

Colocviul național al ALGCR, *Regional, Național, European (Euroatlantic), Universal (Global, Planetar)*, s-a desfășurat între 10-11 iulie 2015, sub egida Facultății de Litere, Istorie și Teologie, a Universității de Vest din Timișoara și a Bibliotecii Centrale Universitare „Eugen Todoran”. Comitetul de organizare al colocviului (Magda Răduță, Dana Percec, Dumitru Tucan, Adriana Babeți, Gabriela Glăvan, Roxana Rogobete, Teodora Dancău, Alexandru Condrache) a structurat ansamblul lucrărilor într-o ședință de lucru plenară, zece secțiuni distincte, grupate tematic, și trei conferințe susținute de renumiți profesori (Mircea Martin, Cornel Ungureanu, Mircea Muthu).

Conform tradiției, lucrările prezentate au acum, prin acest volum, șansa de a intra într-un circuit academic mai larg. Chiar dacă nu le cuprinde în totalitate, *Cartografii literare: regional, național, european, global* reface, în mare, structura care a ordonat prezentarea comunicărilor științifice în cadrul Colocviului.

Astfel, cele patru mari secțiuni (*Geometrii conceptuale: local – regional – global; Literatura națională – redefiniri funcționale; Arii marginale – periferii creatoare și Umbrele totalitarismului*) își propun să repună în discuție câteva concepte operaționale suscitade de tema colocviului, să reviziteze ideea de literatură națională (în speță, cea română), să redescopere creativitatea teritoriilor periferice (provinciile, zonele urbane și rurale de margine, spațiile rezidualului etc.) și, în cele din urmă, să abordeze problematica antrenată de arii (fie ele globale, naționale, regionale) într-o perspectivă istorică: epoca totalitarismului comunist.

În întreaga lor diversitate tematică, metodologică, stilistică, textele reunite în acest volum dau seama despre stadiul actual al studiilor literare și culturale din România, printr-un eșantion de certă reprezentativitate.

ISBN 978-973-125-499-9

CARTOGRAFII LITERARE:
REGIONAL, NAȚIONAL, EUROPEAN, GLOBAL

Adriana Babeți, Dumitru Tucan,
Gabriela Glăvan, Radu Pavel Gheo
(coordonatori)



COLECȚIA
BIBLIOTECA
DE CERCETARE

Adriana Babeți
Dumitru Tucan
Gabriela Glăvan
Radu Pavel Gheo
(coordonatori)

CARTOGRAFII LITERARE: REGIONAL, NAȚIONAL, EUROPEAN, GLOBAL

seria de filologie



COLECȚIA BIBLIOTECA DE CERCETARE

Seria filologie

© 2015 Editura Universității de Vest, pentru prezenta ediție

Editura Universității de Vest

Str. Paris, nr. 1

300003, Timișoara

E-mail: editura@e-uvv.ro

Tel./fax: +40-256 592 681

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Cartografii literare : regional, național european, global / coord.:

Adriana Babeți, Dumitru Tucan, Gabriela Glăvan, Radu Pavel

Gheo. - Timișoara : Editura Universității de Vest, 2016

Conține bibliografie

ISBN 978-973-125-499-9

I. Babeți, Adriana (coord.)

II. Tucan, Dumitru (coord.)

III. Glăvan, Gabriela (coord.)

IV. Gheo, Radu Pavel (coord.)

82.09

Adriana Babeți
Dumitru Tucan
Gabriela Glăvan
Radu Pavel Gheo
(coordonatori)

CARTOGRAFII LITERARE:

REGIONAL,
NAȚIONAL,
EUROPEAN,
GLOBAL

Editura Universității de Vest
Timișoara, 2016

CUPRINS

CUVÂNT-ÎNAINTE / 7

I. GEOMETRII CONCEPTUALE: LOCAL – REGIONAL – GLOBAL

Mircea Martin – *Cât de actuală (mai) este problematica identității naționale?* / 21

Corin Braga – *Imaginarul european, între specificitate locală și unitate globală* / 31

Ilie Gyurcsik – *Imaginarul radical și cel hermeneutic* / 42

Catrinel Popa – *Repere pentru arheologia unei ficțiuni conceptuale – balcanismul literar* / 56

Irina Dincă – *Turnura cosmodernă* / 70

II. LITERATURA NAȚIONALĂ – REDEFINIRI FUNCȚIONALE

Radu Pavel Gheo – *Dimensiuni actuale ale conceptului de literatură națională* / 85

Roxana Rogobete – *Identitate și transfer în literatura migrantă de limbă germană* / 97

Mihaela Albu – *Țara de dincolo de negurile roșii. Configurări cultural-literare ale exilului românesc (primul „val”)* / 110

Ruxandra Câmpeanu – *Naționalism și europenism în publicistica lui Mihai Ralea. Conceptualizări pe coordonatele unei psihologii a popoarelor* / 128

Irina Roxana Georgescu – *Despre revista Secolul 20 în anii '60-'80* / 143

III. ARII MARGINALE – PERIFERII CREATOARE

Adriana Babeți – *La ce bun „A Treia Europă” în mileniul trei?*

Scurtă istorie a unui proiect / 159

Cornel Ungureanu – *Introducere într-o geografie a literaturii*

Banatului / 186

Ilinca Ilian – *Reevaluarea literară a istoriei în America Latină*

postmodernă / 205

Emilia David – *Accepțiile conceptului de „teatru european” ilustrate*

de dramaturgia lui Matei Vișniec / 223

Gabriela Glăvan – *Copiii răi ai suprarealismului: reprezentări ale*

infantilului malefic în arta și literatura Dorotheei Tanning /

251

Alexandru Condrache – *Istoria trăită – o altă formă a*

provincialismului. Două studii de caz: Gheorghe Crăciun și

Milan Kundera / 262

Cristina Balinte – *Cu harta criticului pe teritoriul sinelui. Sorin Titel*

și Pasiunea lecturii / 275

Ștefan Fircă – *Periferii urbane, periferii culturale: Constantin*

Fântâneru / 290

IV. UMBRELE TOTALITARISMULUI

Dan Anghelescu – *Totalitarism și aculturație* / 309

Ioana Zirra – *Glocalizarea literaturii de călătorie britanice a epocii*

postimperiale în romanul Ultimele o sută de zile (ale

comunismului românesc) / 326

Ligia Tudurachi – *Disparația stilului în societățile comuniste* / 344

Alexandru-Gabriel Soare – *Oglinzi ale sistemului totalitar în*

literatura din (v)est / 355

CUVÂNT-ÎNAINTE

La o primă vedere, invitația pe care profesorul Mircea Martin, președintele ALGCR, o adresa în primăvara lui 2015 membrilor Asociației de a participa la un nou Colocviu național putea deconcerta prin extensia temei: *Regional, Național, European (Euroatlantic), Universal (Global, Planetar)*. Însă, într-o a doua instanță, o suită de argumente au susținut plauzibil proiectul. Reuniunea științifică își propunea de fapt să continue dezbaterile din anii precedenți, centrate pe statutul actual al studiilor culturale și al studiilor literare.

Domenii cu un amplu și divers suport metodologic, cu o tot mai pronunțată interdisciplinaritate, aceste arii de cercetare se cereau definite suplimentar, spre a-și restabili mai bine conexiunile; prin urmare, trebuia ca unele concepte-cheie să fie revizitate în relaționările lor, iar abordările aferente să fie aduse la zi. Catalizatorul optim al acestui dialog ar fi fost chiar tema propusă spre dezbateri pentru întâlnirea din 2015.

În același text argumentativ era formulată și o pledoarie pentru ieșirea din cadrele rigide ale delimitărilor conceptuale tradiționale (arii geografice marcate istoric), în beneficiul celor „*funcționale*”, „din câmpul larg al culturii și, implicit, în acela, mai mult sau mai puțin compartimentat, al științelor umane”. Fără ca prin aceasta să fie excluse contextuările socio-politice sau disocierile teoretice.

Și mai adăuga profesorul Martin câteva fraze în încheiere: „Îmi îngădui o sugestie – aceea de a aduce analiza acestor teme în orizont românesc sau est-european ori de a o porni de aici. Nu o fac

dintr-un fel de sentimentalism al apartenenței, nici din naționalism sau regionalism metodologic, ci pentru că asumarea acestei poziții geo-culturale este în măsură să scoată în evidență deosebiri, distanțe, sciziuni, nuanțe pe care ambiția firească a sincronizării profesionale și mai ales conformismul *trend*-urilor intelectuale riscă să le ignore. Am câștiga astfel șansa de a produce puncte de vedere cât de cât originale în loc să reluăm idei lansate de alții sau să transpunem mecanic în context local un cadru conceptual inspirat de realități uneori radical diferite”.

Pornind de aici, s-au conturat câteva teme de reflecție. Iată doar câteva: „localul în raport cu regionalul, naționalul, globalul”, „localismul creator”, „glocalul”, „provincii istorice și provincii literare; spre o redefinire a provincialismului”, „regionalul ca sub-național și ca supra-național”, „geografia literară, realizări și posibilități”, „studiile comparate central-europene – miză și rezultate”, „balcanismul, teorie culturală și practică literară”, „naționalul ca matrice culturală”, „influențe străine, indigenizare, aculturație”, „migrația modernă și contemporană”, „deteritorializare-reteritorializare”, „poziția și ponderea actuală a studiilor etnice”, „eurocentrism, vest-eurocentrism, antioccidentalism”, „Republica mondială a literelor”, „globalism și postcolonialism”, „cosmodernitate și cosmodernism”.

Ampla ofertă a stimulat peste 40 de comparatiști, teoreticieni, istorici și critici literari din București, Cluj, Iași, Brașov, Craiova, Târgu Mureș, Bacău și Timișoara să se înscrie în proiect cu lucrări de o diversitate marcată. Iar dorința Literelor timișorene de a organiza dezbaterile unor asemenea teme a avut o semnificație aparte, deoarece, lucru știut, cartografierea conceptelor supuse discuției se bucură de o îndelungată tradiție la Timișoara. S-ar fi putut chiar afirma că mediul academic zonal (centre de cercetare, universități,

muzee) a fost de multe ori în avangarda studiilor de acest gen în România.

Colocviul național al ALGCR, *Regional, Național, European (Euroatlantic), Universal (Global, Planetar)*, s-a desfășurat, așadar, între 10-11 iulie 2015, sub egida Facultății de Litere, Istorie și Teologie, a Universității de Vest din Timișoara și a Bibliotecii Centrale Universitare „Eugen Todoran”. Comitetul de organizare al colocviului (Magda Răduță, Dana Percec, Dumitru Tucan, Adriana Babeți, Gabriela Glăvan, Roxana Rogobete, Teodora Dancău, Alexandru Condrache) a structurat ansamblul lucrărilor într-o ședință de lucru plenară, zece secțiuni distincte, grupate tematic, și trei conferințe susținute de renumiți profesori (Mircea Martin, Cornel Ungureanu, Mircea Muthu).

Conform tradiției, lucrările prezentate au acum, prin acest volum, șansa de a intra într-un circuit academic mai larg. Chiar dacă nu le cuprinde în totalitate, *Cartografii literare: regional, național, european, global* reface, în mare, structura care a ordonat prezentarea comunicărilor științifice în cadrul Colocviului.

Astfel, cele patru mari secțiuni (*Geometrii conceptuale: local – regional – global; Literatura națională – redefiniri funcționale; Arii marginale – periferii creatoare și Umbrele totalitarismului*) își propun să repună în discuție câteva concepte operaționale suscitade de tema colocviului, să reviziteze ideea de literatură națională (în speță, cea română), să redescopere creativitatea teritoriilor periferice (provinciile, zonele urbane și rurale de margine, spațiile rezidualului etc.) și, în cele din urmă, să abordeze problematica antrenată de arii (fie ele globale, naționale, regionale) într-o perspectivă istorică: epoca totalitarismului comunist.

În întreaga lor diversitate tematică, metodologică, stilistică, textele reunite în acest volum dau seama despre stadiul actual al

studiilor literare și culturale din România, printr-un eșantion de certă reprezentativitate.

*

În deschiderea volumului, Mircea Martin propune o temă de dezbatere pe cât de actuală, pe atât de complexă și susceptibilă la polemici: cea a relevanței identității naționale într-o epocă dominată pe de o parte de o tendință accentuată de globalizare culturală și, pe de altă parte, de o recrudescență a naționalismelor și extremismelor. Subliniind relevanța identității naționale, profesorul M. Martin evidențiază riscurile obliterării ei, analizând dintr-o perspectivă multiplă efectele uniformizante ale globalizării culturale și ale unor tendințe ideologice contemporane asociate acesteia. Autorul face o pledoarie pentru identitatea dinamică și evidențiază beneficiile întâlnirilor fecunde dintre culturi, propunând un model identitar în egală măsură echilibrat, fără excese de vreun fel sau altul, și – concomitent – individualizat, ce permite integrarea fără pierdere într-un cadru cultural universal.

Într-un studiu extrem de actual dedicat imaginarului european, Corin Braga pornește de la problemele epistemologice ale globalizării și propune un răspuns la problema conservării și valorificării specificului regional într-o lume din ce în ce mai globalizată. Abordarea sa îmbină universalul cu particularul pornind de la conceptul de imaginar, un concept antropologic „seminal”, prezent în toate practicile umane. După o analiză a ambivalenței ce caracterizează patrimoniul colectiv reprezentat de „*l'imaginaire*”, autorul sugerează o metodă de explorare și exploatare a reprezentărilor colective, pornind de la un concept central, esențial pentru definirea europenității, acela de „identitate fractală”, în cadrul căreia se poate gestiona și consolida o comunitate caracterizată tocmai prin diversitatea sa dinamică, de *work in progress*.

Ilie Gyurcsik propune o analiză contrastivă a câtorva tipuri de imaginar, concentrându-se în principal pe imaginarul radical, în accepția dată sintagmei de C. Castoriadis, și pe imaginarul hermeneutic. În cazul imaginarului hermeneutic autorul oferă o analiză aplicată profundă, pornind de la scrierile de ficțiune cu caracter (aparent) epistolar și în special de la romanul lui F. M. Dostoievski *Oameni sărmani*. După un parcurs interpretativ de mare subtilitate, extins și la volumul lui Mihail Șişkin *Scrisoriar*, tot un (fals) roman epistolar sau mai degrabă meta-epistolar, I. Gyurcsik subliniază importanța interpretării fiecărei părți a unui text în raport cu o ipoteză ce ține de sensul său global sau general, evidențiind încă o dată complexitatea unor texte literare înșelătoare tocmai prin aparenta lor transparență.

Studiul lui Catrinel Popa se concentrează asupra unui concept cultural ambiguu, dar altfel foarte vehiculat încă din secolul al XIX-lea: cel de balcanism, cu accent pe „balcanismul literar”. Autoarea observă că ambiguitatea conceptului nu a împiedicat apariția unor stereotipuri persistente, în general depreciative, imprecise și simplificatoare. Concept generator de clișee și judecăți critice superficiale, balcanismul are o dublă valență, căci aici nu este vorba de o realitate geografică, istorică și culturală, ci de o reprezentare complexă, ce implică proiecții ale memoriilor colective, adesea divergente și contradictorii. Apoi, după un scurt istoric al conceptului de balcanism literar în spațiul românesc, autoarea își focalizează atenția asupra romanului lui Mateiu Caragiale *Craii de Curtea-Veche* și îi cartografiază cu acribie influența exercitată asupra spațiului critic și teoretic românesc în ultimele decenii.

Irina Dincă se oprește asupra unui recent studiu hermeneutic al lui Christian Moraru, *Cosmodernism – American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*, și dezvoltă implicațiile hermeneutice ale triadei conceptuale *cosmodern* –

cosmodernitate – cosmodernism propuse de acesta, în vederea elaborării unei alternative la conceptele înrudite de modernism și posmodernism. „Turnura cosmodernă” analizată și comentată aici implică o regândire a identității prin prisma alterității, ce încearcă să depășească blocajele solipsismului postmodern printr-o viziune relaționistă, sub semnul „co-prezenței”. O astfel de turnură presupune reinventarea ideii grecești de cosmos, reedificarea ei sub forma unei viziuni polimorfe, plurivoce și multidimensionale a lumii. Demonstrația Irinei Dincă apelează și la cercetările lui Basarab Nicolescu și pune întreaga construcție cosmodernă sub semnul dialogismului, al deschiderii spre celălalt, într-o viziune umanistă asupra culturii și civilizației contemporane.

*

Secțiunea a doua a volumului este dedicată conceptului de literatură națională și posibilelor sale redefiniri. În deschiderea ei, Radu Pavel Gheo face o analiză istorică a literaturii naționale, subliniind caracterul ideologic al acestui concept, existent încă din faza sa de constituire, pe baza triadei „limbă-literatură-națiune”. După ce enumeră și analizează cele patru criterii utilizate în diferite momente istorice pentru a defini și delimita o literatură națională (etnic, lingvistic, teritorial, cultural), autorul le evidențiază inconsistența dintr-o perspectivă contemporană, inconsistență determinată pe de o parte de modificarea discursurilor asupra națiunii și identității naționale, iar pe de altă parte de realitatea culturală globală contemporană, caracterizată în mare parte prin mobilitate, deschidere și interferențe. Astfel, o redefinire a conceptului de literatură națională, prin restructurarea și adaptarea sa la această nouă realitate, se dovedește nu doar utilă, ci și necesară.

Pe aceleași coordonate, Roxana Rogobete propune o analiză extrem de utilă a literaturii de limbă germană a migranților, căreia îi configurează o identitate în raport cu literatura națională și, pe de altă

parte, cu ceea ce numim generic „literatură europeană”. Autoarea subliniază că actuala dinamică socială, marcată de migrație și liberă circulație, provoacă o erodare a identității fixe tradiționale a individului, care e nevoit să și-o renegocieze sistematic, inclusiv în plan lingvistic. Distincția subtilă pe care o face R. Rogobete între literatura emigranților de limbă germană sosiți în spațiul german și cea a emigranților de alte limbi, care adoptă ulterior germana ca limbă a scrisului, permite o cartografiere mai precisă și mai relevantă a acestui teritoriu literar, dezvăluindu-i dinamica evolutivă și potențialul transnațional. Astfel, printr-o redefinire a frontierelor dintre literaturi, se întrevede o revenire la o nouă *Weltliteratur* – sau cel puțin o literatură europeană –, iar, pe de altă parte, multiplicarea acestor voci ale literaturii migrante redefiniște constant canonul literar german.

Studiul Mihaelei Albu încearcă să scoată în evidență latura încă puțin cunoscută a intelectualilor români care au activat politic și cultural în exil, după cel de-al Doilea Război Mondial. Autoarea face acest lucru printr-o inevitabilă comparație cu perioada de sovietizare accelerată a culturii române de acasă. Intenția studiului este aceea de a contura o imagine a unei Români generice, spiritual legată de o tradiție întreruptă brutal de ideologizarea culturală din anii '50 – '60.

Concentrându-se asupra publicisticii lui Mihai Ralea, Ruxandra Câmpeanu analizează contribuția polemică a acestuia la dezbaterile identitare interbelice din jurul conceptelor de „națiune”, „popor” sau „specific național”. Astfel, din punctul de vedere al autoarei, sociologul propune o viziune deopotrivă descriptivă și normativă asupra „fenomenului românesc”, în care un element privilegiat îl reprezintă creația literară. Concluziile studiului atrag atenția nu numai asupra unei concepții voluntariste a lui Ralea asupra identității, ci și asupra rolului deopotrivă revelator și formator pe care îl joacă literatura în această ecuație.

Irina Roxana Georgescu se oprește în studiul său asupra contribuției revistei *Secolul 20* din anii '60 – '80 la distrugerea monolitului cultural al realismului socialist. Autoarea analizează cu rigurozitate impactul traducerilor și exercițiilor critice găzduite de revistă asupra discursului literar în perioada renașterii paradigmei „autonomiei esteticului” și, în același timp, arată cum, odată cu metamorfozele implicite ale discursului literar și critic, se impune în spațiul literelor românești o adevărată demnitate a lecturii, alături de o reală rigoare a scrisului.

*

Secțiunea a treia conține studii aplicate care ilustrează modul în care ariile marginale în raport cu o geografie a centralității devin periferii creatoare ce contribuie la redefinirea culturală a centrului. În deschiderea secțiunii, studiul amplu al Adrianei Babeți, *La ce bun „A Treia Europă” în mileniul trei? Scurtă istorie a unui proiect*, reface istoria proiectului „A Treia Europă” din perspective unei istorii culturale a comunităților intelectual-artistice din Timișoara ultimelor cinci decenii. Studiul nu este numai o foarte documentată dare de seamă despre acest proiect, ci și o arheologie a metamorfozelor studiilor de comparatistică și a reflexelor culturale, educaționale și civice ale acestora.

În *Introducere într-o geografie a literaturii Banatului* profesorul Cornel Ungureanu urmărește rădăcinile adânci ale apartenenței Banatului la cultura Europei Centrale, așa cum se conturează ea, ca spirit și text, începând chiar cu scrierile medievale ale lui Gerard din Cenad. Veritabilă arheologie menită să redescopere o lume aparte, cu istorii și repere proprii, explorarea geografiei literare a Banatului presupune și identificarea unei rețele mai puțin vizibile, cu Centrul și autorii săi emblematici. Personaje istorice, cronici vechi ce se cer recitite, călători, învățați și scriitori trasează liniile fundamentale ale unei investigații inovatoare, animată

de nuanțe și accente ce completează dinamic istoriile culturale și literare deja existente.

Reevaluarea literară a istoriei în America Latină postmodernă, studiul Ilincăi Ilian, urmărește atât coagularea unor argumente teoretice recente cu privire la romanul istoric contemporan, cât și trăsăturile particulare ale genului în spațiul literar al Americii Latine. Posibilă manifestare globalizantă, reafirmarea, începând cu anii '60 ai secolului trecut, a metaficțiunilor istoriografice în literaturi de pe continente diferite este un fenomen ce poate fi așezat, nu fără argumente solide, sub umbrela postmodernismului. Autoarea realizează, de asemenea, o analiză coerentă, bine încheată, a unor elemente specifice romanului istoric sud-american, de la codurile literare în care istoria se reflectă în literatură și până la estomparea contemporană a specificului național.

Studiul Emiliei David se oprește asupra ideii de „teatru european”, adică asupra afinităților de ordin tematic și formal ale dramaturgiei europene din anii 1980-2000. Autoarea își alege ca material de studiu teatrul lui Matei Vișniec, scriitor cu identitate problematică în tripla sa ipostază de autor român, francofon și european. Interesul pentru Vișniec depășește însă simpla preocupare pentru poetica sa teatrală pentru a decupa elementele unei „estetici generale” a „teatrului european”. Concluzia cea mai interesantă a studiului este aceea că noțiunile diferențiatore (național / local) se pot topi cu ușurință în noțiunea de „european” pentru a contribui la configurarea unui model artistic cu valențe „globale”.

Lucrarea Gabrielei Glăvan *Copiii răi ai suprarealismului: reprezentări ale infantilului malefic în arta și literatura Dorotheei Tanning* are o miză duală: prima ar fi aceea de a aduce în atenția critică o scriitoare-artist mai puțin explorată, Dorothea Tanning; a doua vizează expunerea unei conexiuni bine fundamentate critic, cea dintre avangardă și imaginarul infantil. Având la bază un teritoriu

expresiv fluid, migrând între literatură și plastică, scrierile Dorotheei Tanning și, în particular, romanul *Abisul. Un weekend* conturează un spațiu imaginar neobișnuit, în care reprezentări comun asociate inocenței și copilăriei își schimbă radical semnul, devenind indici ai contaminărilor tematice ale avangardelor istorice, în special ale suprarealismului, în paradigma căruia Tanning și-a conturat bună parte din operă.

În lucrarea *Istoria trăită – o altă formă a provincialismului. Două studii de caz: Gheorghe Crăciun și Milan Kundera*, Alexandru Condrache explorează modul în care discursul literar include reflecții asupra istoriei spațiului central-european, în particular asupra comunismului. Textele vizate sunt explorate din acest unghi deloc limitativ, care include nuanțarea unor percepții așezate sub semnul mizeriei și al precarității, tematizate diferit de către Gheorghe Crăciun în romanul *Pupa russa* și de către Milan Kundera în *Insuportabila ușurătate a ființei*.

Lucrarea Cristinei Balinte, *Cu harta criticului pe teritoriul sinelui. Sorin Titel și Pasiunea lecturii* urmărește conturarea unui profil mai puțin vizibil al scriitorului, acela de critic literar, integrabil însă imaginii coerente a acestuia, așa cum a fost ea proiectată în istoriile literare și în demersurile exegetice ce l-au vizat până acum. Investigația are și rolul de a trasa contururile unei geografii personale a scriitorului, care, deși dinamică, are la bază o serie de repere fixe.

În *Periferii urbane, periferii culturale: Constantin Fântâneru*, Ștefan Firică readuce în atenție neajusurile criticii canonice dedicate scriitorului interbelic. El însuși un marginal al literaturii române de secol XX, Constantin Fântâneru descrie și tematizează perifericul și stările lui definitorii într-un mod ce solicită noi recitiri. Romanul *Interior* permite decupaje critice menite să-l identifice pe Fântâneru ca pe un autor ce traduce mizele autenticității

în gama subiectivă a unei geografii interioare, iar Ștefan Firică îi sugerează conturul.

*

Ultima secțiune a volumului cuprinde studii interesate de a evidenția efectele istoriei totalitare asupra culturii românești și europene. De pildă, în *Totalitarism și aculturație*, Dan Angheliescu realizează o analiză a situației culturale a României de după 1945 din perspectiva a ceea ce autorul numește un „experiment de aculturație totală”. Concentrându-se asupra structurii quasi-religioase a ideologiei comuniste, inventariind mecanismele acestui proces (*logocidul, ideea de om nou, glorificarea „realităților” fictive etc.*), autorul reușește să redea o imagine a tensiunilor culturale ale epocii cu efecte pe care le observăm și astăzi.

Ioana Zirra face o lectură în cheie comparatistă a „discursului ficțional care comemorează și explică ultimele zbateri ale totalitarismului național-comunist”. Analiza romanului lui Patrick McGuinness *Ultimele o sută de zile* este făcută printr-o raportare originală la fenomenul *glocalizării* literaturii britanice de călătorie a epocii post-imperiale. Autoarea sugerează cu subtilitate că acest mod specific de adaptare a discursului global la experiențele de viață din ultimele zile ale „ceaușismului” oferă o perspectivă interesantă asupra propriei noastre istorii.

Studiul Ligiei Tudurachi face parte dintr-o cercetare mai largă, care își propune să demonstreze, printr-o analiză a cadrelor vieții cotidiene și a producției artistice din epoca totalitară, declinarea negativă a stilului în comunismul românesc. Autoarea e interesată aici să dea o explicație a „standardizării” și „uniformizării” din comunism, care să se constituie într-o premiză a unei analize a imaginilor literare înrădăcinate în această negare a „diferenței”. Miza acestei analize ar fi o modalitate mai sănătoasă, mai fertilă de a ne apropia comunismul sub unghi estetic.

Interesat de operele subversive scrise în raport cu regimurile dictatoriale, Alexandru-Gabriel Soare analizează reacțiile literaturii la totalitarism, referindu-se atât la operele scrise în regimurile comuniste, cât și la cele scrise în Occident. Lectura unor texte de Orwell, Huxley, Zamiatin și Kadare îi prilejuiesc autorului considerații teoretice utile, care permit o mai bună nuanțare a relațiilor literaturii cu Istoria.

I.

**GEOMETRII CONCEPTUALE:
LOCAL – REGIONAL – GLOBAL**

CÂT DE ACTUALĂ (MAI) ESTE PROBLEMATICA IDENTITĂȚII NAȚIONALE?

Mircea MARTIN

După deznaționalizarea brutală din anii '50, după recreditarea ideii naționale în anii '60 și după abuzul ei până la caricatură în ceaușismul anilor '80, dar și după manipulările populiste post-comuniste ale sentimentului național, cât de actuală mai poate fi astăzi problema identității românești? Cum se vede ea din perspectiva integrării europene și mai ales din cea a globalizării? Ce le mai spune ea intelectualilor vârstnici, care au luat o distanță igienică față de ea încă din anii '80, păstrând-o consecvent și în următoarele decenii postrevoluționare? Dar celor tineri, care par să o trateze cu indiferență, dacă nu chiar cu o rezervă dezabuzată?

Un succint rapel istoric ar fi util în context. În primul rând, nu trebuie să uităm faptul că România a ajuns foarte târziu să fie un *stat* care să cuprindă întreg spațiul românității, care să adune între frontierele ei statale pe toți românii. Chiar și în 1918 au rămas în afară zeci de mii de etnici români, îndeosebi în Vojvodina și Valea Timocului... Apoi n-a trecut nici măcar un sfert de secol și aceste frontiere au fost din nou călcate și schimbate, unele dintre ele pentru încă multă vreme, spre a nu spune definitiv.

A urmat ocupația sovietică, care a însemnat nu numai spoliere economică, dar și *simbolică*: un proces de distrugere a identității naționale a început și s-a desfășurat vreme de peste trei lustri, între 1948 și 1964. Aproape tot ce avea mai reprezentativ cultura română a intrat sub incidența tezelor leniniste-staliniste-

jdanoviste, iar consecințele se cunosc prea bine. Reorientarea politicii internaționale românești, începută în 1964 sub Gheorghiu-Dej și continuată sub Ceaușescu, a condus la o repunere treptată în drepturi și în circulație a valorilor naționale, a mărcilor identitare, începând, bineînțeles, cu cele din domeniul *cultural*.

Din păcate, acest proces restaurator a fost împins cu timpul înspre excese tipice oricărui regim totalitar, excese pe care degringolada economică de după 1977 le-a supradeterminat și accentuat. Așa se face că în anii '80, odată cu adoptarea ideii protocroniste ca viziune semioficială asupra culturii, se poate spune că problema identității românești era deja în mare parte compromisă. Dacă adăugăm la toate acestea reversul izolaționist și antieuropean al monedei naționaliste bătute de regimul ceaușist, avem o imagine concludentă a marasmului la care a fost adusă ideea națională. Ceea ce explică decizia tot mai evidentă a intelectualilor demni de acest nume și apoi, după 1989, reținerea lor de a se mai atinge de tematica națională și identitară.

