

DUMITRU RADU POPESCU

SIMONETTA BERLUSCONI

*Călugărul Filippo Lippi și
călugărița Lucrezia Buti*

Prefață de
MARIA-ANA TUPAN



Colecția: Opere fundamentale
Coperta: Florin Afloarei

Lector: Constantina Raveca Buleu
Tehnoredactor: Carmen Dumitrescu

Editura Contemporanul
OP-22, CP-113, Sector 1, București,
Cod 014780, Romania
Tel/Fax: 4021-2125692; 4021-3106618
E-mail: office@contemporanul.ro
www.contemporanul.ro

Anul apariției: 2012
Ediție Digitală (pdf)
ISBN 978-606-8260-24-2

Copyright © 2012 Contemporanul

Această carte în format digital (e-Book) este protejată prin copyright și este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Dumitru Radu Popescu s-a născut în data de 19 august, 1935, în satul Păușa, județul Bihor. Este prozator și dramaturg. Și-a făcut studiile la Institutul de Medicină și Farmacie din Cluj, abandonat în anul al III-lea de studiu, și Facultatea de Filologie a Universității Victor Babeș din Cluj. Între 1956 și 1969, DRP este redactor la revista *Steaua* din Cluj, apoi redactor-șef al revistei *Tribuna* din Cluj. (1969 – 1982) În 1982 prozatorul exercită funcția de redactor-șef al revistei *Contemporanul*, iar între anii 1981 și 1990 este președinte al Uniunii Scriitorilor din România. În 2006 este membru titular al Academiei Române (corespondent, 1997). Din 2006, director general al Editurii Academiei Române și vicepreședinte al Consiliului științific editorial.

Opera (selectiv)

Povestiri: *Fuga* (1958), *Umbrela de soare* (1958), *Fata de la miazăzi* (1964), *Sommul pământului* (1965), *Prea mic pentru un război așa de mare* (1969), *Duios Anastasia trecea* (1967), *Leul albastru* (1981)

Romane: *Zilele săptămânii* (1959), *Vara oltenilor* (1964), *F* (1969), *Vânătoarea regală* (1973), *Cei doi din dreptul Tebei* (1973), *O bere pentru calul meu* (1974), *Ploile de dincolo de vreme* (1976), *Împăratul norilor* (1976), *Viața și opera lui Tiron B. I. Iepurele șchiop* (1980), *Viața și opera lui Tiron B. II. Podul de gheață* (1982), *Dumnezeu în bucătărie* (1994), *Orașul ingerilor* (1985), *Truman Capote și Nicolae Țic* (1995), *Paola și Francesca și al treisprezecelea apostol* (1998), *Săptămâna de miere* (1999), *Falca lui Cain* (2006), *Întoarcerea tatălui risipitor* (2009)

Teatru: *Acești îngeri triști* (1970), „9” (1973), *Teatru* (1974), *Rezervația de pelicanii* (1983), *Moara de pulbere* (1989), *Mireasa cu gene false* (1994), *Dragostea e ca și o râie* (1995), *Cimitirul de trenuri* (1996), *B. Stocker și Conte Dracula* (2000), *O batistă în Dunăre* (2001), *Anglia* (2003), *Cucul de fier* (2004), *Săptămâna cu o mie și una de nopți* (2004), *Ștefan cel Mare* (2004), *Domnul Fluture și doamna Fluture* (2004), *Noaptea săptămânii* (2005), *Un elefant se legăna pe o pânză de păianjen* (2007), *Diavolul aproximativ* (2008), *Epistola către Englezi* (2009)

Scenarii de film: *Un surâs în plină vară* (1963, regia Geo Saizescu), *Păcală* (1964, regia Geo Saizescu), *La porțile pământului* (1965, regia Geo Saizescu), *Balul de sâmbătă seara* (1967, regia Geo Saizescu), *Prea mic pentru un război atât de mare* (1969, regia Radu Gabrea), *Duios Anastasia trecea* (1979, regia Alexandru Tatos), *Zbor planat* (1979, regia Lucian Mardare), *Mireasa din tren* (1980, regia Lucian Bratu), *Căruța cu mere* (1982, regia George Cornea), *Fructe de pădure* (1983, regia Alexandru Tatos), *Nelu* (1985, regia I. Doroftei), *Rochia albă de dantelă* (1986, regia Dan Pița), *Pasărea paradisului* (1988, regia I. Doroftei), *Turnul din Pisa* (2002, regia Șerban Marinescu), *Triunghiul morții* (2004, regia Sergiu Nicolaescu), „15” (2007, regia Sergiu Nicolaescu)

