

## IMAGINEA ȘI TEXTUL/TEXTELE

### Ilustrații la *Desfășurarea și Moromeții* de Marin Preda

IRINA CĂRĂBAȘ

Între scrierile lui Marin Preda care au beneficiat de ilustrații se numără nuvela *Desfășurarea*, ediția a II-a, ESPLA 1954 și *Moromeții*, volumul I, ESPLA, 1955. Aceste ediții apar la un scurt interval una după alta, într-un timp în care ilustrația de carte devenise extrem de abundentă, alăturată atât textelor în proză cât și poeziei. Problematika deschisă de ilustrația de carte în genere poate constitui un punct de plecare pentru un comentariu al graficii cu care Moise Rubingher și, respectiv, Jules Perahim au însoțit textele mai sus menționate. Este vorba mai întâi de modalitățile de raportare la narațiune, selecția operată de ilustratori și, eventual, motivațiile ei. Selecția, dar și preferința pentru scene sau „portrete” dau seama de condiția imaginii ce poate fi mai apropiată sau mai depărtată de litera textului” poate fi aproape o dublură vizuală a textului literar, un rezumat vizual al acestuia sau, dimpotrivă, o interpretare a lui. Desigur, între aceste două direcții nu poate fi pusă o demarcație fixă, iar termenii de dublu vizual sau interpretare ar fi de luat în considerare cu extremă precauție având în vedere caracterul specific al fiecărui mediu, cuvântul și respectiv imaginea, ce nu permite interșanjabilitatea. De asemenea, în cazul ilustrației de carte raportul dintre text și imagine ridică și o problemă formală: în ce măsură și cu ce mijloace ilustrația dialoghează cu textul tipărit.

Ilustrațiile la cele două scrieri ale lui Marin Preda, *Desfășurarea și Moromeții*, fac corp comun nu atât în soluțiile pe care le oferă problemelor de mai sus, cât mai ales în relația amândurora cu un alt text, diferit de cel literar, de textul de ilustrat. Aceasta se infiltrează între textul literar și imagine, modificându-le raporturile și împreună cu ele percepția cititorului. Acest text-filtru care funcționează în ambele cazuri este textul ideologic. Din acest punct de vedere, momentele apariției romanelor ilustrate devin semnificative: răspândirea ilustrației de carte în România anilor '50 avea un scop precis cu caracter educativ. Pe această cale nu se făcea cunoscut numai realismul socialist, ci se și impunea o interpretare a textului literar corespunzătoare direcțiilor stabilite de regimul totalitar. Desigur, acestea cuprindeau norme aplicate în aceeași măsură artelor plastice ca și literaturii. Poate tocmai posibilitatea juxtapunerii celor două medii a făcut ca ilustrația de carte să devină un gen extrem de promovat în acea epocă. Artistul ilustrator, ca și ceilalți artiști, primește rolul „de a schimba conștiințe”; iată concluzia unui text din 1954, deci contemporan cu apariția ambelor texte, ce prezintă cerințele

pe care ilustrația de carte trebuia să le îndeplinească: „a fost deajuns ca exhibițiile decadente și formaliste din trecut să nu mai preocupe spiritul artiștilor, a fost deajuns să se facă apel la simțul răspunderii, la seriozitatea, la conștiința lor de oameni, de cetățeni și de artiști, a fost deajuns ca ei să caute să-și găsească solide puncte de sprijin în marea artă clasică și în înfloritoarea artă a realismului socialist, pentru ca roadele să se ivească și în acest domeniu al ilustrației de carte. Deprinderea de a gândi, de a-și pune probleme în legătură cu viața socială, cu relațiile dintre oameni și cu puțința de a le aduce la ceea ce este firesc să fie ele, nevoia de a exprima rezultatele gândirii, de a opera transformări în conștiința semenilor lor, sunt pentru acești «ingineri ai sufletelor» din țara noastră realități de conștiință ce nu se mai pot contesta”<sup>1</sup>.