Efectul negativ cel mai grav al acestei retrageri l-a reprezentat însă monopolizarea ideii naționale de către extremismul de dreapta, care a preluat în bună măsură sloganurile ceaușiste. Pe acest fundal ideologic, asistăm în ultimele decenii la un fenomen de regresivitate identitară în care un ortodoxism rudimentar se combină (armonios!) cu un populism de duzină.

Corupția politică și economică, manifestată chiar la nivelurile de vârf ale statului, capitalismul autohton și capitalismul străin care se complac – împreună – într-o acumulare sălbatică, polarizarea socială și sărăcirea în creștere – spre a nu mai vorbi despre degringolada învățământului și analfabetizarea, la rândul ei, crescândă – a păturilor sociale defavorizate, toate acestea și încă

altele creează un climat favorabil *extremismelor*. Faptul că nu s-a ajuns încă la situații explozive poate fi considerat un miracol.

În aceste condiții nu e de mirare că tot mai multe componente ale societății românești, indivizi, grupuri, categorii sociale, nu se mai lasă astăzi mobilizate de un proiect național împărtășit, pe care de altfel – coruptă, cum e, în majoritate, și obsedată de putere, deci preocupată doar să politizeze toate formele vieții sociale și în primul rând instituțiile – clasa politică actuală nici nu e capabilă să-l gândească și să-l propună (cu atât mai puțin să creadă cu adevărat în el!).

Ar fi fost – îmi îngădui să cred – datoria intelectualilor să intervină și să propună un asemenea proiect societății românești, un proiect care să țină seama de interesele majore ale acestei societăți în lumea de astăzi. Din păcate, fie din inerția nonimplicării publice anterioare, fie din dezgust față de ceea ce se întâmplă în politica autohtonă, cei mai mulți dintre intelectualii români au rămas legați de catargul profesiei lor. Iar așa-numiții „intelectuali publici”, în loc să mențină o distanță demnă și lucidă față de câmpul puterii, în loc să-și folosească prestigiul spre a critica derapajele acesteia de la un regim la altul, s-au implicat în partizanate de grup și chiar de partid, s-au înscris de fapt în clasa politică și în jocurile ei politicianiste. Unii dintre ei au dat chiar tonul unei autoderiziuni naționale care parcă împrumută accentele unei *Cântări a României* pe dos.

Mai preocupante sunt însă ecourile unei astfel de atitudini în rândurile tinerilor, pe fondul scăderii alarmante a instrucției generale și al unei politici instituționale (ministeriale) care defavorizează flagrant studiul istoriei (naționale și universale) și al culturii (naționale și universale). Fără să cunoască trecutul acestei țări – și trecutul în genere –, foarte mulți tineri aderă la ceea ce pare să fi devenit o modă, un fel de a fi interesant și *cool*, anume disprețul față de ceea ce vine *dinăuntru* sau este *înăuntru* și atracția exclusivă

pentru *afară*. E simptomatic faptul, printre alte fapte asemenea, că exprimarea sentimentului național a rămas la noi pe seama galeriilor de fotbal.

Indiferentismul național al tinerilor – și cu deosebire al intelectualilor tineri – are însă și alte condiționări decât cele interne. Dincolo de multiplele precarități locale – economice, politice și morale –, există și explicații mai largi, referitoare la contextul internațional – economic, politic și cultural – în care s-a produs, după 1990, inserția treptată a României. Fenomenul cel mai caracteristic la nivel mondial pentru istoria ultimelor decenii – fenomen a cărui amploare a crescut semnificativ după prăbușirea comunismului – este, fără îndoială, *globalizarea*.

În ordinea discuției noastre, important este faptul că subiectul și, în același timp, agentul globalizării este corporatismul supranațional; aici se află sursa unor incompatibilități majore, ca și punctul de plecare al unor direcții de gândire cât se poate de influente, îndreptate împotriva identităților naționale.

Să ne înțelegem: nu am în vedere poziții antinaționaliste în sensul de antișovine, antixenofobe, anti-antisemite – poziții ce trebuie afirmate în continuare cu fermitate –, ci ofensiva masivă împotriva problematicii naționale în ansamblul ei și împotriva conceptului de stat național, considerat a fi depășit de istorie, de istoria ultimelor decenii.

În subminarea naționalului, a națiunii și a preocupării pentru identitatea națională sunt mobilizate mai vechi rezerve și neliniști îndreptățite, stârnite de ororile fascismului și ale nazismului. O memorie traumatică este invocată în vederea echivalării naționalului cu naționalismul și a naționalismului cu rasismul și xenofobia. Echivalare ce a avut loc, din păcate, în istorie, o știm prea bine, dar care nu s-a produs – și nu e obligatoriu să se producă – întotdeauna și pretutindeni. Nu trebuie să uităm că însăși înfrângerea fascismului și

a nazismului ar fi fost imposibile fără o alianță a națiunilor și fără coeziunea lor internă. La fel, nu trebuie să uităm că trecutul României nu se reduce la comunism și fascism.

Dar dincolo de aceste antecedente istorice, frontierele naționale – oricât de permeabile ar putea deveni – constituie un factor de rezistență în fața nevoii de expansiune continuă a economiei globale și a capitalului multinațional. Era inevitabil ca ideologia globalistă să facă o țintă din statul național și din valorile naționale; iar împreună cu ea, inspirate în bună măsură de ea, diverse alte doctrine, teorii, școli de gândire.

Corectitudinea politică, de pildă, prin strategia de cultivare și apărare a minorităților contra unui stat național înțeles și definit ca opresor, ori studiile *postcoloniale*, prin militantismul lor, dirijat împotriva naționalismului minorității imperiale, s-au înscris în aceeași direcție antinațională. În ansamblul lor, *CULTURAL STUDIES*, inițiate în Marea Britanie și expandate apoi masiv, exploziv chiar, în anii '90 în Statele Unite, au funcționat, cel puțin la început, ca un fel de *hardcore* intelectual al globalizării. În reprezentarea lor, specificitățile locale sunt cercetate și promovate – inclusiv cele de ordin etnic, dacă aparțin unor minorități –, dar nu și specificitățile naționale, considerate inautentice și „fabricate”. Valorile locale pot accede în mod direct la global fără intermedierea naționalului, care este „sărit”, ocolit, eliminat din discuție și înlocuit cu „glocalul”.

În urma acestor activități multiple, convergente și tot mai larg diseminate datorită revoluției tehnologice din ultima perioadă, au avut loc importante schimbări de perspectivă, de metodologie și de terminologie în științele umane și nu numai. O nouă agregare pare să se fi produs la nivelul unei viziuni de ansamblu care subminează, reduce sau pur și simplu ignoră naționalul, concentrându-se *dincolo* sau *dincoace* de el. Ar fi inexact să vorbim despre dispariția

paradigmei naționale, dar, oricum, decăderea ei gravă este indiscutabilă.

Astfel încât într-o bună parte din académiă americană și în perioada posterioară Războiului Rece, despărțirea de ideea națională apare drept o probă de clarviziune și de profesionalism; mai mult, drept ceva de la sine înțeles. Iar a susține o cauză identitară, alta decât una strict locală, regională sau minoritară, devine o întreprindere ce riscă să stârnească suspiciuni. Eliminarea naționalului ca suspect sau anacronic este prezentată, în genere, ca urmare firească a progresului cunoașterii înseși, ca un spor incontestabil în cunoaștere.

Mă întreb totuși dacă n-ar trebui să înțelegem aceste teorii și din perspectiva contextului înăuntrul căruia au fost concepute și lansate. *Locul enunțării* nu este, cum știm, indiferent și nici neutru. Problema aici nu este de fapt atât una de *cunoaștere*, cât una de *putere*. Legătura funciară cu globalismul, mai precis cu logica veche, de fapt perenă, adică mereu activă, a cuceririi de piețe noi de către companiile multinaționale, multe dintre ele dominate de capitalul american, nu poate fi escamotată.

De pe această platformă ideologică, dar și economică și politică, se pot emite și răspândi numeroase idei și teorii, se poate susține caducitatea valorilor naționale ori se poate spune că nu există „înăuntru”, „afară” și nici „centru” sau „margină”; dar cadrul enunțurilor, ca și al raporturilor stabilite în cuprinsul lor, este tot unul ierarhic, hegemonic. Termenul „arogață epistemică” pe care regretatul Umberto Eco l-a utilizat la un moment dat se potrivește și aici.

Chiar și autori care au optat pentru soluția transnațională recunosc „dificultatea de a scăpa de acest determinism (al economiei și comerțului) care pătrunde în categoriile noastre de gândire și acțiune”. Pentru alți cercetători, transnaționalul este doar aparent o

formă de eliberare și dezenclavizare. Dependența sa originară de economie și de piață este evidentă. Transnaționalul este considerat, prin urmare, un concept ivit din economia de piață, nu din cultură. „Market born and market driven” afirmă Aihwa Ong (*Flexible Citizenship*, 1999), denunțând în continuare transnaționalul pentru „lipsa de alte aspirații decât expansiunea spre noi piețe avantajoase”.

Este, cred, momentul să remarcăm un neașteptat paradox. Ideologia care inspiră pozițiile antinaționale este – principial și genetic – o ideologie de stângă și tot de stânga sunt, ca tendință dominantă, și pozițiile politice ale susținătorilor lor din universitățile americane. O ideologie anticapitalistă în ansamblul ei, care, iată, îndreptățește – cel puțin teoretic – expansiunea capitalului, în cea mai mare parte american, spre mereu noi piețe de desfacere. (Mă opresc la această observație punctuală, care ar merita să fie dezvoltată și argumentată în alt cadru tematic și bibliografic.)

Deschiderea multiculturalismului este largă și rodnică, critica etnocentrismului este puternică și îndreptățită. La fel, critica *eurocentrismului*. Nu lipsesc totuși cercetători americani – printre ei, Donald Pease – care au observat și manifestări ale unui fel de americanocentrism constând în încercarea „de a remodela lumea întregă în imagini și interese ale Statelor Unite”.

Forța modelatoare a centrelor universitare americane este, într-adevăr, considerabilă și e departe de a se manifesta într-un singur plan sau într-o singură direcție. Influența lor se poate constata peste tot în Europa, chiar și în spații culturale rezistente – spre a nu zice refractare – la americanism, precum cel francez. Nu e de mirare că diverse idei, teorii sau metodologii de sorginte americană au ajuns, direct sau indirect, și în România: printre acestea, și reluctanța față de național.

De obicei, această poziție este adoptată de cercetători români – cu precădere tineri – într-un mod aproape spontan, oricum fără

rezerve și fără problematizare prealabilă. În cazul în care se încearcă totuși o argumentare, argumentele sunt împrumutate tot de la autori străini. Aceste argumente sunt aplicate și exemplurilor românești în cazurile, deloc frecvente, când acestea sunt luate în discuție.

Se proiectează astfel asupra realităților culturale (și chiar politice) autohtone o viziune și o terminologie produse în alte contexte geoculturale și istorice. Formulată și reformulată în fel și chip, reprezentată în diverse contexte, ideea renunțării la național în favoarea transnaționalului devine nomotetică și aproape virală în anumite medii intelectuale.

Cu riscul de a cădea în empirie, să aruncăm totuși o scurtă privire numai asupra regiunii geografice și istorice în care ne aflăm. Rămânând chiar într-o ordine teoretică, putem accepta oare ipoteza că problematica națională este depășită în acea parte a lumii euroatlantice care este Estul Europei? Nu am în vedere numai guverne și politici din Grecia, Serbia, Croația, Ungaria și, mai nou, Polonia, ci și situații concrete din Bosnia, Kosovo, Ucraina, Republica Moldova. Lăsând la o parte Rusia, ce se întâmplă în Turcia, Georgia, Armenia, Azerbaidjan? Dar în Israel, țara în care dezvoltarea economică și tehnologia de ultimă oră au atins nivele invidiabile chiar dinspre Occident, nu numai dinspre Orient? Cât de „postnaționale” pot fi dezbaterile intelectuale din toate aceste locuri?

*

Cred că, înainte de a adopta cu atâta grăbire idei și teme lansate, cu decenii în urmă, în alte spații cultural-politice – spre a aproba în acest fel o relativă sincronizare bibliografică –, ar fi mai util să confruntăm aceste idei și aceste teme cu... situația din teren, altfel spus, cu ceea ce se petrece *aici și acum*.

Înainte de a fi – teoretic, ideal vorbind – cetățeni ai lumii, suntem cetățeni (chiar dacă de rang secund) ai Europei. Avem, așadar, o dublă identitate, o dublă apartenență, românească și europeană. Românitatea, polonitatea, germanitatea nu constituie apartenențe conflictuale în raport cu europenitatea. Această dublă identitate se cere conștientizată și apărată atât de localismul defensiv și necreator, de încercările de recuperare a unor specificități originare oricum iluzorii, ca și de acțiunile de separare și izolare etnocentrice.

Discursul european și europenizant este – sau ar trebui să fie – rezistent la ofertele facile și consensurile superficiale ale globalizării, la indiferentismul național. Uniunea Europeană a fost gândită ca o uniune de state naționale, fără supremații și consensuri forțate. Europenitatea asumată este o șansă pentru țările componente, în măsura în care se constituie ca un obstacol în fața riscului tot mai evident al *aculturației* pe care îl implică globalizarea, cu presiunile ei eficiente și facil-atractive, o globalizare ce se confundă cu o *americanizare* – la rândul ei redusă adesea la fast-food, *thriller* și individualism violent. Nici Faulkner, nici Whitman, nici Thoreau, nici Dewey nu intră, din păcate, în modelul american de succes planetar.

Epoca noastră este una a întâlnirilor fecunde între culturi diferite, o epocă în care se produc ciocniri între civilizații și mentalități. Tema identitară se reactualizează în locuri de pe glob ce par să-i fie predestinate prin geografie, dar și în puncte cu totul neașteptate, într-o topologie a minților individuale.

În orice caz, astăzi nu mai privim identitatea în genere – și nici identitatea națională – ca organică, naturală, în legătură cu „sângele care nu se face apă” sau cu moștenirea genetică. Astăzi admitem caracterul contingent al trăsăturilor identitare, precum și determinarea lor socială, chiar dacă nu integrală. Identitatea rămâne o categorie indispensabilă, fără de care „un individ nu poate fi situat

social” (Simon Doring). În această viziune, identitățile sunt constitutive relației dintre individ și societate.

Identitatea afirmată, declarată, definită presupune întotdeauna o selecție. Construcția și descrierea ei nu sunt neutre, sunt „inflexate cultural” și determinate de relațiile de putere dinăuntrul comunităților. Identitatea – și identitatea românească – trebuie gândite într-un mod actual, nu ca date fixe, imuabile, ci în schimbare, într-o formare și reformare continuă: ca un proces, nu ca o stare pe loc, ca *energeia*, nu ca *ergon*.

Nu se poate ignora în această discuție problema tradiției – și nici cea a moștenirii culturale. Nu numai trecutul trebuie însă consultat aici, ci și, mai ales, prezentul înțeles ca actualitate: e vorba de trăsături specifice ce pot fi actualizate, performate, nu numai de virtualități presupuse ori deductibile dintr-o experiență consumată cândva. Acest mod nou de reprezentare a identității implică, prin urmare, o *alegere*, o negociere cu contextele ce se configurează și se reconfigurează în timp. Accentul în definirea acestei identități cade pe practica social-culturală, nu pe esențe atemporale, nici pe principii idealizante („spațiul mioritic” etc.).

Consider că, în ciuda unor tendințe ce se vor dominante, în ciuda unor mode intelectuale, este necesar să încercăm aici și acum un efort de *reconstrucție identitară*. El presupune, nu încape îndoială, discernământ critic și autocritic și, s-ar înțelege de la sine, bună-credință. Susținând un asemenea proiect, nu cred că este posibilă o singură interpretare – „așa și numai așa” – și nici atingerea unui consens unanim. Cred totuși că măcar o anumită convergență este posibilă și, în orice caz, necesară.

Cred că, odată cu *aquis*-ul comunitar, impus de Uniunea Europeană, este nevoie să recompunem, să reformulăm, să redefinim și un *aquis* național. Evident, de aici începe o altă discuție...

IMAGINARUL EUROPEAN, ÎNTRE SPECIFICITATE LOCALĂ ȘI UNITATE GLOBALĂ

Corin BRAGA

Până în urmă cu 10-15 ani, câtă vreme România se afla într-o poziție exterioară, de aspirant, distanțată de Uniunea Europeană, puteam avea impresia că ideea unei Europe comunitare este un proiect solid, dinamic și fără contestații sau împotriviri majore. Iată însă că astăzi această imagine oarecum idilică este brăzdată de fisurile adânci ale unor forme de euroscepticism tot mai vehement. Partide radicale, de extremă stânga sau de extremă dreapta, cum sunt Syriza în Grecia sau Jobbik în Ungaria, par să tragă aceste țări, desigur pe fondul unor probleme economice și financiare acute, în direcția ieșirii din UE. Marea Britanie, pe cu totul alte motive, de strategie geopolitică, se află și ea în marja îngustă a opțiunilor pentru rămânere sau ieșire din UE. Ce se întâmplă așadar?

Pe de o parte, trebuie arătat că procesul globalizării este un fenomen istoric ce nu pare probabil să poată fi blocat sau întors din drum. El ține de un anumit stadiu de complexitate în care a intrat actualmente civilizația umană, fiind provocat de creșterea exponențială a posibilităților de comunicare, de transmitere a informațiilor, de călătorie și transport, de deschidere internațională a piețelor, de circulație a capitalului etc. Toate aceste evoluții duc în direcția unei integrări mondiale la o altă scară decât orice a existat până acum în istorie. O civilizație planetară va reprezenta, poate, masa critică pentru expansiunea omenirii în afara planetei noastre.

De cealaltă parte, procesul globalizării este însoțit de spectrul uniformizării, al masificării, al pierderii identităților și specificităților, a biodiversității culturale. Tensiunea dintre cele două tendințe, de integrare și de localizare, este reflectată în termenul, ciudat și inestetic, dar sugestiv, de *glocalizare*. Introdus în anii '80 în *Harvard Business Review*, conceptul de glocalizare descria inițial modul în care tendințele regionale se opun proliferării corporațiilor transnaționale. În 1997, la o conferință despre „Globalization and Indigenous Culture”, sociologul Roland Robertson a definit glocalizarea drept coprezența și acțiunea simultană a tendințelor universaliste și a celor particularizante (Robertson 2005).

Cum poate fi, așadar, conservat și valorificat specificul local și regional într-o civilizație pe cale de globalizare? Aș dori să vă prezint o abordare care îmbină universalul cu particularul pornind de la conceptul de imaginar. „*L'imaginaire*” este un „concept seminal” (astăzi s-ar spune „viral”) care se opune celor tradiționale de imaginație sau fantezie (Braga 2007). După cum se știe, el a fost introdus la jumătatea secolului XX, prin lucrările lui Gaston Bachelard (Bachelard 1938, 1942, 1943, 1948), Henry Corbin (Corbin 1958), Gilbert Durand (Durand 1969, 1996) și alți filosofi și cercetători (Caillois 1974; Boia 1998; Thomas 1998; Araujo 2003; Rojas Mix 2006). Dacă imaginația definește facultatea umană de a crea imagini mentale aleatorii, fără corespondent în realitatea exterioară, așadar reprezentări false, himerice, termenul francez „*imaginaire*” desemnează funcția imaginantă a psihicului, capacitatea acestuia de a crea reprezentări noi, originale, inedite.

În general, imaginarului i s-au atribuit două sensuri complementare. Într-o primă instanță, imaginarul desemnează produsele imaginației, corpul pasiv de imagini și reprezentări create de un individ sau de o colectivitate. După cum susține H. Védérine, imaginarul este „întreaga lume de credințe, idei, mituri,

ideologii care nutrește toți indivizii și toate civilizațiile” (Védrine, 1990). Într-o a doua instanță, imaginarul este văzut, pe o scară și mai largă, drept funcția dinamică și activă ce creează acest complex pasiv de imagini. Pentru Claude-Gilbert Dubois el este „rezultatul vizibil al unei energii psihice, care deține propriile structuri formale atât la nivelul individului, cât și la cel al colectivităților” (Dubois 1985). Pentru Joël Thomas el este un „sistem, o funcție dinamică de organizare a imaginilor, care le conferă profunzime și le corelează între ele” (Thomas 1998). În sfârșit, pentru Jean-Jacques Wunenburger el desemnează „forța interioară creativă a imaginației” (Wunenburger 2002).

Oamenii interacționează cu realitatea exterioară nu doar prin simțuri sau prin idei, ci și prin imagini și reprezentări. Înțelegerea pe care o au asupra lumii, precum și reacțiile și atitudinile care derivă din aceasta, depind de astfel de imagini subiective. După cum a demonstrat António Damásio, simplul fapt de a spune povești (adică de a ne organiza experiența prin narațiuni care creează hărți mentale) este unul din cele mai elementare și arhaice mecanisme sau „obsesii ale creierului” (Damásio 1996). Departate de a fi o funcție laterală, la marginea lumii materiale și a celei psihice (atât a lumii vizibile, cât și a celei invizibile), „imaginarul” interacționează intrinsec cu acestea, determinând felul în care simțim, citim și ne reprezentăm (prin intermediul tuturor tipurilor de discurs, științific, istoric, geografic, religios, mitic sau artistic) atât realitatea înconjurătoare, cât și felul în care ne integrăm în ea și ne propunem să o modificăm. Pentru a înțelege comportamentul uman, antropologii trebuie să analizeze sistemul complex de reprezentări ce stă la baza activității mentale.

Înțeles ca un concept antropologic, imaginarul este impregnat în toate practicile umane. El se aplică tuturor domeniilor, de la sociologie și religie la literatură și arte. Imaginările sociale cuprind povestirile, evenimentele mitice, personajele istorice, simbolurile

colective, care ne permit să introducem un sens în cronologia istorică, să ne organizăm memoria culturală, să ne configurăm viitorul. Filosofi ca Pierre Nora, Régis Debray, Paul Ricœur, Cornelius Castoriadis, Elémire Zolla, Eduardo Lourenço, José Gil etc. au pus în lumină funcția psiho-socială a mediatorilor simbolici, narativi și iconici.

În ultima perioadă, conceptul a avut parte de o serie de evoluții importante și interesante, în special în cercetarea de limbă engleză (Iser 1993; Kearney 1988, 1998). Pe urma unor contribuții inovatoare în domeniul studiilor literare (Said) și al științelor politice (Anderson), analiza imaginarelor sociale și politice a devenit centrală în cercetarea instituțiilor civilizației moderne. În acest sens, Michael Warner a propus o analiză interesantă a felului în care s-a constituit sfera publică în America modernă. În dorința de a evidenția istoricitatea imaginarelor sociale, ultima generație de autori s-a desprins de corpusul deja clasicizat de texte care leagă imaginarul de abordările antropologice și psihanalitice sau psihologice. Cu toate acestea, dacă nu dorim să abandonăm nici linia deschisă de Gilbert Durand, este util să constatăm că cele două abordări, cea psihologică și cea sociologică, pot fi combinate. Analiza imaginarului colectiv, interesat de specificitatea contextelor istorice și geografice, poate oferi *insight*-uri pentru mecanismele psihice abisale ale indivizilor.

Charles Taylor definește „imaginarele sociale moderne” în felul următor: „Prin imaginar social înțeleg ceva mult mai larg și mai profund decât schemele intelectuale pe care oamenii le folosesc atunci când meditează la un mod dezimplit la realitatea socială. Mă refer mai degrabă la modurile în care oamenii își închipuie și își concep propria existență socială, la felul în care se înțeleg unii cu alții, la felul în care interacționează cu semenii, la așteptările pe care le trăiesc și la noțiunile și imaginile mai adânci care informează aceste așteptări” (Taylor 2004). Imagini despre sine (*autoimagini*) și

imagini ale celuilalt (*heteroimagini*) („celălalt” putând fi conceput ca o colectivitate, ca un individ sau ca o parte din propria persoană), viziuni ale naturii, ale universului, ale lui Dumnezeu, reprezentări ale reliefului și mediului geografic, ale istoriei, ale societății, ale culturii, toate sunt produse și instrumente ale funcției imaginante. Conceptul antropologic de „imaginar” este multifuncțional și a perfecționat o serie de metodologii interdisciplinare, corespunzând tuturor domeniilor culturii umane: imagologie (sau reprezentări ale celuilalt), imaginație geografică și istorică, imaginare politice și sociale, viziuni mitologice, religioase sau filosofice, fantezie literară și artistică etc. Până și cele mai curente și ne semnificative atitudini din viața de zi cu zi poartă marca obișnuințelor și reprezentărilor colective.

Cercetătorii vorbesc de asemenea de disfuncțiuni și patologii („*dérives pathologiques*”) ale imaginarului colectiv (Wunenburger 2001). Atunci când încetează să mai fie generate spontan și creator, imaginile colective devin stereotipuri și clișee. Oamenii conduși de reprezentări prefabricate nu mai reacționează personalizat la stimulii sociali, ci asumă nediscriminat atitudini iraționale, care conduc la prejudecăți și conflicte. Cei care cercetează mediul social ar trebui să poată recunoaște și deconstrui asemenea opinii primite, care fac posibilă manipularea și controlul. Imaginarul este un patrimoniu colectiv care poate, pe de o parte, să consolideze și să sporească prejudecățile, clișeele și inerțiile, și, pe de altă parte, să reorienteze și să transforme amintirile, așteptările, speranțele, proiectele și utopiile. Este așadar ambivalent: poate fie să blocheze sau să stopeze schimbările, fie să inspire și să provoace noi evoluții. În contextul unei Europe globale, este important de cercetat acest dublu aspect și dubla tendință a imaginarelor sociale.

Explorarea reprezentărilor colective a devenit deosebit de importantă în epoca actuală. Societatea postmodernă evoluează spre

stadiul unui „sat global”, în care indivizii din toate colțurile lumii sunt informați, prin canalele media, despre ceea ce se întâmplă în toate celelalte părți ale lumii. Dacă însă în satul tradițional transmiterea unor asemenea informații era directă, nemediată, interpersonală, în satul global informația este indirectă, mediată, transformată. Sistemul global de reclamă și promovare, distribuția mondială de filme, ziare, reviste, cărți, benzi desenate, muzică, jocuri pe calculator, televiziunea prin satelit și cablu, internetul și motoarele sale de căutare, rețelele de socializare, *wikipedia* și *youtube*, toate aceste media nu mai oferă imagini „perceptive”, senzoriale, ale oamenilor și întâmplărilor, ci imagini virtuale, procesate în studiouri și redacții. Aceste imagini sunt apte să transporte mesaje adiționale, subliminale, supuse manipulării ideologice și comerciale. Campaniile politice și războaiele electronice, moda și premiile de popularitate sunt doar câteva exemple banale despre felul în care imaginile primite ne influențează viziunea asupra lumii.

Importanța reprezentărilor imaginare în societățile contemporane nu trebuie neglijată sau minimalizată. Să luăm în discuție doar câteva exemple: ecologia, miturile istorice, postcomunismul și postcolonialismul. În ce privește ecologia, atitudinea față de mediul natural depinde nu doar de informațiile practice, directe, pe care le avem asupra acestuia (spre exemplu, constatarea unor dereglări tot mai frecvente ale climei), ci și de reprezentările imaginare colective. Dezbaterile politice și sociale asupra schimbărilor climatice generează, dar sunt la rândul lor influențate de felul în care sunt reflectate în literatură, în arte (în special în filme) și în media. Filme catastrofice despre încălzirea globală, creșterea nivelului oceanelor, distrugerea atmosferei, schimbarea axei de rotație a planetei, ciocnirea cu un meteorit, pandemii etc. par să fie mai eficace în modificare opiniei publice și oficiale decât informațiile pozitive. În ce privește mitologiile politice,

vedem cum ele au influențat ideologii (mitul mesianic – Führerul, mitul „omului nou” și al „viitorului luminos”), dezbaterile asupra recunoașterii traumelor istorice (genociduri, Shoah, Gulag), competiția între minorități, miturile imperiale și de supremație etc.

La rândul lor, societățile postcoloniale sau postcomuniste sunt un rezervor complex de scheme mentale moștenite. Europa de Est, în special, ca o societate de tranziție, cu structuri în mișcare și lipsită de valori stabile, este deosebit de vulnerabilă la manipularea prin imagini și stereotipuri ideologice. Balcanii sau fostele țări sovietice se dovedesc a fi zone instabile, în care ideologiile politice pot avea un efect devastator asupra mentalului colectiv. Or, majoritatea acestor mesaje agresive, care au condus sau ar putea conduce la confruntări civile și la războaie, sunt în primul rând simbolice și vizuale. Cele mai puternice mijloace de a induce psihoze colective nu sunt nici programele politice elaborate, nici raționamentele logice, nici discursurile teoretice, ci imaginile simbolice, *flash*-urile mediatice, narațiunile colective informale. Pentru a asigura un minim nivel de stabilitate a mentalului colectiv și a evita izbucnirile de violențe naționaliste sau antiminoritare, societatea civilă ar trebui să dezvolte o serie de politici culturale, în timp ce cercetarea universitară ar trebui să elaboreze metodologii științifice capabile să înțeleagă și să devoaleze mecanismele de manipulare fantasmatică.

Deși este un continent mic ca întindere geografică, Europa a făcut posibilă, în ultimele milenii, emergența unui număr impresionant de limbi, culturi și civilizații. Această diversitate reprezintă o bogăție și, în același timp, o provocare: cum ar putea fi armonizate și integrate toate aceste identități locale, regionale și naționale fără a le distruge, ci mai degrabă a le conserva și a le întări? Conceptul unei Europe unificate, în special după experiențele traumatice ale războaielor mondiale, lucrează într-adevăr la nivelul conștiinței colective, dar și al mentalului inconștient al popoarelor

europene. Aceasta explică succesul planului originar al fondatorilor Uniunii Europene și procesul în desfășurare de adeziune a unor noi țări provenind din vechiul bloc comunist sau din alte spații geopolitice. Cu toate acestea, această așteptare colectivă este, mai ales în contextul crizei economice din ultimii ani, pusă la încercare de ideea adesea implicită că fiecare țară sau comunitate ar trebui să își caute propriul drum, să ia propriile decizii.