Poeme: *Câinele de fosfor* (1981)

Traduceri: *Ploaia albă* (Moscova, 1964), *Ploaia albă* (Kiev, 1967), *Ploaia albă* (Vilnius, 1968), *Visul* (Paris, Théâtre d'Orsay, compania Renaud-Barrault, 1968), *Pisica în noaptea Anului Nou* (Beijing, 1971), *Ploaia albă* (Praga, 1974), *Pădurea cu puzepe* (Tokio, 1980), *Scrieri* (Moscova, 1984), *Piticul din grădina de vară*, *Acești îngeri triști*, *Cezar, măscăriciul piraiților*, *Lapte de pasăre* (Moscova, 1988), *Paznicul de la depozitul de nisip* (Los Angeles, 1996), *Piticul din grădina de vară* (Estonia, 1996), *Baladă pentru nouă cerbi* (Novi Sad, 1995), *Studiul osteologic al unui schelet de cal dintr-un mormânt avar din Transilvania* (Budapesta, 1996), *Paznicul de la depozitul de nisip*, *Robespierre și regele* (Paris, 2004), *Ca frunza dudului din rai*, *Paznicul de la depozitul de nisip*, *Cezar, măscăriciul piraiților* (Suedia, 2005), *Dor* (Praga, 1966; Budapesta, 1967), *Duios Anastasia trecea* (India 1976; Italia, Polonia, 1977; Moscova, Belgrad 1988), *Vânătoarea regală* (America, Londra, Polonia, Macedonia. A mai fost tradus în maghiară, germană, suedeză), *Cei doi din dreptul Tebei* (tradus în maghiară, germană – Berlin, 1973)

Eseuri: *Virgule*, *Galaxia Grama*, *Complexul Ofeliei*, *Actori la curtea prințului Hamlet*, *Dudul lui Shakespeare*, *Pușca lui Caragiale*

Premii: Premiul Cinematografiei pentru cel mai bun scenariu (1964), Premiul Uniunii Scriitorilor din România (1964, 1969, 1974, 1977, 1980), Premiul Academiei Române (1970)

JOHN BARTH, D.R. POPESCU ȘI ABISUL POSTMODERN AL RENEAȘTERII

Anterior Renașterii, individul trăiește într-un timp linear, privind epoca sa ca ultima etapă a unui curs istoric fie descendent, care are la origini un mit al căderii – din vârsta de aur, din Eden, din perfecțiunea Pleromei (hermeticii, gnosticii), din plenitudinea metafizică a Intellectului divin sau a Ideilor (Aristotel, Platon), fie ascendent, urcând prin generații inspirate de arhetipul prometeic către forme Progresive de civilizație. Omul Renașterii însă devine conștient de existența discontinuității istorice, a rupturii, mai ales, epistemologice, cu trecutul. De întunecatul Ev Mediu se desprinde printr-o revoltă antidogmatică, iar antichitatea, supusă examenului antic, este preluată ca model. Modelul realizează sincronizarea cu spiritul altor vremuri printr-un factor terț. Comuniunea mentală implică, însă, în mod dialectic, alienarea de unicitatea sinelui. Elementul terț – antichitatea – mediază între subiect și obiect, influențând sistemul de coduri în care fiecare subiect de discurs este prizonier, împreună cu contemporanii săi. În acest model, Rene Girard¹ vede un mediator al dorinței. Ceea ce cunoaște Don Quijote nu este lumea reală, experiența sa descriind un parcurs inspirat de lecturile romanelor cavalerești. El se lasă trăit de Amadis: din momentul în care

¹ Rene Girard, „Desire, Deceit and the Novel”, apud. *Literary Theory: An Anthology*. Edited by Julia Rivkin and Michael Ryan, și *Les Feux de l'Envie*, traduit de l'anglais par Bernard Vincent, Editions Grasset Farsquelle, 1990.

