

STUDIILE NINEI FAÇON: UN AUTOPORTRET ÎN FILIGRAN

Andreia Roman*

Prin anii '70, în scurta perioadă a relativului „dezgheț”, universitarii din România descopereau cu întârziere structuralismul și teoriile lingvistice aplicate la cercetarea literară pe care le adoptau cu o pasiune – aș spune – integristă. Taxată depreciativ drept „conținutistă”, orice raportare a actului creator la un referent exterior universului textual – biografie, societate, istorie – căpăta în noul context un iz pronunțat de naftalină. La una dintre reuniunile științifice, în care tocmai se făcea elogiul noilor metode, Nina Façon, cu un zâmbet în colțul gurii și mimând nedumerirea, a întrebat timid: „Înțeleg, dar atunci cum rămâne cu...lupta de clasă?”. Ironia era evidentă: ea se adresa fără îndoială suporterilor acestor demersuri, al căror tehnicism legitima în mod tacit un discurs apolitic, aceiași însă care, în cadrul ședințelor de partid, se vedeau obligați să promoveze tezele oficiale privind militantismul obligatoriu al artei și o făceau uneori chiar cu zel. Era poate în această ironie și o doză de amărăciune, fiindcă în anii stalinismului, cercetătoarea, asemenea multor intelectuali distinși, se văzuse silită să-și răscumpere dreptul la publicare prin umiltoare concesii acordate *vulgatei* marxiste: dihotomii sentențioase de tipul „reacționar vs progresist”, „atitudine greșită vs atitudine justă”, „individualism burghez vs atașament față de masele populare” abundă în studii ca acela referitor la Antonio Gramsci¹ din 1959 sau în cel din 1966 despre *Intelectuali și scriitori italieni antifasciști în Italia și Franța*².

Fără a compromite seriozitatea demersului științific, acest tip de discurs condamnă studiile amintite la o regretabilă inactualitate. Nu știm totuși în ce măsură aprecierile de atunci ale cercetătoarei fuseseră rodul exclusiv al constângerii. Pentru Nina Façon, ele veneau după decenii de politică antisemită a extremei drepte și nu puteau încă întrezări cortegiul dezamăgirilor aduse de noul regim. Excluză de la seminarul din Padova în urma legilor rasiale din Italia mussoliniană, îndepărtată vremelnice de la Catedra din București pentru aceleași motive și silită să-și publice studiile sub un pseudonim românesc, fără a mai pomeni de teroarea posibilelor deportări trăită de toți conașionarii ei, Nina Façon a întrevăzut poate în primii ani ai noii orânduiri o soluție salvatoare. S-a văzut, în schimb, odată cu revenirea la Catedră, supusă treptat regimului de suspiciune sortit

* INALCO, Paris.

¹ Antonio Gramsci și problemele culturii italiene, în *Varia italica*, București, Editura Univers, 1975.

² *Intelectualul și epoca sa*, București, Editura pentru Literatură, 1966.

puținilor intelectuali evrei care au refuzat să emigreze în alte țări. A cunoscut astfel până în 1974, anul morții, destule umilințe și frustrări, chiar și din partea unor colegi care nu s-au sfiit s-o îndepărteze de la conducerea Catedrei și a Consiliului Științific al Facultății de Litere pe când se afla încă în plină putere de muncă.

Cazul lui Mihail Sebastian se repeta în destinul Ninei Façon și al multora ca ea. Dacă fatalul accident din 1945 l-a scutit cel puțin pe scriitor de sinistrul proces în care ar fi fost negreșit implicat alături de prietenii frecvențați în anii războiului, distinsa italianistă a împărtășit o soartă ingrată și în anii comunismului. În vremea stalinismului, starea de frică și complexul culpei deveniseră pentru ea, ca și pentru majoritatea intelectualilor, o a doua natură. Doamna Martha Barasz, fosta ei elevă la Liceul Evreiesc – acel loc de umilitoare carantină care a funcționat în anii războiului – și colegă până în 1958 la Catedra de Italiană, își amintește cum aceasta îi arătase în mare secret manuscrisul traducerii *Istoriei literaturii italiene* a lui Francesco de Sanctis pe care avea să o publice doar în anii „dezghețului”. Temerile profesoarei erau întemeiate: orice interes acordat unei scrieri occidentale, nesupusă arbitrarului cenzurii ideologice, putea fi socotit un delict capital.

