

ROXANA FURCOVICI

MOTIVUL ARBORELUI ȘI AL FLORII ÎN ROMANUL PROUSTIAN

Într-un poem – și cele mai bune romane sunt poeme –, într-o creație, realitatea nu este ceea ce criticii numesc realism. Într-o creație, realitatea este o realitate intimă, efervescent creatoare și care ține de voință.

(Miguel de Unamuno – Prolog la Trei nuvele exemplare)

Apărut între 1913 și 1927, romanul lui Marcel Proust *În căutarea timpului pierdut* a marcat, indiscutabil, o revoluție a genului. De la anularea subiectului în sens tradițional, ca fir evenimential determinat, trecând prin dezintegrarea personajului și până la modificarea perspectivei asupra spațiului și a timpului ori eliberarea frazei de canoanele formale, romanul proustian înseamnă inovație, depășire a unei experiențe artistice asumate.

Impresionant și din punct de vedere cantitativ (căci însumează mai multe mii de pagini), romanul își dispune materia în jurul unei conștiințe unice – aceea a personajului-narator Marcel. În felul acesta, *În căutarea timpului pierdut* propune o perspectivă profund subiectivă, foarte nuanțată asupra lumii, atât exterioare, cât și a celei fascinante a psihicului omenesc. Deasupra istoriei lui Marcel, se clădesc straturi narative succesive, vizând destine diferite sau simetrice, astfel încât este pe deplin justificată compararea romanului cu o simfonie: pornind dintr-un trunchi comun, temele și motivele, planurile narative „se-ngână și-și răspund”, cum ar spune Charles Baudelaire, se armonizează, coexistă într-un sistem arborescent surprinzător. Plecând de la această simplă observație asupra structurii și a compoziției romanului (și care ne-a sugerat imaginea unui arbore), am încercat să extindem ideea pentru a pune în evidență reverberația adâncă pe care o are regnul vegetal în opera scriitorului francez.

La un nivel superficial al textului, surprinde gama extraordinar de vastă a plantelor prinse în încrângătura de imagini artistice, plante care, aproape fără excepție, capătă valoare metaforică sau de simbol. Astfel, *nufărul, orhideea, feriga, albastrelele, macul, garoafa, crinul, trandafirul, liliacul, fucsia, violetele, măceșul, nu-mă-uita, crizantema, bulgării-de-zăpadă, irisul ori bumbișorii* aduc culoare și parfum și, mai ales, o consistență diafană, trecând dincolo de o simplă imagine (vizual / olfactivă) și înflorind în planul ideii. De asemenea, diferiți arbori, de la *tei, meri, aluni, salcâmi, nuci, castani* până la *portocali*, punctează reveriile naratorului

DACOROMANIA, serie nouă, VII – VIII, 2002 – 2003, Cluj-Napoca, p. 273-278

și construiesc puncte de reper pentru întâlnirile trecutului cu clipa prezentă. Formele vegetale cele mai bogate își găsesc materializarea fie ca *pădure*, fie ca *parc*, iar referirile la ieșirile personajelor romanului în mijlocul naturii sunt nenumărate: singuraticile plimbări ale bunicii lui Marcel la Combray, sub ploaia dezlănțuită, plimbările lui Swann în Bois de Boulogne, cele ale naratorului pe malul Vivonnei sau la Montjouvain sau, împreună cu pictorul Elstir, la Balbec, toate sugerează nevoia personajelor de a se întoarce la o matrice, la un simbol de perfecțiune și, mai ales, la fiorul vital, îl vom numi vegetal, al vieții care palpită uniform, ca o inimă, sub toate formele înconjurătoare.