influența factorului mediator este resimțită, simțul realității este pierdut, iar judecata, mandatată. Don Quijote și Sancho își împrumută dorințele din alteritatea modelului, perceput ca fundamental și primar într-o asemenea măsură, încât îl confundă cu dorința de a fi ei înșiși. Adevărul oglinzii nu produce experiența revelatorie pe care o asociem lui *anagnorisis* din tragedia greacă, deoarece Cavalerul Tristei Figuri nu ajunge să se vadă pe sine, ci distanța dintre proiecția sa idealizată și ceea ce văd și impun prin noul discurs instituționalizat ceilalți în lumea post-feudală, anti-aristocratică, a omului comun: pe Sancho Panza. Acest nou model este în aceeași măsură fabricat și metonimic, în comparație cu paradigma completă a caracterului uman, pe care însă nici un timp istoric nu o desfășoară complet. În plus, invenția tiparului complicase geneza și funcția modelelor, prin aceea că sursele erau mai multe și diverse, iar propagarea, extinsă în afara și dincolo de controlul unei elite. Autonomia eului plin, unic, istoric devine utopie în civilizația Gutenberg. Individul este tot mai mult un produs al ordinii limbajului: alienat în modelul generat și consumat intersubiectiv de participanții la banchetul cuvintelor.

Putem susține, cum s-a afirmat, că o operă literară începe să îmbătrânească din momentul publicării? Putem vorbi de bătrânețea clasicilor? Mai crede omul postmodern în noutate, în avangardă?

Dacă textul literar filtrează (revenim la schema lui Hjelmslev) **conținutul substanței** – faptul crud, social și istoric –, prin forme codificate – „ideologeme, paradigme narative” –, atunci el iese de sub incidența timpului real, lumea sa raportându-se doar la un timp solidar cu ea. Inspirat, poate, de teoria relativității (unde timpul funcționează ca a patra dimensiune a spațiului curb), Bahtin introduce noțiunea de „cronotop”, prin care se înțelege asocierea cu caracter de necesitate apriorică a spațiului și timpului specifice diferitor genuri literare: basmul, romanul cavaleresc, romanul idilic etc. Or, acestea există în afara timpului măsurat de ceas. Timpul istoric este transferat într-o paradigmă narativă, ca funcție a „sensului semantic al unui mod generic” (Hjelmslev: „conținutul formei”), determinând structura narativă a unui gen:

Dar la Rabelais acest patos al adecvării spațio-temporale nu are nici pe departe caracterul naiv, caracteristic epopeilor antice și folclorului: cum am mai spus, el este opus verticalei medievale și este orientat polemic împotriva ei (...) corpul uman, toate părțile și membrele lui, toate organele și funcțiile lui sunt prezentate de Rabelais, pe întreg parcursul romanului, sub aspect anatomic și fiziologic, conform filosofiei naturii. Această originală prezentare artistică a corpului omenesc constituie un aspect foarte important al romanului lui Rabelais. Este necesar să fie arătată întreaga complexitate și profunzime neobișnuită a corpului omenesc, a vieții lui, și revelată semnificația nouă, locul nou al corporalității umane într-o lume spațio-temporală reală. În relație cu corporalitatea umană concretă, tot restul lumii dobândește un sens nou și o realitate, o materialitate concretă, stabilind cu omul nu un contact simbolic, ci unul spațio-temporal material. Corpul uman devine aici unitatea de măsură concretă a lumii, unitatea de măsură a ponderii și valorii pentru om. Aici se face pentru întâia oară încercarea sistematică de a construi întreaga imagine a lumii în jurul omului corporal, ca să zicem așa, în zona contactului fizic cu el (dar zona aceasta are, după Rabelais, o întindere infinită).²