Cu siguranță, soluțiile particulare se pot dovedi mai eficace în diferite cazuri specifice. În schimb, la un macronivel planetar, ținând cont de trendul emergenței unor noi puteri economice, comerciale, financiare, informatice și militare (China, India, America de Sud, Federația Rusă), cea mai solidă șansă pentru Europa de a rămâne un competitor mondial principal este integrarea sa interioară. De aceea, cea mai importantă provocare pentru Uniunea Europeană este de a asigura relații irenice între statele și populațiile ei, de a construi arhitectura unei legislații comune acceptabile de către toți, în care diversitatea, recunoscută și asumată, să devină, dintr-un factor de disensiune, unul de coeziune și unitate.

Pentru a înțelege dinamica culturală a Europei, un concept central ar putea fi acela de „identitate fractală” (a se vedea felul în care acest concept matematic, propus de Benoit Mandelbrot, a fost adaptat în studiile culturale de diverși cercetători precum I. P. Couliano 1992). Dacă Europa ca întreg poate să ofere celor care o privesc din afară (asiatici, africani, americani) un tablou compact, atunci când e privită dinăuntru, ea începe să prolifereze un *pattern* cultural principal la nivele de generalitate tot mai mici: global continental; pe arii și zone (spațiul mediteranean, Balcanii, peninsula scandinavă, țările latine, cele anglo-saxone, țările protestante, statele ex-comuniste etc.); național (unități statale); regional și local (comunități federale, grupuri etnice, minorități religioase etc.). Membrii fiecăruia din aceste niveluri sau straturi au trăsături și

caracteristici comune, care le conferă profiluri similare. Tocmai din cauza acestei similitudini, comunitățile vecine, aflate pe același nivel de coagulare, tind să adopte atitudini opoziționale, concurând la ocuparea unor poziții cât mai avantajoase în raport cu ceilalți. Dar dacă privim de la un nivel superior, vedem că această grijă de delimitare și asigurare a propriei autonomii este tocmai o trăsătură comună a tuturor acestor comunități, care împărtășesc, în definitiv, aceleași valori și scopuri. Grupurile și comunitățile incongruente, în schimb, care nu aparțin aceleiași configurații, ci unor modele diferite, au relații mult mai imprevizibile. Din cauza unei asemenea divergențe produce comunitatea Roma probleme și perplexități atât de mari în țările europene. Obișnuiți cu comunități care se delimitează prin frontiere de toate tipurile (statale, regionale, culturale, lingvistice etc.), factorii decidenți ai Europei nu găsesc modalități de a gestiona o comunitate care imerge fluid și circulă liber printre toate celelalte structuri, fără dorința de a se fixa și a se delimita între granițe de orice fel.

Relația dintre grupuri, comunități, națiuni etc. evoluează în cadrele unei dialectici complexe între multiplicitate și unitate, între conflict și cooperare transversală. Aceasta ne aduce la concluzia că Europa este, la toate nivelele sale, ceea ce Umberto Eco numește o *opera aperta*, un *work in progress*. Diviziunea politică și juridică actuală a Europei în state naționale este în mod permanent supusă presiunii unor tendințe care vin din ambele direcții, și de jos în sus, și de sus în jos. Această dinamică poate fi mai bine înțeleasă dacă sunt studiate imaginările colective, reprezentările de grup, un factor care poate să lucreze atât într-un sens progresiv, deschizând noi direcții, cât și într-un sens reacționar, blocând schimbările.

Bibliografie:

- ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (coord.) 2003: *Variações sobre o imaginário. Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas*, Lisabona, Instituto Piaget.
- BACHELARD, Gaston 1938: *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard.
- BACHELARD, Gaston 1942: *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti.
- BACHELARD, Gaston 1943: *L'air et les songes*, Paris, José Corti.
- BACHELARD, Gaston 1948: *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti.
- BOIA, Lucian 1998: *Pour une histoire de l'imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres.
- BRAGA, Corin 2007: *Imagination, imaginaire, imaginal. Three French Concepts for Defining Creative Fantasy*, in "Journal for the Study of Religions and Ideologies", vol. 6, nr. 16, <http://jsri.ro/ojs/index.php/jsri/article/view/425>
- CAILLOIS, Roger 1974: *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard.
- CORBIN, Henry 1958: *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, Flammarion.
- COULIANO, Ioan P. 1992: *The Tree of Gnosis. Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism*, New York, HarperCollins.
- DAMÁSIO, António 1996: *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, Londra, A Grosset / Putnam Book.
- DUBOIS, Claude-Gilbert 1985: *L'imaginaire de la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France.
- DURAND, Gilbert 1969: *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas.
- DURAND, Gilbert 1996: *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel.
- ISER, Wolfgang 1993: *The Fictive and the Imaginary*, Baltimore & Londra, The John Hopkins University Press.
- KEARNEY, Richard 1988: *The Wake of Imagination*, London, Routledge.
- KEARNEY, Richard 1998: *Poetics of Imagining. Modern to post-modern*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

- ROBERTSON, Roland 2005: *The Conceptual Promise of Glocalization: Commonality and Diversity*, in "Art-e-Fact. Strategies of Resistance", vol. 04, Glocalogue,
http://artefact.mi2.hr/_a04/lang_en/theory_robertson_en.htm
- ROJAS MIX, Miguel 2006: *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*, Buenos Aires, Prometeos Libros.
- TAYLOR, Charles 2004: *Modern Social Imaginaries*, Durham / Londra, Duke University Press.
- THOMAS, Joël (coord.) 1998: *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses.
- VÉDRINE, H. 1990: *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, Paris, Gallimard.
- WUNENBURGER Jean-Jacques 1997: *Philosophie des images*, Paris, Presses Universitaires de France.
- WUNENBURGER Jean-Jacques 2001: *Imaginaires du politique*, Paris, Ellipses.
- WUNENBURGER Jean-Jacques 2002: *La vie des images*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.
- WUNENBURGER Jean-Jacques 2003: *L'imaginaire*, Paris, Presses Universitaires de France.

IMAGINARUL RADICAL ȘI CEL HERMENEUTIC

Ilie GYURCSIK

Imaginarul radical

„Imaginarul radical e unul social-istoric și unul ce ține de *psyché/soma*. Ca social-istoric, el este un fluviu deschis al unei colectivități anonime; ca *psyché/soma*, el este fluxul reprezentativ-afectiv-intențional. Ceea ce în social-istoric este poziționare, creație, a face să fie, numim imaginar social în sensul prim al termenului sau societate instituantă. Ceea ce în *psyché/soma* este poziționare, creație, a face să fie pentru un *psyché/soma*, numim imaginație radicală. Imaginarul social sau societatea instituantă este în și prin punerea-creație de semnificații imaginare sociale și de instituire; de instituire ca «prezentificare» a acestor semnificații și a acestor semnificații ca instituite.” (Castoriadis 1975: 493)

Acest text, sintetic și foarte concis, se lasă greu parafrazat/explicitat. Termenii, ce par familiari, au la Cornelius Castoriadis semnificații nu numai diferite de cele cunoscute din limbajul filosofic tradițional, dar și opuse în multe privințe acestora ori cel puțin corectate/precizate. Imaginarul radical e deslușit de C. Castoriadis în două ipostaze (fenomene), ontologic inegale și funcțional distincte în ceea ce privește „locul” de origine și caracterul de autonomizare, un imaginar individual, altul social-istoric, instituant, ambele „prime” și de nesesizat ca atare, fiind niște curgeri („fluxuri”, „magne”) permanente. În niciuna din ipostaze

imagarul nu e legat direct și nemijlocit de imagini¹, ci constituie condiția de a fi și a acestora, alături de condiția de a fi a simțirii, a gândirii, a visării (și a tot ceea ce evocă definiția tradițională sau „moștenită” și mereu „secundă” – cum zice Castoriadis – a cuvintelor comune „imagar”/„imaginație”), precum și a capacității *individuale* de a accede la limbaje.

Cele două imaginaruri se condiționează reciproc. Fără contactul cu imagarul social, persoana e închisă – după Castoriadis – în autismul imagarului său radical, iar fără aportul adus de creațiile radicale ale persoanelor și fără contactul permanent cu „politropia culturii” (cum o numea G. Liiceanu, readucând termenul de politropie la semnificațiile originare din accepțiile înguste pe care le are în termodinamică și redefinind termenul ca recompunere a unui chip din fragmentele necesare ale propriei dispersii; v. Liiceanu 1981: 7)², un imagar social se „fărămițează”, se alienează („înnebunește”), se descompune și/sau dispare. Dar și invers, fără un imagar social destul de unitar pentru a-și afirma global (universal) „autonomia” (alt termen specific lui Castoriadis), imagarul personal al indivizilor se „dezinstituie” sau se „anarhizează”, înșii cad în antropologicul pur al persoanei asociale, cum ar spune Hannah Arendt, își pierd identitatea, care nu poate fi decât social-istorică (Arendt 1994: 398 și urm., *passim*). Sau persoanele devin mai puternice decât instituirile și instituțiile, încercând să schimbe instituirii și instituțiile ori... emigrând.

¹ „L’imaginaire dont je parle n’est pas image *de*. Il est création incessante essentiellement *indéterminée* (social-historique et psychique) de figures/formes/images à partir desquelles seulement il peut être question de «quelque chose». Ce que nous appelons «réalité» et «rationalité» en sont des œuvres” (Castoriadis 1975: 7-8, subl. aut.).

² Dacă raportăm acest termen la altul, aproape omofon, *politropie*, definit, în opoziție cu *utopia*, de pildă, ca locuire succesivă sau, într-un fel, simultană a mai „multor locuri”, cuvântul ar putea caracteriza mobilitatea indivizilor de a „locui globalul”; ca dimensiune *glocală*? Vezi *infra*, cazul M. Șișkin și Cătălin Dorian Florescu.

Imaginarul hermeneutic. Genul literar epistolar. Episodul Dostoievski

„Iar înainte de-a muri, toate i se îmbulzesc în creier ca să-l silească să pună o întrebare pe care n-a mai pus-o niciodată paznicului.”

(Franz Kafka, *În fața legii*, traducere de Gellu Naum)

Cu decenii în urmă am analizat primul roman dostoievskian, *Oameni sărmani*, nemulțumit de exegezele existente atunci (și perpetuate până astăzi). Am învățat pe pielea mea adevărul vorbelor lui Kafka din minunata parabolă a parabilelor care este fragmentul din romanul *Procesul* (apărut și ca text distinct sub denumirea *În fața legii*). Mult mai târziu l-am descoperit pe F. D. E. Schleiermacher, părintele hermeneuticii moderne, de la care am învățat despre o normă interpretativă preliminară oricărei interpretări, potrivit căreia pasajele mai dificile dintr-o scriere sau dintr-un discurs sunt astfel întrucât n-au fost bine înțelese sau chestionate cele care păreau să nu ridice probleme (Schleiermacher 2001: 21). Cu alte cuvinte, trebuie suspectate tocmai evidențele, ceea ce pare a fi „de-la-sine-înțeleș” (cum prevăd și canoanele interpretării etno-metodologice), cele datorate locurilor comune, ideilor fixe sau doar ideilor luate de-a gata, clișeele, automatismelor și stereotipurilor noastre. La Dostoievski am chestionat totul, de la motivul recurgerii la varianta „epistolară” a genului de roman respectiv și rolul pe care îl au datarea scrisorilor, formulele de adresare și de încheiere a epistolelor, până la rolul și proveniența mottoului la roman, ale repetițiilor mult prea frecvente de cuvinte și/sau apelative, repetiții care i-au deranjat chiar de la prima carte pe unii cititori, nemaivorbind de critici (de unde va fi apărut chiar de la început reputația lui Dostoievski de scriitor cu un stil neglijent, ceea ce îi va reproșa mai târziu și

Nabokov). Întrebarea care s-a dovedit cea mai importantă pentru răspunsurile căutate de chestionările particulare viza „generalul” textului: de ce oare personajele încep să corespundeze tocmai în momentul în care erau disponibile toate celelalte „mijloace de comunicare”, ceea ce ar exclude apelul la epistole (vezi și *infra* citatul din M. Șișkin)? Personajele încep să corespundeze în ziua în care se mută în locuințe aflate vizavi, despărțite de o curte îngustă (cum aveau toate clădirile de închiriat într-un oraș clădit pe mlaștini, deci în condiții de mare economisire a spațiului), când pot să se vadă reciproc sau să lase mesaje prin semne, bilețele duse de servitoarea casei. Și mai ales cum se poate interpreta faptul că personajele se văd imediat înainte sau imediat după trimiterea unor scrisori ?

„Glocalul” genurilor literare și „holomerul” interpretării hermeneutice

Înainte de a fi o specie a romanului, schimbul de scrisori era un gen de texte cu o istorie multimilenară. Genurile sunt transnaționale, fiind create de un imaginar cultural-istoric planetar. Sunt, într-un fel, „glocale”. Genul epistolar a dobândit în zilele noastre – prin e-mailuri – o importanță covârșitoare în viața a tot mai multor oameni de pe glob. Genul ca atare are propriile sale rațiuni de a fi. Nu-i scrii o scrisoare soției tale care se află chiar acum în camera vecină cu biroul tău și cu care tocmai ai vorbit sau vei vorbi imediat după acest schimb ciudat și „neeconomic” de mesaje (scrisori manuscrise trimise prin poștă sau folosind intermediari), așa cum, desigur, nu intri pe internet ca să contactezi prin e-mail pe cineva aflat în apartamentul vecin sau chiar într-o cameră alăturată (desigur, dacă altcineva sau altceva nu te oprește să-i bați la ușă). Dar în romanele lui Dostoievski acest lucru se întâmplă frecvent, nu

numai în primul său roman (se va mai întâmpla și în *Demonii*, romanul dostoievskian cu cei mai mulți „autori” cu veleități literare, ca procentaj, din totalul personajelor), întrucât în narațiunile dostoievskiene scopul schimbului de scrisori nu e comunicarea, ci chiar producerea textelor respective. Și aceasta cu foarte mult timp înainte ca cineva, un McLuhan, de pildă, să spună că ne-am găsi într-o epocă în care „*The medium is the message*”.

Cititorul și interpretul naiv nu-și pot imagina asocierea unui funcționar de 47 de ani cu o fată mai tânără ca el cu trei decenii, asociere care să se bazeze tocmai pe „producerea unor scrisori”, deoarece funcționarul avea ambiția, moral-ilicită, poate, de a le publica cât mai repede, sub forma unui roman, de pildă, deși va constata ulterior că literatura este altceva decât viața, iar scrisul, altceva decât copiatul (în rusă *pisat'* nu poate fi confundat cu *perepisat'*, cum nici *pisatel'*, adică scriitorul, cu *perepiscik*, copistul). Literatura cere nu o dexteritate de copist (sau de „copy-paste”, cum s-ar spune astăzi), ci „stil”; or, personajul copist cu veleități de scriitor nu are unul (de unde frecvența lamentare atribuită personajului în textul romanului de a nu fi avut stil, expresie foarte ciudată pentru o povestire despre „oameni sărmani”, în sens material sau social), deci personajul e pus chiar de la începutul romanului în situația de a-și însuși foarte repede un stil propriu chiar în procesul schimbului de scrisori. Pentru analiza mea am folosit intens ceea ce voi studia teoretic abia mai târziu, adică „cercul hermeneutic”, respectiv raportarea oricărui amănunt la un general care i-ar conferi temeiul și invers: formarea de noi ipoteze cu privire la acest posibil sens general al întregului text și verificarea ipotezelor noi pe alte și alte fragmente textuale. Cercul hermeneutic, descoperit chiar de precedesorii lui F. D. E. Schleiermacher, dar generalizat mai apoi de acesta din urmă, prevedea pentru hermeneutică obligația de a interpreta fiecare parte a unui text față de o ipoteză, mereu mai amplă

și mai precisă cu privire la un sens global sau general. Ceva doar aparent asemănător termenului „glocal”, respectiv „glocalizare”. Termenul de „glocalizare” al sociologului britanic Roland Robertson, făurit în 1992, după modelul unui cuvânt similar din marketingul japonez (cf. Tomlinson 2002: 274), semnifică un proces de adaptare a unor tehnici universale sau globale la niște necesități particulare (sau locale). Din glocalizare provine și adjectivul „glocal”, o contopire a două silabe din cuvintele „global”, respectiv „local”. Filosofia românească, prin Constantin Noica (Noica 1986: 31), a propus un termen aparent identic ca semnificație, „holomer”, format și el din două silabe ale unor cuvinte distincte grecești: *holos* (= general) și *meros* (= individual). Faptul că și în termenul propus de C. Noica silaba din cuvântul „general” e înainte de aceea extrasă din „individual” nu reprezintă un raport de subordonare a individualului de către un general (ca în „glocal”), holomerul fiind, dimpotrivă, un individual-general, nu un general adaptat cerințelor de delocalizare, individuale, cum se înțelege termenul englezesc. Logica „holomerilor” (sau „a lui Hermes”, cum e și în titlul cărții lui C. Noica) este de fapt și logica hermeneuticii clasice.

La capătul unor luni de studii, gândire și analiză, romanul dostoievskian mi s-a părut a fi o construcție de tip *matrioška* (păpuși rusești diferite ca dimensiuni, care intră una în alta într-un număr variabil): câteva romane diferite (spre deosebire de păpușile din *matrioška*, identice ca aspect) într-un singur text, a cărui „imagine de autor” rămâne în afara textului, lăsând în text doar un motto și, legat de text, un nume de titlu ambiguu (amfibologia cuvintelor „sărman” și „sărac” – mai apropiat acesta din urmă de originalul titlului dostoievskian decât primul – e prezentă și în limba română, putând însemna și „lipsit de resurse materiale”, dar și „lipsit de stil”, de pildă, ca în văicărelile personajului central din roman, dar și multe alte semnificații, prezente și ele în acest text uimitor). „Romanul

epistolar” este textul-matrioșcă secund care, la rândul lui, cuprinde și ascunde alte două „romane-text”: povestea unui copist care dorește să se elibereze de tirania copierii pentru a ajunge „autorul” unui text oficial (tipărit) propriu¹, pentru aceasta fiind nevoit să imagineze o situație prin care s-ar putea produce relativ repede niște texte „originale”. În acest scop angajează o tânără orfană și fără resurse, situație care, la rândul ei, dezvoltă trama unui alt roman, cel al serviciilor interumane reciproce (pe modelul hegelian al relațiilor stăpân-sclav, în care rolurile se inversează frecvent). Toate aceste trei romane sunt incluse într-un al patrulea, unde este imaginat acest nou „caracter”, căruia Dostoievski îi va găsi mult mai târziu și un nume: „omul din subterană”. Aici, în *Oameni sărmani*, ca și în *Omul din subterană*, autorul acestui „text final” este un „redactor”. Toate cele patru ipostaze presupun nu invenții absolute, ci inovații pe modelul deja inventat de Pușkin în *Povestirile lui Belkin*. La o interpretare apropiată de a mea, dar bazată doar pe studiul stilului limbajului atribuit personajelor din roman, a ajuns la mijlocul anilor '20 ai secolului trecut un tânăr lingvist genial, care va deveni fondatorul stilisticii ruse moderne: Viktor Viktorovici Vinogradov (*Gogol i naturalnaia škola*, 1925), ale cărui ipoteze au fost atunci respinse și nedifuzate de critica și teoria literară sovietică. În primul roman

¹ La începutul anilor '90 ai secolului trecut, prefațând o nouă traducere în franceză a primului roman dostoievskian, scriitorul Richard Millet, alăturând fragmente disparate din scrisorile personajului Devușkin, afirmațiile „j'ai appris à me mieux connaître, et je me suis mis à vous aimer”, respectiv „...depuis quelque temps mon style se forme”, ajunge la o ipoteză coerentă, ignorată de majoritatea exegeților acestui ingenios roman: cele două afirmații îi determină pe cititori să considere altfel figura lui Devușkin, întrebându-se, de pildă, dacă dragostea – una declarată – și pierderea Varenkăi nu-l fac oare să acceadă la statutul de scriitor, una din premisele căruia ar fi cunoașterea de sine în privirea celuilalt („ce qui nous conduit à considérer autrement la figure de Diévouschkine, à nous demander par exemple si l'amour – l'amour avoué – et la perte de Varinka ne le font pas accéder enfin à l'état d'écrivain – dont l'une des premières tâches serait la connaissance de soi dans le regard d'autrui”). Scriitorul francez și-a intitulat frumosul text introductiv „Du copiste à l'écrivain” (Millet, R. 1992: X).

dostoievskian se poate citi, în adâncul lui, un al cincilea „text” – accesibil, poate, doar filologilor rusiști sau rusofoni –, cu privire la începuturile confruntării continue în istoria literară rusă dintre tradiția pușkiniană și cea gogoliană. Tânărul Dostoievski ajunge curând să fie ironizat pentru maniera sa de a vorbi în diferite ocazii, asemeni personajului Devușkin, acreditându-se ideea unei echivalențe autor-personaj, confuzie pe care Dostoievski o respinge cu hotărâre¹. Exegezele mai recente, chiar dacă nu acceptă ideea lui V. Vinogradov că Devușkin ilustrează afirmarea unui scriitor, găsesc suficiente aspecte textuale în *Oameni sărmani* care să apropie autorul de chipul personajului său (vezi Bociarov 1971-1985: 200)². Dar această „apropiere” trebuie văzută într-un mod tot atât de puțin banal ca și raportul din celebra afirmație a lui Flaubert, a cărei autenticitate nu poate fi demonstrată: „*Emma Bovary, c'est moi*” („Eu sunt Emma Bovary”).

Imaginarul intertextual sau metatextual. Confuzia de gen sau falsul roman epistolar. Episodul Mihail Șișkin

„Nu am avut nicio problemă cu crearea personajelor, deja fuseseră inventate de altcineva pentru mine: un bărbat și o femeie, Adam și Eva. Dacă Adam și Eva ar fi fost separați, și-ar fi scris și ei scrisori

¹ Se citează frecvent următorul fragment dintr-o scrisoare adresată de Feodor fratelui său Mihail (1 februarie 1846) : „Не понимают, как можно писать таким слогом. Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал.” („Ei nu înțeleg cum poate cineva să aibă un astfel de stil. Toți s-au obișnuit să vadă mutra scriitorului, or, eu nu mi-am arătat-o pe a mea.”)

² „Что герою «Бедных людей» не чужд Акакий Акакиевич, очевидно. Но в свою очередь Достоевскому не чужд герой его первого романа. Если можно говорить об «Акакии Акакиевиче в Девушкине», то ряд подробностей в жизни молодого автора «Бедных людей» нам показывает как бы «Девушкина в Достоевском»” („Că eroul din *Oameni sărmani* nu e străin de Akaki Akakievici [din *Mantaua de Gogo*] e o evidentă. Dar, la rândul său, nici lui Dostoievski nu îi este străin eroul primului său roman. Dacă se poate vorbi de un «Akaki Akakievici în Devușkin», atunci anumite detalii din viața tânărului autor al *Oamenilor sărmani* ni-l prezintă parcă pe «Devușkin în Dostoievski»”.)

din diversele colțuri ale raiului. Deși pentru ei, probabil, n-ar mai fi fost rai. Ar fi trebuit să inventeze scrisul. Lipsa raiului este o condiție pentru inventarea scrisului. Dar au mai fost, se înțelege, și prototipuri reale: chiar eu și Jenia mea. Am fost separați și ne-am scris e-mailuri. Acum suntem împreună și nu ne mai scriem. Cei fericiți nu au nevoie de scriere.” (Mihail Șișkin, în Ghiță 2013)

Conform titlului, tot un roman epistolar este *Scrisoriar* de Mihail Șișkin (2012), scriitor contemporan, elvețiano-rus¹ – o corespondență între doi îndrăgostiți care, aparent, se vor fi întâlnit o singură dată în viață, el plecând apoi în războiul dus de o coaliție internațională contra „revoltei boxerilor” din China începutului de secol XX, personajul feminin continuând să primească scrisorile lui și mulți ani după ce acesta va fi murit. Textele componente nu mai au formulări obișnuite epistolelor (protocoale care abundă la Dostoievski, iar atunci când dispar, în finalul romanului *Oameni sărmani*, textulețul de acolo e o non-scrisoare, un fel de delir, un ciudat amestec de „stiluri”, ca o „maggă” de imaginar radical, asemeni celei din care va fi generat mai târziu celebrul text *Însemnări din subterană*). De fapt romanul lui M. Șișkin este „meta-epistolar”, deoarece semnificația conferită de titlul original, *Pis'movnik*, nu poate fi reprodusă nici de inexistentul cuvânt românesc „scrisoriar”, cum nu poate fi sugerată nici de expresia „Ora două fără zece”, titlu sub care a apărut romanul în traducere franceză (aluzie la o expresie care apare de vreo trei-patru ori în carte, evocând de fiecare dată un timp încremenit). Cuvântul rusesc este un arhaism care denumește o carte-îndreptar pentru confecționarea scrisorilor, iar echivalentul lui exact în limba română e „epistolariu”

¹ Asemeni scriitorului Cătălin Dorian Florescu, elvețian și român totodată, al cărui roman *Jacob beschließt zu lieben* din 2012 a fost recomandat călduros cititorilor ruși de către M. Șișkin, care a și semnat introducerea („Scara lui Iacob”) la versiunea rusească apărută în toamna anului 2014 (Florescu 2014: 5-15).

(intelectualul bănăţean Constantin Diaconovici Loga a publicat şi el la Buda, în 1841, un *Epistolariu românesc*), nişte modele de scrisori „pentru toate ocaziile”, aflate în afara oricărui timp sau spaţiu concret. Una din interpretările magistrale ale acestui mare roman rusesc contemporan – datorată lui Martin Ganin (Ganin 2010), un hermeneut „cogenial”, cum ar fi spus F. D. E. Schleiermacher – a descoperit sursele unor componente ale textului nu numai în corespondenţa particulară a lui M. Şişkin cu logodnica, apoi soţia lui, Eugenia, dar şi în relatările unor scriitori din locuri şi epoci diferite, de la vestitul Marco Polo până la azi uitatul autor rus al unor însemnări despre războiul contra „boxerilor” chinezi, relatări pentru care autorul lor a primit ulterior o importantă distincţie şi chiar cetăţenia franceze, ceea ce nu l-a ferit însă, după revoluţia bolşevică, să fie arestat şi trimis într-unul din primele gulaguri sovietice. Adept declarat al lui Joyce, Mihail Şişkin spune că nu scrie simple romane, ci metaromane, întrucât, după opinia lui,

„Limba literară nu există în sine, ea trebuie de fiecare dată creată din nou, ceea ce şi constituie sarcina mea. Ea este lupta mea, războiul meu... Doresc să adun toate realizările lingvistice ale literaturii occidentale, eleganţa ei tehnică aplicând-o iubirii ruseşti faţă de Akaki Akakievici... Joyce iubeşte cuvintele, dar pe eroii săi îi dispreţuieşte“ (Morev 2005).

Iubirea rusească, definită de M. Şişkin ca iubire faţă de cineva care nu merită să fie iubit, este pusă în contextul relaţiei autor-cititor:

„Pentru personajele sale autorul e Dumnezeu. Cititorul se identifică cu personajul. Dacă autorul îl iubeşte pe Akaki Akakievici al său, pe care n-ai de ce să-l iubeşti, înseamnă că Dumnezeu există şi-l iubeşte pe el“ (cititorul – n.m., I. G.), „deşi n-are de ce. Doar așa. Ca pe

propriul copil. Iată că avem nevoie de cuvinte pentru a putea construi calea spre un astfel de sentiment“ (Morev 2005).

Cuvintele lui Mihail Șişkin sunt și o pledoarie pentru imaginarea de forme mereu noi, inovând perpetuu modelele deja existente pentru a hrăni imaginarul radical al cititorilor, prin care aceștia pot avea și fondul psihic necesar accesului la sentimente noi.

Unul dintre romanele precedente ale lui M. Șişkin, *Luarea Ismailului* (în curs de apariție și în traducere românească), exemplifică modul în care un imaginar planetar e folosit de imaginarul scriitoricesc individual :

„Cititorul simplu își dă seama că vorba «da» de la finalul acestui pasaj este cuvântul lui Joyce «yes» cu care se termină romanul lui” (*Ulise* – n.m., I. G.). „Dar pentru mine e mai important faptul că cititorul ideal știe că acest «da» reprezintă ultima replică a lui Velimir Hlebnikov la întrebarea țărăncii, în casa căreia era pe cale să moară: «Spune, e greu să mori?»” (Morev 2005).

Creația *ex nihilo* și interpretarea ei

„Il y a là une dimension terminologique, car si **ex** veut bien dire «à partir de», aucun mot n’a de signification absolue, le sens est à spécifier chaque fois; et pas seulement verticalement, mais aussi horizontalement, et j’oppose, donc, **ex** à **cum** et à **in** (...) Cette forme, donc, comme telle, surgit, est posée, est créée, et je ne peux pas lui trouver d’antécédent. Son rapport avec ce qui lui précède est un rapport d’altérité (...) cette forme surgit **ex nihilo**.” (Castoriadis 2007: 158, 160)

Una din cele mai strălucite exegeze scrise vreodată despre Cehov și publicată imediat după moartea scriitorului, având deci o vechime de peste 110 ani, se intitulează *Tvorcestvo iz nicevo* sau, în latina versiunii franceze, *Création ex nihilo*, fiind semnată de un eminent filosof rus și francez totodată, Leonid Șestov sau Léon Chestov. Scriitorul nu-l iartă pe Cehov, cel ce nu mai credea în creații moștenite și parcă nici n-ar fi în stare de altele noi, care să aibă același aspect de axiome precum cele respinse, ignorate sau părăsite de el. A doua afirmație a lui Șestov nu e tocmai exactă, întrucât de numele lui Cehov se leagă stăruitor tocmai ideea de forme noi, mai ales în dramaturgie, dar nu numai.