Activitatea de ilustrator de carte a lui **Moise Rubingher** se întinde pe aproximativ un deceniu, de la sfârșitul anilor '40 până la sfârșitul anilor '50, iar din titlurile cărților a căror ilustrație îi aparține reiese că s-ar fi specializat mai degrabă pe texte cu caracter științific. Ilustrarea textelor literare pare a avea un statut întâmplător și necanalizat pe un domeniu anume; teatrul de Garcia Lorca<sup>2</sup> stă alături de Horațiu<sup>3</sup> și de nuvela *Desfășurarea*. Pentru acest din urmă caz, Moise Rubingher alege punctarea unor momente din roman cu ilustrații în plină pagină; așadar, imaginea nu dialoghează direct cu textul tipărit, funcția ei primă este de a întrerupe lectura pentru a sublinia un aspect sau altul al narațiunii. Din aceasta decurge și caracterul narativ a patru din cele cinci desene ce alcătuiesc ilustrația romanului. Dacă cea de-a cincea reprezintă un portret al eroului romanului, Ilie Barbu, întruchipare a victoriei mentalităților „noi” (Fig. 1), celelalte se referă în egală măsură la universul privat și la cel public. Cele două ajung, într-un fel, să se suprapună căci sunt animate de convingerile aceluiși „om nou”; de altfel, în nuvela însăși, ce pune în scenă cooperativizarea dintr-un sat, abundă ceea ce gravitează în jurul „vieții noi” pe care noul sistem o va construi.



Fig. 1

<sup>1</sup> Ion Frunzetti, „Ilustrația de carte”, în *Arta plastică*, 3, 1954, p. 28.

<sup>2</sup> Federico Garcia Lorca, *Nemaipomenita pantofăreasă*, Ed. de Stat, București, 1946.

<sup>3</sup> Quintus Horatius Flaccus, *Opere alese*, Ed. Tineretului, București, 1961.

**Jules Perahim** se specializează după 1945 pe ilustrația de carte de literatură, domeniu abordat încă de pe vremea când făcea parte din cercul suprarealist, numit cel de-al doilea val, constituit la București la începutul anilor '40. Preferințele sale se îndreaptă mai ales spre poezie și proză, el navigând cu ușurință nu numai între genuri, ci și între literaturi și epoci. Dacă se ia în considerare numai perioada anilor '50 în care apar și *Moromeții*, se poate contura o panoramă a preocupărilor lui Perahim care-i cuprinde printre alții pe Marcel Breslașu<sup>4</sup>, Mihai Eminescu<sup>5</sup>, Sadoveanu<sup>6</sup>, Dostoievski<sup>7</sup>, Gogol<sup>8</sup>, Anatole France<sup>9</sup>. Ilustrația lui Perahim era foarte apreciată de regimul comunist, fapt ce transpare în prezența lui permanentă la expozițiile anuale, interregionale, orășanești etc., prezență consemnată întotdeauna în articolele despre aceste manifestări. Așa cum fiecare domeniu al artei avea oamenii săi, mereu scoși în evidență ca modele, grafica îl avea pe Perahim; el este, de pildă, primul amintit într-un articol cu caracter nu de cronică, ci de îndrumări-sentințe cu privire la grafica de carte. De asemenea, din acest punct de vedere, cazul ilustrațiilor la *Moromeții* este și el simptomatic: într-o primă instanță participă la Expoziția interregională de grafică din 1955<sup>10</sup>, pentru ca, un an mai târziu, să fie alese pentru a reprezenta România la Bienala de la Veneția<sup>11</sup>.

Ilustrațiile volumului I al *Moromeților* evită în general narativismul, deși numărul lor este extrem de mare, însoțind textul pas cu pas. Perahim optează pentru „portret” și încearcă astfel să dea o prezență vizuală personajelor romanului (Fig. 2, 3).



Fig. 2

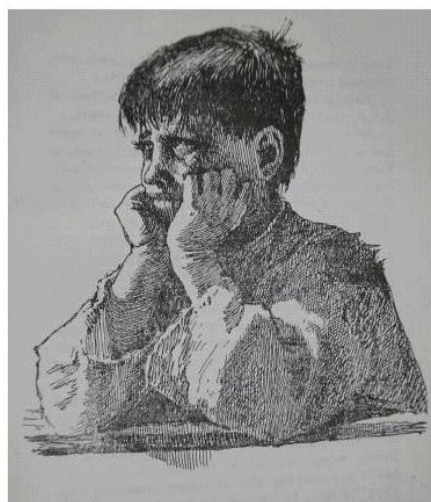


Fig. 3

<sup>4</sup> Marcel Breslașu, *Cântec de leagăn al Doncâi*, Ed. Tineretului, București, 1957.

<sup>5</sup> Mihai Eminescu, *Poezii*, Ed. de stat, București, 1950.

