

Alexandra OLTEANU
(Universitatea
„Alexandru Ioan Cuza”
din Iași)

**Trecutul ca resursă imaginativă.
Hibriditate, model și adaptare
în romanul istoric
al lui Alexandru I. Alexandrescu**

Abstract: (*The past as an imaginative resource. Hybridity, pattern and adaptation in Alexandru I. Alexandrescu's historical novel*): The emergence and intensification of the historical novel corresponds to the stages of coagulation and crystallization of the modern Romanian state and culture, imbued with the vibrations of national identity. Literature faithfully reflects the tribulations of the formation of the taste for this hybrid species, whose taming of the expressive formula is gradually achieved, from the ornamentation and excesses of romantic rhetoric to the voluptuousness of the affable narrative. The novel, this hybrid species that has consistently established itself in the local cultural environment, is born of a compensatory literary effort and a specific ordering of events that, without programmatically eliminating randomness, expresses the will to impose progressive ideas, legitimising the cultural, social, ideological and political aspirations of the moment. As the favourite readings of 19th-century Romanian novelists were not historiographical works but Walter Scott's novels, the vision of the authors of historical novels was shaped by a successful formula in which fantasy replaced historical accuracy. History became both a pretext and a motive for cultural modernity. In Alexandru I. Alexandrescu's novels, history serves as a resonance field for complex plots, and the hybrid character supports the effort to integrate several narrative formulas and intertextual strategies, which encompass the features of the crime, mystery and sentimental novel subgenres. The attributes of "original", "mystery", "historical" novel are relativised, despite authorial intent, by the thematic diversity of content and the increasingly volatile boundaries between model, adaptation and originality.

Keywords: *novel, history, subgenre, model, hybridity.*

Rezumat: Apariția și intensificarea avântului romanului istoric corespunde etapelor de coagulare și cristalizare a statului și culturii române moderne, impregnată de vibrațiile sentimentului identității naționale. Literatura reflectă fidel tribulațiile formării și încetățenirii gustului pentru această specie hibridă, a cărei înlănzire a formulei expresive se realizează treptat, de la patetismul, ornamentația și excesele retorismului romantic către voluptățile povestirii afabile. Romanul, această specie hibridă care s-a impus cu consecvență în mediul cultural autohton, se naște dintr-o străduință literară compensatoare și printr-o ordonare specifică a întâmplărilor care, fără a elimina programatic hazardul, exprimă voința de a impune idei progresiste, legitimând aspirațiile culturale, sociale, ideologice și politice ale momentului. Cum lecturile predilecte ale romancierilor români din secolul al XIX-lea nu erau reprezentate de opere istoriografice ci de romanele lui Walter Scott, viziunea autorilor de romane istorice era cadentată de rețeta de succes în care aprinderile fanteziei înlocuiau acuratețea istorică. Istoria devine un pretext și totodată un mobil al modernității culturale. În romanele lui Alexandru I. Alexandrescu, istoria servește drept cameră de rezonanță pentru intrigi complexe, iar caracterul hibrid susține efortul de integrare a mai multor formule narative și strategii intertextuale, care înglobează trăsăturile subgenului romanului criminal, de mistere și sentimental. Atributele de roman „original”, „de mistere”, „istoric” sunt relativizate, în ciuda intenției auctoriale, de diversitatea tematică a conținuturilor și de granițele din ce în ce mai volatile dintre model, adaptare și originalitate.

Cuvinte-cheie: *roman, istorie, subgen, model, hibriditate.*

Caracterul digresiv al romanului românesc de început

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, limbajul teoretic ce descrie specificitatea și funcționarea poeziei este mai stabil datorită existenței unui suport literar de referință. Aura aristocratică a poeziei, nuanțată prin diferitele texte teoretice, mai mult sau mai puțin didactice, care descriau interacțiunea diafană a cititorului cu efervescența poetică a versului, a început să pălească în spațiul românesc începând cu al patrulea deceniu al secolului al XIX-lea, odată cu apariția speciilor epicului. Legătura estetică dintre poezie și roman este una strânsă, relevantă nu doar la nivelul structural al creației romanești, care integrează adesea versuri, cântece sau dezvoltă subiectul baladelor, procedeu frecvent în romanul istoric, cât și la nivelul receptării teoretice.

Cu toate că ne-am aștepta ca una dintre primele mențiuni ale termenului de *roman* sau ale uneia dintre variațiunile sale să apară într-un articol sau în vreo prefață, o primă consemnare a numelui speciei apare în câteva versuri dintr-un poem de-al lui Mumuleanu. Poezia mai servește astfel și ca prim mediator al unui anumit mod de înțelegere a ceea ce ar fi un roman. În poemul *Muierile*, din *Caracterurile* publicate în 1825, Barbu Paris Mumuleanu vorbește despre una dintre delectările nocive moral la care se dedau femeile, și anume lectura *romanțurilor*: „Ori citind iar, ce citesc?/ Romanțuri ce le smintesc./ Nu citesc lucru moral./ Ci vrun romanț pastoral./ Nici cărți de creșteri să dea,/ La copii ce vor avea” (Mumuleanu 1972, 12). Această viziune asupra romanului ca lectură facilă și divertisment trivial, gustată în special de femei, este una larg răspândită în epocă, specifică primei jumătăți a secolului al XIX-lea, și va fi perpetuată chiar și de către unii dintre istoricii literari ai următorului secol, cei preocupați de fenomenul literar reprezentat de romanele de senzație, iar Dinu Pillat nu va face excepție. Mumuleanu, refractar la popularitatea romanului, împarte lecturile dezirabile în două mari categorii: cele morale și cele utile¹. Romanul, prin îndrăzneala sa de a se sustrage celor două mize „mesianice” ale scrisului, preferă tablourile contrastante care seduc cititorii în numele fascinației pentru povești ancorate în mundan, motiv pentru care lectura unor asemenea texte echivalează cu o trădare, un act egoist, săvârșit de femei ahtiate după plăceri condamnable, ca moda și romanțurile².