Astfel, contemplarea peisajului, a naturii și a elementelor ei componente, reprezintă pentru romancierul francez doar un pretext artistic sau, mai mult, o modalitate de a descoperi principiul fluidității, al continuumului în viața omului și a universului. În acest sens, un fragment surprinzător este cel în care naratorul – copil, la Combray – privește cu atenție ceaiul de tei și, treptat, distinge, dincolo de aparențele înșelătoare, ceva mult mai prețios. La început, frunzele și florile uscate i se par bizar și artistic metamorfozate, ca și cum ar fi luat masca altor obiecte: „Les feuilles, ayant perdu ou changé leur aspect, avaient l’air des choses les plus disparates, d’une aile transparente de mouche, de l’envers blanc d’une étiquette, d’un pétale de rose, mais qui eussent été empilées, concassées ou tressées comme dans la perfection d’un nid”¹. Apoi, dincolo de caracterul multiplu al realității, eroul ajunge să „citească” în crenguțele uscate de tei imaginea plină de vitalitate, de forță, a naturii, frumusețea ei. În vârtejul de clipe prezente și trecute se instituie o corespondență calitativă, un fluid ca o sevă care dă consistență existenței, care este însăși existența: „[...] mais surtout l’éclat rose, lunaire et doux qui faisait se détacher les fleurs dans la forêt fragile des tiges où elles étaient suspendues comme de petites roses d’or [...] me montrait que ces pétales étaient bien ceux qui avant de fleurir le sac de pharmacie avaient embaumé les soirs de printemps”². Legătura acestui principiu al fluidității cu vegetalul se impune de la sine. În toate culturile lumii, regnul vegetal a fost considerat un „symbole de l’unité fondamentale de la vie”³, al caracterului ciclic al existenței, „symbole du développement”⁴. El era întotdeauna pus în relație cu elementele fundamentale – cu pământul, apa și aerul –, hrănindu-se din ele, sfârșind în sânul lor, pentru a renaște apoi cu mai multă vigoare. Imagine a acestei permanente metamorfoze, a acestei „vieți fără de moarte” este, și în paginile romanului proustian, **copacul**. După Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, arborele este deopotrivă simbol al caracterului ciclic al evoluției cosmice și „al uniunii continuumului cu discontinuumul”: „dans la voie vers l’individualisation de l’homme, qui consiste à réduire le multiple à l’unité, l’arbre représenterait une progression ordonnée, l’aspect dynamique, la possibilité

¹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, I, Paris, 1919, p. 78.

² *Ibidem*, p. 79.

³ J. Chevalier și Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, IV, p. 363.

⁴ *Ibidem*, IV, p. 364.

d'épanouissement"⁵. Această energie regeneratoare este subliniată în roman și de un scurt pasaj semnificativ. După câteva zile de primăvară timpurie, naratorul vede cum iarna se instalează din nou; pe bulevarde, castanii sunt „plongés dans un air glacial et liquide comme de l'eau”, însă, în ciuda frigului, nu încetează „à arrondir et à ciseler en leurs blocs congelés, l'irrésistible verdure dont la puissance abortive du froid contrariait mais ne parvenait pas à réfréner la progressive poussée”⁶.

Așezată sub pecetea vegetalului, reveria eroului principal este vegheată adesea de prezența unui arbore, în liniștea învăluitoare a pădurii, a grădinii sau a parcului. „Les beaux après-midi du dimanche, sous le marronnier du jardin de Combray, soigneusement vidés par moi des incidents médiocres de mon existence personnelle”⁷ au semnificația unei reveniri la sine însuși, a transcenderii universului mărunț al cotidianului spre un dincolo. Și aceasta pentru că arborele nu este văzut doar ca simbol al materialității, al fluidului vital elementar care conduce lumea. El este, de asemenea, un factor de unitate, un liant între cele trei niveluri ale cosmosului și, din această perspectivă, o *axis mundi*. Cu rădăcinile solid înfipte în pământul-mamă, trăind la suprafață, el tinde să cuprindă și cerul cu ramurile sale. Văzut, în *Biblie*, ca Arbore al Vieții, el este, în același timp, și Arbore al Cunoașterii, ceea ce face din el un simbol al elevației și al spiritualizării. Cum se va vedea mai departe, vegetalul va fi suprapus, la Proust, nu o dată, artei, visului și iubirii, adică unor realități desprinse, eliberate de materie. Asociată adesea lecturii sau contemplației artistice (ca forme superioare ale visării), materia vegetală capătă spiritualitate, se ridică la nivelul unei realități simbolice, tot așa cum timpul, noțiune abstractă, capătă materialitate: în acele frumoase după-amieze de la Combray închinată lecturii, va spune Proust, măsura cronologiei este dată de „le cristal successif, lentement changeant et traversé de feuillages, de vos heures silencieuses, sonores, odorantes et limpides”⁸.

Înainte de a trece la relevarea semnificațiilor motivului florii, ar fi necesar să amintim, măcar în treacăt, valoarea simbolică pe care o au **grădina** și **pădurea**. Astfel, grădina este o replică pământeană a Paradisului, dar și o miniaturizare a lumii⁹. Ea conține, într-o oarecare măsură, și artificialitate, căci omul a impregnat-o de propria personalitate, fără a șterge însă energia ei vitală fundamentală (lui Marcel i se pare că Bois de Boulogne are „l'aspect provisoire et factice d'une pépinière ou d'un parc”¹⁰). Pădurea este, în general, și poate fi interpretată astfel și în romanul proustian, o imagine sau o expresie a psihicului omenesc. Asupra ei, naratorul își proiectează emoțiile, senzațiile ori dorințele. Deosebit de relevantă

⁵ *Ibidem*, I, p. 104.

⁶ Proust, *Du côté de chez Swann*, II, p. 251.

⁷ *Ibidem*, p. 129-130.

⁸ *Ibidem*, p. 130.