<sup>6</sup> Mihail Sadoveanu, *Istoriisiri vechi și nouă*, Ed. Tineretului, București, 1954.

<sup>7</sup> F.M. Dostoievski, *Idiotul*, ESPLA, București, 1959.

<sup>8</sup> N.V. Gogol, *Revizorul*, ESPLA, București, 1951.

<sup>9</sup> Anatole France, *Balul costumat*, Ed. Tineretului, București, 1959.

<sup>10</sup> A se vedea Vasile Kazar, „Expoziția interregională 1955. Grafica”, în *Arta plastică*, 1, 1956, p.33.

<sup>11</sup> A se vedea „Artiști români la Bienală”, în *Arta plastică*, 3, 1956.

S-ar putea spune că acest tip de ilustrație își fixează ca scop nu rezumarea textului, ci oferă puncte de plecare pentru reprezentarea pe care cititorul și-o construiește de-a lungul lecturii. Personajele principale beneficiază în mod evident de mai multe „portrete” și tot ele sunt angrenate în cele câteva scene narative; caracterul laconic al acestora din urmă vizează de fapt, ca și „portretele”, imaginea semnificativă și nu descriptivă, ce ar consta pur și simplu în reluarea unui moment al romanului. Rezolvarea ilustrației prin „portret” urmărește crearea de tipuri de țărani și, în conjuncție, conturarea unui întreg univers rural. Deși detaliul este evitat, se strecoară aici și colo o casă sau obiecte ce aparțin acelei lumi.

Ilustrația în plină pagină dedicată mai ales „portretelor” alternează cu cea care oferă simultan privirii textul tipărit și imaginea ce ocupă fie jumătate din spațiu, fie un sfert. Aceasta face loc unui joc al dimensiunilor accentuat și de lipsa unui cadru pentru imagine care încearcă să surprindă prin trecerea de la caracterul de vigneta a unor scene la monumentalitatea unui portret în plină pagină. Această ultimă trăsătură aparține tuturor personajelor cu toate că Perahim preferă reprezentarea lor în bust sau în trei pătrimi. „Neîntregirea” personajelor facilitează, într-un fel, relația text-imagine: pe de-o parte pentru că nu le izolează în spații net delimitate și pe de altă parte pentru că sugerează că personajele reprezentate grafic sunt aproape o emanație a textului (Fig. 4).

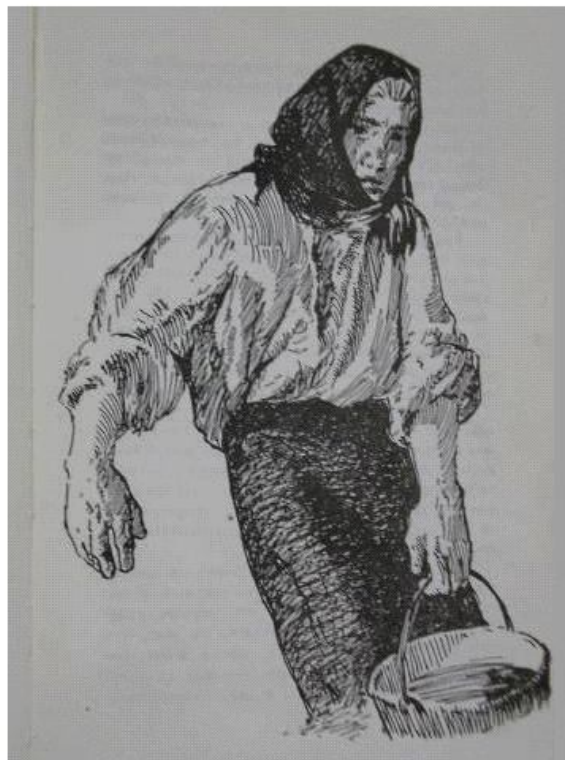


Fig. 4



Fig. 5

În ce măsură ilustrația în stiluri foarte diferite a două bucăți de proză și ele foarte diferite corespunde cerințelor realismului socialist? Ilustratorului i se cerea „precizie” și „eficacitate”, adică urmărirea fidelă a textului ce corespundea primului său scop, și anume, facilitarea înțelegerii textului. Dincolo de aceasta, el trebuia să întregască viziunea scriitorului; dacă era vorba de contemporani, aceasta descindea direct din faptul că autorul de literatură precum și cel de ilustrație trăiau „aceleași realități sociale”; în cazul unei distanțe temporale, era recomandat studiul istoriei și, mai mult, cunoașterea marxism-leninismului. Aici apare în mod explicit și chiar declarativ interferența ideologică în raportul text–imagine: „psihologia personajelor din trecut nu poate fi înțeleasă decât de omul bine ancorat în actualitate și înarmat temeinic cu știința marxist-leninistă”<sup>12</sup>. Originalitatea și libertatea individuală erau negate, iar depărtarea de text clasificată drept neputință<sup>13</sup>. Deși textul literar pare a fi subiectul, se poate descifra cu ușurință că grija față de îndepărtare nu-l privește totuși pe acesta, ci, dimpotrivă,