Dacă în țările române din perioada pre-revoluționară poezia și teatrul au fost privite ca instrumente ideologice eficiente, platforme ale patriotismului și zorilor naționalismului, romanului nu îi este atribuit același rol combativ, întrucât nu îi revine sarcina de a obține o victorie politică importantă, ci de a consemna stări de fapt și de a

¹ În acida sa *Procvântare*, cu care se deschid *Caracterurile*, Barbu Paris Mumuleanu oferă câteva exemple de asemenea lecturi utile și morale, menite a susține viitoarea dezvoltare intelectuală a fiilor țării: „Mai mult iubesc maicile plimbările și conversațiile [...] decât a să deprinde în lucruri căsnicești și a citi Catihisul, Gheografia și Istoria sfântă întru auzul fiilor”, (Mumuleanu 1972, 12).

² În aceeași cuvântare cu rol de îndreptar al moravurilor, Mumuleanu insistă asupra educației moral-creștine ca ax al unei cunoașteri virtuoză, ecuație formatoare din care ficțiunea și lectura „egoistă” a romanelor lipsesc cu desăvârșire: „[...] filosofia și științele sînt mult mai trebuincioase și de lipsă în viața soțială, dar când moralul lipsește, Loghica și Metafizica nimic nu ne folosește, decât ne ascute mîntea spre răutate, ne agerește duhul spre desfrânare, și ne dă arme de născociri cu care să rînim și să ne rînim”, (Mumuleanu 1972, 81).

descrie rezultatele transformărilor secolului. Într-o Europă care începea să înțeleagă literatura ca un mănunchi de relații sociale, guvernate de instituții formale și informale, sistemul estetic dominant suferea mutații semnificative, propagând interesul pentru analizele minuțioase ale evenimentului și ale lumii cotidiene înspre toate culturile vechiului continent, fie ele de vastă tradiție, asemenea spațiului francez, ori emergente, stadiu în care se integra și spațiul românesc. Pentru spațiul românesc postunionist, modernitatea culturală, frământările politice și mutațiile din interiorul claselor sociale conferă suficient material de observație și analiză socială.

Romanul devine astfel un gen literar digresiv prin excelență, pasiv prin raport cu combativitatea poeziei ori a teatrului, iar primele încercări autohtone de teoretizare a construcției romanești, influențate de gândirea occidentală, au consolidat această perspectivă fie prin apelul la temele predilecte (caracterul sentimental al romanțurilor, schițele sociale, analiza cutumelor), fie prin ideea de reflectare a mișcărilor vieții, reproduse în toate contrastele lor și perpetuate prin moravuri¹. Natura eseistică a romanului românesc este pronunțată în toate subgenurile sale, de la cel istoric, sentimental, haiducesc sau de mistere și până la cel judiciar sau didactic. Naratorul și personajele se lansează în perorații pe teme diverse, în lecții de morală, filosofie, estetică sau literatură, în timp ce efectele dramatice par a fi construite pentru a susține sentimentul fatalității. Determinismul proferat de romanul românesc din epoca apariției sale seamănă mai mult cu o înregistrare a unui cumul de date sociale, politice, istorice și culturale, dar nu se apropie de aplombul unei chemări la acțiune. Stilistic, în roman accentul se deplasează către evenimente trecute prin digresiuni grave, pasaje eseistice sau prin scenografia narativă alertă, în timp ce poemul sau reprezentarea teatrală speculează asprimea retorismului menit să influențeze atitudini ale prezentului. Din acest motiv, romanul se dovedește un suport ideologic mult mai eficient prin capacitățile sale latente de panoramare a unui trecut filtrat prin grile discursive heterogene.

Exercițiul traducerilor de romane franțuzești a dominat climatul cultural românesc din prima jumătate a secolului al XIX-lea și a schimbat, progresiv, perspectiva asupra noului gen literar care căpăta din ce în ce mai multă popularitate în spațiul autohton. Familiarizarea cu această formulă narativă proteică a influențat și dezvoltarea înțelegerii romanului în sens pur maniheist, care se opune genurilor consacrate ce slujesc moralității. Astfel, construcția romanească nu mai este privită exclusiv ca formă literară dăunătoare simțului etic, pervertitoare, ci se transformă, treptat, într-un instrument de distilare a moralității, slujind ca mijloc de observație socială și de analiză a moravurilor. Invective de tipul celor lansate de Mumuleanu nu

¹ În al său *Curs întreg de poezie generală*, I. Heliade-Rădulescu descrie materialul din care ar trebui să își extragă subiectele romanul. Pentru Heliade-Rădulescu, noul gen este continuatorul modern al grandioasei epopei, iar conținutul acestuia ar trebui să reflecte „faptele bărbaților celebri și populari, minunile prin care se crede că s-au operat acele fapte, obstacolele ce au întâmpinat acei bărbați, luptele, călătoriile, avântul popoarelor și agitațiunile lor în viața socială și publică, virtuți, amoruri, pasiuni, vițuri” (Heliade-Rădulescu 1870, 54).

își mai găsec cu aceeași ușurătate adepți, căci romanul începe să se fixeze în solul cultural autohton cu certitudinea că aduce cu sine viitorul literaturii române. Desigur, ideea că romanul ipostiază o experiență literară libertină, dăunătoare moral, nu și-a pierdut în întregime susținătorii, motiv pentru care opinia anacronică a poetului N. Nicoleanu, popularizată în cadrul unei conferințe ținute la Ateneul Român în 1867, blamează înrâurirea nefastă a „romanțelor franceze”, care corup, prin imoralitatea lor, sufletul femeiesc, inducând dezgustul asupra datoriei morale (Bogdan-Duică 1906, 130). Cu cel puțin două decenii înainte de apariția romanelor lui Dimitrie Bolintineanu, publicarea textului anonim *Elvira sau amorul fără de sfârșit* în 1845 arată că spațiul românesc se familiarizase pe deplin cu ceea ce ar putea însemna un roman, semn că traducerile din autorii populari ai epocii își atinseseră menirea, aceea de a media asimilarea noii formule narative.

