niciodată, complicând-o cu presupuneri care, de fapt, nu duc nicăieri și sunt cu neputință de verificat. Asemenea gen de cercetare transformă romanul lui Proust într-un banal roman cu cheie cu interes foarte limitat. Importantă este certitudinea documentării – dovada ei s-a făcut – și încercarea de a o integra poeziei proustiene.

Pentru aceste „chei“, vezi notele volumului de față.