---

<sup>12</sup> Ion Frunzetti, *op.cit.*, p.15.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p.14.

textul ideologic. Astfel, ilustrația de carte se naște cu un caracter deja duplicitar. Realismul cere două condiții, pe de-o parte veridicitate și pe de alta o reprezentare tipică, iar ca antipod al lui este desemnat suprarealismul, sinonim cu deviația. Cazul lui Perahim devine cu atât mai exemplar, cu cât avem de-a face cu un suprarealist convertit.

Revenind la ilustrația nuvelei și a romanului lui Marin Preda, ele pot fi considerate două tipuri de raportare la textul ideologic, de această dată. *Desfășurarea* este un text cu tușă proletcultistă; prin urmare, ilustrația nu are nici ea altă cale de urmat. Fizionomia personajului principal, Ilie Barbu, face parte dintr-o galerie de personaje extrem de asemănătoare (muncitorul, țăranul), solide cu extremități pronunțate, figură rectangulară și trăsături sculpturale. Este imediat recognoscibil nu numai în artele bidimensionale, pictură, grafică, ci și în sculptură, iar recognoscibilitatea se datorează cerinței ca orice reprezentare antropomorfă să fie o reprezentare a „omului nou.”<sup>14</sup> Ilustrația la *Desfășurarea* pune în pagină o retorică a eroului pozitiv specifică și ea realismului socialist, ale cărei surse trebuiau cu necesitate situate în viață: „Există, în general, în redarea eroului pozitiv la ilustratorii noștri, o anumită retorică superficială, ieftină, o anumită poză, care se explică prin aceea că artiștii nu cunosc suficient de profund pe eroii pozitivi, reali ai vieții. Lupta pentru lichidarea acestei manifestări deosebit de dăunătoare, a schematismului trebuie dusă cu și mai mare ascuțime decât până în prezent.”<sup>15</sup>

Spre deosebire de *Desfășurarea*, unde ideologizarea textului literar impune același lucru ilustrației, *Moromeții* pornesc de la cu totul alte premise și astfel relația imaginii cu textul ideologic nu se desprinde într-un mod direct. Perahim creează și el tipuri de țărani, e drept, fără a cădea în formule înțepenite, ci chiar cu o anumită inventivitate, având în vedere numărul lor mare și economia de mijloace la care el recurge. Retorica eroului pozitiv nu este construită decât eventual prin repetiția unui personaj, există în schimb o retorică a eroului negativ. Dacă ilustrația de carte avea drept scop înțelegerea textului, era evident nevoie nu numai de izolare a eroului pozitiv, ci și a celui negativ. În acest din urmă caz, mijloacele vizau în general grotescul sau caricatura. Cu toate că textul literar nu operează o departajare pozitiv–negativ, ilustrația o adaugă, fără exagerări însă, în reprezentările grotești ale lui Paraschiv sau Petre Ianculov. Accentul pus pe muncă, eventual munca grea, ca secerișul sau aducerea apei de la fântână, trimite și el la acea lume nouă care se va naște cu ajutorul acesteia. Iarăși, deși nu în mod distonant, detaliile universului rural ies în evidență tocmai prin contrast cu economia imaginii din majoritatea ilustrațiilor. Ele erau totuși necesare unei concepții realist-socialiste; precum ideologia comunistă ce viza schimbarea întregii realități, analog, arta și, în acest caz, ilustrația viza și ea o totalitate, „înfățișarea obiectivă a întregului fond istoric al acțiunii.”<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> A se vedea Doina Criș, „Despre unele probleme în înfățișarea omului nou”, în *Arta plastică*, 5, 1955.

<sup>15</sup> Ion Frunzetti, *op.cit.*, p.15.

<sup>16</sup> *ibidem*, p.16 și urm.