Și pentru Castoriadis adevărata creație, cea „radicală”, e posibilă doar „din nimic”, dar, spune filosoful, asta nu înseamnă deloc nici „*in nihilo*” (în nimic) și nici „*cum nihilo*” (cu nimic). Pentru Castoriadis „*ex nihilo*” înseamnă mai ales lipsa cauzalității și a determinărilor în creația de forme noi. *Nihil* e insesizabilul rațional și reprezentativ al magmei imaginarului radical sau prim. Dacă Dostoievski s-a inspirat din forme pușkiniene sau gogoliene neclare, vagi, în plină „curgere”, Șișkin va încerca să creeze din fondul vag al textelor universale o altă curgere, în stare să creeze semnificații tulburătoare pentru că apar ca neașteptate și noi, deși trimit la intertexte inaccesibile cititorilor singulari, sezizabile uneori doar teoretic, prin ideea vagă și utopică de „cititor ideal”. Interpretarea surselor unei astfel de creații nu se poate sprijini pe nimic asemănător unor deducții sau judecăți ferme, are cumva și ea caracterul radical al lui „*ex nihilo*”, încercând să reimagineze, doar prin divinație hermeneutică, condițiile de posibilitate a unei creații autentice.

Bibliografie:

- ARENDR, Hannah 1994: *Originile totalitarismului*, traducere din limba engleză de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București, Editura Humanitas.
- BOCIAROV, S. G. (Бочаров С.Г.) 1971: „Переход от Гоголя к Достоевскому”, în Бочаров С.Г., *О художественных мирах*, Moscova, 1985.
- CASTORIADIS, Cornelius 1975: *L'institution imaginaire de la société*, troisième édition revue et corrigée, Paris, Edition du Seuil.
- CASTORIADIS, Cornelius 1997: „Imagination, imaginaire, réflexion”, în *Fait et à Faire. Les carrefours du labyrinthe. V*, Paris, Seuil.
- DOSTOÏEVSKI, F. 1992: *Les pauvres gens*, trad. par Victor Derély, précédé de „Du copiste à l'écrivain” par Richard Millet, Paris, P.O.L.
- FLORESCU, Cătălin Dorian 2012: *Jacob se hotărăște să iubească*, traducere din limba germană de Mariana Bărbulescu, Iași, Editura Polirom.
- FLORESCU, Cătălin Dorian (Флореску, Каталин Дориан) 2014: *Якоб решает любить*, Перевод на русский: А. Кабисов, Михаил Шишкин, „Лестница Якоба” (предисловие), Москва, Издательство „Эксмо”.
- GANIN, M. (Ганин Мартын) 2010: *Михаил Шишкин. Письмовник*, URL: <http://os.colta.ru/literature/events/details/17894/> (accesat la data de 24 februarie 2015).
- GHIȚĂ, Oana 2013: *Mihail Șișkin: Dacă Adam și Eva ar fi fost despărțiți, și-ar fi scris și ei scrisori* (interviu), cf. URL: <http://www.mediafax.ro/cultura-media/interviu-mihail-siskin-daca-adam-si-eva-ar-fi-fost-despartiti-si-ar-fi-scris-si-ei-scrisori-10526034> (accesat la data de 31 mai 2015).
- LICEANU, Gabriel 1981: *Încercare în politropia omului și a culturii*, București, Editura Cartea Românească.
- mezhd_u 2006: *...наносит ответный удар*, URL: <http://mezhd-ud.livejournal.com/9359.html> (accesat la data de 30 iunie 2015).

- MILLET, R. 1992: „Du copiste à l'écrivain”, în Dostoïevski, F., 1992, I-XII.
- MOREV, G. (Морев Глеб) 2005: „Язык - это оборона”. *Михаил Шишкин о новом типе романа, русском языке и любви к Акакию Акакиевичу* („Limba e o pavăză. Mihail Şişkin despre un nou tip de roman şi despre dragostea faţă de Akaki Akakievici”), în *Критическая Масса*, 2005, nr. 2, cf. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/sh3.html> (accesat la data de 24 octombrie 2014).
- NOICA, Constantin 1986: *Scrisori despre logica lui Hermes*, Bucureşti, Editura Cartea Românească.
- POIRIER, Nicolas 2003: „Cornelius Castoriadis. L'imaginaire radical”, în *Revue du MAUSS*, 2003/1 (nr. 21), Éd. La Découverte, pp. 383-404, URL: www.cairn.info/revue-du-mauss-2003-1-page-383.html (accesat la data de 16 iunie 2015).
- SCHLEIERMACHER, F. D. E. 2001: *Hermeneutica*, traducere din limba germană, note şi studiu introductiv de Nicolae Râmbu, Iaşi, Editura Polirom.
- ŞIŞKIN, Mihail 2012: *Scrisorari*, traducere din limba rusă de Antoaneta Olteanu, Bucureşti, Editura Curtea Veche.
- TOMLINSON, John 2002: *Globalizare şi cultură*, traducere din limba engleză de Cristina Gyuresik, Timişoara, Editura Amarcord.

REPERE PENTRU ARHEOLOGIA UNEI FICȚIUNI CONCEPTUALE – BALCANISMUL LITERAR

Catrinel POPA

Ambiguitatea unui concept venerabil

Toată lumea pare să fie de acord că ambiguitatea și imprecizia reprezintă trăsături definitorii ale balcanismului estetic, ambele explicabile, măcar în parte, prin complexitatea raporturilor pe care conceptul le implică și prin multitudinea palierele de semnificație pe care le antrenează în joc. În plus, nu trebuie să uităm că nici din perspectivă istorică, geografică sau geopolitică, balcanismul nu este un concept lipsit de echivoc. După cum au remarcat mai mulți cercetători (printre care Vesna Goldsworthy), chiar și denumirea geografică a peninsulei se dovedește a fi rodul unei neînțelegeri. Împrejurare care contribuie, desigur, într-o măsură considerabilă la sporirea ambiguității (și, implicit, a puterii de fascinație), pe care – într-o manieră nu substanțial diferită de cea a proiecțiilor ficționale – balcanismul nu a conținut să o exercite. Printre cei dintâi „responsabili” pentru perpetuarea confuziei și adâncirea echivocului un rol însemnat l-au jucat călătorii occidentali din secolul romantic, care au preluat substantivul turc „balkan”¹ – substantiv comun însemnând în limba turcă „lanț muntos” – pentru a desemna,

¹ Atestarea termenului este mai veche (secolul al XV-lea), dar s-a generalizat începând cu secolul al XIX-lea.

tautologic¹, un *anume* lanț muntos, acela cunoscut în limba bulgară sub numele de *Stara Planina* („Munții Bătrâni”), iar în Antichitate drept Munții Haemus. Deși nu erau nici cei mai înalți, nici cei mai masivi munți din regiune, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, geograful german August Zeune îi alege drept reper, denumind, cum se obișnuiește în geografie, întreaga Peninsulă² după numele lor (o posibilă motivație pentru această opțiune ar putea fi aceea că Balcanii se întindeau de-a lungul drumului care lega Imperiul Habsburgic de Levant, un drum relativ ușor de străbătut și mai puțin primejdios pentru călătorul venit din Vest în comparație cu altele).

Un alt aspect în măsură să sporească și mai mult confuzia este enorma cantitate de stereotipuri asociate unor termeni ca „Balcani”, „balcanism”, „balcanitate”. În genere depreciative (întocmai ca în cazul orientalismului), ele s-au perpetuat și s-au diversificat de-a lungul secolelor (căci, se știe, stereotipurile au viață lungă și sunt cu atât mai primejdioase cu cât mizează, aproape întotdeauna, pe un sâmbure de adevăr). Necesare până la un punct, foarte seducătoare prin chiar inerția pe care o presupun, își dovedesc repede nocivitatea, anchilozând spiritul critic, transformându-se în instrumente de (auto)mistificare, simplificând la maximum, schematizând, generând în multe cazuri resentimente, ură, intoleranță. Andrei Oișteanu avea dreptate să afirme că, prin mijlocirea lor, „spiritul critic este înlocuit de spiritul gregar” (Oișteanu 2011: 3), iar individul este amenințat să

¹ O deplasare similară de accent se poate identifica în cazul toponimului „Posada”, rezultat printr-o tautologie din substantivul comun „posada” (lat. „strâmtoare”).

² Peninsula Balcanică, situată între Marea Adriatică, Marea Mediterană, Marea Egee și Marea Neagră, „cuprinde mai multe țări, printre care Slovenia, Croația, Bosnia și Herțegovina, Serbia și Muntenegru, România, Bulgaria, Albania, Grecia și partea europeană a Turciei. Din 168 î.Hr. până în 107 d.Hr., o parte a peninsulei a fost considerată parte a Imperiului Roman, la fel ca și Epirul, Moesia, Panonia, Tracia și Dacia. A fost ocupată apoi de slavi, sârbi, croați, sloveni și bulgari slavizați, ultimii veniți în Balcani în sec. VI d.Hr. A fost treptat organizată în regate, dintre care multe au fost cucerite de Imperiul Otoman în sec. XV-XVI.” (Muntean 2010: 81).

dispară în magma unei colectivități abstracte. Alexandru Duțu, la rândul său, observa, pe bună dreptate, că „presa și televiziunea [...] formează canalele privilegiate ale stereotipurilor: într-o revistă care se ocupă de triburile africane, de ordinatoare și paludism sunt repede strecurate opiniile gata făcute” (Duțu 1997: 59). Ca argumente, cercetătorul adaugă două exemple concludente pentru modul de articulare a clișeele referitoare la specificul balcanic: unul dintr-un articol din anii '90 ai secolului XX, din revista *The Economist*, în care se vorbește despre „acești întârziați sud-est europeni”, specificându-se totodată că „România și Bulgaria au rămas predominant rurale, mai necivilizate și, pentru a spune lucrurilor pe nume, mai balcanice”, și celălalt din prima jumătate a secolului al XVIII-lea:

„La începutul secolului XVIII, în Styria este pictat un tablou care cuprinde «descrierea pe scurt a popoarelor ce se află în Europa, cu însușirile lor»: ultima coloană este dedicată unei pașale care reprezintă pe «turco-grec» (*Tirk oder Griech*). Ca și în cazul celorlalte personaje (spaniolul, italianul, polonezul sau suedezul), caracteristicile sunt negative, dar în cazul turco-grecului predomină prezumția de înșelătorie. El este de la natură «ca un drac tânăr», în materie de știință este «un politician fals», se îmbracă după «moda femeilor», în fapte «este și mai înșelător», în materie de dragoste «se iubește pe sine însuși», suferă de «boli ale slăbiciunii», îi place să fie cârmuit «de un tiran», își pierde timpul jucându-se «cu mătăniile», se aseamănă «cu pisica» și-și sfârșește viața «înșelând pe alții»” (Duțu 1997: 59).

Așadar, oscilațiile, imprecizia și lipsa de consens când vine vorba despre delimitarea exactă a regiunii în discuție ar putea fi puse nu atât pe seama lipsei unor trăsături geografice care să servească drept criterii de demarcație între Peninsula și restul Europei, cât mai

ales pe seama împrejurării că includerea în Balcani aduce cu sine o serie de conotații peiorative, de înțelesuri simbolice deloc plăcute¹, când nu de-a dreptul generatoare de idiosincrazii și de complexe durabile (fie ele de inferioritate sau de superioritate). În aceste condiții, nu trebuie să ne surprindă faptul că balcanismul a devenit în ultimele decenii, în contextul ascensiunii interesului pentru studiile post-coloniale, mai curând un topos într-o geografie discursivă. Altfel spus, nu avem de-a face pur și simplu cu o realitate geografică, istorică și culturală, cuantificabilă, ușor de definit și de circumscris, ci cu o reprezentare complexă, ce presupune numeroase filtre, medieri, proiecții ale memoriei (sau, mai curând, ale memoriilor) colective, nu de puține ori divergente sau contradictorii, mistificări și mistificiuni, toate contribuind în cele din urmă la articularea unui uriaș oximoron. Logica lui *sau/sau* este depășită, opozițiile binare se neutralizează, iar reprezentările care țin de imaginar² capătă preeminență în raport cu principiile constrângătoare ale cunoașterii raționale. Carmen Andraș atrăgea atenția, într-un studiu relativ recent consacrat stereotipurilor și clișeele referitoare la Balcani, asupra pericolului schematizării unei realități complexe, pluristratificate, și care – ca orice categorie de frontieră – mizează pe logica lui „și...și”, zdruncinând implicit inerția perpetuării comode a ideilor primite de-a gata:

„It [Balkan] implies certainty and doubt, reality and myth, facts and images, ideology and imagination, political fabrication and textual

¹ Vesna Goldsworthy citează, la rândul său, câteva definiții edificatoare în acest sens: „Petice de strălucire «occidentală» nu fac decât să evidențieze «balcanismul» fundamental al Belgradului”; „fața lui bronzată, cu ochi vicleni, de balcanic”; „principatele balcanice cu atmosfera lor amenințătoare” (Goldsworthy 2002: 16).

² În legătură cu acest aspect merită reținută și următoarea definiție a „reprezentărilor imaginare”, reprezentări care, în opinia lui Lucian Boia, „depășesc limita impusă de constatările experienței și de înlănțuirile deductive autorizate de acestea” (Boia 2000: 12).

invention, traumatic history and inspiring poetry, a place and a condition, the trap and the wish to escape one's destiny. Balkan is both a pejorative stereotype and a complex metaphor: it is used disparagingly to refer to Europe's rejected dark side and nostalgically to refer to Europe's lost ancestors – its wild barbarian warriors and romantic passionate geniuses”¹ (Andraș 2005: 275).

Balcanismul literar

O posibilă explicație a forței de seducție exercitate de balcanismul literar ar putea fi descoperită chiar în acest statut al său de categorie de frontieră (nu numai din punct de vedere strict spațial, ci și ca „punte” între termenii unor opoziții aparent ireconciliabile); prin simpla pendulare între *arhetip* și *stereotip* (căci procesul de stereotipizare remarcat de Edward Said în cazul orientalismului este, în bună măsură, valabil și pentru balcanism)², conceptul își vedește, după caz, resursele soteriologice sau carnavalești, capacitatea de a induce în eroare sau, dimpotrivă, de a elucida misterul prin care „un exacerbat estetism dă aură urâtului moral” (Negoîtescu 2002: 271).

Așadar, determinantă rămâne, în cazul conceptului nostru, funcția compensatorie. A demonstrat-o Mircea Muthu, nu o dată, insistând asupra „...fenomenului compensativ de implozie: fraza alambicată, mișcarea browniană a gândului, hipertrofiera barocă a

¹ „Balcanismul presupune certitudini și îndoieli, realitate și mit, fapte și reprezentări ale faptelor, ideologie și imaginație, mistificare politică și invenție literară, traumă istorică și inspirație poetică, un loc și o condiție, o capcană și dorința de a evada, de a scăpa de propriul destin. Termenul «balcanic» implică, deopotrivă, un stereotip negativ și o metaforă complexă: este folosit cu conotații peiorative, pentru a desemna partea întunecată, renegată, a Europei, dar și nostalgic, pentru a face aluzie la rădăcinile ei pierdute, la sălbaticii războinici barbari, dar și la înflăcărații vizionari romantici” [trad.meu, C.P.].

² „Stridența”, „laxitatea morală”, „conflictul perpetuu” sunt doar câteva dintre clișeele vehiculate insistent în ambele cazuri.

imaginilor, apetitul pentru digresiune și povestire” (Muthu 1999: 21). Toate aceste reprezintă – mai e oare nevoie să o spunem? – tot atâtea încercări de eliberare din perimetrul circularității istorice, limitative și constrângătoare.

Înainte de a radiografia un caz paradigmatic pentru modul de funcționare a acestor mecanisme, ni se pare utilă o rapidă trecere în revistă a câtorva puncte de vedere formulate de-a lungul timpului în legătură cu noțiunea investigată.

Teoria balcanismului în literatură a fost enunțată pentru prima dată în spațiul nostru cultural de către Tudor Vianu, într-un studiu consacrat lui Ion Barbu în 1935. Intuind implicațiile raportului etic/estetic, Vianu inaugurează seria exegezelor înclinată să sondeze acea „realitate abject înnobilită” (cum va numi Negoieșcu balcanismul), anticipând deopotrivă traiectoria sintezelor ulterioare. Tot el este cel care va consacra pagini memorabile balcanismului lui Mateiu I. Caragiale: „S-ar putea spune că, dacă Pașadia reprezintă blestemul lumii sale, Pantazi înfățișează răscumpărarea sa estetică. Unul se năruie prin intensitatea acelei uri în care se cuvine a recunoaște vechile instincte de ferocitate ale clasei sale, în timp ce celălalt se salvează prin bun-gust și contemplație” (Vianu 1973: 187)¹.

G. Călinescu, la rândul său, într-o definiție antologică a conceptului, vorbește (referindu-se tot la Mateiu Caragiale) de „acel amestec gras de expresii măscăroase, de impulsuri lascive, de conștiință a unei identități aventuroase și tulburi, totul purificat și văzut mai de sus de o inteligență superioară” (Călinescu 1986: 900). Chiar dacă acuratețea și soliditatea argumentelor lasă uneori de dorit (așa cum se întâmplă nu o dată în monumentală istorie călinesciană), sugestia este foarte vie, iar intuiția „fondului obscur” al literaturii române dezvoltată, o dată în plus, în Călinescu un „deținător al

¹ Studiul a apărut inițial în anul 1938, în volumul *Studii și portrete literare*.

tuturor tainelor și savorilor esteticului” (Martin 2002: 9). Nu e foarte limpede însă dacă în accepțiunea călinesciană balcanismul literar ar fi în primul rând rodul unei predispoziții psihice, proprie scriitorilor de o anumite proveniență etnică, înzestrați cu un anumit tip de temperament, sau mai curând balcanismul ar defini „o imagine particulară a universului sud-estic european, indiferent de unde vin plăsmuitorii ei, cu condiția ca imaginația lor să urmeze o anumite direcție” (Crohmălniceanu 1997: 190). Dintre criticii care s-au ocupat ulterior de arheologia conceptului, Crohmălniceanu tinde să acorde credit mai degrabă acestei din urmă interpretări, accentuând, la rândul-i, importanța travaliului de sublimare: „O cloacă și fauna ei sunt înălțate la categoriile supreme ale gustului în materie de frumusețe, distincție, spirit și langaj. Ceea ce e o bolgie căscată de infern se preface, grație puterilor vrăjitorești ale artei, în gură de rai. Balcanismul literar ia naștere, prin urmare, dintr-o atitudine scriitoricească ambiguă” (Crohmălniceanu 1997: 190).

Așadar, nu de foarte multă subtilitate este nevoie pentru a sesiza că, departe de a se defini exclusiv prin predilecții și opțiuni tematice (moștenirea Bizanțului, istoria marcată de dominația otomană, mahalaua, „bazarul cu mirosuri de mosc și țări”, țigănia ș.a.m.d.), balcanismul vizează un palier mai profund, ce ține de asumarea fără iluzii a unei condiții periferice și, simultan, de transmutarea ei – printr-o misterioasă alchimie – într-un fel de centru mitic al lumii (care, la urma urmelor, poate fi oriunde, inclusiv „*aux portes de l’Orient, où tout est pris à la légère*”, după faimoasa formulă a lui Raymond Poincaré). Așadar, ambiguitatea rezultă din refuz și acceptare, iar performanța estetică a sublimării spectacolului unui adânc rău moral stimulează implicit reflecțiile pe tema raporturilor dintre texte și contexte, dintre local/regional și universal, dintre centru și periferie. Nu socotea oare același G. Călinescu că

fiecare nație de pe lume e îndreptățită să spere că va fi sortită să exprime, de la locul ei terestru, adevărurile universale?

Strania “scriptură” mateină

Chiar dacă reprezentantul cel mai notoriu din literatura noastră al balcanismului estetic rămâne Mateiu Caragiale, lista celor care au ilustrat categoria este cu mult mai lungă. Mircea Muthu, în volumul său din 1976¹, fixează etapele istorice ale balcanismului literar, identificând câteva repere incontestabile începând încă din secolul al XVI-lea (prin parenetica lui Neagoe Basarab), trecând prin cărțile populare, prin opera lui Dimitrie Cantemir, prelungite în secolul al XIX-lea printr-un balcanic autentic (Anton Pann), prin Nicolae Filimon, Ion Ghica, I. L. Caragiale, până la celălalt Caragiale, Mateiu – deja amintit –, până la Ion Barbu, Panait Istrati, Ștefan Bănulescu, Eugen Barbu, Fănuș Neagu sau Silviu Angelescu. Și lista ar putea fi, desigur, îmbogățită. Mircea Anghelescu îi menționează și pe N. Batzaria, M. Beza și Jean Bart (cu romanul *Europolis*)², iar Crohmălniceanu – mai puțin preocupat de componența listei și mai interesat, după cum s-a putut constata, de inventarierea modalităților în care se manifestă „fondul obscur” al literaturii noastre – trece în revistă diversitatea „deghizamentelor” sale estetice (strategii

¹ Este vorba de volumul *Literatura română și spiritul sud-est european*, București, Editura Cartea Românească, 1976.

² Iată citatul *in extenso*: „Balcanism: termen vag și imprecis care desemnează în plan moral, artistic sau tipologic un complex de trăsături presupuse a defini regiunea respectivă în manifestările ei colective: amestecat, pestriț sub raport etnic, locvace, colorat și mușcător în expresie, schimbător în umoare, violent și categoric în sentimente, foarte susceptibil în chestiuni de etichetă, dar acomodant în aspectele practice [...] Categoria se impune în secolul XX prin proza lui N. Batzaria, M. Beza, Jean Bart (romanul *Europolis*), Panait Istrati, poezia primei perioade a lui Ion Barbu [...], după război prin nuvelistica lui Fănuș Neagu, Șt. Bănulescu ș.a.” (Anghelescu, Ionescu, Lăzărescu 1998: 31-32).

destinate să contracareze cenzura supra-eului literaturii române și, implicit, pe aceea a tabuurilor poetice naționale): „Ereditățile fabuloase și tulburi, chemate a alunga obsesia moștenirilor sangvine umilitoare, proiecția excesului libidinal în plan cosmic [...], erotica deviată în perversiune («a fost *di granda*, era să fete pe mine...»), excitația permanentă olfactivă, «inflorescența purulentă» a limbii [...], toate trădează prelucrări infra-psișice insistente” (Crohmălniceanu 1997: 191).

Din această perspectivă strania “scriptură” mateină rămâne, fără îndoială, un reper esențial. Precedată, în ediția din 1929, de „tâmpla de icoane” din *Pajere*, ea face să se perinde – cum știm – prin fața cititorului „o trâmbă de vedenii”, „hagialăcurile în istorie”, dar și în „viața care se viețuiește” (casa „adevăraților” Arnoteni), o lume infernală, seducătoare și pervertitoare, deopotrivă, către care craii sunt ispitiți de către Gorică Pirgu, „bufon obiect” și călăuză malefică.

Nu este locul aici să intrăm într-o analiză detaliată a acestui roman straniu, construit în jurul metaforei unei lumi inconștient agonice. Mai edificatoare pentru scopul demonstrației noastre ar fi o rapidă trecere în revistă a câtorva dintre ecourile sale în eseistica și exegeza recente.

Matei Călinescu, de pildă, socotea *Craii de Curtea-Veche* o carte destinată, parcă, anume (re)citirii. Că astfel stau lucrurile ne demonstrează nu numai paginile despre scriitorul interbelic adăugate versiunii românești a studiului său despre (re)citire¹, ci și numeroase pasaje din *Amintiri în dialog*, volumul scris la patru mâini împreună cu prietenul său Ion Vianu. Parcurgând cu atenție aceste mărturisiri, devine limpede că pentru teoreticianul (re)lecturii romanul matein dobândește un sens ascuns, autobiografic, așa cum lectura romanului

¹ În versiunea românească a lui Virgil Stanciu, studiul a fost publicat la Editura Polirom, în 2003, sub titlul *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*.

proustian *À la recherche du temps perdu* dobândise cândva pentru Roland Barthes.¹ Nu e vorba aici doar de faptul că Mateiu Caragiale s-ar dovedi „un scriitor foarte actual, care oferă un bun model de înțelegere a realității politice contemporane din România” (Călinescu 2007: 8-9), ci este în joc chiar acel statut privilegiat, de *mathesis* sau *mandala* a întregii cosmogonii literare, pe care îl capătă pentru Matei Călinescu scrierea celui alt Matei. Reper incontestabil într-o anamneză personală, *Craii de Curtea-Veche* își vedește în cele din urmă resursele terapeutice pentru o întreagă generație (aceea a tinerilor intelectuali formați în teribilii ani '50), o generație sortită să petreacă – mai mult ca oricare alta, poate – în virtual și în interior, în lumea eterată și, până la un punct, securizantă a frumuseții atemporale. Iată una din multele mărturisiri din *Amintiri în dialog*, edificatoare în acest sens:

„Frumosul și în primul rând frumosul artistic revelat nouă de literatură, de plasticitatea extraordinară a cuvântului și a compunerii literare (din cuvânt poți să faci orice, nimic din ce e omenesc nu-i rămâne străin), ni se revela în modul cel mai concret, mai palpabil, mai carnal, drept o formă de rezistență supremă grație căreia puteam să durăm nu numai casa de cărți care fusese a copilăriei noastre, ci chiar o cetate (...); ea nu îndrăznește să nădăjduiască prea mult, dacă «prea mult» nu era cumva extraordinara pretenție, pentru acele

¹ În subcapitolul „Un timp mitic, circular” din cartea sa despre (re)lectură, Matei Călinescu citează un pasaj din *Plăcerea textului*, eseu în care – cum știm – Roland Barthes descrie câteva experiențe de lectură în aparență atipice. Mărturisește, de pildă, că la lectura unui text de Stendhal este izbit de calitatea proustiană a unor fraze, la fel cum, citindu-l pe Flaubert, nu poate să nu simtă ceva proustian în felul în care acesta descrie merii înfloriți ai Normandiei ș.a.m.d. În cele din urmă, tediința aceasta spontană de a citi *à partir de* îl face pe Barthes să înțeleagă că, în ceea ce îl privește, opera lui Proust reprezintă un fel de centru al sistemului său de lectură, *mathesis* sau *mandala* a întregii cosmogonii literare: „Proust este ceea ce îmi vine natural în minte, nu ceea ce mă străduiesc să-mi amintesc; el nu este o autoritate, ci pur și simplu o memorie circulară”, mărturisește Roland Barthes (citată de Matei Călinescu în *A citi, a reciti...*)

vremuri, de-a rămâne măcar cu identitatea ce-ți fusese hărăzită” (Călinescu, Vianu 2005: 185).

Radu Cosașu se numără și el printre cei care au găsit adăpost sub zidurile „redutei de cărți”, valorificând totodată resursele soteriologice ale balcanismului literar. Iată ce mărturisea scriitorul în fragmentul intitulat „Proust-ul din fiecare”, inclus în cuprinsul *Sonatinelor*: „Nu sunt o ființă paseistă, dar dintr-o ochire mai pot localiza – într-o fotografie oricât de rapidă – Piața Sfântului Gheorghe. Dați-mi un colț de bulevard și vă pot reface o copilărie plus adolescența ei. Nu totul moare – asta-i una la mână. Și nici totul nu este de autocriticat – în al doilea rând. Nu am somptuoasa bibliografie bucureșteană a unui Radu Albala [...], a unui Radu Berceanu și a competențelor lui în tot ce-i catifea și pergament, totuși, prin solidarități de tiz și tiză, mă pun în fason și pot vibra – cât mă ține lungimea mea de undă și de vârstă – cu acei juni și nebuni frumoși ai marelui oraș, cu acei crai ai Curților Noi, întinse din *Calea Victoriei* până în *Cuza Vodă*, cu acei veri mai mari și mai versați care în dimineți de vară, largi, își puteau povesti ce-au făcut aseară la *Lido*, la *Răcaru*, la *Alhambra*, la *Barașeum*” (Cosașu 1987: 207). Scris cu un amestec de tristețe și bucurie, de melancolie ușoară și umor nostalgic, demne de penița unui profesionist al „doloradiografiei”, fragmentul vădește – chiar la o privire grăbită – pasiunea lui Radu Cosașu pentru topografia bucureșteană (care cu greu ar putea fi separată de cealaltă mare pasiune a sa – lectura).

Probabil de aceea „la douceur de la vie” apare în fragmentul de mai sus ca un fel de emanație a realului trecut, mai mult magie decât artă, lăsându-ne să recunoaștem când ecouri ale mondenității ușoare, spumoase, din proza lui Camil Petrescu, când urme ale unei lumi crepusculare, secrete, ca aceea din enigmatică „scriptură” mateină. Nu întâmplător, într-o altă împrejurare prozatorul

mărturisea, mai în glumă, mai în serios, că la întrebarea „Cum te simți?” obișnuiește să răspundă: „Bogdaproste. Interbelic” (Cosașu 1998: 10).

Iar Radu Albala, și el un matein împătimit, ne propune într-un eseu din anii '70 un exercițiu cel puțin la fel de seducător – reconstituirea, la limita dintre ficțiune și trecutul real, a itinerarului personajelor din romanul matein: „În afara celor două exotice călătorii, una în spațiu și alta în timp, acțiunea *Crailor de Curtea-Veche* [...] se desfășoară în întregime în cârciumile, în casele, în mahalalele și în grădinile vechiului București. Este orașul începutului de veac XX, moment urbanistic de răscruce între acel, venind de departe, pe care-l fixase contemporan sau evocator Anton Pann, Filimon ori Ion Ghica, și celălalt, de iuțită modernizare, care începe după primul război mondial” (Albala 1971: 24).