Începuturile romanului autohton și predilecția noului gen pentru substanța istorică sunt evidențiate și prin suprapunerile terminologice ca roman original-istorie originală, ambele formule fiind întrebuițate adesea pentru clasificarea aceluiași text, autorii și editorii punând semnul echivalenței între ficțiune și evenimentul real. Apariția prozei românești este strâns legată de circulația termenului de „istorie”, care avea înțelesul de „poveste”, sau „invenție”, ținând, timp de câteva decenii, locul unei noțiuni mai precise care să definească tipul de narațiune. Romanțurile și chiar epopeile sunt „istorii”, adică narațiuni expansive, ce tratează aspecte tematice din cele mai diverse.

De la naționalism programatic la senzaționalism cosmopolit

Într-o primă etapă, cea a cristalizării sale, ce cuprinde perioada 1850-1880, romanul românesc postpașoptist face trecerea simbolică spre construirea unei mitologii literare care să înglobeze imaginea unei epoci trecute glorioase, speranțele naționalismului mesianic și speranța unui viitor menit să îndeplinească idealurile pașoptiștilor. În linia lui Erich Auerbach și Walter Benjamin, Benedict Anderson explorează în *Imagined Communities* o simultaneitate specifică, pregnantă și în proza istorică românească din perioada în care naționalismul european câștiga teren, marcând epoca „primăverii popoarelor”. Această simultaneitate, conform lui Anderson, constă într-o trăire a unui timp mesianic, concept teoretizat în volumul *Illuminations*, semnat de Walter Benjamin. Acest timp mesianic presupune o „simultaneitate a trecutului și viitorului într-un prezent instantaneu” (Anderson 1991, 24). Această trăsătură a gândirii simultane devine un element crucial în analiza prozei istorice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea:

[...] why this transformation should be so important for the birth of the imagined community of the nation can best be seen if we consider the basic structure of two forms of imagining which first flowered in Europe in the eighteenth century: the novel and the newspaper. For these forms provided the technical means for ‘re-presenting’ the kind of imagined community that is the nation (Anderson 2006, 24-25).

Națiunea, arată Benedict Anderson, se articulează sub forma unui construct al imaginarii, menit să înglobeze toate reprezentările „sinelui” colectiv, ca elemente reordonate de producțiile imaginației. Cu toate că teoria antropologului vizează lumea occidentală din secolul al XIX-lea, ea poate fi relevantă și în cercetarea morfologiei începuturilor modernității culturale românești, ale cărei forme literare reflectă fidel construcția miturilor naționale. În cazul romanelor istorice, importante suporturi ideologice, textul tipărit începe să ofere un corp concret frământărilor sociale, revendicărilor și speranțelor unui popor care se privește drept *națiune*. Walter Benjamin explorează necesitatea stabilirii unor legături cauzale între momentele cheie din istorie. Abordarea acestuia eludează postumitatea istorică și distanța temporală dintre trecut și prezent prin interpretarea trecutului în contextul contemporan al istoricului. Această caracteristică a gândirii simultane devine un element crucial și coagulant al prozei istorice din perioada ascensiunii naționalismului european:

The present, which, as a model of Messianic time, comprises the entire history of mankind in an enormous abridgment, coincides exactly with the stature which the history of mankind has in the universe. [...] A historian who takes this as his point of departure stops telling the sequence of events like the beads of a rosary. Instead, he grasps the constellation which his own era has formed with a definite earlier one. Thus he establishes a conception of the present as the “time of the now” which is shot through with chips of Messianic time (Benjamin 2007, 263).

Proiecțiile literare devin astfel determinante în conturarea imaginii pe care o națiune și-o formează despre sine, iar importanța pe care o dobândește presa atât în viața comunitară, cât și cadrul preocupărilor publicului cititor, alături de popularitatea romanului, se transformă în instrumente sociale care facilitează solidarizarea cu cauzele nobile, indiferent dacă acestea sunt de natură patriotică sau morală. Romane ca *Misterele unui nabab* (1889), *Dramele Veneției sau pumnalele rezbunătoare* (1889), *Misterul din Turnul Eiffel* (1889) sau *Clotilda sau Crimele unei femei* (1891) nu fac decât să integreze, cu îndemânare ori cu stângăcie, revendicări societale explicite, însă nu în aceeași măsură ca alți prozatori ai epocii, precum G. Baronzi, I. Bujoreanu sau N. D. Popescu. La Alexandru I. Alexandrescu, narațiunea își recapătă suveranitatea în țesătura labirintică a unor romane construite după toate convențiile foiletonistice. Chestiunea utilității socio-morale, îndelung discutată odată cu apariția primelor romane românești, este relativizată de jocul cu intrigile ramificate și decorurile excentrice ale unor lumi ornate de o splendoare aristocratică, transformată în câmp de confruntare directă între nobili pătimași și oameni de rând striviți de propria insignifianță socială și economică.

În *Misterele unui nabab*, structural și tematic, Alexandru I. Alexandrescu scrie o proză hibridă, un roman istoric și totodată de mistere și senzație, care uzează deopotrivă de strategiile adaptării, de particularitățile de frescă istorică și stereotipia romanțurilor sentimentale pentru a pune în scenă o acțiune complicată de dezvăluire a crimelor unui nobil italian vinovat de fratricid, multiplele straturi ale istoriei ramificându-se în

destinele tuturor personajelor. Romanul *Dramele Veneției sau Pumnalele rezbunătoare* relatează, prin același mănunchi de intrigi arborescente, povestea unui cuplu ce își caută răzbunarea prin uciderea unui uzurpator pățimaș. *Misterul din Turnul Eiffel* prezintă câteva intrigi amoroase încâlcite pe fundal istoric parizian, în care femeile abile din lumea aristocratică desfac și unesc destine, țin intrigi și suferă consecințele faptelor lor, iar bărbații sunt urmăriți de fantasmе ce le amintesc de fărădelegile lor. În *Clotilda sau Crimele unei femei*, Alexandrescu dezvoltă peripețiile unui medic de a-și găsi fiica, devoalând un lung șir de crime și nedreptăți.