În proverbiala ei pudoare, Nina Façon nu s-a destăinuit, după câte știm, într-un jurnal intim. Și-a ales în schimb, ca mod indirect de confesiune, studiile critice. Ea ni se dezvăluie în structura ei intimă, în frământările și opțiunile ei morale prin teme sale de predilecție și prin felul de a le aborda. Onestitatea intelectuală este, de pildă, constitutivă firii sale și se exprimă chiar în lucrările citate mai sus, în pofida stângismului supărător al discursului. Vedem astfel că Franța drepturilor omului, Franța democratică și liberală, și nu Uniunea Sovietică, patria comunismului, e termenul de referință ales în analiza antifascismului italian. Autoarea își justifică opțiunea cu o franchise care în anii aceia putea părea de-a dreptul eretică: „Intelectualii antifasciști pe care îi întâlnim în publicațiile avute la îndemână se manifestă ca exponenți ai ideologiei democratice; în consecință, nu ne referim la acțiunea specifică a intelectualilor comuniști, deoarece nu am avut documentația necesară pentru aceasta”³. Să ne gândim că autoarea invoca respectiva scuză tocmai în anii în care ziarele, cărțile și filmele occidentale accesibile românilor erau integral manipulate de ideologia comunistă, identificându-se abuziv – așa cum s-a demonstrat mai târziu – istoria antifascismului cu aceea a mișcării comuniste. Nu materialul documentar i-a lipsit autoarei, ci credibilitatea lui, mai bine spus, inconștiența sau cinismul cu care alții se întreceau în a corecta tendențios adevărul istoriei.

Revenind la întrebarea rostită de Nina Façon la reuniunea amintită, cred că, în forma ei amar-ironică și voit simplificatoare, ea exprima totuși o contrarietate autentică, altfel spus, un mod de apărare a unei valori intelectuale în care crezuse toată viața și pe care o vedea acum depreciată și scoasă din uz. „Lupta de clasă” era pentru ea un fel metaforic de a vorbi despre veșnicul conflict care pune în mișcare

³ *Op. cit.*, p. 217.

resursele umane, despre zbuiciumul individual, social sau istoric pe care orice creație autentică trebuie să-l comunice și pe care orice critic e dator să-l scoată la lumină. Scrisul este pentru Nina Façon expresia unei conștiințe și produsul direct sau indirect al unui moment istoric. Este o convingere pe care o apără încă din scrierile antebellice și indiferent de conjuncturile politice succesive. Golit de substanța lui umană, formalismul estetic îi apare, în autonomia lui, ca un viciu de gândire: un demers steril pe care îl respinge. Esteticul este pentru ea o valoare numai atunci când devine matricea fertilizantă a dramei omenești. Prin formația filosofică, dar mai ales prin structura ei intimă, Nina Façon vede în actul creator travaliul spiritual, frământarea existențială, expresia sentimentelor, sondarea adâncurilor sufletești și – nu în ultimul rând – seismograful mișcărilor sociale și istorice. O face convingător chiar și în cazul unui Benedetto Croce⁴, teoreticianul prin excelență al autonomiei esteticului și filosoful înclinat spre speculația abstractă. Ea se disociază astfel, explicit și chiar programatic (vezi studiul amintit despre scriitorii antifasciști) de cei care, pe urmele lui Julien Benda, puneau la zid „trădarea clericilor”.

Filosofii și scriitorii apar în scrierile Ninei Façon ca personaje angajate dramatic în procesul istoric al Europei vechi sau moderne: autoarea se implică până la empatie în gândirea lor, în procesele lor de conștiință și în opțiunile lor morale. În fiecare studiu și în fiecare judecată critică citim de fapt o confesiune; astfel, ansamblul scrierilor, în toată diversitatea lor, dezvaluie în filigran fațetele unui autoportret de o impresionantă coerență. Descifrăm bunăoară mobilul pasiunii sale pentru muncă în splendida suită de studii din 1939–1946 despre „concepția omului activ”⁵ de-a lungul secolelor, în care activismul exprimă – precum „eroicele avânturi” ale lui Giordano Bruno – „demnitatea spiritului în *gratuitatea* străduinței lui eroice”⁶. Văzut ca descărcare de energie și pasiune a muncii *in sine* (sublinierile ne aparțin), independentă de scopuri utilitare, viața activă îi apare autoarei ca o soluție existențială și ca expresie a demnității umane.