Concluzie

Cum s-ar putea explica fascinația exercitată de romanul lui Mateiu Caragiale asupra atâtor scriitori din epocile ulterioare (mai cu seamă în vremuri de restriște)? Este de natura evidenței faptul că această forță de atracție începe să crească în deceniile comunismului direct proporțional cu eforturile discursului oficial de a șterge individualitatea, de a evacua subiectul din discurs și „de a elimina simultan memoria și sentimentul identității” (Thom 2005: 227). După cum am putut constata, în afară de Matei Călinescu și de Ion Vianu, numeroși degustători de sublimări estetice au aderat în perioada comunistă la ceea ce s-ar putea numi „clubul matein” (de la Radu Cosașu la Alexandru George, de la Tașcu Gheorghiu la Radu Albala, pentru a-i (re)aminti doar pe cei mai notorii), transformând *Craii de Curtea-Veche* într-un soi de carte-fetiș (cu proprietăți cvasi-

magice), capabilă să înlesnească evadarea din realitatea golită de sens a totalitarismului și să contracareze efectele de *brainwashing* ale unei limbi de lemn înjositoare și mincinoase. Mecanismul sublimării și utopia salvării prin estetic constituie, se pare – în ceea ce ne privește –, constante identitare. Și, prin ricoșeu, chiar balcanismul literar. Ipoteza s-ar putea dovedi folositoare atât în tentativele de a explica vitalitatea unor ficțiuni conceptuale de tipul celei pe care am încercat s-o radiografiem, cât și – la limită – în orice încercare de a găsi răspunsuri convenabile la întrebarea – care i-a preocupat pe mulți gânditori autohtoni – „Comment peut-on être Roumain?”

Bibliografie:

- ALBALA, Radu 1971: „Itinerarii mateine”, în *Arta*, nr. 2 / 1971, pp. 23-25.
- ANDRAȘ, Carmen 2005: „Balkanist Stereotypes, Gendered Nations and Literaturization of Romania in Contemporary British Literature”, în Ionela Băluță, Constanța Vintilă-Ghițulescu (coord.), *Bonnes et mauvaises moeurs dans la société roumaine d'hier et d'aujourd'hui*, NEC, pp. 271-303.
- ANGHELESCU, Mircea; IONESCU, Cristina; LĂZĂRESCU, Gh. 1998: *Dicționar de termeni literari*, București, Editura Garamond.
- BOIA, Lucian 2000: *Pentru o istorie a imaginarului*, București, Editura Humanitas.
- CĂLINESCU, George 1986: *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, București, Editura Minerva.
- CĂLINESCU, Matei; VIANU Ion 2005: *Amintiri în dialog. Memorii*, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom.
- CĂLINESCU, Matei 2007: *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom.
- COSAȘU, Radu 1987: *Sonatine*, București, Editura Cartea Românească .

- COSAȘU, Radu 1998: *InSISIFicarea la noi, pe Boteanu*, București, Editura Fundației Culturale Române.
- CROHMĂLNICEANU, Ovid. S. 1997: „Un complex geografic național”, în *Secolul 20*, nr. 7-8-9, pp. 188-194.
- DUȚU, Alexandru, 1997: „«Bizantini», «Orientali», «Balcanici»”, în *Secolul 20*, nr. 7-8-9, pp. 57-65.
- GOLDSWORTHY, Vesna 2002: *Inventarea Ruritaniei. Imperialismul imaginației*, traducere de Luminița Cioroianu, București, Editura Curtea Veche.
- MARTIN, Mircea 2002: *G. Călinescu și complexele literaturii române*, ediția a II-a, Pitești, Editura Paralela 45.
- MUNTEAN, Eugen (coord., trad.) 2010: *Enciclopedia Universală Britannica*, vol. 2, București, Editura Litera.
- MUTHU, Mircea 1999: *Dinspre sud-est*, București, Editura Libra.
- NEGOIȚESCU, Ion 2002: *Istoria literaturii române (1800-1945)*, ediția a II-a, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- OIȘTEANU, Andrei 2011: „Toate etniile și confesiunile au inventarul lor de stereotipii”, interviu realizat de Rodica Binder, *Revista 22*, nr. 51, pp. 3-5.
- THOM, Françoise 2005: *Limba de lemn*, traducere de Mona Antohi, București, Humanitas.
- VIANU, Tudor 1973: *Opere*, vol. 3, București, Editura Minerva.

TURNURA COSMODERNĂ

Irina DINCĂ

Acest demers teoretic își propune să contureze articulațiile triadei conceptuale *cosmodern* – *cosmodernism* – *cosmodernitate* propuse de Christian Moraru într-o incursiune hermeneutică în literatura americană a ultimelor două decenii în studiul său *Cosmodernism – American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary* din 2011. Moraru vede în „turnura cosmodernă” prefigurarea liniilor de forță ale unei noi paradigme culturale, coextensive unei viziuni relaționiste, sub semnul „co-prezenței”, al conjuncției, al lui *with*, „împreună cu”. Perspectiva cosmodernă propune o transgresare a reduționismului implicit atât în gândirea identitară, care asimilează și nivelează diferențele, cât și în cea disjunctivă, care slăbește punțile de comunicare. Această lucrare va urmări în ce măsură *cosmodernismul* aduce o mutație în raport cu viziunile înrudite, *modernismul* și în special *postmodernismul*, dar și potențialul hermeneutic al acestui concept în revigorarea studiilor culturale și literare.

De la *kosmos* la cosmosuri

Una dintre imaginile obsedante ale literaturii moderne este cea a celulei de sticlă translucidă, ce separă iremediabil eul de ceilalți, izolându-l într-o singurătate impenetrabilă. „Trăim precum visăm –

singuri...” (Conrad 2014: 55); „Trăim în celule/ de cristal,/ în stupul aerului! Ne sărutăm prin sticlă” (García Lorca 1986: 400); „În orice caz, exista un singur tunel, întunecat și singuratic: al meu...” (Sabato 2012: 5). Solitudinea fără fisură din *Inima întunericului*, celula de cristal din *Stupul* lui Federico García Lorca, tunelul izolat al lui Ernesto Sabato sunt simptomatice pentru solipsismul care se insinuează în paradigma culturală a modernității. Glasvandul rămâne incasabil, iar încercările timide sau agresive de a crea spărturi în zidul etanș – prin dialog, dragoste, scriitură – se pierd într-un dezolant strigăt în gol, ce întoarce doar ecoul dezesperant. O surprinzătoare răsturnare de perspectivă poate fi decelată în literatura ultimelor două decenii, concentrată în pasaje precum: „Șansa de a trăi începe în privirea celorlalți” (Houellebecq 2006: 213), „«Eu» sunt conținutul relației și totodată cel care determină relația” (Murakami 2006: 319), „Nu există nimic pe lume, decât ceilalți oameni” (DeLillo 2012: 198). Privirea celorlalți, prin care destinul uman prinde consistență în *Particulele elementare*, romanul din 1998 al lui Michel Houellebecq, relația cu ceilalți, care modelează și justifică eul în construcția romanească din 2002 a lui Haruki Murakami, *Kafka pe malul mării*, alteritatea care configurează lumea în textul lui Don DeLillo din 2003, *Cosmopolis*, sunt emblematice pentru transgresarea egocentrismului modern. O sensibilitate empatică dislocă narcisismul modern, integrând eul într-o lume rizomatică, a conexiunilor subtile și a interdependențelor ineluctabile. Această redescoperire a Celuilalt este definitorie pentru turnura cosmodernă, semnalată, analizată și teoretizată de Christian Moraru într-o incursiune hermeneutică în literatura americană de după 1989, în studiul amintit mai sus, *Cosmodernism – American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*.

Pentru Christian Moraru „turnura cosmodernă” implică o regândire a identității prin prisma alterității, sub semnul unei noi

paradigme culturale, care surmontează blocajele solipsismului (post)modern în căutarea unei viziuni relaționiste, sub semnul „co-prezenței”, al conjuncției, al lui *with*, „împreună cu”. Articulațiile acestui nou peisaj mental sunt reliefate de Christian Moraru prin triada conceptuală *cosmodern – cosmodernism – cosmodernitate*, care presupune o reinventare a ideii grecești de cosmos, cosmologia pitagoreică fiind expresia unei armonii fondate pe relații numerice. Sensul inițial, pitagoreic, al conceptului de *kosmos* implică deopotrivă o ordine a universului și un sistem de relații pe care aceasta se întemeiază, „universul este un *kosmos*, pentru că poate fi redus la proporții matematice (*harmonia*), iar numărul (*arithmos*) este o *arche* a tuturor lucrurilor” (Peters 2007: 63). Cosmodernitatea nu presupune însă o redundantă circularitate, o reîntoarcere la un model clasic monist și universalist, ci o deschidere, în spirală, spre o viziune polimorfă, plurivocă și multidimensională a lumii. Stadiile acestei metamorfoze a ideii de „cosmos” urmăresc îndeaproape mutațiile din imaginarul cultural de-a lungul timpului. Modernitatea, după cum intuiește Leszek Kolakowski, stă sub semnul izgonirii „conceptului de Cosmos” dintr-o lume „lipsită de suflet” (Kolakowski 2007: 15-17), ea fiind tristul și neliniștitorul corolar al dezvrăjirii, al mecanizării și al reificării. Postmodernitatea, în avântul ei dispersiv, încurajează tendințele anarhice, subminând ideea de ordine, de armonie și, implicit, pe cea de cosmos. Basarab Nicolescu, de la care Christian Moraru a preluat termenul de cosmodernitate, vizează în *Teoremele poetice* din 1994 distincția dintre modernitatea pasionată de „anti-alchimia” focalizată pe „transformarea aurului în gunoaie” (Nicolescu 2007: 81), „plumburia postmodernitate” atrasă morbid de „soarele negru al sfârșitului” (Nicolescu 2007: 84) și „cosmodernitatea – demonstrație strălucită a modernității tradiției” (Nicolescu 2007: 90), care promite o revoluție mentalitară salvatoare. În 2006 triada modernitate – postmodernitate – cosmodernitate este

abordată de Basarab Nicolescu în dezbateră *Cosmodernitate* (Nicolescu 2011b: 269-323), găzduită de Centrul de Cercetare a Imaginarului „Phantasma”, condus la Cluj-Napoca de Corin Braga, prezentarea și intervențiile lui Basarab Nicolescu venind în continuarea și completarea potențialităților conceptuale înscrise în fulgurațiile corespondente din *Teoreme poetice*.

În viziunea lui Basarab Nicolescu, „resurecția ideii de cosmos” este „evenimentul cel mai important al secolului al XX-lea în planul cunoașterii” (Nicolescu 2007: 270), fiind corolarul revoluției cuantice, care înlocuiește „paradigma simplității” aferentă fizicii clasice și scientismului, deci modernității. Discontinuitatea, indeterminismul și mai ales cauzalitatea globală și non-separabilitatea care guvernează lumea cuantică au generat o nouă viziune asupra realității și o regândire a ideii de cosmos ca *unitate deschisă și pluralitate complexă*. Astfel, după Basarab Nicolescu, „cosmos înseamnă ordine, ordinea Universului, și înseamnă de asemenea lumile, iar lumile lumilor nasc cosmosurile, iar totalitatea cosmosurilor alcătuiește Universul” (Nicolescu 2007: 270). Cosmosul monolitic clasic devine astfel „o lume de lumi”¹ (Moraru 2011: 51), o rețea de rețele ontologice, o pluralitate de cosmosuri interconectate, prinse într-o țesătură de relații complexe. Această redimensionare a ideii de cosmos este sintetizată, pe aceeași lungime de undă, și de Ioana Em. Petrescu în studiul ei din 1988, *Modernism/Postmodernism. O ipoteză*, în care teoreticiană susține că, începând cu anii '30 ai secolului trecut, pe fundamentele epistemologice ale teoriei relativității și ale fizicii cuantice se construiește o „nouă imagine a lumii, alcătuită nu din obiecte discrete, nu din entități individualizate substanțial, ci dintr-o țesătură de evenimente interrelaționate” (Petrescu 2003: 28). Ioana Em. Petrescu semnalează configurarea unui model cultural alternativ,

¹ În original, în engleză: „A world of many worlds”.

„depășind accepția tradițională a subiectului izolat și redefinind individualul în termeni relaționali, ca un «nod» adesea instabil, totuși extrem de important, pentru că numai prin el întregul primește existență și sens” (Petrescu 2003: 36). Acest model cultural, care nu este succesiv, ci simultan cu cel modernist, este numit de Ioana Em. Petrescu *postmodernist* „în lipsă de alt termen” (Petrescu 2003: 32), cu toate că mult mai bine i s-ar potrivi *cosmodernismul* în accepția lui Basarab Nicolescu, dar și a lui Christian Moraru.

Modernism, postmodernism, cosmodernism

Cosmodernismul teoretizat de Christian Moraru este mult mai precis fixat într-un context istoric, cristalizarea acestui model epistemologic, etic și estetic fiind relaționată cu prăbușirea Cortinei de Fier și căderea zidului Berlinului. Sfârșitul Războiului Rece aduce o depășire a abordărilor maniheiste, o permeabilitate sporită a frontierelor și, implicit, o regândire a relațiilor dintre individ, grup și societate. Dacă anterior dualismul cu paleta sa de opoziții prevala, tensiunile geopolitice reflectându-se în imaginarul cultural marcat de existența unor sfere, blocuri, regiuni, separate de cortine și vămi, lumea de după 1989 a devenit o rețea de rețele interconectate, în care frontierele au devenit mult mai laxe, dar și riscurile mai presante. Această deschidere atrage o raportare radical diferită la celălalt, care nu mai este privit ca un opozant, nici ca un străin, ci este definit în termeni de „co-prezență”, „co-implicare”, „co-responsabilitate”¹ (Moraru 2011: 50). Paradigma culturală a cosmodernității presupune

¹ În original, în engleză: „I suggest that we think of culture’s well-being in terms of an «ecological» balance understood as co-presence, co-implication, and co-responsibility of self and his or her «cultural other», in short, as ethical relatedness”.

o „relație simetrică între sine și celălalt, de implicare mutuală”¹ (Moraru 2011: 28), o reciprocitate prin care se evită privilegierea eului și deprecierea celuilalt. Christian Moraru pune în oglindă schemele moderne de confruntare cu alteritatea și *pattern*-urile cosmoderne de interrelaționare cu celălalt. În primul rând, modernitatea tinde să reducă alteritatea la identitate, respingând diferențele, încercând să-l modeleze pe celălalt după chipul și asemănarea sinelui. Există multiple stratageme de negare a celuilalt, de la generalizare, abstractizare, chiar idealizare, la anatemizare, dezumanizare și demonizare. Această distanțare de celălalt atrage după sine o reificare a lui, o neutralizare a stranietății lui neliniștitoare. Marea provocare a cosmodernității este tocmai acceptarea „celorlalți drept ceilalți: unici neasimilați, diferiți”² (Moraru 2011: 31).

Pe de altă parte, nu doar reducerea alterității la identitate este un simptom al citirii celuilalt prin grila sinelui, ci și „alergia” la celălalt, mai mult sau mai puțin agresivă, începând cu xenofobia, antisemitismul, rasismul și alte forme de excludere radicală, în termeni maniheici. Aceste raporturi se concretizează, după Christian Moraru, în scheme binare, în termeni de incompatibilitate, disjuncție, competiție, concurență, intoleranță, anihilare. Ambele tendințe ale modernității sunt tributare „gândirii identitare” – sinonim, pentru Jean-Jacques Wunenburger, pentru logica clasică unilaterală, cu cele două fețe ale ei, tendința spre unitate prin negarea oricărei diferențe esențiale și cea spre scindare radicală, fără vreo posibilitate de suprapunere a valorilor opuse. Odată spulberată iluzia clasică a unității, modernitatea, sedusă de tentațiile scindării, cade în mrejele dualității, tot o formă a „gândirii identitare”, întrucât, după cum

¹ În original, în engleză: „a symmetric relation of mutual implication”.

² În original, în engleză: „the primordial presence of others as others – unique, unassimilated, different”.

constată Jean-Jacques Wunenburger, „cultura modernă își accentuează, în pofida oricăror așteptări, puseurile simplificatoare și pulsionile sale identitare” (Wunenburger 2005: 10-11). Gândirea dihotomică a omului modern scindează realitatea, demersul ei rațional se dovedește opac față de relațiile subtile și complexe inerente ființei, fiind subjugată de o perspectivă „schizomorfa”, parafrazându-l pe Gilbert Durand (Durand 1977), traducând totul în termeni de ruptură și incompatibilitate. Perspectiva cosmodernă propune o transgresare a reducăționismului implicit atât în gândirea identitară, care asimilează și nivelează diferențele, cât și în cea disjunctivă, care slăbește punțile de comunicare. Cosmodernitatea propune o surmontare a solilocviilor moderne prin asumarea unui „mod de a fi dialogic” (Corbin 2002: 46), în termenii lui Henry Corbin, dar și în spiritual *dialogismului* lui Mihail Bahtin (Bahtin 1982), care nu implică nici separarea eului de celălalt, dar nici fuziunea lor, ci un echilibru dinamic sub semnul reciprocității, *sub specie coniunctionis*.

Un alt punct nevralgic al modernității pe care cosmodernitatea îl surmontează este, după Christian Moraru, „delirul rațiunii”¹ (Moraru 2011: 45), care stă la baza radicalizării opoziției dintre sine și celălalt. Turnura cosmodernă presupune o comutare de la „relaționalitatea ca raționalitate” la o „raționalitate ca relaționalitate”² (Moraru 2011: 48). Această inversare a raporturilor dintre rațional și relațional implică o reinventare a raționalității și o redescoperire a universului afectiv, a empatiei. Cosmodernismul descoperă o raționalitate alternativă, complexă, într-o încercare de surmontare a faliei dintre „eu” și „tu”. Cosmodernismul intră în rezonanță cu

¹ În original, în engleză: „modernity’s «delirium of reason»”.

² În original, în engleză: „the transition from self-centered and self-centering – egological – modernity, from relationality as rationality, to an other-oriented modernity and modern rationale, to a rationality as relationality and to being understood as a relationally «authentic» formation”.

viziunea lui Martin Buber din *Eu și tu*, pentru care „La început este relația” (Buber 1992: 44). Spre deosebire de raportul fundamental Eu – Acela, așezat sub pecetea separării, care „a înălțat bariera dintre subiect și obiect” (Buber 1992: 50), perechea indisolubilă Eu – Tu se fondează pe interacțiunea dintre cele două instanțe, consolidându-se pe relație, pe reciprocitate: „raportul „fundamental Eu – Tu întemeiază lumea relației” (Buber 1992: 32). Relaționismul pe care Christian Moraru îl reperează în imaginarul cultural al cosmodernității își găsește, așadar, o multiplă fundamentare în discursul filosofic al secolului al XX-lea. O altă „etică a întâlnirii” afină cosmodernismului este cea a lui Emmanuel Lévinas, care definește omul ca „fiind capabil a trăi pentru celălalt și *a fi* în raport cu celălalt, exterior sieși” (Lévinas 1999: 127). Esențială este tocmai respectarea acestei unicități a celuilalt, care nu este o prelungire sau o multiplicare a eului, ci rămâne incontrollabil și ireductibil.

În viziunea cosmodernă, Celălalt nu se erijează într-un modelator, el rămâne un catalizator al autoconstruirii subiectivității. Cosmodernitatea teoretizată de Christian Moraru se întâlnește în acest punct cu paradigma etico-estetică pe care Félix Guattari o trasează în studiul său din 1992 *Chaosmose*, care mută accentul de pe problema subiectului pe cea a subiectivității, a treptelor succesive de „subiectivare”, care presupune acțiunea corelată a numeroși vectori, alteritatea fiind intens implicată în acest proces:

„In studies on new forms of art (like Deleuze’s on cinema) we will see, for example, movement-images and time-images constituting the seeds of the production of subjectivity. We are not in the presence of a passively representative image, but of a vector of subjectivation. We are actually confronted by a non-discursive, pathic knowledge, which presents itself as a subjectivity that one actively meets, an absorbant subjectivity given immediately in all its complexity” (Guattari 1995: 25).

Mai degrabă decât cosmică în sensul modelului clasic, cosmodernitatea este chaotomică: ea este fluidă, prinsă într-un proces dinamic în care coexistă ordinea și dezordinea. Parafrazându-l pe Lucian Blaga, se poate spune că paradigma culturală cosmodernă „joacă între un haos plin de simetrii și un cosmos plin de asimetrii” (Blaga 2001: 160).

Turnura cosmodernă semnalată de Christian Moraru este un proces în desfășurare, instituindu-se ca o reacție mai pregnantă față de modernism și mai ambiguă față de postmodernism. Nu întâmplător Moraru preconizează că într-un viitor nu foarte îndepărtat istoria culturală a secolului al XX-lea va fi rescrisă pornind de la distincția modernism – cosmodernism, absorbind etapa postmodernistă într-un „modernism prelungit”¹ (Moraru 2011: 315-316). În pofida semnificativelor deschideri spre Celălalt, printr-o celebrare a fragmentarului, a marginalității, a diferenței și indeterminării, în viziunea lui Moraru, postmodernismul, în răspăr cu dezideratele sale filosofice, rămâne mai mult sau mai puțin tributary viziunii „egologice” (Moraru 2011: 309) și „culturocentrice” (Moraru 2011: 311) a modernității². Literatura postmodernă

¹ În original, în engleză: „What happened «about the year 1989» will probably force future critics to move the two aforementioned signposts so as to revise the modern – postmodern sequence – along with all the divides, periodizations, and controversies derived from it – as a modern – cosmodern narrative, with World War I and the late 1980s (rather than, say, the 1960s) as the main turning moments in recent cultural history. In the long run, the Wall’s crumbling may turn out to be more consequential geopolitically and culturally than the «collapses» of modernist buildings that between the 1960s and the early 1970s, Jencks argues, allegorized the general collapse of modernism. We would have, then, a «long modernism» followed by a «cosmodernism» that at present is too young to afford a satisfactory description”.

² În original, în engleză: „at loggerheads with its own philosophical and political agenda—and, unquestionably, in some situations more than in others—postmodernism carries on modernity’s utmost egological project, Western colonialism”.

valorizează alteritatea sub aspect tematic și formal¹ (Moraru 2011: 313), recurgând la un instrumentar estetic și la un repertoriu de tehnici literare, la ludic și livresc, la intertextualitate și metatextualitate. Prin urmare, după Moraru, postmodernismul semnalează crizele lumii actuale, dar nu oferă decât parțial soluții. De aceea, situându-se totodată în prelungirea postmodernismului, dar și dincolo de el, cosmodernismul completează dimensiunea estetică printr-o deschidere etică. Turnura cosmodernă aduce o „schimbare de dominantă”, în termenii lui Brian McHale (McHale 2009: 29): dacă modernismul cultiva o dominantă epistemologică, iar postmodernismul, o dominantă ontologică, cosmodernismul întreprinde o comutare decisivă spre o dominantă etică.

Barometrul ficțional al cosmodernității

Dincolo de dimensiunea teoretică a studiului său, Christian Moraru își propune crearea unui instrument hermeneutic cu un înalt potențial de revigorare a studiilor culturale și literare. Fie că se focalizează pe problematica limbajului, a onomasticii, a traducerii, a lecturii sau a corporalității în cosmodernism, literatura devine pentru Christian Moraru un „barometru ficțional” (Moraru 2011: 57) al noii paradigme culturale. Cele cinci perspective prin prisma cărora se construiește modelul ficțional cosmodern urmăresc dinamica unui dialog în care, în termenii lui Emmanuel Lévinas, se încearcă „să se intre în relație cu un altul fără a-l priva îndată de propria alteritate” (Lévinas 1999: 22). Descoperirea Celuilalt devine calea regală spre autocunoaștere, întrucât, după cum intuiește, în spirit cosmodern,

¹ În original, în engleză: „an older worldview that conceptualizes and thus further «others» and externalizes alterity qua «theme» and «form»”.

Basarab Nicolescu, „în lungul drum către tine însuși, de explorat e mai curând Celălalt, cu infinitul ființei sale” (Nicolescu 2011a: 419)

Analizele nuanțate ale lui Moraru vizează deopotrivă modul în care relaționarea cu celălalt este tematizată în literatura ultimelor decenii și modul în care un *pattern* relaționist (re)configurează scriitura și interpretarea ei. Dintre numeroasele romane cosmoderne selectate de Moraru, emblematic pentru noua structură romanescă este *Cosmopolis*, textul lui Don DeLillo din 2003. Traseul inițiativ al protagonistului Erik Packer ilustrează mutația dinspre imaginarul solipsist modern spre cel relațional cosmodern. La început Eric Packer refuză să-i privească pe ceilalți, întrucât îi par previzibili și redundanți. Contactul vizual, ca și cel tactil, este absent: „Nimeni nu voia să fie atins. Există un pact al neatingerii. Chiar și aici, în învălmășeala vechilor culturi, tangibili și strâns întrețesuți, cu trecători de toate felurile, gardieni, cumpărători lipiți de vitrine și prostănaci rătăcind, oamenii nu se atingeau unii pe alții” (DeLillo 2012: 69) Fiecare în celula lui invizibilă, blindat în propria solitudine ca într-o colivie impenetrabilă, însingurații metropolei și-au pierdut răbdarea de a vedea și de a se lăsa priviți, de a se apropia și de a îndrăzni vreo interacțiune. Trecătorii rămân niște siluete străine, anonime și anodine pentru privirea ce alunecă impasibilă peste chipuri și peisaje, ca o cameră de supraveghere ce înregistrează doar imagini întâmplătoare. Suprasaturat de imagini, *Big Brother* ajunge indiferent la intimitatea celor pe care îi surprinde, fiecare se caută și se proiectează narcisiac pe sine în siluetele vagi ale celorlalți. În final Eric Packer învață să-l observe pe celălalt și acceptă provocarea de a sta, cu toate riscurile asumate, în termenii lui Emanuel Lévinas, „față-către-față” (Lévinas 1999: 23). Cosmodernitatea presupune o regândire a libertății, ea înseamnă „relianță”, după expresia lui Pompiliu Crăciunescu, adoptată de la Marcel Boll de Bal, cu sensul

de „partajare a solitudinilor acceptare și împărtășire a diferențelor respectate” (Crăciunescu 2010: 179-180).

Bibliografie:

- BAHTIN, Mihail 1982: *Probleme de literatură și estetică*, traducere din limba rusă de Nicolae Iliescu, București, Editura Univers.
- BLAGA, Lucian 2001: *Aforisme*, text stabilit și îngrijit de Monica Manu, București, Editura Humanitas.
- BUBER, Martin 1992: *Eu și tu*, traducere din limba germană și prefață de Ștefan Aug. Doinaș, București, Editura Humanitas.
- CONRAD, Joseph 2014: *Inima întunericului*, traducere din limba engleză de Casiana Ioniță, Iași, Editura Polirom.
- CORBIN, Henry 2002: *Omul și îngerul său – Inițiere și cavalerie spirituală*, București, Editura Univers Enciclopedic.
- CRĂCIUNESCU, Pompiliu 2010: „Terțul inclus și transliteratura”, în Basarab Nicolescu (ed.), *La confluența a două culturi: Lupasco astăzi. Lucrările Colocviului Internațional UNESCO, Paris, 24 martie 2010*, București, Curtea Veche Publishing.
- DELILLO, Don 2012: *Cosmopolis*, traducere din limba engleză și note de Veronica D. Niculescu, Iași, Editura Polirom.
- DURAND, Gilbert 1977: *Structurile antropologice ale imaginarului – introducere în arhetipologia generală*, traducere din limba franceză de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers.
- GARCÍA LORCA, Federico 1986: *Carte de poeme*, traducere din limba spaniolă și comentarii de Darie Novăceanu, București, Editura Univers.
- GUATTARI, Félix 1995: *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*, translated by Paul Bains and Julian Pefanis, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.
- HOUELLEBECQ, Michel 2006: *Particulele elementare*, traducere din limba franceză de Emanoil Marcu, Iași, Editura Polirom.

- LÉVINAS, Emmanuel 1999: *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*, traducere din limba franceză, glosar și bibliografie de Marius Lazurca, postfață de Virgil Cimosș, Iași, Editura Polirom.
- MCHALE, Brian 2009: *Ficțiunea postmodernă*, traducere din limba engleză de Dan H. Popescu, Iași, Editura Polirom.
- MORARU, Christian 2011: *Cosmodernism – American Narrative, Late Globalization, and the New Cultural Imaginary*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- MURAKAMI, Haruki 2006: *Kafka pe malul mării*, traducere din limba japoneză și note de Iuliana Oprina, Iași, Editura Polirom.
- NICOLESCU, Basarab 2007: *Teoreme poetice*, ediția a II-a, traducere din limba franceză de L. M. Arcade, prefață de Michel Camus, Iași, Editura Junimea.
- NICOLESCU, Basarab 2011a: *De la Isarlâk la Valea Uimirii*, vol. I: *Interferențe spirituale*, prefață de Irina Dincă, București, Curtea Veche Publishing.
- NICOLESCU, Basarab 2011b: *De la Isarlâk la Valea Uimirii*, vol. II: *Drumul fără sfârșit*, București, Curtea Veche Publishing.
- PETERS, Francis E. 2007: *Termenii filozofiei grecești*, traducere din limba engleză de Dragan Stoianovici, ediția a III-a revăzută, București, Editura Humanitas.
- PETRESCU, Ioana Em. 2003: *Modernism/Postmodernism. O ipoteză*, ediție îngrijită, studiu introductiv și postfață de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință.
- SABATO, Ernesto 2012: *Tunelul*, traducere din limba spaniolă de Tudora Șandru Mehedinți, București, Editura Humanitas.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques 2005: *Rațiunea contradictorie – filosofia și științele moderne: gândirea complexității*, traducere din limba franceză de Dorin Ciontescu-Samfireag și Laurențiu Ciontescu-Samfireag, București, Editura Paideia.

II.

**LITERATURA NAȚIONALĂ – REDEFINIRI
FUNCȚIONALE**

DIMENSIUNI ACTUALE ALE CONCEPTULUI DE LITERATURĂ NAȚIONALĂ

RADU Pavel Gheo

Istoriile literare ale unei națiuni au ca obiect o fracțiune mai extinsă sau mai restrânsă a literaturii naționale. Fie că se referă la o epocă anume sau la istoria literaturii în integralitatea sa, ele își delimitează obiectul cercetării în raport cu națiunea la care se referă. Dar cât se întinde și unde se termină teritoriul unei literaturi naționale – de exemplu, al literaturii române? Definirea și delimitarea acestui teritoriu, cu istoria, autorii și granițele specifice, care includ și exclud scriitori, opere și mișcări literare, care integrează și elimină – sau cel puțin lasă în suspensie –, au constituit (și constituie și astăzi) o întreprindere problematică. Conceptul de literatură națională este asociat inextricabil celui de identitate națională, iar acest lucru este valabil pentru literatură într-o măsură copleșitor mai mare în comparație cu celelalte arte. O componentă identitară există, desigur, și în cazul altor forme de manifestare artistică. Vorbim de o muzică tradițională românească, grecească ori rusească, de o artă grafică japoneză tradițională, cu specificitatea și istoria ei, iar artiștii și temele ori motivele pe care le folosesc aceștia sunt atribuiți unei anumite culturi locale (deși nu întotdeauna naționale) ori sunt asimilați unei anumite tradiții etno-naționale. Însă conceptul de literatură națională și corpusul cultural asociat lui (opere, autori, cadre lingvistice sau culturale) au o forță

suplimentară, căci se nasc concomitent cu ideea de națiune, ca formă de manifestare concretă a unei identități ce caută să se definească.