După 1880, narațiunile romanului românesc postunionist depășesc etapa autohtonizării cadrelor ficționale, iar unii autori revin, paradoxal, la recuzita romantică preluată din traduceri și adaptări. Deși această strategie literară poate apărea mai degrabă ca o involuție a practicii scriitoricești, ea ar trebui analizată ca un indicator al fixării romanului în conștiința culturală românească. Dacă apariția romanului românesc i se datorează lui Eugène Sue și descoperirii formulei a ceea ce Cornelia Ștefănescu numește „roman social de tip popular” (Ștefănescu 1973, 37), eforturile de traducere și adaptare au produs efecte imediate, adică au suplinit existența unei tradiții narative care să susțină evoluția genului. De asemenea, practica literară, anunțarea și scrierea prozelor catalogate drept „romane” sau „romanțuri” originale, istorice ori sociale, precedă edificarea unei teorii autohtone a genului, așa cum traducerea anunță, cu o anumită precizie, ritmul apariției producțiilor originale. Un asemenea raport de determinare se va dovedi problematic pentru receptarea unui gen care se manifesta drept *work-in-progress*.

În proza istorică a lui Alexandrescu, amalgamarea de formule amintește de eforturile de compensare narativă realizate de „pionierii romanului românesc”, care căutau să răspundă curiozității, interesului pentru orizontul sentimental-melodramatic și fascinației pentru întâmplări extraordinare, menite să surprindă. Însă în *Dramele Veneției* și *Misterele unui nabab*, aliajul de formule narative contrastante nu se mai realizează intuitiv, inocent, ci mai degrabă ca un reflex cultural asumat care vrea să facă dovada lecturilor unui romancier ambițios să ofere replici autohtone capodoperelor literaturii universale. Alexandru I. Alexandrescu oferă personajelor sale scene cosmopolite de desfășurare narativă, invitând umbrele marilor culturi europene să legitimizeze străduințele sale epice. Orașe grandioase ca Veneția, Parisul sau Roma slujesc drept decoruri grandioase pentru intrigi meschine, dezvoltării tulburătoare sau acte răzbunătoare încărcate de morală. O posibilă explicație pentru acest cosmopolitism literar este oferită de Dinu Pillat printr-un comentariu la un articol semnat de Al. A. Philippide, autor ce corelează slaba reprezentare a subgenului romanului de aventuri cu absența unor metropole autohtone, care ar putea găzdui șiruri de întâmplări neașteptate, fascinante:

Al. A. Philippide, singurul scriitor român care s-a întrebat de ce romanul de aventuri nu a fost aproape deloc cultivat la noi, găsește cauza în lipsa „marei oraș”, adevărat „labirint inextricabil” care „oferă la fiecare pas lucruri neprevăzute, întâlniri neașteptate, coincidențe stranii, posibilități infinite de dispariție, ascunzișuri greu de

descoperit, personaje multe și variate”. Se susține ideea că este greu de conceput un roman de aventuri desfășurându-și acțiunea altundeva decât în „pădurea umană” a unei metropole de dimensiuni amețitoare. Cu cât cadrul apare mai restrâns (oraș de provincie, cartier sau o singură casă), cu atât „aventura riscă foarte ușor – după părerea autorului – să devină interioară, iar romanul să devină roman obișnuit” (Pillat 2012, 270).

Perspectiva lui Al. A. Philippide din „Romanul de aventuri și societatea românească” își găsește un promotor în Dinu Pillat, cunoscător al subgenurilor romanului de senzație din secolul al XIX-lea, întrucât inventivitatea scriitorilor români părea a fi condiționată, pe de o parte, de scenariile și strategiile mediate de traduceri, și, pe de altă parte, de capacitatea de adaptare a acestor elemente desprinse din capitalul cultural străin la specificul autohton. Totuși, medierea livrescă putea alimenta niște reprezentări literare operante pentru un roman românesc de aventuri, proza lui Alexandrescu probând această ipoteză. Cu toate că, potrivit configurației tematice, romane ca *Misterele unui nabab* sau *Dramele Veneției* ar dezvolta un conflict interior mai intens, în realitate ele sunt configurate ca mănunchiuri de intrigi exterioare, implicând urmăriri, lupte, călătorii și dezvoltări demne de un veritabil roman de senzație.

O altă constantă a romanelor lui Alexandrescu este prezența supranaturalului într-o entitate specifică, mereu aceeași, fantoma celui asasinat. Fantasma este, invariabil, una tristă, dilematică, shakespeariană, iar rolul ei este de a conduce către descifrarea misterele și pedepsirea răufăcătorilor. În *Dramele Veneției*, prezența acestui element supranatural este mai degrabă forțată, articulându-se ca un artificiu narativ ce nu poate fi pe deplin armonizat cu relieful narativ, iar fantoma servește ca pretext al precipitării episoadelor intrigii: „Bucuria lui Stevens, cand zări pe Lorenza la intrare-i fu atât de mare, încât nu o putem descrie. Cititori cred că înțeleg cauza acestei bucurii! Ne aducem aminte că dânsul credea pe Lorenza răpită de fantomă, nevăzându-se în barcă când se deștepta din leșin” (Alexandrescu 1889a, 97). Topirea unui set de evenimente în câteva fraze care rezumă confuz intriga transformă aparițiile fantomei în instrumente de dirijare a atenției cititorului.