Două alte laturi ale autoportretului se relevă în studiile despre Rilke⁷ și respectiv Thomas Mann⁸. În primul, autoarea își vede confirmată opțiunea „franciscană” pentru simplitatea monahală a vieții individuale. (Cum am putea disocia lectura acestor pagini de amintirea profesoarei ducându-și existența în minuscula-i garsonieră din Strada Frumoasă, încărcată până la refuz de cărți, fișe de lectură și manuscrise?) Nina Façon se regăsea cu siguranță în privirea poetului îndreptată spre «suferirea și existarea răbdătoare» a lucrurilor⁹, în „conceptele

⁴ *Literatura italiană în critica lui Benedetto Croce*, în *Varia italica*, ediția citată.

⁵ *Concepția omului activ*, București, Editura Bucovina I.E. Torouțiu, 1946.

⁶ *Op. cit.*, p. 27.

⁷ *Concepția despre artă în scrisorile lui Rainer Maria Rilke: Rilke și Italia*, în *Varia italica*, ediția citată.

⁸ *Thomas Mann și Italia*, în *Varia italica*, ediția citată.

⁹ *Concepția despre artă*, ediția citată, p. 191.

centrale: al muncii, al singurătății și al necesității”¹⁰ pe care le descoperă în corespondența lui. La Thomas Mann, ea apreciază „esența scrisului său și anume primatul sensului asupra modului, al eticului asupra esteticului, al faptei utile asupra plăcerii, al omului asupra artistului”¹¹: un Thomas Mann care contemplă chiar și însoțita Italie, cu severitatea nordicului, cu rigoarea lui protestantă.

Exemple numeroase din vasta *Istorie a literaturii italiene*, publicate în 1972¹², relevă aceleași criterii ale afinităților sau disocierilor morale. E firesc de pildă ca între Pascoli și Carducci, ambii dezisându-se la maturitate de iacobinismul lor juvenil, preferințele autoarei să se îndrepte către primul, cu refugiul său discret în poezia lucrurilor mărunte și să dezavueze retorica grandilocventă a celuilalt, devenit poet de curte. Autoarea se va regăsi desigur și în drama „scriitorului care moare tânăr”¹³ din studiul cu același titlu care vorbește de dificultatea opțiunilor politice a unor intelectuali ca Renato Serra, Lauro de Bosis sau Carlo Michelstaedter, acești eroi „pe jumătate”, angrenați în agitata istorie a Italiei Primului Război, pătrunși de sentimentul răspunderii lor sociale, dar condamnați să joace roluri modeste pe scena culturală și să se stingă din viață cu gustul amar al culpei și al neîmplinirii. Publicate chiar în anul morții (1974) și eliberate de supărătoarele poncifuri marxiste, aceste ultime scrieri ne apar ca un tulburător testament al Ninei Façon, mărturisindu-i fidelitatea constantă față de convingerile din tinerețe.

De factură clasică, străină stilului eseistic practicat de critica actuală, opera Ninei Façon nu cultivă nici expresivitatea alertă și colorată pretinsă de comunicarea mediatică. Refuzând dictatura modelor, cu nimic mai blândă decât cea a ideologiilor, autoarea ne oferă în schimb certitudinea unui edificiu științific clădit cu o coerență exemplară și care nu face nicio concesie diletantismului. Ariditatea studiilor ei este doar aparentă. În realitate, ele mustesc de viață pentru că retrăiesc istoria și destinele umane cu o pasiune pe cât de reținută, pe atât de intensă. Scrisul Ninei Façon cere cititorului răbdare și gust pentru meditație. El ne dezvăluie, dincolo de valoarea în sine a cercetării, un model de ținută intelectuală rar întâlnit astăzi.

Riassunto

Sobri e rigorosamente oggettivi, i saggi critici di Nina Façon rivelano tuttavia, in filigrana, i dati essenziali di un'autobiografia spirituale. La studiosa ci si presenta come una coscienza travagliata dalla ricerca permanente – e a volte drammatica – di una coerenza morale ed estetica, resistente lungo il tempo alle costrizioni ideologiche e alle mode culturali.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 187.

¹¹ *Thomas Mann și Italia*, *op. cit.* p. 230.

¹² *Corso di storia della letteratura italiana moderna e contemporanea*, Centrul de multiplicare al Universității București, 1972.

¹³ *Mitul scriitorului care moare tânăr*, în *Varia italica*, ediția citată.