Explicațiile sunt numeroase, așa că o să mă limitez la câteva idei esențiale, expuse într-o formă simplificată.

În sens restrâns, o literatură națională conferă specificitate și unicitate unei națiuni, prin mituri, eroi și istorii ficționale sau ficționalizate. Iar într-un sens strict, care trimite la creația artistică a unor autori, literatura națională reprezintă ansamblul creațiilor literare ce aparțin unei națiuni și îi conturează, alături de alte forme de manifestare artistică, identitatea culturală și spirituală colectivă. Chiar la începutul secolului al XIX-lea, în efervescenta epocă de naștere a națiunilor europene, Heinrich Heine remarca în eseul său *Über Polen* din 1823, vorbind despre intelectualii polonezi, care se temeau de distrugerea completă a națiunii lor: „Observând cât de eficient contribuie o literatură națională la perpetuarea naționalității (asta ar putea suna ridicol, dar e totuși adevărat și mulți polonezi mi-au confirmat-o cu toată seriozitatea), ei încearcă să creeze la Varșovia o literatură națională“ (*apud* Judt 2000: 188).

Lucrăm cu ideologeme – nu există literatură națională fără conștiința existenței unei națiuni și a unei literaturi ce o individualizează și o legitimează.

Cultura, artele în general, prin caracterul lor peren prezumat, conferă individualitate și valoare unei națiuni. Iar literatura, în sensul strict al termenului, este *cea mai națională* dintre toate artele, căci utilizează cea mai trainică și mai evidentă marcă identitară: limba națională – sau cea căreia ne-am obișnuit să-i spunem „națională“. Pictura, sculptura, baletul, muzica au un caracter universal mai accentuat, căci pot fi transferate cu mai multă ușurință oricărui public de pe glob – în grade diferite, depinzând de diferențe culturale de altă anvergură, dar fără problematicile procese de transformare lingvistică obligatorii în cazul literaturii și pe care le numim

„traducere“. Traducerile reprezintă un salt peste o graniță identitară, poate cea mai evidentă: cea a limbii, de care ne ciocnim permanent pe parcursul unei cărți. A traduce înseamnă a ieși (parțial) *dintr-o cultură* pentru a călători în alta, prin intermediul altei limbi. (Și totuși o operă literară tradusă rămâne în continuare în proprietatea culturii ce a produs-o.)

Ajungem astfel la acea legătură inextricabilă a literaturii cu națiunea: spre deosebire de celelalte arte, ea folosește *limba* ca vehicul, ca mediu de transmitere a mesajului. Limba este adesea – deși nu întotdeauna – marca identitară centrală a unei națiuni, iar în foarte multe cazuri națiunea însăși se definește lingvistic, ca o comunitate de limbă, și e asimilată cu etnia, fapt ce a provocat confuzii și conflicte nu doar teoretice. E o categorisire reflexă și inevitabilă: cei ce împărtășesc o limbă și se înțeleg între ei cu ajutorul acesteia formează o comunitate. Una dintre cele mai vechi consemnări ale acestei percepții apare încă din secolul al V-lea î.Hr. la Herodot, în Cartea a VIII-a a *Istoriilor*, în răspunsul dat de atenieni solilor spartani, care se temeau că cei dintâi ar putea cădea la înțelegere cu perșii:

„Iată ce răspuns au dat lui Alexandros, iată și ce răspuns au dat solilor spartani: [...] «Apoi, bine ar sta atenienilor să trădeze întreaga lume elenică, de același sânge și un grai și care are aceleași lăcașuri de închinăciune și aceleași jertfe și obiceiuri?»” (Herodot 1964: 349).

Limbă – literatură – națiune: elementele acestei triade s-au potențat reciproc și au conturat identitățile și individualitățile numite astăzi limbă națională, literatură națională și națiune. Felul în care definim și delimităm o literatură națională – în cazul nostru, literatura română – are o relevanță crucială pentru definirea identității naționale. Literatura a contribuit decisiv la crearea acestor

identități (în secolele XVIII-XIX) și la fixarea lor (în prima jumătate a secolului al XX-lea).

Numai că vorbim totuși de niște constructe ideologice, definite în moduri diferite și utilizate pentru a crea identități tari, necesare constituirii statelor-națiune. Aceasta a fost tendința generală în Europa secolului al XIX-lea și ea s-a extins ulterior, cu mai mult sau mai puțin succes, în întreaga lume. Modalitatea de constituire a identităților naționale a fost determinată de circumstanțele politice, istorice, sociale, ideologice, culturale ale epocii, astfel că ele nu au fost definite unitar în toate statele. Astfel, conturarea identităților naționale – și, implicit, constituirea unei literaturi naționale – a reprezentat un proces anevoios, iar granițele ce delimitează spațiul literaturii naționale au rămas fluctuante. Nici nu ne puteam aștepta la altceva, de vreme ce – de exemplu – un constituent identitar mult mai concret, cum este granița politico-administrativă a României, s-a modificat într-un secol și jumătate de existență a țării de cel puțin cinci-șase ori, prin achiziții și pierderi succesive de teritorii (Dobrogea-Cadrilater, Transilvania, Basarabia, Bucovina de Nord). Iar România nu e deloc un caz special în această parte de Europă.

Dar cum mai definim azi o națiune? O critică aplicată a conceptului o oferă istoricul britanic Eric J. Hobsbawm, el însuși un produs al mai multor culturi (născut la Alexandria, în Egipt, crescut în Viena și Berlin și refugiat la Londra în 1933, odată cu venirea la putere a lui Hitler). În lucrarea sa din 1990 *Nations and nationalism since 1780: programme, myth, reality* (*Națiuni și naționalism din 1780 până în prezent*), atunci când se referă la lucrările științifice dedicate definirii națiunii și la grupul autorilor ce au abordat subiectul, el spune:

„În ciuda pretențiilor membrilor săi de a considera națiunea fundamentală în existența socială și chiar în existența individului, nu

putem găsi nici un criteriu mulțumitor conform căruia am putea decide care dintre multele colectivități umane ar putea fi numită astfel...

S-a încercat în repetate rânduri să se stabilească criteriile obiective pentru naționalitate sau să se explice de ce anumite grupuri au devenit națiuni și altele nu. Criteriile care au stat la bază au fost fie singulare – ca limba sau apartenența etnică, fie criteriile combinate – limbă, teritoriu comun, istorie comună, tradiții culturale sau orice altceva... Orice încercare de definiție obiectivă a eșuat, din simplul motiv că, odată ce numai anumiți membri ai unei clase de entități, ce se potrivesc definiției, pot fi descriși oricând drept «națiuni», excepțiile pot apărea oricând...” (Hobsbawm 1997: 7-8).

Hobsbawm va adăuga ulterior, pentru a-și întări ideea: „Nu este deci posibil nicicum să reducem «naționalitatea» la o dimensiune unică – fie ea politică, culturală sau de altă natură, decât dacă suntem, desigur, forțați de către anumite state să o facem“ (Hobsbawm 1997: 10). Însă, dincolo de aceste aprecieri, istoricul britanic remarcă faptul că la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, „ca o consecință a creșterii numărului de națiuni potențial «neistorice», etnicitatea și limba au devenit criteriile de bază, decisive, ale națiunilor potențiale“ (Hobsbawm 1997: 102), criterii cărora le-aș spune „naturale“ și care apar deja la Herodot, în fragmentul citat mai sus, cu peste două milenii înainte de apariția statului-națiune. Astfel se stabilesc automat și două dintre criteriile cele mai relevante de delimitare a granițelor literaturii unei națiuni, ale literaturii naționale, criteriul *lingvistic* și cel *etnic*: literatura națională este scrisă în limba națională și/sau de autori ce aparțin etniei (majoritare) ce constituie respectiva națiune. Un al treilea criteriu utilizat adesea de istoriile literaturii tradiționale și derivat din realitatea politică a statului-națiune este cel *teritorial*: literatura națională este literatura creată în cadrul statului național. În fine, un

al patrulea criteriu, mai vag și eterogen (dar, poate tocmai grație eterogenității sale, și mai cuprinzător), implică un alt cuvânt magic pentru ideologia națională: cultura. L-am putea numi criteriul *cultural*: literatura națională face parte din cultura unei națiuni, care include tot ceea ce este – sau e considerat a fi – specific acelei culturi și, pe cât posibil, numai ei, diferențiind-o de restul culturilor (naționale) și mai ales de cele din vecinătate, cu care altfel riscă să fie confundată.

Primele două criterii, cel lingvistic și cel etnic, se regăsesc în modelul herderian al statului-națiune, fundamentat de *jus sanguinis*, în vreme ce următoarele două, cel teritorial și cel cultural, derivă mai degrabă din modelul francez sau rousseauist al statului civic, bazat pe *jus solis* și pe loialitatea cetățenilor față de stat ca formă de organizare socio-politică, nu pe originea etnică sau apartenența lingvistică. Prin urmare, în funcție de modul de definire a națiunii și de criteriile utilizate pentru delimitarea unei literaturi naționale, „literatura română“ ar putea însemna următoarele: „literatura scrisă în limba română“, „literatura etnicilor români“, „literatura din România“ sau „literatura cu specific românesc“. De obicei prima și a doua accepțiune se suprapun parțial, fără a fi însă comutative, căci literatura în limba română nu este scrisă neapărat și exclusiv de etnici români și nici etnicii români n-au scris neapărat și exclusiv în limba română.

Marea problemă a termenului „literatură națională“, vizibilă și în cazul literaturii române, este că ne impune să lucrăm cu un concept ideologic restrictiv, care – cum spuneam – delimitează, include și exclude, în vreme ce literatura, ca orice formă de artă, este refractară încadrărilor stricte, fiind proteică, versatilă, ba chiar anarhică, prin definiție. În plus, granițele dintre literaturi au fost mereu fluctuante și aceasta este de fapt una din trăsăturile definitorii ale oricărei arte cu pretenții de universalitate – să depășească

barierele de orice fel, fie ele culturale, ideologice, spațiale, temporale ori lingvistice. Dar a accepta asemenea idei nu înseamnă a respinge existența unei literaturi naționale, a unei arte a cuvântului reprezentative pentru un stat-națiune cultural(ă). Mai degrabă ar trebui să presupunem existența unui anumit grad de flexibilitate și variabilitate ale granițelor acesteia, precum și o probabilă suprapunere non-conflictuală cu alte literaturi și culturi, determinată de circumstanțele istorice și socio-culturale specifice. Ar trebui să acceptăm ideea că orice literatură națională – mai ales una europeană – are zone de tangență și de intersecție cu alte literaturi naționale, că există influențe reciproce vizibile, precum și opere, fenomene literare și autori comuni pentru două sau mai multe culturi.

Revenind la criteriile de definire a unei literaturi naționale, aserțiunea că ele, deși relevante, sunt totuși insuficiente e ușor de dovedit. Să luăm, de pildă, *criteriul lingvistic*, cel mai evident și mai semnificativ, căci atunci când vorbim de o literatură, vorbim și de o limbă, prin care se definește indirect și literatura națională, scrisă în limba națională. Doar că în cazul unei literaturi anume limba singură nu este suficientă. În istoria literaturii române există autori de rezonanță universală, (etnici) români născuți și educați în România, dar care au scris și în alte limbi decât româna. Un exemplu faimos este cel al lui Emil Cioran, care a debutat în limba română – în literatura română – în 1934, cu volumul *Pe culmile disperării*, iar ulterior s-a stabilit la Paris, unde a devenit unul dintre autorii importanți de limbă franceză ai secolului al XX-lea. Mai aproape de perioada actuală, poetul, dramaturgul și prozatorul Matei Vișniec, și el emigrat în Franța, are o operă atât în limba română, cât și în limba franceză. A le rupe acestor autori ansamblul creației în două părți distincte, una românească și alta franceză, și a fragmenta astfel unicitatea unei traseu creator individual și coerent ar fi cu totul absurd. Pe de altă parte, există națiuni ce utilizează ca limbă

națională un idiom comun (eventual, cu deosebiri mărunte, cu caracter pur local, dialectal), cum ar fi germana în Austria, Elveția și, desigur, Germania sau engleza în Statele Unite, Canada, Australia, Marea Britanie etc. În astfel de cazuri criteriul lingvistic, luat separat, devine inoperant, căci nu definește exclusiv o literatură națională anume.

Criteriul etnic este și mai irelevant, de vreme ce aproape toate statele-națiune au în componența lor grupuri etnice minoritare, care folosesc, pe lângă limba națională sau oficială, și limba maternă, dar din rândul cărora apar autori ce decid să scrie literatură în limba oficială. În România (și în alte țări) majoritatea scriitorilor evrei au folosit limba națională (oficială) în creația lor, iar literatura română include în istoriile ei canonice numeroși autori valoroși, de altă etnie decât cea română și care nu pot fi ignorați în parcursul evolutiv al literaturii naționale. Numeroși autori din India contemporană, un stat federativ cu mai multe limbi naționale locale, preferă să scrie în limba engleză, limba colonizatorilor și opresorilor de odinioară, dar care le asigură o circulație mai rapidă și mai sigură a operei la nivel global, iar această opțiune nu îi transformă în scriitori (exclusiv) englezi. În Germania ultimelor decenii numeroși scriitori de origine turcă sau rusească, fii ai unor imigranți sau cetățeni naturalizați, scriu și publică în limba germană. O situație aparte o reprezintă fosta U.R.S.S., unde scriitori din numeroase republici sovietice, aparținând unor națiuni și culturi foarte diverse, unele chiar neeuropene, au cunoscut succesul scriind în principala limbă oficială, în limba rusă. Așadar, originea etnică nu poate să fie – ea singură – un criteriu relevant pentru încadrarea unui autor. Și totuși, oricât de absurd ar părea astăzi, în literatura română s-au făcut în anumite momente istorice și astfel de delimitări și excluderi.

La o primă privire, *criteriul teritorial* pare să poată funcționa singur în procesul de delimitare a unei literaturi naționale: literatura

română este literatura scrisă în România, între granițele recunoscute și acceptate ale țării. Este un criteriu obiectiv și cuantificabil fără mari probleme. Doar că aplicarea sa strictă ar însemna, pe lângă includerea unor autori de altă limbă decât româna din interiorul granițelor administrative ale țării (lucru de altfel justificat de definiția civică a statului), excluderea a două categorii de autori *de limbă română*. Prima este cea a scriitorilor români emigrați sau exilați în perioada comunistă și care au continuat să scrie și să publice în limba română, trăind în țările lor de adopție. O a doua categorie include autori care, conform celor două criterii anterioare, ar trebui incluși obligatoriu în orice istorie a literaturii române. (Aici intervin din nou factorul politic și cel istoric – o dovadă în plus că, deși este un concept funcțional și util în cercetarea literară, „literatura națională“ este în același timp și un construct cu puternice valențe ideologice.) Așa cum România, ca stat, include grupuri masive de minorități etnice stabilite de secole pe teritoriul actual al țării și cu o vechime mai mare decât a statului-națiune românesc, și în afara granițelor României există comunități românești de diferite dimensiuni, care sunt, la rândul lor, minorități etnice ale altor state. Criteriul teritorial ar exclude, de exemplu, de pe lista scriitorilor români un poet prestigios precum Ioan Flora, originar din Vojvodina (Serbia, fosta Iugoslavie), iar situația autorilor de limbă română din Republica Moldova ar fi cel puțin ambiguă: cei care au scris între anii 1919-1945, pe teritoriul României Mari, ar urma să fie asimilați literaturii române, iar cei care au scris după 1945, din postura de cetățeni ai R.S.S. Moldovenești și apoi ai Republicii Moldova, ar fi plasați în exteriorul acestei literaturi. La graniță, e drept, dar în exterior. Dar o astfel de diferențiere s-a făcut în unele istorii sau dicționare ale literaturii române.

În fine, *criteriul cultural* pornește de la un concept polisemantic, ce acoperă zone extinse ale activității umane. Însă a

defini literatura națională pornind de la cultura națională înseamnă a intra într-un cerc vicios, fiindcă impasul în care ne-am pomeni ar fi același: cum delimităm o cultură națională? Totuși posibilitățile pe care le oferă acest criteriu mai flexibil nu trebuie neglijate.

Să analizăm acum și o ultimă variantă, cea mai restrictivă, adică utilizarea unei combinații, a unui amestec aproximativ al criteriilor enumerate mai sus: un autor sau o operă aparțin literaturii române dacă respectă două sau mai multe dintre criteriile deja menționate. Nu e greu de observat că o astfel de abordare ar da rezultate și mai irelevante, ba chiar ar restrânge literatura română la o mână de autori, eliminând nume de rezonanță și opere fundamentale – cum ar fi *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, autor de limbă și etnie române, dar cu cetățenie austro-ungară și care a trăit în afara granițelor unei Români ce nici nu exista încă. Același lucru este valabil în cazul tuturor literaturilor de pe glob; diferă doar condițiile istorice și circumstanțele politice sau realitățile lingvistice. Confuzia pornește de la modul de definire și constituire ale statului-națiune și e bine sintetizată de istoricul Lucian Boia:

„Două serii de argumente au fost invocate în procesul de restructurare național-teritorială a ultimelor două secole: pe de o parte un criteriu etnic – dreptul «natural» sau «al ginților», după cum se spunea cândva, pe de altă parte un criteriu politic corespunzător configurațiilor statale considerate origine – dreptul istoric. Acestea li s-au adăugat și considerente de ordin geopolitic. Principiile în discuție se pot îmbina, după cum pot fi și perfect contradictorii. Națiuni vecine apelează la argumente distincte, având fiecare dreptate, în felul său, în fața celorlalte” (Boia 1997: 214-215).

Aceeași ambiguitate s-a perpetuat și în cazul literaturii naționale, în toate încercările de a defini indefinibilul și de a clasifica inclasificabilul. Literatura, ca orice artă, rămâne fluidă și proteică.

Autorii migrează, granițele statelor se modifică, criteriile se schimbă, iar unica soluție funcțională – deși nu infailibilă – pare a fi adaptarea la realitățile culturale, istorice, sociale și politice *locale și actuale*. Pentru că, în ciuda tuturor dificultăților, istoria literară operează în interiorul unei realități culturale date, cea la care trebuie să se raporteze – iar realitatea contemporană este cea a statelor-națiune, pe care, din considerente metodologice, este nevoită să se muleze. Mai mult, chiar statul-națiune este definit în moduri diferite în spații culturale diferite, ceea ce complică și mai tare demersul taxonomic al istoricului literar onest, nevoit să se adapteze la oscilațiile ideologice și la modificările de paradigmă culturală ce intervin în decursul istoriei la nivel local sau global.

Ceea ce era valabil – sau, mai corect spus, ceea ce era general acceptat ca valabil – acum o sută de ani sau acum cincizeci de ani pare să nu mai fie valabil azi. Nu s-au schimbat doar discursurile asupra națiunii și identității naționale, ci și realitatea culturală globală este caracterizată în mare parte de mobilitate, deschidere, interferențe și schimburi la toate nivelele. Această nouă realitate impune și o grilă interpretativă diferită asupra culturilor naționale, adaptată acestei realități și, în același timp, funcțională. Literaturile naționale nu dispar, însă conceptul își pierde treptat din soliditate. Etnicitatea își reduce relevanța taxonomică, teritorialitatea se diluează, iar elementul lingvistic local este concurat puternic de noua și acaparatoarea *lingua franca* – limba engleză. Specificitatea culturală națională este și ea supusă unui asalt al globalizării mai mult sau mai puțin nivelatoare și este nevoită să se adapteze. O adaptare la această nouă realitate a modului de definire, delimitare și structurare a literaturii naționale e aproape obligatorie – și, în timp, chiar devine astfel.

Bibliografie:

BOIA, Lucian 1997: *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Editura Humanitas.

HERODOT 1964: *Istorie*, II, traducere din limba elină de Felicia Vanț-Ștef și Adelina Piatkowski, București, Editura Științifică.

HOBSBAWM, E. J. 1997: *Națiuni și naționalism din 1780 până în prezent*, traducere din limba engleză de Diana Stanciu, Chișinău, Editura ARC.

JUDT, Tony 2000: *Europa iluziilor*, Iași, Editura Polirom.

IDENTITATE ȘI TRANSFER ÎN LITERATURA MIGRANTĂ DE LIMBĂ GERMANĂ

Roxana ROGOBETE

„Die Emigrantenaugen [blicken] die Welt anders an, weil sie ja voll von Wunden, Brüchigkeit und Zwiespältigkeit sind. Die Emigrantenaugen sehen die Welt gespalten, und so wollen sie es auch ausdrücken.” (Nirumand, Canetti, Karasholi 1997: 137)

Chiar dacă nu are influența și răspândirea unor limbi precum engleza sau franceza, limba germană depășește frontierele unui stat, astfel încât literatura de limbă germană înglobează mai multe literaturi naționale (judecate după criteriul geografic): a Germaniei, a Austriei și a Elveției. Însă acest apel la *confinii* și pluralitate a centrelor nu este suficient, mai ales în contextul socio-istoric al perioadei postbelice, în care migrația redefinește frontierele dintre literaturi mai mult decât în celelalte secole. Chiellino și Shchyhlevska notează că diferența este marcată de diversitatea culturilor și a limbilor cu care germana intră în contact în cea de a doua jumătate a secolului al XX-lea (Chiellino, Shchyhlevska 2014: 7)¹. Cum se poate defini, în acest context, literatura cu tematică

¹ În original: „Von den Einwanderungen aus dem 19. Jahrhundert unterscheidet sich diejenige der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusätzlich durch die breite Vielfalt

migrantă sau scrisă de imigranți? Cum poate fi ea raportată la o literatură națională sau chiar europeană? Vom încerca, aşadar, în acest studiu să expunem cadrele în care o astfel de literatură se poate desfășura, punând în lumină modul în care transferul – spațial și lingvistic – reconfigurează identitatea.

Dinamica socială determină erodarea unei identități fixe și coliziunea individului cu societatea care îl obligă să își renegocieze coordonatele, inclusiv cele lingvistice. Iar dacă migrația a revenit permanent în istoria europeană și nu numai, se pare că și atribuirea calității marginale de migrant se iterează cu fiecare val, fără să omită excluderea din *mainstream*. A depăși aparentele incompatibilități între culturi, a împleti limbi distincte într-un arabesc propriu devin manifestările unei interculturalități atât de invocate în ultimele decenii. Omogenitatea etnică și culturală a unui stat și-a pierdut deja valabilitatea, incidența migrantului în societate este din ce în ce mai ridicată, astfel încât există voci care susțin că termenul nu mai este relevant ori că nu face altceva decât să discrimineze individul de „nucleul” societății, să îl așeze la periferie.

Viziunea herderiană a limbii comune (alături de cultură și tradiție) care contribuie la definirea unei națiuni nu este totuși complet incompatibilă cu realitățile actuale: în fond, deși vin cu un alt *background* cultural, imigranții se pliază pe limba societății-gazdă și încearcă să își asume uzanțele acesteia, fără a fi obiectul acelei *ius sanguinis*. Astfel, în momentul în care națiunea este percepută ca o comunitate lingvistică, granițele fizice, ale teritoriilor statale, dispar în favoarea unei configurări idiomatice: „Wenn die Nation mit der Sprachgemeinschaft koextensiv ist oder sein soll, verschwindet die Kontingenz der Grenzen staatlicher Territorien hinter den Naturtatsachen der Sprachgeographie” (Habermas 1998: 21).

der Kulturen und Sprachen, die in engste Berührung mit der deutschen Sprache kamen”.

Lingvistic, migrantul este cel care își conturează o geografie proprie, alegând contextele în care își păstrează limba maternă și cele în care adoptă limba majorității. Cea din urmă – în cazul cercetării noastre, germana – este cea care facilitează până la urmă accesul minoritarului la cultura majoră, devenind alegerea pragmatică. Prin aculturație (procesul prin care o cultură integratoare impune prin intermediul unor agenți ai socializării – preponderent secundari – reprezentanților unei culturi mai puțin influente *pattern*-urile sale) și enculturație (cu valoare adaptativă), se parcurge drumul de la „deeply territorializing concepts of identity for those categories of people classified as «displaced» and «uprooted»” (Malkki 1992: 25) până la identitatea permeabilă sau la cea *reticulară* propusă de Sorin Antohi (*apud* Maner 2010: 265).

Totuși aspectul migrației este hotărâtor în activitatea literară a scriitorilor ce fac parte din grupul de câștigători ai premiului Adelbert-von-Chamisso, oferit de Robert-Bosch-Stiftung, Bayerische Akademie der Schönen Künste și Institut Deutsch als Fremdsprache der Universität München¹. Acel *Sprachwandlung* este consecința migrării, dar și determinantul vizibilității publice și al consolidării discursului intercultural, așa cum autorii înșiși pledează: transferul este cel care catalizează o identitate interculturală, care nu poate fi desprinsă de contextul socio-istoric. Literatura acestor migranți a fost definită în multiple maniere, fiecare noțiune având partea sa de legitimitate. Ea nu este o simplă *Ausländerliteratur*, care nu trebuie scrisă în mod necesar în limba germană, așa cum, în opinia noastră, scriitori precum Herta Müller ori Richard Wagner nu fac parte din literatura migrantă. Această *rumäniendeutsche Literatur* este deja o

¹ Această distincție este acordată inițial scrierilor ce aparțin unei *Gastarbeiterliteratur*, însă, treptat, definiția premiului se lărgeste, ajungând la *Migrationsliteratur* și, începând cu anii 2000-2010, adresându-se literaturii Chamisso, aflată sub cupola literaturii interculturale (căci termenul „migrant” devenise deja peiorativ).

componentă a literaturii de limbă germană, de vreme ce operele sunt scrise în limba germană, limbă maternă pentru autorii amintiți, care sunt probabil cel mai bine reprezentați de acest tip de *hyphenated identity*. Prin urmare, fundamentală pentru acest tip de literatură rămâne distincția lingvistică: autorii aleg limba germană (străină până atunci) pentru a-și scrie operele. De asemenea, ceea ce constituie obiectul cercetării noastre se află la conjuncția dintre *Migrantenliteratur* (literatura scrisă de autori cu *background* migrant, incluzând aici și *Gastarbeiterliteratur*, aparținând primului val de *guest-workers*) și *Migrationsliteratur* (literatura ce are ca subiect fenomenul migrației).

Pentru fazele incipiente ale acestei literaturi, noțiunea de *Gastarbeiterliteratur* (având și conotații ironice¹) a concurat cu sintagma *Literatur der Betroffenheit* (literatură a consternării), introdusă de Franco Biondi și Rafik Schami (Biondi, Schami 1981), care accentuează problemele de ordin birocratic cu care imigranții erau nevoiți să se confrunte, astfel încât intențiile acestei literaturi au și un vădit caracter socio-politic.

Câteva exemple ale laureaților Premiului Adelbert-von-Chamisso (sau ale celor ce au primit sponsorizări din partea fundației pentru a ține turnee și lecturi publice) sunt relevante pentru eterogenitatea literaturii migrante. În același timp, se poate observa o schimbare de paradigmă în cazul acestor voci. Dacă în anii '80 se putea vorbi de un *Turkish turn* în cazul literaturii migrante de limbă germană (vezi Adelson 2005), datorită numărului mare de autori de

¹ Termenul a fost intens disputat, punându-se și problema unei posibile contradicții pe care o descrie, dar Carmine Chiellino este tranșant: „In der Tat ist ein Begriff wie «Gastarbeiter» kein Widerspruch in sich, wie es in manchen Widerstandsversuchen aus der Gründerzeit der interkulturellen Literatur zu lesen ist. «Gastarbeiter» beschreibt weder einen Gast, der arbeiten muss, noch die Einwanderer, sondern teilt den deutschen Staatsbürgern mit, dass Deutschland kein Einwanderungsland ist, denn die Anwesenheit der ausländischen Arbeiter in den deutschen Betrieben war durch Begriffe wie «befristete Arbeitsgenehmigung» und «Aufenthaltsurlaubnis» in den Anwerbeabkommen festgelegt worden” (Chiellino 2014: 34).

origine turcă, după 1990, odată cu noul val de migranți proveniți din fostele state comuniste, se ajunge la un *Eastern turn*, continuat și în anii 2000 după modelul „extinderii” către Est a Uniunii Europene. Această „extindere” către Est, „Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur” (vezi Bürger-Koftis 2008), își are precursorii și în autori precum Elias Canetti, născut în Bulgaria, dar având un întreg periplu european. Acest fenomen desăvârșește caracterul european al scrierilor: cum poate fi literatura mai europeană de atât? – căci europenitatea nu înseamnă o simplă juxtapunere a unor literaturi naționale, ci un amalgam, un aport al mai multor teritorii din acest spațiu în configurarea unei noi literaturi.

De asemenea, nu trebuie omisă nici chestiunea generațiilor de imigranți, care impune o nouă discuție. Cât se mai poate vorbi de literatură migrantă și de *Sprachwechsel* în cazul unor autori educați în limba germană, pentru care limba maternă este utilizată numai într-un mediu restrâns, familial? Este cazul unui autor precum Cătălin Dorian Florescu, stabilit în Elveția (țară pentru care nu există un premiu acordat scriitorilor proveniți din alte culturi, așa cum se întâmplă în Germania și Austria), care, în fond, și-a definit parcursul artistic într-un mod individual. Fie că vorbim de limba în care scriu sau de țara de origine, scriitorii elvețieni migranții alcătuiesc o grupă eterogenă: „Man kann die durchaus heterogene Gruppe von Schriftstellern aufgrund verschiedener Aspekte betrachten. Ein außerliterarischer Zugang ist es, die Frage nach der geografischen Herkunft, der Migrationsgeneration und der ersten Sprache eines Autors zu stellen. Aber es verhält sich so, dass eine große Zahl von Autorinnen und Autoren in der deutschsprachigen Literatur in der Schweiz heute aus Osteuropa stammen: Entweder gehören sie zur ersten Generation, die noch in Mittel- und Osteuropa geboren

wurden, oder sie sind Kinder von Immigranten mit dieser geografischen Herkunft“ (Spoerri 2008: 200).