Traducerile realizate de primii romancierii implicau modelarea originalului după cerințele potențiale ale cititorului român, iar în această strategie de adaptare sau autohtonizare a romanului occidental identificăm apariția romanului românesc. După N. D. Popescu, Al. Pelimon sau George Baronzi, prozatori care au căutat să autohtonizeze romanele istorice, de senzație, haiducești, sentimentale și de mistere, transplătând intrigi stereotipe în cadre ficționale românești, principiile construcției romanului încep să înglobeze o deschidere culturală mai vastă. Venind în continuarea unui inventar de romane care căuta să construiască un circuit național pentru modele narrative adaptate, Alexandru I. Alexandrescu își manifestă interesul pentru dizolvarea tendințelor autohtoniste și a imaginarului național în favoarea unor narațiuni plasate în decoruri europeniste eclatante.

Romanul istoric al lui Alexandru I. Alexandrescu

Singurele mențiuni și analize critice ale romanelor lui Alexandru I. Alexandrescu îi aparțin lui Marian Barbu și sunt cuprinse în volumul *Romanul de mistere în literatura română*. Contribuția lui Barbu este una minoră, care relativizează atât fenomenul literar reprezentat de romanul de mistere în literatura română, cât și rolul lui Alexandrescu în evoluția genului. Marian Barbu rezumă, adesea confuz și încurcând personajele și ramificației intrigii, principalele evenimente ale romanelor, insistând asupra unei presupuse deficiențe a prozelor lui Alexandru I. Alexandrescu: slaba reprezentare a claselor sociale dezavantajate și transformarea oamenilor săraci în simple elemente de decor sau pretexte pentru aristocrați de a-și manifesta spiritul pătimaș fără vreun cost semnificativ¹. O asemenea abordare a romanului istoric al autorului *Misterelor unui nabab* subminează însăși esența romanului de care Barbu pretinde că se ocupă, romanul de mistere fiind un subgen care folosește convențiile pentru a le extinde limitele, luându-și libertăți absolute și deplasând accentul de pe criteriul eseistic de a livra o lecție de morală la exuberanța narativă.

Ca emblemă a modernității culturale, proza istorică captează sentimentul de nostalgie sau aspirația către un trecut idealizat, asociind modernitatea cu fascinația pentru orașele pierdute în trecut. Fascinația romantică pentru ruine exprimă aceeași tendință fundamentală a modernității, caracterizată de atracția tot mai puternică către definirea esențelor și autenticității. În această privință, filosofia culturii, deși se străduiește să delimiteze trăsăturile unui fenomen universal, oferă o explicație identitară pentru nostalgiile istorice și reconfigurările lor ficționale. Romanul alimentează această nostalgie modernă pentru reprezentări autentice, iar transformarea observațiilor sociale, a fragmentelor din istoria națională sau a contextelor contemporane în subiecte ale prozei istorice permite abordarea lor într-un mod eseistic:

The desire for the auratic and the authentic has always reflected the fear of inauthenticity, the lack of existential meaning, and the absence of individual originality. The more we learn to understand all images, words, and sounds as always already mediated, the more, it seems, we desire the authentic and the immediate. The mode of that desire is nostalgia. A gap opens up between intellectual insight into the obsolescence of the concept and the lifeworld's desire for the authentic. The longing for authenticity is the media and commodity culture's romantic longing for its other (Huysen 2006, 12)

După etapa naționalistă a discursului romanesc, pregnantă în romanul istoric, social și, mai ales, în subgenul haiducesc, se instaurează stadiul discursului europeanist,

¹ Pentru Marian Barbu, antagonistul romanului, Marco, „este pus să săvârșească o serie de fărâdelegi în lumea săracilor” și „este un spirit al răului care acumulează forța instinctului primar și dorința diabolică a burghezului de a avea bani pe orice cale” (Barbu 1981, 110). Din dorința de a aplica schema hermeneutică a conflictului maniheist, comentatorului îi scapă rolul-cheie al personajului negativ, cel de a multiplica intriga și de a o precipita către un deznodământ fericit care să aducă o reparație fărâdelegilor, în buna tradiție a subgenului romanului de mistere.

deschis spre lumea aristocratică a Occidentului. După tentative și reușite de a construi ansambluri narative coerente tematic, romanul revine la etapa eclecticismului începuturilor, semn că Alexandru I. Alexandrescu se înscrie într-un alt stadiu din evoluția romanului românesc de secol XIX. Romanul *Misterele unui nabab* reprezintă un aliaj narativ neobișnuit, fluidizând granița dintre adaptare și originalitate. Adaptare a tragediei shakespeariene *Hamlet*, roman deopotrivă de mistere și de senzație, completat de intrigi sentimentale, textul lui Alexandrescu prelucrează o intrigă complicată, ramificată prin *plot twisturi*. O altă caracteristică importantă a romanului lui Alexandrescu este augmentarea misterului printr-o scenografie de proză polițistă. Daniela Zeca descrie această mutație literară adusă de romanul polițist în *Melonul domnului comisar. Repere într-o nouă poetică a romanului polițist clasic*:

răului metafizic și difuz îi ia locul o anume realitate personalizată care e *crima*, în timp ce eroul e departe de a mai proteja un secret sau un ideal, fiindcă se vede pus dintr-o dată în situația să reprime, să aducă la ordine, să acționeze, dar făcând uz nu de eroism, ci de o categorie cu totul alta decât cea morală, care e *flerul* [...]. În loc de a se pune la încercare în fața lumii și a naturii, eroul, devenit, mai nou, detectiv, se trezește singur în fața orașului și a tarelor societății (Zeca 2005, 53).