Impresia de datare dobândește, în acest caz, un sens diferit de acela al apariției în timpul istoric. O operă în afara timpului ei este una care nu structurează experiența în funcție de „ideologemele” caracteristice. În schimb, dacă are loc această sincronizare, care este interioară culturii, nu un raport cu realitatea concretă, opera își ocupă locul în tabloul periodic al valorilor culturale. Bлага era conștient de aceste ordini ontologic distincte, propunând binaritatea (modul favorit de definire și clasificare al epocii structuraliste) *cosmos și cosmoide*. Dacă, așa cum se întâmplă, mai ales, în postmodernism, o operă literară se construiește în jurul unui subiect istoric, sau se naște din dialog cu o operă literară a unui timp revolut, reprezentările spațio-temporale vor fi determinate atât de „meta-narațiunile” momentului scrierii cât și de convențiile de reprezentare a lor în respectivul gen sau specie literară. „Conflictul de cronotop” se va rezolva

² M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Editura Univers, 1982, pp. 391, 393.

la modul analogiei (ca în romanele aflate într-un dialog cu Renașterea, comentate aici) sau va fi permanentizat, într-o narațiune cu mai multe voci, contestată, ca opoziție ireductibilă între atunci și acum (Dumitru Radu Popescu, *Paolo și Francesca și al treisprezecelea apostol*). Romanele istorice ale lui Sadoveanu datează nu pentru că au apărut în urmă cu aproape trei sferturi de veac sau din pricina subiectului, ci a neconcordanței cu poetica timpului, atât al acțiunii, cât și al scrierii. Exemple contrare: *Dumnezeu s-a născut în exil*, de Vintilă Horia, unde experiența Tomis-ului (a rupturii) rescrie povestea lui Ovidiu în ramele narațiunii postmoderne subversive la adresa mitului metropolei imperiale. *Tristele* și *Ponticele* sunt scrise de un poet intens conștient de superioritatea sa, de faptul că prin scris își menține statutul metropolitan chiar și printre barbarii sciți „cu sabia la gât”. Manuscrisele se întorc la Roma, nu atât pentru beneficiul lecturii împărătești, cât pentru a-și ocupa locul în bibliotecă, alături de restul lucrărilor poetului.

La mijloc, între gestul distanțării și tropul analogic, se situează cele două romane de care ne vom ocupa în acest capitol, în care Renașterea îmbracă a treia ipostază, aceea de reconstrucție postmodernă. Este vorba de romanul lui D.R. Popescu, *Călugărul Filippo Lippi și călugărița Lucrezia Buti* și *Opera plutitoare*, de americanul John Barth.

Ideile perioadei de glorie a hermeneuticii și a noului istorism revoluționează structura și convențiile insolitului roman-piesă-poem al lui D.R. Popescu, nu într-atât încât să nu mai poată fi identificată specia literară, care este, ca și în travestiul burlesc al poveștii amantilor dantești ce i-a premers, *satira menippeană*³.

Apropierea de *La Satyre Ménippée*, apărută în fascicule la Paris în 1593-1594, e evidentă: estomparea identității autorului, care, în precedentul francez e multiplu, iar aici, o pseudo-autoare, emblemă a Artei, caracterul episodic, fragmentat, combinația de proză și versuri, finalitatea politică și virulența pamfletară.

Trama epică țesută în jurul dilemei identității în zorii amestecați ai epocii moderne destabilizează și identitatea autorului. Ca în exemplul protocronic al lui *Paludes*, de Gide, inspirat, la rândul său, de romanticul scoțian James

³ Geo Vasile, *Proza românească între milenii*. Odeon, 2001, p. 235.

Hogg (*Confesiunile unui păcătos absolvit*), identitățile și rolurile narative devin fluide, instabile, comutabile. Romanul este atribuit unei autoare fictive, Simonetta Berlusconi, care este, în același timp, personaj, în vreme ce autorul se declară îngrijitor de ediție. Problema auctorității se complică în cazul derapajului istoric sau suprapunerii ramelor temporale – prezent și secolul al cincisprezecelea –, al reversibilității atribuite de postmodernism nu doar timpului, ci și actului de comunicare, autorul fiind determinat de lecturi, iar cititorului atribuindu-i-se o cotă parte din plusvaloarea lecturilor comune, cum este văzută acum creația: romanul începe cu o pseudo-Prefață, o parodie încântătoare a criticii academice, adică, de la celălalt capăt, al receptării.