Autori precum Irena Brejna, Aglaja Veteranyi, Igor Bauersima, Cătălin Dorian Florescu, Draga Rajčić fac parte din grupul așa-numit *Secondos*, *Secondas*, constituit de a doua generație de migranți, în cazul Elveției: „Kinder von Einwanderern, die in der Schweiz seit rund zwei Jahrzehnten als Schriftstellerinnen und Schriftsteller in die Öffentlichkeit treten“ (Spoerri 2008: 199). Tematic însă diferențele dintre opere nu sunt radicale: pendularea personajelor între Est și Vest care apare în romanele lui Cătălin Dorian Florescu *Wunderzeit* (*Vremea minunilor*) și *Der kurze Weg nach Hause* (*Drumul scurt spre casă*) este similară celei descrise de Vladimir Vertlib în *Abschiebung* (1995) și *Zwischenstationen* (1998)¹. Dacă în Germania sau Austria o serie de autori cu *background* migrant se numără printre cei mai bine vânduți scriitori (Terézia Mora, Ilija Trojanow, Feridun Zaimoglu, Wladimir Kaminer, Vladimir Vertlib, Dimitré Dinev), în Elveția situația este complicată atât prin multilingvismul statului, cât și de diglosia existentă în regiunile vorbitoare de germană: „Die Literaturwissenschaft in der Schweiz konzentriert sich bis heute auf die Situation der sogenannten Diglossie, die besondere Sprachsituation mit der gleichzeitigen Existenz des in erster Linie gesprochenen Schweizerdeutschen und der Amts- und Bildungssprache Hochdeutsch, oder sie widmet disch losgelöst von den hier aufgeworfenen Fragen einzelnen Werken und Motiven“ (Spoerri 2008: 210).

¹ Autorul român respinge încadrarea în *literatura migrantă*, considerându-se un scriitor european de limbă germană: „Wenn Catalin Dorian Florescu in Bezug auf Migrantenliteratur meint, dass er keine solche schreibe, sondern einfach nur gute deutsche Literatur in einem Deutsch, das besser sei, als das mancher deutschsprachiger Kollegen, dann schwingt darin die Wehmut einer erfahrenen Diskriminierung ebenso mit wie das Selbstbewusstsein einer neuen europäischen Generation“ (Bürger-Koftis 2008: 9).

Tot o a doua generație este reprezentată și de Feridun Zaimoglu, autor de origine turcă, ai cărui părinți s-au stabilit în Germania în anii '60. Ținând cont de faptul că a fost deja educat în limba germană, era clar că orice activitate literară va avea de-a face cu această limbă, și nu cu limba maternă, spre deosebire de alți scriitori care au venit în Germania maturi fiind și au scris în germană ca limbă complet străină. Prin urmare, pentru Feridun Zaimoglu, care își schimbă scrierea originală a numelui, pentru că litera *ğ* nu există în alfabetul german, germana nu mai poate fi considerată *Fremdsprache*, ci *Zweitsprache*, limba a doua. Scriitorul declară că a renunțat la scrierea originală și critică „fidelitatea” față de original (deși există lucrări în care editorii i-au păstrat acel *yumuşak*, menținând astfel pronunția turcă *Zime-ou-loo*, față de pronunția naturalizată *Tsime-og-loo*): „Den Querbalken [...] habe ich abgeschafft. Im Eintrag zu meiner Person legt man jedoch Wert auf Originaltreue [I abolished the crossbeam [over the g in my surname]. But in the entry on me, they prize fidelity to the original]” (Cheesman 2012: 3). Așadar, el poate fi considerat portavocea populației turce din a doua – eventual și a treia – generație și este încă judecat (chiar și literar) în principal prin prisma originii sale. Pe de altă parte însă respectarea scrierii originale poate însemna și refuzul de a-l asimila pe acest scriitor cu prețul pierderii acestor origini, componentă a identității sale.

În ceea ce privește receptarea, Zaimoglu nu vrea să fie inclus în categoria acelei *Gastarbeiterliteratur*, deși, tematic, acolo s-ar situa, însă biografic el reprezintă următoarea generație. În același timp însă, nu este de acord nici cu denumirea mai largă *Migrantenliteratur*. Poate acceptabilă i se pare sintagma „Literatur der Besiedlung” („literatură a statorniciei”), pentru a descrie nu procesul, ci rezultatul migrației: „Ich wandere doch nicht, ich pendle nicht zwischen der Türkei und Deutschland im Sinner einer Ein- und

Auswanderung. [...] Dieser Begriff der Besiedlung weist auf das Biografische: Man ist nicht nur da, man ist längst schon kein Migrant mehr, längst nicht mehr eine Generation nach der ersten Generation, sondern man hat es besiedelt“ („I don't migrate, I don't commute between Turkey and Germany, as in immigrating and emigrating. [...] The concept of settlement points to biographies: we're not only here, we've long since stopped being migrants, stopped being another generation after the first generation – instead, we've settled the place“ (Cheesman, Yeşilada 2012: 58-59). Prin urmare, cu el se conturează deja o tipologie a literaturii postmigrante (Gerdes 2012: 69), căci o literatură națională este puțin probabilă, în viziunea sa, el preferând o viziune postnațională asupra literaturii: „Es stimmt schon: Die Einheit ist noch nicht vollendet. Die heute lebenden Westdeutschen, Ostdeutschen und Fremddeutschen sind vielleicht nur Vorfahren des eigenartigen Volkes, das wir in dreißig Jahren abgeben werden. Dann wird zusammenwachsen, was zusammengehört“ (Zaimoglu 2006).

De aici vine și multiplicitatea centrilor care se conturează în cazul unei literaturi europene, unde avem de-a face, după Virgil Nemoianu, cu o „dublă și contradictorie dinamică”, manifestată prin tendințele divergente de internaționalizare și, respectiv, etnicizare (Nemoianu 2001: 215). Unitatea scriiturii migrante este dată de criteriul lingvistic, autorii cu *background* migrant aleg astfel limba germană, ca într-o tendință centripetă a unificării, spre deosebire de poliglosia descentralizată a limbilor materne: limba-țintă aleasă presupune, până la urmă, o ideologie, ideea de integrare a identităților difuze, dialogul dintre scriitori, dintre autor și lector fiind realizat prin limbajul unificator. Dar eterogenitatea tematică nu poate permite o generalizare¹: „Tocmai sorgintea *colonială* a Europei

¹ Dacă italienii din primele valuri ale *Gastarbeiter*-ilor se limitau la tematica alterității, autorii de origine turcă vin cu o scriitură fecundă din punct de vedere

îi permite un pluricentrism, o multistratificare, un pluralism al centrelor și pozițiilor care o avantajează, îi dă deschidere față de alteritate (în principiu cel puțin) și spațiu de manevră. [...] Autoconstruirea Europei [...] nu a fost niciodată definitivată. Niciodată n-a reușit Europa să se definească pe sine. Care îi sunt limitele? Cât de găzduitoare să fie cu cei de alte neamuri, limbi, culturi? Care e gradul nimerit de unitate?” (Nemoianu, 2001: 60).

Ca formă de transnaționalism, migrația duce la o interogare asupra comunității și a identității naționale¹, bazată și pe dimensiunea interculturală: „Konstitutiv für das Verständnis der «Interkulturalität» sind zwei Punkte: Erstens setzt der Begriff eine Grenze zwischen den Kulturen voraus, die überschritten wird, zweitens wird das dadurch gestiftete Dazwischen als ein interkulturelles «Zwischen» bestimmt” (Rieger, Schahadat, Weinberg 1999: 11).

În fond, prin redefinirea frontierelor dintre literaturi, ne întoarcem spre o nouă *Weltliteratur*², în care se poate vorbi de

stilistic, iar ultimele decenii aduc scriitori care nu mai ies la înaintare cu diferențele culturale, discursul pare natural, integrat în societatea germană contemporană, ei nedorind să fie cunoscuți datorită biografiei, ci datorită textului, refuzând obiectificarea acestei literaturi prin căutarea exoticului.

¹ Henk van Houtum consideră, poate exegerat, că astăzi se poate vorbi numai de transnaționalitate: „national identities and national communities are increasingly transnational identities and transnational communities” (van Houtum 2012: 406). Mecanismele de negociere a identității determină și o reasezare în plan literar a fenomenului: „Diese transnationale Literatur, die unter kein homogenisierendes Etikett subsumiert werden kann, braucht nicht nur größere Aufmerksamkeit, sondern sie verlangt einen tiefgreifenden Perspektivenwechsel. Es geht nämlich letztlich nicht um die Frage «kulturellen Fremdverstehens», sondern um die Mechanismen kultureller Identität selbst. Dabei ist entscheidend, wie über kulturelle Differenz gesprochen wird, wie eine Innen-Außen-Topografie festgesetzt und das Fremde exotisiert oder aber neu konnotiert wird. Und es geht um die Frage, wie sich ein literarischer Kanon bildet, wie er tradiert und bestätigt wird“ (Spoerri 2008: 209).

² La o întrebare legată de conturarea *Heimat*-ului pe criterii lingvistice (*Ist die Sprache Heimat?*), Alma Hadzibeganovic marchează originalitatea acestui noi mod de a face literatură: „Migrationsliteratur, besser gesagt „Interkulturelle Literatur“ überwindet eine nationale, sprachliche und regionale Begrenzung der Literaturen und sucht nach originellen (innerliterarischen) Elementen, die diese Literatur von

scriitori europeni, nu de literaturi naționale. Nu este un *reversed colonialism* sau un *writing back*, nu este un atac la adresa canonului de limbă germană, ci o completare a acestuia prin descrierea unor *migratory landscapes* care țin de actualitate, iar germana devine formă de expresie pentru mai multe literaturi, marcând multiple orizonturi. Limba-țintă marchează deja intenția autorilor de a fi încadrați într-o literatură contemporană de limbă germană, care nu face diferențieri de natură etnică. E o aducere în prim-plan a ceea ce nu demult era literatură de nișă, fapt care pune o altă problemă: în momentul în care recurgem la acele *disident fringes* ale lui Bourdieu, care este, în acest context, *mainstream*-ul? Cum se mai poate crea acum o tradiție, o literatură în genul celei moderne? Ce include astăzi canonul literar german? Cât de descentrant este apelul la o fostă literatură periferică și în ce măsură destabilizează aceasta consistența canonică?¹

Dacă literatura „contracarează tendința entropică înspre declin” (Nemoianu 1997: 31), literatura migrantă consolidează literatura contemporană: ea nu poate fi înlăturată, nu poate fi ignorată, deci autorii își construiesc un Babel al expresiei de sine, însă dăruiește ideea Babelului multilingv, prin recurgerea la același bloc lingvistic, pe care totuși încearcă să îl dinamiteze din interior prin inovațiile pe care le aduc. Redimensionarea canonului de limbă germană vine prin aportul acestor literaturi emergente nu în sensul spațial al literaturilor provenite din fostele colonii (ca o topografie a vocilor existente în *câmpul literar* de limbă germană, care se „răzvrătesc” împotriva culturii hegemonice), ci în sens strict procesual, al intruziunii unor scrieri recente.

der Literatur Nichtmigrierter unterscheidet. In ihr sind «Keime neuer Weltliteratur» zu sehen, die die Fremde, oder besser die neue Heimat konstituiert und ästhetisch gestaltet“ (în Stippinger 2008: 132).

¹ Discursul despre pierderea centrului nu este deloc surprinzător; de exemplu, era menționat deja în anii 1920 de Yeats: „the centre cannot hold”.

Bibliografie:

- ADELSON, Leslie A. 2005: *The Turkish Turn in Contemporary German Literature: Toward a New Critical Grammar of Migration*, New York, Palgrave Macmillan.
- MANER, Hans-Christian 2010: „Noțiunea de Europa din perspectiva științei istorice românești”, în Victor Neumann, Armin Heinen (coord.), *Istoria României prin concepte. Perspective alternative asupra limbajelor social-politice*, Iași, Editura Polirom, pp. 239-273.
- BIONDI, Franco; SCHAMI, Rafik 1981: „Literatur der Betroffenheit”, în Christian Schaffernicht (coord.), *Zuhause in der Fremde*, Fischerhude, Verlag Atelier im Bauernhaus, pp. 123-136.
- BÜRGER-KOFTIS, Michaela 2008: „Eine Sprache – viele Horizonte... Ein Beitrag zur Literaturgeographie”, în Michaela Bürger-Koftis (coord.), *Eine Sprache – viele Horizonte... die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, Viena, Praesens Verlag, pp. 7-12.
- CHEESMAN, Tom 2012: *Preface*, în Tom Cheesman, Karin E. Yeşilada (cord.), *Feridun Zaimoglu*, Berna, Peter Lang Verlag, pp. 1-11.
- CHEESMAN, Tom; YEŞILADA, Karin E. 2012: *Ich bin nicht modern / I'm not Modern. Interviews with Feridun Zaimoglu*, în Tom Cheesman, Karin E. Yeşilada (cord.), *Feridun Zaimoglu*, Berna, Peter Lang Verlag, pp. 39-69.
- CHIELLINO, Carmine; SHCHYHLEVSKA, Natalia 2014: „Vorwort”, în Carmine Chiellino, Natalia Shchyhlevska (coord.), *Bewegte Sprache. Vom „Gastarbeiterdeutsch” zum interkulturellen Schreiben*, Dresda, w.e.b. Universitätsverlag & Buchhandel Thelem, pp. 7-13.
- CHIELLINO, Carmine 2014: „«Gastarbeiterdeutsch» als solidarische Sprache für die Einwanderer und für eine interkulturelle Literatur in deutscher Sprache?”, în Carmine Chiellino, Natalia Shchyhlevska (coord.), *Bewegte Sprache. Vom „Gastarbeiterdeutsch” zum interkulturellen Schreiben*, Dresda, w.e.b. Universitätsverlag & Buchhandel Thelem, pp. 27-53.
- GERDES, Joachim 2008: „Feridun Zaimoğlu – der subversive Sprachartist”, în Michaela Bürger-Koftis (coord.), *Eine Sprache –*

- viele Horizonte... die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, Viena, Praesens Verlag, pp. 65-81.
- HABERMAS, Jürgen 1998: *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- MALKKI, Liisa 1992: „National Geographic: The Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees”, in *Cultural Anthropology*, vol. 7(1), pp. 24-44, http://www.uio.no/studier/emner/sv/sai/SOSANT2210/v11/Malkki_National_Geografic.pdf, accesat la 19 septembrie 2015.
- NEMOIANU, Virgil 1997: *O teorie a secundarului. Literatură, progres și reacțiune*, traducere de Livia Szász Câmpeanu, București, Editura Univers.
- NEMOIANU, Virgil 2001: *Tradiție și libertate*, București, Curtea Veche Publishing.
- NIRUMAND, Bahman; CANETTI, Diana; KARASHOLI, Adel 1997: „Diskussionen: Die Autoren. Wir sprechen ihre Sprache, doch sie hören uns nicht! Sind wir zu schlecht für den deutschen Literaturbetrieb?” in Thomas Bleicher, Nasrin Amisredghi (coord.), *Literatur der Migration*, Mainz, Donata, pp. 115–137.
- RIEGER, Stefan; SCHAHADAT, Schamma; WEINBERG, Manfred 1999: „Vorwort”, in Stefan Rieger, Schamma Schahadat, Manfred Weinberg (coord.), *Interkulturalität-zwischen Inszenierung und Archiv*, Tübingen, Narr.
- SPOERRI, Bettina 2008: „Mobile Grenzen, neue Sprachräume. Das Phänomen der Osterweiterung in der deutschsprachigen Literatur der Schweiz”, in Michaela Bürger-Koftis (coord.), *Eine Sprache – viele Horizonte... die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*, Viena, Praesens Verlag, pp. 199-212.
- STIPPINGER, Christa 2008: „Das Schreiben der «Expatriatrii». Zur Literatur von Autorinnen mit Migrationshintergrund in Österreich. Am Beispiel der exil-literaturpreise «Schreiben zwischen den Kulturen»“, in Michaela Bürger-Koftis (coord.), *Eine Sprache –*

viele Horizonte... die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation, Viena, Praesens Verlag, pp. 121-133.

VAN HOUTUM, Henk 2012: „Remapping Borders”, în Thomas M. Wilson, Hastings Donnan (coord.), *A Companion to Border Studies*, Oxford, Blackwell Publishing, pp. 405-418.

ZAIMOGLU, Feridun 2006: „Mein Deutschland”, în *Die Zeit*, nr. 16, 12 aprilie 2006, http://www.zeit.de/2006/16/01_leit_1_16/seite-3, accesat la 25 noiembrie 2015.

ȚARA DE DINCOLO DE NEGURILE ROȘII.
CONFIGURĂRI CULTURAL-LITERARE ALE EXILULUI
ROMÂNESC (PRIMUL „VAL”)

Mihaela ALBU

Introducere

Pentru a scoate în evidență o latură (încă) puțin cunoscută (ori insuficient mediatizată) a realizărilor intelectualilor români care au trăit și activat – politic și literar – în dorita libertate a cuvântului în țări din vestul Europei ori pe alte continente, am ales să le punem în contrapondere cu realitățile (și producția cultural-literară) din România primei perioade de după război, cea a sovietizării țării. Ne vom referi în analiza noastră numai la anii dintre 1945 și 1965, încercând să așezăm cele două „Românii” față în față. Va fi vorba mai întâi de România reală, concretă, în care supunerea politică și culturală în perioada ocupării țării de către armata sovietică (epoca stalinistă și nu numai) și până în anii unui așa-zis „dezgheț” va avea consecințe majore asupra culturii, literaturii și artei, asupra istoriei și limbii române; vorbim apoi de o „Românie” fără granițe, generică, reprezentată de acea parte a intelectualității noastre care a trăit în exil și a continuat să scrie, să editeze ziare și reviste, să dezvăluie în paginile acestora atrocitățile comise în țară, să promoveze marile valori ale culturii noastre, menținând în același timp limba română literară, corectă și frumoasă (opusă limbajului „de lemn” al propagandei comuniste).

România *sovromculturii*

Despre „pustiul” ideologiei comuniste, despre „singurătatea” celor din România sovietizată (în termenii lui Pavel Chihaia), despre raportarea slugarnică la „modelul sovietic” o bună bucată de timp de către reprezentanții puterii, dar și de către o parte a intelectualității noastre – din frică ori din oportunism –, despre suprimarea libertății cuvântului, dar și a libertății individului în toată perioada comunistă nu s-a scris niciodată îndeajuns. Orice nouă cercetare poate aduce noi informații, poate descrie faptele din unghiuri diferite, aducând astfel cititorul de astăzi înspre istoria mare, luminată prin istoriile mici, individuale.

Recapitulăm pe scurt evenimente și consecințele acestora în România anilor de după război.

Două (sau chiar trei) sunt datele care jalonează așa-zisă „transformare revoluționară” – în termenii propagandei regimului de la București aservit puterii sovietice. Consecințele actului de la 23 august 1944, ale instalării guvernului Petru Groza (la presiunea Moscovei) la 6 martie 1945 și cele ale abdicării forțate a Regelui la 30 decembrie 1947 s-au materializat printr-o serie de măsuri agresive împotriva tuturor instituțiilor românești. Agresorul nu era altul decât cel care ar fi trebuit să-i apere pe cetățeni, adică Statul. Se instituiseră astfel teroarea ca politică de stat, cu sprijinul Armatei Roșii, iar cetățenii români (ca toți cei din alte țări din sud-estul Europei) nu se puteau apăra împotriva statului agresor. Măsurile întreprinse, fie direct, fie printr-o campanie de intimidare și teroare, au cuprins un spectru larg – de la îngrădirea și apoi desființarea proprietății private la acțiuni de exterminare a principalilor intelectuali ori deținători de pământ și până la cunoscuta epurare a bibliotecilor și interzicerea

unor cărți¹, peste 8000 de volume dintre cele mai diverse, unele dintre ele adevărate opere de referință pentru cultura țării noastre – ori interzicerea dreptului de semnătură al unor scriitori. Ideea de libertate a cuvântului fusese, așadar, desființată. Apăreau nume noi de preținși „scriitori”, unii dintre cei consacrați anterior trecând „cu arme și bagaje” în „barca” (plină de „arginți”) a noii puteri. Se cunoaște atitudinea lui Sadoveanu, a lui Ralea, G. Călinescu ș.a. Aceștia, alături de un A. Toma, Davidoglu, Traian Șelmaru, Alex. Jar, Victor Tulbure, Mihai Beniuc², Nina Cassian, Maria Banuș ș.a., vor contribui din plin la propagarea noii ideologii care cultiva teroarea și frica. Ei, ca și alții asemenea, vor deveni uneltele prin care se va susține noua putere și vor juca astfel, așa cum va arăta ziaristul și scriitorul de la Roma, Mircea Popescu, „rolul de polițai ai partidului”. (Popescu 1964: 7)

Este vorba despre teroarea comunistă³ întreprinsă într-o „societate bolnavă”, din care „prizonierii” acestei lumi încercau să se salveze în chipurile cele mai diferite. Ne referim la cei rămași în țară și scăpați (unii doar pentru moment) de închisoare. Aceștia, pentru a-și păstra iluzia lumii de odinioară, din dorința de a-și continua viața

¹ „Lupta tiranilor cu cărțile, mereu sfărțecate, mereu arse, mereu *interzise*, este, în fond, o luptă istorică, o luptă cu *adevărul*... nicio tragedie nu este mai devastatoare decât epurarea unei biblioteci” (Florescu 2000: 103).

² Oportunismul lui Beniuc va fi dezvăluit de Mircea Popescu în „Cuvântul în exil” într-un stil ironic și batjocoritor, cu un joc transparent de cuvinte bazat pe înlocuirea unei singure litere din două verbe cu sens total diferit – a rima și a râma: „Anei Pauker îi trebuia un poet de curte ori măcar un rimător de curte, din aceia pe care Beniuc însuși îi cântase în «Drumuri»: «Și monstrul cu râtul de porc râma, dârâma și scurma»” (Popescu 1964: 2).

³ Despre această teroare, materializată printr-o permanentă urmărire (directă, dar mai ales indirectă, invizibilă și totuși percepută obsesiv de cel urmărit) va vorbi și va scrie adesea Herta Müller. „Urmăritorul nu trebuie să fie prezent fizic ca să amenințe. El se află și așa în locuri cu umbră. [...] Obiectele particulare îl personifică pe urmăritor. Orice ai face în locuința ta cu obiectele tale, te simți ochi în ochi cu urmăritorul și îl observi pe el observându-te pe tine simultan. Se naște o privire la pândă din ambele părți, o interacțiune continuă, un cerc sălbatic și închis. Un cerc magnetic în care una din părți nu-i poate da drumul celeilalte. Cercul magnetic cel mai periculos e, firește, interogatoriul” (Müller 2001: 22).

sub imperiul ideilor libertății, ascundeau cu grijă (și risc) cărți interzise, ascultau (cu risc) posturile de radio străine, trimiteau (cu risc și prin mijloacele cele mai neverosimile) scrisori la aceste posturi ori prietenilor aflați în lumea liberă. „Delictul” de a poseda sau citi o carte interzisă, de a asculta Radio Europa Liberă, de a avea rude ori prieteni arestați ori „fugiți” atrăgea, cum se știe, pedepsele cele mai grele.

Importanți și reprezentativi intelectuali români, scriitori, filosofi, jurnaliști au petrecut mulți ani în închisorile comuniste. Anii aceia au fost pierduți pentru ei, dar și pentru istoria culturii noastre. Unii s-au întors și au continuat – scriind literatură de sertar ori adaptându-se în mai mare sau mai mică măsură – să trăiască și să creeze. Dar sunt și dintre cei care au murit în închisoare și noi am rămas văduviți de o (ipotetică și perfect previzibilă) operă de maturitate. Amintim în acest context, printre alții, nume ca Mircea Vulcănescu ori Anton Golopenția.

În același timp, exista o „Românie” reprezentată de valoroși intelectuali – scriitori, jurnaliști, oameni de știință și, nu în ultimul rând, câțiva politicieni (generalul Rădescu, liberalul Mihail Fărcășanu ș.a.) –, care au reușit să se salveze, iar din țările în care și-au găsit adăpost au luptat prin toate mijloacele pentru trezi conștiința Occidentului față de realitățile românești, asumându-și mai ales misiunea de a duce mai departe cultura și, în ultimă instanță, identitatea românească amenințate în țară. Dată fiind amploarea acestei activități, răspândirea intelectualilor români pe tot globul și continuitatea folosirii limbii române în cărți, în reviste și ziare publicate în Europa, America ori Australia, considerăm că ne putem referi, generic, la o țară „de dincolo”, granițele geografice fiind înlocuite cu cele lingvistice.

Țara din exil. Cealaltă „Românie”

„...*Exilul fiind, în miniatură, o Românie
dincolo de fruntarii.*”

(Ion Dumitru)

*În această revistă, scriitori și cititori, departe
de țară, își află țara.*

(„Cuvânt înainte” – *Revista Scriitorilor
Români*)

Putem afirma așadar că, prin tot ceea ce au întreprins, intelectualii români aflați în libertate și-au transportat *patria* în noile spații, scriind românește, publicând cărți și articole, ținând conferințe despre țara de origine în limbi străine, participând la congrese internaționale. Toate acestea erau totodată consemnate în revistele românești din exil, promovarea lor fiind de asemenea o modalitate de continuitate, o constituire a unui teritoriu global, fără limite geografice, un teritoriu definit lingvistic și cultural. Extragem, spre exemplificare, din „semnalările” lui Mircea Popescu (publicate în revista *Vatra*) referitoare la acțiunile de promovare a culturii noastre întreprinse de importanți intelectuali români din exil:

„Românii au fost conferențieri, în timpul din urmă, mai ales în Italia. Pe urmele dlui prof. N. I. Herescu, care a încântat auditorii alese la Napoli, Roma, Padova, a venit dl prof. Bazil Munteanu, care a ținut 12 conferințe la diferite universități, școli normale superioare, asociații franco-italiene. Între altele, a prezentat „La Roumanie créatrice de valeurs humaines”, făcând o nobilă propagandă pentru geniul neamului nostru. La congresul de onomastică și toponomastică dela Florența, din 4-8 Martie, unde se anunțase o liotă de „savanți” reperiști, România a fost foarte bine reprezentată de domnii profesori Eugen Lozovan și George Caragață” (Popescu 1961: 39).

Într-un interviu pe care Horia Pușcașu i-l lua în Germania scriitorului Titu Popescu (transmis pe unde radio în 1988), acesta din urmă, recent exilat, sublinia „dublul aspect” – oarecum paradoxal – al „îndepărtării” de patria de origine, și anume „de regăsire a țării pe care ai pierdut-o, atât în exterior, cât și în interior” (Popescu 2001: 10).

Această „regăsire”, însemnând desigur – prin distanța care oferă perspectivă – o mai bună cunoaștere și înțelegere a realităților trăite, dar presupunând și o „reconstituire” virtuală a țării pierdute, o re-împământenire aproape, se putea petrece numai printr-o continuitate în plan lingvistic și cultural.

Este vorba de un „acasă” devenit o transpunere ideal-simbolică a limbii ca patrie, pe care, cum scria M. Popescu „o simțim fiecare din noi ca pe o realitate vie, profundă, autentică: cu atât mai autentică, profundă și vie, cu cât exilul se lungește” (Popescu 1963: 2).

Noile patrii vor însemna – pe lângă lupta pentru menținerea și afirmarea identității în fața „atacului” noii culturi – o afirmare și o continuitate programatică a valorilor românești, dar în condiții de libertate de exprimare.

În căutarea libertății

„Pentru scriitor, libertatea este onoarea lui.” (N. I. Herescu)

Celui care își propune să analizeze circumstanțele, cauzele și întregul tablou al fenomenului exilului românesc al perioadei de după război, o primă observație este aceea că, pentru intelectualii care au trăit și creat în țări din Occident, libertatea (în general, dar

mai ales libertatea cuvântului) devenise unul dintre supremele argumente pentru care au ales calea străinătății.

Iar aceasta o vor afirma, într-o formă sau alta, importanți intelectuali români. Un exemplu – recapitulativ – îl întâlnim în amintirile de peste ani ale lui Ierunca: „Singurul meu program” (va spune el) „a fost [...] *libertatea de a spune aici ceea ce era interzis în țară* [...]. Iar polemica de idei era acasă la ea în paginile acestor reviste unde urma – pe cât se putea – a se discuta despre tot ceea ce se tăcea în România” (Ierunca 1998: 12, s.n.).

Într-un text reprezentativ pentru opțiunea celor mai mulți de a pleca din România, unul dintre cei mai valoroși reprezentanți ai exilului, N. I. Herescu, va afirma în mod direct că „scriitorii au ales exilul nu din calcul, ambiție, orgoliu sau interes, ci pentru că au simțit că era o datorie. Pentru scriitor, *libertatea* este onoarea lui, e unealta și arma lui. Expatrierea scriitorilor este un act voit. Au ieșit ca să poată continua să fie scriitori. Țara lor a fost cotropită, străinul o stăpânește. Singurul tărâm solid rămâne pentru ei limba. De aici, din graiul lor, nu-i poate exila nimeni. Aici sunt mereu acasă. Casa aceasta nu le mai poate fi cotropită, din această casă nu mai există izgonire” (*apud* Popescu, 1962: 115).

Un alt scriitor, important reprezentant al celeilalte „Românii”, Alex. Busuioceanu, referindu-se la interzicerea libertății de exprimare din țara cotropită, argumenta indirect opțiunea exilării, arătând că în România „cuvântul a murit. Cuvântul în libertate nu mai există” (*apud* Popescu, 1962: 114).