În *Misterele unui nabab*, răul se manifestă într-o formă concretă, în acțiuni clare, iar personajele îi intuiesc sursa. Enrico, eroul înveșmântat cu toate calitățile fizice și morale posibile, se găsește în situația de a elucida misterul morții propriului tată și tentativa de asasinat a cărei țintă el însuși fusese, pentru a ajunge să elucideze apoi enigmele destinelor mai multor personaje cu care interacționează. Eroul își impune un pact al tăcerii, înstrăinându-se chiar de femeia iubită, direcționându-și eforturile în direcția dezvăluirii misterelor și a pedepsirii răufăcătorului. Pe scurt, acțiunea romanului este plasată în Italia și urmărește istoria crimei plănuită de contele Marco împotriva fratelui său, Matei Carino, și a fiului acestuia, Enrico, pentru a-și însuși averea lor. Contele trimite asasini plătiți la castelul celor doi, dar planul îi reușește doar pe jumătate. Fratele îi este ucis, dar nepotul scapă. La scurt timp, fantoma tatălui ucis începe să-și viziteze fiul îndurerat, ghidându-l către descoperirea tuturor planurilor meschine urzite de contele Marco. Povestea de dragoste ce se înfiripă între Enrico și verișoara sa, fiica lui Marco, despre care va afla apoi că a fost răpită din casa adevăratului său tată, e o altă verigă a intrigii, care permite romancierului să își completeze paleta tematică. Fantoma tatălui ucis este cea care îl conduce pe fiu la dezvăluirea misterului uciderii sale, insuflându-i dorința răzbunării.

Romanul conține toate temele atribuite de Andrei Bodiș romanului postpașoptist: amorul, societatea, orașul, suferința, moartea, celălalt, scrisul, însă referențialul cultural este altul¹. Obsesia contextualizării și autohtonizării dispăre din

¹ „În ce privește romanul românesc, el suferă o dublă mutație: o adaptare a scriitorului la modelul, mai ales, franțuzesc, dar și o autohtonizare a acestuia. Pe de altă parte, cititorul suportă adaptarea *temelor epocii* la spațiul românesc. Temele epocii devin teme românești ale epocii, dovedind că în deceniul în care s-a

agenda unui romancier care își publică romanele în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea. Proza lui Alexandrescu este colorată de multe referiri la lumea diplomatică de la curtea regelui Victor Emanuel al III-lea, printre personaje apărând și Garibaldi. Pentru Jerome de Groot, structura hibridă a romanului istoric rezultă dintr-un amalgam de tendințe literare și reprezintă un echilibru delicat între conștientizarea artificialității universului literar și eforturile autorului de a ilustra lumi și evenimente situate în afara experienței cititorului:

An historical novel is always a slightly more inflected form than most other types of fiction, the reader of such a work slightly more self-aware of the artificiality of the writing and the strangeness of engaging with imaginary work which strives to explain something that is other than one's contemporary knowledge and experience: the past (de Groot 2010, 4).

Jean Tortel, în studiul intitulat *Le roman populaire*, identifică trei perioade semnificative ale romanului popular: etapa romantică sau eroică, perioada burgheză și, ultimul stadiu dintre ele, cel al scurtei reveniri la convențiile oferite de valorificarea tematicii eroică (Tortel 1970, 55). Romanul de consum ce gravitează în jurul unei figuri eroice responsabile de restaurarea echilibrului social prin identificarea și sancționarea antagoniștilor evoluează concomitent cu genul foiletonistic, culminând într-o sinteză consolidată sub forma „romanului-foileton”. Această integrare este consacrată de apariția subgenurilor hibride, în care presa devine un catalizator esențial al succesului public al romanului. În cadrul unui roman destinat consumului larg, acesta își proclamă apartenența la gen încă de la început, fie prin intermediul subtitlului, paratextului sau a primelor pagini. Alexandrescu își intitulează textul „roman original”, nu istoric, de mistere sau de senzație, semn că nu vrea să restrângă sau să limiteze textul la o singură tematică sau categorie de cititori. Această opțiune literară este una simptomatică pentru romanul secolului al XIX-lea, care mizează pe hibriditate și aliaj de formule diferite, ignorând ceea ce s-ar putea numi drept consecvență generică sau univocitate tematică, aspecte pe care Ken Gelder le consideră definitorii pentru literatura de consum sau pentru *genre fiction*:

Popular fiction announces those identities loudly and unambiguously: you know and need to know immediately that this is romance, or a work of crime fiction (and/or spy fiction), or science fiction, or fantasy, or horror, or a western, or an historical popular novel or an adventure novel (Gelder 2004, 64-65).

Eroul central din *Misterele unui nabab*, tânărul Enrico este portretizat ca un personaj convențional romantic, construit să răspundă atât solicitărilor unei intrigi sentimentale, cât și uneia de natură criminală sau polițistă: „Enrico era un june de 20 ani. Figura sa era de o frumusețe adevărat bărbătească. În ochii săi se vedea strălucind

născut Ciocoi vechi și noi, norma era creată de un alt fel de roman decât cel propus de Filimon” (Bodiu 2002, 15).

caracterul său cel blând. Mușchii cei dezvoltăți ai membrilor sale arătau o putere de Hercule” (Alexandrescu 1889, 4). Personajul potrivit primește un set predefinit de calități și abilități care să îi garanteze succesul, fiind transformat chiar într-un maestru al artei deghizării. Personajele negative create de Alexandrescu sunt izbăvite de orice iluzie a redempțiunii sau a nobleței. În construcția fizionomiei și personalității eroilor, se distinge rudimentaritatea fizionomiilor și psihologiilor personajelor construite după convențiile romantice, aspect pe care îl putem privi, folosind termenii lui Bernard Trout, în cheia unei „economii genetice a literaturii populare”:

La psychologie des personnages est évidemment très sommaire. Il y a les bons et les méchants. Les bons sont très bons. Les méchants sont toujours très méchants. L’homme bon est grand, beau, fort. Pour désigner le méchant, on trouve toujours quelque part l’adjectif «chafouin», de même que tout est fatal, et les méchants meurent, en général, à la fin (Trout 1970, 349).

Antagonistului absolut, Marco, i se construiește un portret menit să nu lase loc de îndoieli asupra caracterului său respingător. Ucenicia la școala fizionomiilor lui Lavater imprimă primelor romane românești aceeași strategie portretistică rudimentară, care să ascundă noblețea sau infamia în trăsăturile fizice ale personajului:

Comtele Marco era un bărbat cam de cincizeci ani. Statura cea înaltă și uscățivă, figura sa palidă împresurată de o mare barbă roșie, căutătura ochilor săi plină de răutate, îngrozitorul său surâs care-i era nelipsit, făcea din comte un om care-ți cauza de la prima vedere o neînțeleasă respingere (Alexandrescu 1889b, 26).