⁹ „Le jardin est le symbole du Paradis terrestre, du Cosmos dont il est le centre, du Paradis céleste dont il est la figure, des états spirituels”, Chevalier, Gheerbrant, *op.cit.*, III, p. 62.

¹⁰ Proust, *op. cit.*, II, p. 294.

este, în acest sens, scena din pădurea de lângă Roussainville: copil fiind, Marcel nu face distincția între manifestările exterioare – liniile cadrului, lumina, copacii – și ceea ce simte; el își imaginează că din trunchiurile arborilor urmează să se desprindă o femeie, și nu oarecare, ci una produsă cu necesitate de pitorescul peisajului; dezamăgit în așteptările sale pline de candoare, el are gestul disperat și sincer de a pedepsi copacii: „et ce n’*était plus d’allégresse, c’*était de rage que je frappais les arbres du bois de Roussainville d’entre lesquels ne sortait pas plus d’êtres vivants que s’ils eussent été des arbres peints sur la toile d’un panorama*”¹¹. Această legătură adâncă dintre materie și spirit, dintre imaginea concretă, imediată și idee ori sentiment apare ca o constantă a romanului proustian, fiind considerată o realitate a vieții omului, în general, nu numai a copilului. Undeva, în primul volum, naratorul mărturisește: „Et la terre et les êtres je ne les séparais pas”¹². Din această cauză, perspectiva din care sunt realizate personajele este cu totul modificată față de romanul tradițional (Michel Zérafă vorbea chiar de o disoluție a personajului literar). Într-adevăr, acesta nu mai este construit obiectiv, din exterior, explicat prin sau găsindu-și justificarea în acțiune, ci urmează aceeași grilă a vegetalului, a unei pasivități esențiale. Trăgându-și seva din ceea ce romancierul francez numea „solul mental”, ființa adâncă a eroilor proustieni se construiește pe sine în acumulări concentrice, succesive. În studiul *Timpul, distanța și forma la Proust*, Ortega y Gasset subliniază tocmai acest specific al romanului *În căutarea...*, roman modern care valorifică tehnici artistice impresioniste și care, anulând trama tradițională, surprinde mai ales „perspectiva aeriană, țesătura de vibrații cromatice de care se înconjoară lucrurile”¹³. Forma nu mai are relevanță, exactitatea conturilor, greutatea obiectelor sunt trecute cu vederea sau chiar abolite, în accepția lor obișnuită, în favoarea înregistrării unui flux energetic, a unei vibrații interioare – ca o sevă a lucrurilor, ființelor și fenomenelor. Reflex al acestui mod specific de a exprima exterioritatea sunt, firește, personajele. După același Ortega y Gasset, acestea sunt „lipsite de siluetă; sunt, mai curând, variabile condensări atmosferice, imagini spirituale pe care, din oră în oră, adieri de vânt și lumină le transformă [...]; existența personajelor lui Proust are un caracter vegetativ. Pentru plantă, a trăi înseamnă a fi, nu a acționa; pasivitatea ei elimină orice dramă. La fel, personajele lui Proust se comportă ca vegetalele, inerte în destinele lor atmosferice”¹⁴.*

Dar simbolismul vegetal cel mai fascinant pe care Proust îl folosește în paginile romanului său este, neîndoios, acela al **florii**. În țesătura de fapte, de imagini, descrieri ori reverii, floarea acoperă o arie de semnificații surprinzătoare prin dimensiune și multitudine. Alături de arbore, de pădure, floarea este unul dintre simbolurile foarte generoase pe care omenirea le-a venerat întotdeauna.

¹¹ *Ibidem*, I, p. 228.

¹² *Ibidem*, p. 226.

¹³ *Op. cit.*, p.159.

¹⁴ *Ibidem*.