O altă explicație a demitologizării pozei romantice a autorului-demiurg este și hibridizarea identității în condițiile comunităților umane contemporane, alimentate de colonii, migranți, exilanți, lucrători nomazi etc. Tensiunile interne dintre eterogenele și uneori conflictuale componente ale personalității nasc trasee epice cu o logică atât de diferită (fenomenul a fost caracterizat ca „abis al subiectivității”), încât par izvorâte din mințile mai multor autori. Fenomenul fusese observat din Renaștere, explicația fiind începutul aventurii coloniale, dar și formarea unui nou tip de personalitate, la intersecția naturii și culturii, în virtutea proiectului umanist, meliorist (*natura naturans*) sau, pur și simplu, a două epoci distincte: una dogmatică și alta care încuraja afirmarea, până la proporțiile unei rebeliuni luciferice, a individului. Ființa umană se scindează, devenind simultan creatoare și distrugătoare, senzuală și spirituală, estetică și istorică, nativă sau exilată, emblemă a locului sau mutantă etnic etc. Vampirismul sau canibalismul textului postmodern, care anulează, prin parodie, însăși ideea de origine, de avangardă, de progres sau istorie, de distincție între realitate și invenție, este forma radicală a sincronizării cu celălalt, până la punctul în care aceasta înseamnă non-coincidență cu sine, abisul propriei identități.

La James Stuart, sau Neagoe Basarab, ca și în alte scrieri parenetice ale secolului al șaisprezecelea, modelul este situat într-o ordine ontologic distinctă și privilegiază arhetipul reperului cristic, Iisus păstorul, dascălul, care este imitat de un uns al lui Dumnezeu pe pământ. Antichitatea este

invocată doar ca aproximare a arhetipului divin: dacă până și păgânii (de exemplu, Aristotel instruindu-l pe tânărul Alexandru) se îngrijeau de educația cărmuitorului, cu atât era mai necesar tutelajul spiritual al principelui creștin.

La Shakespeare, la Cantemir, ca în toată perioada barocă, modelul este cultural și golit de semnificația teocratică, dar potențat ca emblemă sau simbol prin procedeele specifice baroce: multiplicare a tipului de intrigă, personaj, suprapunere de tropi înrudiți, punere în abis, *amplificatio* etc. Multiplele ipostaze servesc reprezentării omului și lumii sale *sub specie aeternitatis*. De exemplu, multiplicarea schemelor caracterologice în care putem încadra personajele din *Othello*. Ca agent spiritual redemptiv, Desdemona este inserată în scenariul cristic, deoarece, prin sacrificul său deliberat reaprinde încrederea lui Othello în valorile spirituale ale Veneției. Dar ea poate fi considerată și o nouă Tereza, misionara martirizată în secolului anterior în Țara maurilor și folosită de propaganda catolică a Contra-reformei. În *Coran*⁴ femeia este de asemenea prezentată ca posibil model: Allah oferă exemplul negativ al soțiilor lui Noe și Lot, nevrednice, deși unite cu credincioși ai săi, și exemplu pozitiv al soției Faraonului, care se disociază de practicile reprobabile ale bărbatului său. În fine, Desdemona piesei revizuite pentru reprezentația de la curte din 1611/2, ar mai putea fi asociată și cu un personaj contemporan, Contesa de Cumberland, căreia Aemelia Lanyer îi atribuia *cheile bisericii tămăduitoare a Sfântului Petru* în poemul *Salve Deus Rex Judaeorum* (1611):

Tu poți converti...

Și, în schimbarea lor, ei pot vedea atunci

Frumusețea ta strălucind mai mândră ca a Soarelui.

⁴ *Dumnezeu le-a dat ca pildă tăgăduitorilor pe femeia lui Noe fi pe femeia lui Lot. Amândouă trăiau sub oblăduirea a doi oameni drepti dintre robii Noștri. Ele i-au înșelat, însă nimic nu le-a slujit împotriva lui Dumnezeu. Li s-a spus: „Intrați amândouă în Foc împreună cu cei care intră acolo!”/ Dumnezeu a dat ca pildă credincioșilor pe femeia lui Faraon, când apuse: „Domnul meu! Zidește-mi, la Tine, o casă în Rai! Mântuiește-mă de Faraon și de lucrarea sa! Mântuiește-mă de poporul nedrept! (Coranul, Op. cit., Sura LXVI: 10-11)*