Alexandru Alexandrescu folosește tot arsenalul specific romanului-foileton: are grijă să încheie fiecare capitol cu un nou mister pe care să-l devoaleze pe parcursul următorului. El ramifică poveștile, multiplică fiecare nucleu narativ. Mixarea diferitelor formule narative este o trăsătură inerentă a literaturii epocii, ce se subordonează intenției romancierului de a acoperi sfere cât mai diverse de interes, iar acea „multiplicare a povestirilor”¹, prin care Franco Moretti justifică popularitatea romanului de aventuri, reflectă încercarea de a sistematiza materia epică într-un mod cât mai captivant pentru cititor. În volumul *Bestsellers. Popular Fiction*, Clive Bloom descrie mutațiile stilistice ce se realizează în scopul deplasării accentului de pe stil pe poveste, narațiune, conținut și convenție². Stilul rămâne un accesoriu, în timp ce

¹ “Adventures make novels long because they make them wide; they are the great explorers of the fictional world: battlefields, oceans, castles, sewers, prairies, islands, slums, jungles, galaxies... Practically all great popular chronotopes have arisen when the adventure plot has moved into a new geography, and activated its narrative potential. Just as prose multiplies styles, then, adventure multiplies stories: and forward-looking prose is perfect for adventure, syntax and plot moving in unison” (Moretti 2013, 166).

² “A literature whose elegance of style closes it within its own gemlike facets can only ever have a minority audience. Its tendency moves towards the minimalism of *belle lettres*, the essay or the *bon mot* turning it into an anecdote for masonic recognition amongst an elite group, whose gaze is marked by a type of refusal of historical movement. [...] Art fiction highlights its style, delights in it and makes of style a fetish.

povestea rămâne „motorul” romanului. În romanul istoric al lui Alexandrescu, segmentat de răsturnări de situație dramatice și spectaculoase, fiecare modificare a configurării spațiale și temporale, precum și fiecare aluzie la viitoarele întorsături ale acțiunii și orice elucidare retrospectivă a cursului evenimentelor curente acționează ca un factor coagulant al narativității. În epocă, uzul acestor strategii asigura fluiditatea construcției epice și garanta succesul la publicul cunoscător al jocurilor narative specifice foiletonului.

Romanul istoric *Misterele unui nabab* manifestă același caracter hibrid pe care îl putem atribui prozei epocii în care apare. Ca roman istoric, de senzație și mistere, la care se adaugă și o intrigă amoroasă, cu irizații de melodramă, textul încearcă să cumuleze toate strategiile textuale care și-au probat eficiența în convențiile narative occidentale. Efectul general produs de lectura textului este unul previzibil, cel de improvizație cu alură dramatică, ce sugerează că romancierul este mai degrabă interesat să elaboreze o proză ornamentată cu intrigi desprinse din luptele alegorice și atemporale valorificate cu succes de marea literatură, într-un exercițiu narativ care, deși se plasează formal sub stindardul originalității, alege să inoveze prin recursul la împrumuturile eclectice din capitalul cultural străin al romanului occidental.

Titlurile capitolelor funcționează ca enunțări ale întâmplărilor prin care va trece sau pe care le va provoca personajul central, o altă strategie preluată de la romanul foileton. Mobilitatea imaginarului din romanul lui Alexandru I. Alexandrescu presupune glisări bruște dinspre o ipostază fericită către una terifiantă sau pitorească. Episoadele poveștii lui Enrico se succed alert, înglobând schimbări radicale de atitudine și perspectivă. Romancierul descoperă în această precipitare a acțiunii soluția salvatoare pentru discontinuitățile narative. Intuiția gazetărească imprimă o organizare specifică materiei epice, menite să dozeze suspansul și tensiunea narativă în linia tradiției foiletonistice. Desigur, această manieră de elaborare literară se construiește pe principiul unei productivități literare asumate prin însăși îmbrățișarea convențiilor, aspect care atașează romanului o eticheta de gen accesibil, destinat mulțimilor de cititori nespecializați, care vulgarizează experiența literară. Într-o perioadă în care autonomia esteticului își adjucecase un număr semnificativ de susținători și arbitri, romanul nu își poate câștiga un loc privilegiat în rândul formelor prestigioase ale literaturii cu o vastă tradiție tocmai din cauza văditei sale accesibilității sale și, mai ales, din cauza contribuției sale însemnate la „democratizarea” câmpului cultural, proces realizat prin includerea preferințelor publicului în deciziile editoriale.

În *The Afterlives of Walter Scott: Memory on the Move*, Ann Rigney arată că istoria nu este o entitate fixă pe care o putem recupera și înțelege în mod obiectiv și propune o interpretare a trecutului ca „o resursă imaginativă” – un set de povești, imagini și amintiri folosite pentru a da sens prezentului și viitorului. Vorbind despre Walter Scott, Rigney arată cum poveștile și personajele sale (precum Ivanhoe și Rob

Popular fiction neutralises style, seems only interested in narrative, content and convention, and delights in making language invisible in order to tell a tale. Yet popular fiction may still make a fetish of one aspect of its style” (Bloom 2008, 86).

Roy) au fost reinterpretate și adaptate de-a lungul timpului, devenind parte a unei memorii culturale care continuă să influențeze modul în care interpretăm concepte precum cel de identitate, istorie sau naționalism (Rigney 2012, 15). În romanului lui Alexandrescu, istoria nici măcar nu mai trebuie să fie una națională, ea este un element decorativ, un cadru predispus subiectivizării, semn că trecutul este un proces continuu de interpretare și adaptare.