Ea reprezintă, așa cum au subliniat autorii *Dicționarului de simboluri*, simbolul principiului pasiv, al spiritualității ori al perfecțiunii; mai mult, „la fleur est le symbole de l’amour et de l’harmonie caractérisant la nature primordiale; elle s’identifie au symbolisme de l’enfance et, d’une certaine façon, à celui de l’état édénique”.¹⁵ Ea poate simboliza, de asemenea, întoarcerea la centru, recuperarea unității, tot așa cum a fost interpretată și ca simbol al instabilității și mai ales al caracterului efemer al frumuseții. Nu în ultimul rând însă, „la fleur se présente [...] comme une figure-archétype de l’âme”¹⁶. Toate aceste semnificații există, fără nici o îndoială, în textul proustian. Cel mai adesea, floarea este pusă în relație cu femeia iubită: Albertine adormită este asociată unei plante, unei tulpini zvelte înflorite; titlul unui întreg volum, *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, asimilează stadiul adolescentin unei inflorescențe a ființei, care prevestește trecerea, dar nu iremediabilă trecere spre moarte, ci spre stadiul originar de unde începe alt ciclu de viață: „Dans la fleur la plus fraîche on peut déjà distinguer les points imperceptibles qui pour l’esprit averti dessinent déjà ce qui sera par la dessiccation ou la fructification des chairs aujourd’hui en fleurs, la forme immuables et déjà prédestinée de la graine”¹⁷; alea salcânilor din Bois de Boulogne i se pare naratorului o galerie a femeilor, însă și a iubirilor trecute (trecute doar în ordinea exterioară, dar păstrate și apărute în memorie – adevărata existență a ființei, după Proust). Dar simbolistica florii nu se reduce în roman la tema iubirii, la obiectul dorinței erotice. Modelul inflorescenței vizează și momentele privilegiate, fragmentele realității care au ajuns la stadiul desăvârșirii și sunt înregistrate în memoria adâncă a personajului: în încăperile casei de la Combray, „l’air y était saturé de la fine fleur d’un silence si nourricier, si succulent”¹⁸; gănguritul porumbeilor este o „fleur sonore”¹⁹; Florența este, pentru narator, o cetate a florilor, căci numele ei sugerează acest lucru; floarea este asociată artei, care la Proust reprezintă exteriorizarea a ceea ce omul are mai prețios și, în mod obișnuit, incomunicabil: „même par un jour de tempête le nom de Florence ou de Venise me donnait le désir du soleil, des lys, du palais des Doges”²⁰; copilăria, asociată florilor, este pentru Marcel o „Délosfleurie”²¹.

Poate unul dintre cele mai impresionante episoade ale romanului este cel în care naratorul – copil și trăind, în consecință, într-o lume cu totul privilegiată – întâlnește și admiră florile de măceș: le descoperă în tăcerea măreață a bisericii, în taina celebrării sfinte, neîndrăznind să le privească decât pe furiș și părându-i-se „à la fois une réjouissance populaire et une solennité mystique”²². Imaginea florilor,

¹⁵ J. Chevalier și A. Gheerbrant, *op. cit.*, p. 328.

¹⁶ *Ibidem*, II, p. 331.

¹⁷ *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, III, Paris, p. 174.

¹⁸ *Du côté de chez Swann*, I, p. 56.

¹⁹ *Du côté des Guermantes*, I, Paris, p. 128.

²⁰ *Du côté de chez Swann*, II, p. 244.

²¹ *Ibidem*, p. 264.

²² *Ibidem*, II, p. 164.

atât de vii, se confundă apoi cu aceea a unei fete, devenind o dublă expresie – a copilăriei și a primilor fiori ai iubirii. Hățișul de măceș are pentru erou valoarea unui centru al existenței, iradiind sens: „Puis je revenais devant les aubépines comme devant un chef-d’oeuvre”²³. Florile sunt, astfel, simbolul unui anumit mod de a cunoaște, de a recepta lumea, i-mediat, plenar, așa cum fac în primul rând copiii. Este o „vedere dintâi”, cum ar spune Nichita Stănescu, o învățare-înregistrare a lumii cu sufletul, o depozitare a ei în memoria afectivă, unica într-adevăr prețioasă pentru ființa umană. De aceea, pentru eroul romanului, întreaga viață ulterioară se raportează la cele două tărâmurii fermecate ale copilăriei, regate ale vegetalului – partea dinspre Méséglise și cea dinspre Guermantes: „Soit que la foi qui crée soit tarie en moi, soit que la réalité ne se forme que dans la mémoire, les fleurs qu’on me montre aujourd’hui pour la première fois ne me semblent pas de vraies fleurs. Le côté de Méséglise avec ses lilals, ses aubépines, ses bleuets, ses coquelicots, ses pommiers, le côté de Guermantes avec sa rivière à têtards, ses nyphéas et ses boutons d’or, ont constitué à tout jamais pour moi la figure des pays où j’aimerais vivre”²⁴. Acesta este stadiul ideal al oricărui om (nu este, oare, copilăria vârsta paradisiacă spre care fiecare dintre noi își îndreaptă mereu cu nostalgie gândurile?), stadiul prețios care abolește orice graniță, orice obstacol între eul adânc și lumea exterioară, care presupune elanul dionisiac unificator, recuperator al unei armonii inițiale, stadiul în care oricare dintre noi ar putea să iubească, din toată ființa, o floare.

BIBLIOGRAFIE

- Raoul Celly, *Répertoire des thèmes de Marcel Proust*, Paris, 1935.
 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, 1973 – 1974.
 Ortega y Gasset, *Timpul, distanța și forma la Proust*, în „Secolul 20”, nr. 202 – 213, 1977.
 Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, Paris, vol. I–II, 1919, vol. III, 1920.
 Michel Zérafă, *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, 1971.

*Biblioteca Academiei Române – Filiala Cluj
 Cluj-Napoca, str. M. Kogălniceanu, 12–14*

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, I, p. 265.