Canonul reprezintă, pe de o parte, o consemnare a unor raporturi de autoritate estetică asupra cărora există un consens, și, pe de altă parte, rezultatul unei bătălii pentru hegemonia asupra unui sistem cultural. *Anxietatea influenței*, așa cum este ea descrisă de Harold Bloom, pune în lumină nu doar lupta dintre genuri pentru dominanța asupra câmpului literar, ci și o tentativă de reconfigurare a peisajului literar prin deplasarea accentului de pe filiație literară pe evoluție și individualitate artistică. Pentru Margaret Cohen, care dezvoltă teoria lui Bourdieu, identitatea unui anumit moment din istoria literaturii este definită nu de piesele cuprinse în configurația canonică, ci mai degrabă de luptele succesive ce includ categorii vaste de scriitori, cititori și texte:

A writer's practice is overdetermined by his or her competition with contemporaries responding to the same codes and constraints, as writers take positions in relation to each other, striving for literary recognition and/or economic success. Bourdieu's model thus effects a major transformation in how critics have long organized the literary past. The identity of a literary historical moment is defined not by the canonized masterworks but rather by struggles involving a broad range of writers, readers, and texts (Cohen 2002, 7).

În *The Sentimental Education of the Novel*, Cohen face o pledoarie edificatoare pentru o istorie literară preocupată nu doar de raporturile ce se stabilesc între istorie și literatură, ci mai ales de episoadele care compun istoria literară *per se*, insistând asupra importanței identității colective în modelarea accesului scriitorilor la capitalul cultural și economic dintr-o anumită epocă, proces ce se răsfrânge asupra manierei în care poetica românească încifrează luptele din câmpul literar. Din acest motiv, conceptul de evoluție nu este cel mai potrivit în discutarea unui fenomen cultural care a facilitat apariția romanului istoric românesc și a subgenurilor acestuia. Evoluția presupune o transformare vizibilă, o modificare semnificativă a unor forme, presupunând existența unor etape superioare valorice, aspect relativ în studierea morfologiei literare întrucât formulele literare nu se succedă cu liniaritate și nu se înlocuiesc unele pe altele, ci coexistă. În cazul romanului românesc, acesta coexistă și se suprapune celorlalte genuri epice, motiv pentru care nu există o delimitare generică precisă. Romanul și nuvela sunt specii consubstanțiale, egale, între care nu se poate pune semnul superiorității estetice, cu atât mai mult cu cât cultura română modernă pare a le datora un interes crescând pentru modalitățile expresive ale prozei autohtone.

În literatura română din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când interesul pentru crearea romanelor originale definește direcția culturii autohtone, competiția artistică descrisă de Pierre Bourdieu și Margaret Cohen între contemporanii care

răspund acelorași coduri literare și constrângeri este edificatoare chiar și în câmpul teoretic, cel al reflecției asupra romanului. Recunoașterea literară și succesul economic reprezintă țelurile principale ale diversității și diversificării discursurilor românești care prefațează apariția romanului istoric autohton. Literatura de consum nu exclude elaborarea impresionantă și rafinamentul stilistic, așa cum succesul reputat de scriitori precum N. D. Popescu nu este cuantificat doar în numărul de publicații, editări și reeditări, ci și în practicile culturale ale unui mediu cât de poate de deschis emulației artistice. Romanul este un teren foarte flexibil și transparent pentru numeroasele tendințe literare, iar stăpânirea strategiilor narative și câștigarea unui public eterogen însemna adjudecarea unei poziții dominante în ierarhia artistică, fie ea și volatilă, a momentului. În proza lui Alexandrescu, materialul epic adunat de prin subiectele marii literaturi universale și retușat după convențiile literaturii de consum nu reprezintă decât un indicator al unei turnuri interesante în evoluția romanului românesc, care depășește pledoariile emfatice cu subtext etnocentrist.

Referințe bibliografice

- Alexandrescu, Alexandru I. 1889a. *Dramele Veneției sau Pumnalele Resbunătoare. Roman original.* București: Librăria H. Steinberg.
- Alexandrescu, Alexandru I. 1889b. *Misterele unui nabab. Roman original.* București: Librăria H. Steinberg.
- Anderson, Benedict. 1991. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London: Verso.
- Barbu, Marian. 1981. *Romanul de mistere în literatura română.* Craiova: Editura Scrisul Românesc.
- Benjamin, Walter. 1969. *Illuminations.* New York: Schocken Books.
- Bloom, Clive. 2008. *Bestsellers. Popular Fiction Since 1900.* London: Palgrave MacMillan.
- Bodiu, Andrei. 2002. *Șapte teme ale romanului postpașoptist.* Pitești: Editura Paralela 45.
- Bogdan-Duică, G. 1906. *N. Nicoleanu, V. Cîrlova, C. Stamati.* București: Editura Minerva.
- Cohen, Margaret. 2002. *The Sentimental Education of the Novel.* Princeton: Princeton University Press.
- De Groot, Jerome. 2009. *The Historical Novel.* New York: Routledge.
- Gelder, Ken. 2004. *Popular Fiction. The logics and practices of a literary field.* New York.
- Heliade-Rădulescu, I. 1870. *Curs întreg de poezie generală*, vol. II. Tip. Lucrătorilor asociați.
- Huyssen, Andreas. 2006. *Nostalgia for ruins*, in „Grey Room”, No. 23 (Spring), p. 6-21.
- Moretti, Franco. 2013. *Distant Reading.* London: Verso.
- Mumuleanu, Barbu Paris. 1972. *Scrieri.* București: Minerva.
- Pillat, Dinu. 2012. *Spectacolul rezonanței. Eseuri, evocări, sinteze.* București: Humanitas.
- Rigney, Ann. 2012. *The Afterlives of Walter Scott. Memory on the Move.* Oxford: Oxford University Press.
- Ștefănescu, Cornelia. 1973. *Momente ale romanului.* București: Editura Eminescu.
- Trout, Bernard. 1970. *Économie Génétique de la Littérature Populaire*, in N. Arnaud (ed.), *Entretiens sur la Paralittérature.* Paris: Plon, p. 345-353.
- Zeca, Daniela. 2005. *Melonul domnului comisar. Repere într-o nouă poetică a romanului polițist clasic.* București: Editura Curtea Veche.