O frază-argument din „Cuvântul de început” al revistei literare *Luceafărul*, condusă de Eliade, autor, desigur, al editorialului explicativ, poate justifica afirmația de mai sus, de vreme ce „...acești puțini scriitori din străinătate au totuși ceea ce de mult nu mai au scriitorii din țară: *libertatea de a scrie și de a publica*”.

Tot despre libertatea cuvântului, despre posibilitatea de exprimare și creație, va scrie de asemenea – nu o dată – Eliade în articolele sale. În eseu „Scrisul și misiunea literaturii” (*Luceafărul*, nr. 2, 1949), de exemplu, el va afirma că „singură *libertatea* este creatoare nu numai de viață interioară, ci și de opere de artă; care, într-un anume fel, adaugă forme și existențe noi Universului, colaborează, am putea spune, la completarea Creației” (Eliade 1949: 134).

Politică prin cultură. Recursul la *românism*

Recursul la tradiții, la specificitate în fața pericolului pierderii identității – în țară prin rusificare, în exil prin adaptare și asimilare în noua cultură –, devenise în primii ani de după război un deziderat principal, un program asumat de elitele culturale românești.

Mircea Eliade, dar și alți intelectuali vor trăi sub semnul românismului, își vor crea o „țară” virtuală continuând să scrie românește, promovând cultura română, înființând diverse formațiuni cultural-politice ca un pandant în libertate al celor din interbelic. Ca nume de referință, recomandat de o operă literară și științifică, deja consacrat nu numai în rândul conaționalilor, ci și în Occident, Eliade își va asuma, conștient și manifest, rolul de catalizator, precum și de promotor al culturii noastre într-un dialog ideatic cu alte culturi. În anii exilului său parizian (ca și mai târziu), el va acționa neobosit pe multiple paliere – va scrie eseuri, studii, va prefața cărți ale confrăților, va conduce reviste, dar mai ales va da valoare unor publicații românești prin prestigiul semnăturii sale, va susține prelegeri și conferințe, va lua parte la conferințe organizate de români, va face parte din asociații cultural-politice de luptă împotriva comunismului și a sovietizării țării.

Privind retrospectiv, înțelegem că scriitorul și savantul Mircea Eliade trebuie privit și din perspectiva implicării în plan politic, folosind cultura ca „armă” politică. Programul cultural-literar al lui Eliade avea așadar – după cum a subliniat cercetătorul N. Florescu – „adânci semnificații politice”, el militând permanent împotriva asaltului doctrinei marxiste (Florescu 2000: 151).

„Elementul politic” devenise „predominant” în publicistica lui Eliade la începutul anilor de pibegie. Demnă de interes este și amintirea colaborării sale la publicația *Curierul românesc* (Paris, ianuarie-august 1948), semnalare pe care N. Florescu o face bazându-se pe cercetările de arhivă întreprinse de Rodica Moșinski la Biblioteca Română de la Freiburg. Este vorba despre debutul publicistic în exil al savantului prin articole cu o vădită atitudine politică.

Denunțarea și combaterea rusificării României se vor împleti în articolele și conferințele lui Eliade (și ale altor scriitori români din exil) cu recursul la tradiții și, astfel, cu lupta pentru menținerea identității și a valorilor culturale românești. În fiecare dintre palierele în care se va manifesta, Eliade va sublinia pentru a aduce în atenția contemporanilor specificitatea, reprezentativitatea românească.

Temele conferințelor sale, ale articolelor publicate în limba română, dar și în franceză (v., d. ex., pe cele publicate în *La Revue de culture européenne*), demonstrează în mod direct recursul la valorile perene ale românității, sprijinirea pe valorile universale din cultura noastră. Creația eminesciană se constituie ca principal punct de reper pentru a putea intra în dialog cu universalitatea, dar și important pilon de sprijin identitar.

Mircea Eliade își va formula așadar articolele pe teme abordate dintr-o cu totul altă perspectivă decât cea dinaintea ocuparea țării, dar aceasta nu se întâmpla numai în cazul său. Și alți intelectuali din exil își vor reevalua preocupările, subiectele abordate,

domeniul de interes și chiar stilul publicistic, devenind, așa cum Mircea Popescu formulase într-un articol, „scriitori angajați”. Dacă V. Ierunca, de exemplu, se specializase în țară în limba și cultura franceză, având cunoscute orientări de stânga, ori fonda – împreună cu Ion Caraion – revista *Agora*, la Paris se va dedica exclusiv culturii românești, va scrie și va promova literatura noastră, fondând totodată reviste cu nume semnificative pentru orientarea lor – *Caete de dor*, *Ființa românească*, *Ethos*. Un alt exemplu – Mircea Popescu. Acesta, pregătit în domeniul italianisticii, va deveni la Roma unul dintre cele mai active condeie pentru promovarea culturii române în Occident.

Era perioada care avea, așa cum o caracteriza Cornel Ungureanu, o „partitură eroică”, perioada în care exilații „erau neiertători” și în care, precum la Ierunca sau Monica Lovinescu, „tonul era aspru și intransigența, totală” (Ungureanu 2000: 45).

Monica Lovinescu, Ierunca, Mircea Popescu (și încă mulți alții) deveniseră repere de intelectuali „angajați” în lupta împotriva sovietizării, a distrugerii valorilor românești, a ideologizării și deformării limbii în lucrările scrise la comandă în țară. Chiar și în articolele cu pură tematică literară, substratul polemic cu ideologia comunistă poate fi ușor detectat. Ne referim, desigur, cu preponderență la literatura și publicistica din perioada anilor '50-'60, perioadă în care coeziunea celor aflați în exil era mult mai puternică, iar acțiunile lor aveau un important ecou în conștiința conaționalilor.

Despre activitatea cultural-politică desfășurată de Monica Lovinescu și Virgil Ierunca, de pildă, se știa deja încă din perioada în care ei erau „vocale” care le arătau celor din țară că reprezentanții românilor din exil încearcă prin toate mijloacele să trezească la conștiință Vestul, acționând totodată în vederea menținerii nealterate a valorilor românești. Cum erau percepuți de confrății din exil putem afla din multe consemnări ale acestora. Un exemplu – articolul de

omagiere a lui Ierunca „la cei 80 de ani ai săi”, scris de Pavel Chihaiia, autorul neputându-l separa nici de cea care i-a fost totdeauna aproape: „În aceste infernale patru decenii, în care valorile, tradiția, bunele deprinderi ne-au apărut mereu primejduite de confuzie, minciună, rele intenții, Virgil Ierunca și soția sa, Monica Lovinescu, au fost pentru noi toți, din țară și din afara hotarelor ei, *apărătorii adevărului și libertății*” (Chihaiia 2007: 128).

Analizând în ansamblu publicistica lui Eliade, a lui Ierunca, Monica Lovinescu, Mircea Popescu, N. I. Herescu, C. Amărieștii și a multor alora, se poate ușor întrevădea un adevărat „program cultural” al exilului românesc, având la bază o ideologie combativă față de cea propagată în țară de culturnicii aserviți Moscovei. Programul lor era destinat să continue ideile și realitățile culturale din perioada premergătoare războiului și distorsionate în timpul rusificării, pe de o parte, dar și să stabilească o coeziune ideatică sub marcă identitară a intelectualilor români răspândiți pe multe meridiane, pe de altă parte. Nu întâmplător, primele două studii publicate de Eliade în *Luceafărul* din 1948 sunt intitulate „Două tradiții spirituale românești” și „Scrisul și misiunea literaturii”. Dacă în cel dintâi savantul își bazează analiza pe ideea bipolarității oricărei culturi „autentice”, caracterizată prin „creații spirituale antinomice și complementare”, identificând cultura românească axată pe două coordonate majore – cea reprezentată de Eminescu, pe de o parte, și de Caragiale, pe de altă parte, ori cea care îi are ca exponenți majori, pe cele două planuri, pe Hasdeu și Titu Maiorescu, pe Iorga și Lovinescu sau pe Pârvan (cu varianta Nae Ionescu) și Paul Zarifopol –, în cel de-al doilea discută despre opera de artă și raportarea acesteia la Timp, ceea ce îi servește autorului să abordeze firesc situația stringentă prin care trecea țara sa, atingând însă și aspecte ale

cele de adopție, Franța, ai cărei intelectuali (în parte) se vădeau fascinați de ideile marxiste.

Cultură românească în continuitate

„*Toți aceștia (scriitorii români din exil, n.n.)
sint nevoia să păstreze legătura vie cu limba,
arta și cultura românească.*”

(*Luceafărul*, „Cuvânt de început”)

Ca primă revistă literară românească în exil, *Luceafărul* își va asuma și misiunea de stabilire a direcției și aceea de orientare a activității scriitorilor și jurnaliștilor români, așa cum se va reflecta încă din „Cuvântul de început”. Editorialul acestei prime publicații va afirma tranșant „legătura vie” cu ceea ce se crease valoros în trecut, asumându-și rolul de continuator prin publicarea unor studii, eseuri, texte literare valoroase. Eliade însuși va susține programul revistei prin includerea a două studii și două nuvele, dar va apela și la alte condeie. Îi amintim, printre alții, pe Emil Cioran, pe Alexandru Busuioceanu, pe Virgil Ierunca, pe Octavian Vuia.

Vor urma alte și alte reviste în limba română, pretutindeni în lume – de la Paris la Roma, de la München la Madrid, trecând oceanul apoi până în Brazilia ori Mexic. În fiecare vor fi publicați autori români, indiferent din ce colț de lume, dar vor fi reluate și scrieri de referință ale culturii noastre, unele dintre publicații constituindu-se drept continuatoare ale celor din interbelic (*Ființa Românească* va avea formatul *Revistei Fundațiilor Regale*, *Limite* pe cel al primei serii a *Biletelor de papagal* etc.).

O altă revistă, *Destin*, înființată la Madrid (în 1951) de G. Uscătescu, va specifica încă de la primul număr faptul că redactorii

porneau demersul de editare de la ideea că elitele „aruncate dincolo de Țară” (totdeauna cu majusculă, n.n.) puteau fi o „prelungire rodnică, în neîncetată poziție de veghe a Patriei și a pământului românesc”. Pe de altă parte, cu o atitudine echidistantă, inițiatorii publicației (și aici trebuie menționat în special Uscătescu) nu izolau activitatea culturală a românilor din exil de cea de acasă și, chiar dacă în țară se instalase un regim de ocupație, nu o considerau un „hiatus” sau cu rădăcinile „în aer”, ci ca o continuitate, fenomenul cultural românesc fiind astfel privit ca „un tot organic”. Mai mult chiar: continuând să scrie, dar în alt spațiu și luând contact direct cu alte culturi, intelectualii români din exil evidențiază și mai pregnant valoarea culturii în care s-au format, subliniind permanent că aceasta este „o cultură cu posibilități universale, cu responsabilități universale.”

Dincolo de negurile roșii – o Românie marcată prin borne lingvistice și culturale a jucat un rol esențial în continuitatea și menținerea celei ce se aliniase în interbelic la cultura europeană. Exilații români au dat „Apusului” creații recunoscute, continuând nu de puține ori în valoare pe cele din perioada interbelică, constituind – dincolo de patria ocupată – o „țară a limbii române”, dar scriind și în limba țării de adopție, deși cu vădite influențe din tradiția culturii în care se formaseră.

Acțiuni culturale în oglindă. Restabilirea adevărului

Activitățile culturale din exilul primilor ani, fie ele eseuri și cronici publicate în revistele exilului, conferințele ținute de principalii reprezentanți, cărțile editate, iar în ultimă instanță revistele înseși pot fi privite astăzi ca reprezentări *în oglindă*, realizări destinate manifest să devină o contrapondere a ideologizării

prin minciună, fals și distorsionare a adevărului. De aceea, în țările în care au libertatea cuvântului, scriitorii, jurnaliști, editori duc o muncă susținută de semnalare a manipulărilor desfășurate în țară de presa scrisă în limbaj de lemn, de propaganda menită să ascundă adevărul, de interzicerea unor semnături și a unor opere de valoare. Sunt semnalate cărțile interzise sau cenzurate, pasajele eludate din altele etc., dar și intervenția – plătită de regimul de la București – într-o parte a presei și editurilor din Occident pentru a distorsiona sau falsifica realitatea din România.

Despre aceste intervenții aflăm amănunte în articolele lui M. Popescu, jurnalistul semnalând edițiile cenzurate și apreciind totodată munca unor confrăți în restabilirea adevărului.

De la Roma, el va scrie adesea despre propaganda comunistă din Apus, despre edițiile cenzurate sau chiar sustragerea (mai pe românește – furtul¹) unora mai vechi din bibliotecile occidentale, și va insista pe necesitatea apariției în exil a unor ediții de traduceri din autori români – complete și corecte – care să arate adevărata față a culturii române. Salută astfel antologia de teatru a profesoarei Alexandrina Mititelu și cere imperios publicarea cât mai rapidă a „Lexiconului” de la Freiburg și a „Enciclopediei” din Mexic.

Ca și alți conaționali din exil, Mircea Popescu va lua atitudine în articolele sale împotriva mistificărilor din publicațiile italiene, dar și împotriva cenzurii, a epurărilor, a falsurilor la care se preta noul regim de la București. Exemple întâlnim la tot pasul în publicistica sa. Astfel, vorbind despre „un caz de piraterie literară”, omisiunea unui pasaj din *Baltagul* într-o traducere italiană „comandată de legația comunistă din Roma”, el va scrie în cuvinte ironico-sarcastice

¹ „Profităm de această ocazie spre a semnală suspecta grijă a funcționarilor culturali reperiști de a înlocui în bibliotecile mari occidentale vechile ediții ale classicilor noștri cu ediții noi, epurate de regim. S-a ajuns până la sustragerea unor volume, care dovedesc bunul drept românesc asupra Basarabiei și Bucovinei” (Popescu 1960: 41).

și cu certe trimiteri la satira caragialeană, dovedindu-se în permanentă alertă pentru semnalarea falsurilor care denaturau o operă literară sau chiar imaginea asupra unei culturi. Iată un scurt fragment din analiza traducerii romanului sadovenian, roman căruia îi subliniază valoarea:

„Slugi smerite ale Moscovei, reperişti din câmpul literaturii, care la servilism adaogă și o doză excesivă de cretinism (l-ați văzut vreodată, de aproape, pe Beniuc?), au cugetat că de toate neamurile din lume se poate spune tot răul; de Ruși, nici măcar în glumă ori în ton de basm. Pentru aceasta, au eliminat din edițiile dela București ale *Baltagului* fraza cu Rusul *bețivan și bun cântăreț la iarmaroace*. Poporul, care i-a «liberat» pe Români (de Basarabia, de nordul Bucovinei, de petrol, de grâne, de independență națională și de demnitate), nu putea fi de răs nici chiar de Sadoveanu” (Popescu 1964: 1).

Obiceiul „croșetelor”, al unor pasaje nepublicate în noile ediții din țară, va deveni în comentariile cronicarilor din exil prilej de a demonstra aservirea unor intelectuali români, dar mai ales distorsionarea adevărului, minciuna fiind la baza noii ideologii. Cum pasaje scoase din context de către noii critici literari din România (sau a celor supuși noii stăpâniri), utilizate cu ostentație în manuale ori ediții așa-zis „critice”, vor deveni materiale de propagandă a noii ideologii, în lumea liberă intelectualii angajați în lupta lor anticomunistă și pro-românească vor deconspira falsul și vor evidenția adevărul.

Concluzii

În urma analizei activității unor importanți intelectuali din exil, dar mai ales în urma parcurgerii unor publicații, se poate trage

concluzia că cei ce semnav încercau prin toate mijloacele (scrisului!) să contracareze „umbrele stalinismului cultural”, ducând o adevărată *politică culturală* împotriva „politizării literaturii”. Se poate înțelege de asemenea că revistele din exil se constituiseră într-un fel de alianță, în paginile lor întâlnindu-se nume de scriitori aflați în cele mai diferite părți ale globului, în prima perioadă un punct comun fiind manifestarea fățișă împotriva ocupantului sovietic, a „dușmanului implacabil” care se străduia prin toate mijloacele „să desființeze esențele sufletului românesc”, distrugând acasă bibliotecile, arhivele, revistele, teatrele etc. Și astfel, de departe, generația din exil era conștientă (și conștientizată prin toate publicațiile) că „poartă obligația istorică de a se fixa, dincolo de drama ei contingentă, pe constanțele permanente ale viitorului românesc” (Uscătescu, 1951: 5).

Țara pe care fuseseră nevoiți să o părăsească exilații era matricea de care erau conectați și cu care au rămas legați prin faptele lor. Aceasta nu era pierdută decât pe un plan concret (și cu speranța de temporar). Acceptarea unei noi patrii a îmbrăcat accepțiuni variate, în funcție de condițiile social-politice, istorice, dar și în funcție de personalitatea fiecăruia. Indiferent însă de gradul de adaptare, nostalgia pentru ținutul natal se va manifesta în cele mai diverse forme – de la menținerea limbii materne în conversație, dar mai ales în scris, până la înființarea de reviste și ziare în limba română, de la promovarea literaturii și a culturii românești în publicații străine până la traducerea unor opere majore, de la analiza lucidă a situației politice de la momentul respectiv până la încurajarea conaționalilor în acțiunile lor anticomuniste. „Istoria exilului va fi cu siguranță scrisă cândva, așa cum vor apărea în deplină lumină deceniile în care țara noastră a fost supusă robiei sovietice, arătându-se încercările de risipire a valorilor românești,

precum și intelectualii care s-au opus acestor acțiuni distrugătoare”, va reflecta unul dintre aceștia (Chihaiia 2000: 159).

„Istoria exilului” se suprapune însă în cea mai mare parte pe istoria culturii noastre în exil, o cultură de referință, care ne îndreptățește să afirmăm că, prin ea, intelectualii români *des-țărăți* au constituit – dincolo de geografie – o țară liberă, nesupusă „negurilor” impuse de ocupantul sovietic.

Bibliografie:

- CALAFETEANU, Ion 2000: *Politică și exil*, București, Editura Enciclopedică.
- CARAVIA, Paul (coord.) 2000: *Gândirea interzisă. Scrieri cenzurate. România 1945-1989* (cuvânt-înainte de Virgil Cândea), București, Editura Enciclopedică.
- CHIHAIIA, Pavel 2007: *Scrieri din țară și din exil*, II București, Editura Paideia.
- ELIADE, Mircea 1949: „Scrisul și misiunea literaturii”, în *Luceafărul*, nr. 2, pp. 131-135.
- ELIADE, Mircea 2004: *Jurnal. 1941-1969*, București, Editura Humanitas.
- FLORESCU, Nicolae 1998: *Întoarcerea proscrișilor. Reevaluări critice ale literaturii exilului*, București, Editura „Jurnalul literar”.
- FLORESCU, Nicolae 2000: *Noi, cei din pădure*, București, Editura „Jurnalul literar”.
- IERUNCA, Virgil 1998: „Literatura exilului și revistele ei”, în *Jurnalul literar*, nr. 19-20, p. 12.
- MANOLESCU, Florin, 2010: *Enciclopedia exilului literar românesc* (ediția a II-a), București, Editura Compania.
- POPESCU, Mircea 1960: „Semnalări”, în *Vatra*, nr. 80, pp. 41-44.
- POPESCU, Mircea 1961: „Semnalări”, în *Vatra*, nr. 84, pp. 39-40.
- POPESCU, Mircea 1962: „Negru pe alb”, în *Revista scriitorilor români*, nr. 1, pp. 113-118.
- POPESCU, Mircea 1963: „Partea leului”, în *Cuvântul în exil*, nr. 19, pp. 1-2.

- POPESCU, Mircea 1964: „Un rimător de curte”, în *Cuvântul în exil*, nr. 25-26, pp. 1-7.
- POPESCU, Mircea 1964: „Rasa aleasă”, în *Cuvântul în exil*, nr. 20-21, pp. 1-6.
- POPESCU, Titu 2001: *Convorbiri despre exil și literatură*, București, Editura „Jurnalul literar”.
- UNGUREANU, Cornel 2000: *La Vest de Eden*, II, Timișoara, Editura Amarcord.
- USCĂTESCU, George 1951: „Cuvânt înainte”, în *Destin*, nr. 1, pp. 1-5.
- MÜLLER, Herta 2001, intervenție în *Împovărați de moștenirea Securității și Stasi. Răspunsuri germane, române și maghiare la o provocare istorică* (simpozion 2001), București, Editura Compania.

NAȚIONALISM ȘI EUROPENISM ÎN PUBLICISTICA LUI MIHAI RALEA. CONCEPTUALIZĂRI PE COORDONATELE UNEI PSIHOLOGII A POPOARELOR

Ruxandra CÂMPEANU

Pornind de la premisa că noile realități de după Primul Război Mondial au impus în spațiul românesc o regândire a problematicii identității colective, îmi propun să discut contribuția polemică a lui Mihai Ralea la dezbaterile identitare interbelice din jurul conceptelor de „națiune”, „popor” sau „specific național”. Voi încerca să arăt felul în care, punând în legătură specificul național cu spațiul apusean, sociologul propune o viziune deopotrivă descriptivă și normativă asupra „fenomenului românesc”, cu instrumentele unei discipline azi desuete, dar pe atunci relativ tinere, care se construia împreună cu obiectul pe care era chemată să îl construiască: psihologia popoarelor. În analiza mea, voi pune accent pe locul acordat literaturii în acest eșafodaj teoretic, ca document privilegiat în studiul psihologiei popoarelor.

Deși cercetători de talia unui Ernest Gellner s-au îndoit de oportunitatea unei analize a naționalismului cu instrumentele istoriei conceptuale (1997), astfel de studii au câștigat tot mai mult teren spre sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, inclusiv în spațiul românesc. Gellner neagă relevanța unei istorii conceptuale a naționalismului, argumentând că ideologiile naționaliste nu clarifică fenomenul naționalist, ci dimpotrivă, îl falsifică. Pentru Gellner, naționalismul derivă strict din condițiile

vieții moderne, nu din puterea de iradiere a unei idei, iar emanațiile sau dezvoltările lui ideologice au impact social numai în măsura în care aceste condiții sunt îndeplinite; puterea de seducție a ideologiilor naționaliste este una conjuncturală și fără consecințe notabile pentru forma pe care o îmbracă naționalismul într-un spațiu sau în altul.

Fără să neghe decalajul dintre „evenimentele propriu-zise” și transpunerea lor lingvistică – evenimentele sunt „mai mult decât articularea verbală care le-a determinat sau le explică” (Koselleck 2009: 13) –, Reinhart Koselleck arată că această suprapunere imperfectă dintre istoria socială și istoria conceptuală nu anulează interdependența dintre fapte și conceptualizările lor lingvistice: așa cum un grup nu poate întreprinde o acțiune în absența autodefinirii și a justificării lingvistice, nici istoricii nu pot cunoaște un eveniment din trecutul unei comunități făcând abstracție de avatarurile conceptelor cu care lucrează.

Dincolo de aceste considerații de ordin general, însuși faptul că naționalismul, în variile sale forme, a produs mereu articulări discursive doctrinare ne îndreptățește să presupunem că aceste transpuneri în limbaj nu sunt cu adevărat indispensabile fenomenului. Raoul Girardet, de pildă, vede o interdependență între „naționalismul naționaliștilor”, de expresie doctrinară, și naționalism ca sentiment general, cel din urmă împrumutând teme și cuvinte de ordine de la cel dintâi (Girardet 2003: 18). Revendicările naționaliste trebuie articulate în limbaj înainte de a fi transpuse în practică. Prin urmare, studiul conceptelor ce definesc colectivitatea este important nu numai în ordinea cunoașterii, ci și în cea a practicii politice. Mai mult decât atât, analiza conceptelor politice este o chestiune de nuanță, pentru că unul și același concept, articulat diferit în limbi și culturi diferite, generează teorii social-politice distincte, după cum arată Victor Neumann (2004: 54), care a pledat pentru o abordare

comparativă a conceptelor politice, analizând felul în care au fost translatate conceptele occidentale în spațiul central și sud-est-european. Dincolo de faptul că echivalențele se verifică doar parțial și pe segmente scurte de timp, istoricul român subliniază influența puternică a culturii romantice germane în spațiul nostru și articularea conceptelor politice care definesc identitatea colectivă în termenii unui etno-naționalism de inspirație germană (Neumann 2004: 60).

Și totuși, deși istoricii conceptului de „naționalism” se dovedesc mai sensibili la multiplicitatea fenomenului naționalist, peisajul conceptual pe care îl reconstituie Victor Neumann riscă să pară mai puțin divers decât a fost, pentru că autorul insistă în mod deosebit pe valențele etno-culturale ale conceptelor de „neam” și „popor” în spațiul românesc și pe sensul organicist pe care l-a căpătat la noi conceptul de „națiune”. Dincolo de importanța pe care au avut-o aceste concepte în promovarea etno-naționalismului în cultura noastră politică în epoca modernă, dezbaterea de idei a fost de fapt mai largă, iar polemica în jurul naționalismului – mai diversă și mai complexă. Prin urmare, fără a nega prevalența concepției etno-naționaliste și rolul pe care l-a jucat în istoria noastră, nu cred că este lipsit de interes să reconstituim și unele dintre pozițiile mai nuanțate asupra naționalismului, chiar dacă ele s-au dovedit perdante în epocă (deopotrivă pe plan politic și mentalitar). Astfel de poziții, parțial recuperabile, demonstrează că trecutul ne poate furniza un evantai larg de repere pentru redefinirea identității colective, cu atât mai mult cu cât – după cum tot Victor Neumann subliniază – o redefinire este stringentă în contextul de azi, când interiorizarea unui set de valori europene ne impune și o regândire a identității naționale (Neumann 2010: 382-383)¹.

¹ Miza acestei redefiniri este deosebit de importantă, dacă luăm în calcul și conotațiile negative atribuite de Dominique Schnapper (2004: 15) și Pierre Manent (2007: 13) fenomenului de erodare a statului-națiune în perioada contemporană.

O astfel de poziție ponderată¹ este cea adoptată de Mihai Ralea în epoca interbelică, într-o perioadă dificilă, care avea să cunoască ascensiunea mișcărilor de extremă dreaptă în contextul unei acutizări a crizei identitare declanșate de reaşezarea granițelor statale la sfârșitul Primului Război Mondial. Particularitatea poziției lui Ralea se explică parțial prin formația sa intelectuală complexă, care îl plasează la intersecția mai multor spații (atașamentul poporanist față de specificul național este colorat de rolul formator al anilor de doctorat de la Paris) și a mai multor preocupări, Ralea angajându-se deopotrivă în lumea politică și în lumea intelectuală universitară. Totodată, Ralea se află în postura unui formator de opinie, prin activitatea pe care o desfășoară în paginile uneia dintre cele mai prestigioase reviste românești din epocă, *Viața Românească*, ceea ce a dat greutate și ecou luărilor sale de poziție în polemicile epocii.

Preocupările lui Ralea privind identitatea colectivă se observă încă din anii doctoratului de la Sorbona, când tânărul colaborator la *Viața Românească* expediază în țară o serie de articole reunite sub titlul de rubrică „Scrisori din Paris”, urmate de „Scrisori din Germania”. În cele ce urmează voi aduce în discuție această corespondență a lui Ralea din Franța și din Germania din anii 1920-1923, precum și articolele pe tema etnicului și a naționalului publicate de el în anii 1924-1937 și reunite în volumul *Fenomenul românesc*. Relevanța celor două grupaje epistolare pentru contribuția lui Ralea la teoria spiritului național stă în faptul că problematica specificului românesc se conjugă întotdeauna în scrierile lui cu cea a europenismului. În anii de doctorat, dar și în reflecțiile sale ulterioare, discuția despre sufletul românesc va subînțelege

¹ În dezbaterile anilor '20-'30, Ralea va lua poziție, în numele tinerei generații de colaboratori de la *Viața Românească*, împotriva discipolilor lui Iorga, adepți ai unei concepții etno-naționaliste asupra statului, opunându-le crezul „Prin social la național” (Ralea 1930/1997e: 173-174). Pentru o analiză a poziției lui Ralea în contextul dezbaterilor privind misiunea tinerei generații, v. Balinte 2013: 93-102.

întotdeauna un termen de comparație, de regulă francez. În ceea ce privește volumul *Fenomenul românesc*, în analiza mea accentul va cădea pe studiul omonim publicat de Ralea în 1927 în *Viața Românească*, studiu care reprezintă cea mai amplă și mai semnificativă dezvoltare a temei identității naționale în publicistica sociologului român.

Încă de la început, intervențiile lui Ralea pe tema specificului național încearcă să îmbrace haina științificității. Constatând falimentul antropologiei în eforturile ei de a defini naționalul prin rasă, Ralea respinge premisa discursului etno-naționalist și deplasează problema în sfera psihologiei și a sociologiei. Când vorbește despre „suflet național”, prin „suflet” Ralea înțelege „psihic” sau „unitate de stil” – cu alte cuvinte, o atitudine originală în fața vieții, atitudine care reglează felul în care un popor se raportează la lume (Ralea 1927/1997c: 52). Pentru determinarea profilului psihologic al românilor, Ralea propune instrumentele psihologiei popoarelor, un produs al gândirii germane din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Este probabil ca Ralea să se fi familiarizat cu ideile întemeietorilor acestei discipline, Moritz Lazarus și Heymann Steinthal, în anii doctoratului de la Sorbona, prin intermediul coordonatorului său de teză, sociologul C. Bouglé, autorul studiului *Les sciences sociales en Allemagne* (1896), menit să popularizeze socio-psihologia germană în spațiul francez.¹ Ralea se va raporta însă mai puțin la Steinthal și Lazarus și mai mult la Wilhelm Wundt, autorul a zece volume de *Völkerpsychologie*, publicate între 1900 și 1920. Ceea ce va reține din aceste elaborări ale psihologiei

¹ De altfel, interesul lui C. Bouglé pentru *Völkerpsychologie* nu este singular în Franța sfârșitului de secol XIX și începutului de secol XX. O analiză a ecurilor internaționale ale acestei discipline arată că *Völkerpsychologie* a cunoscut cea mai mare popularitate în mediul intelectual francez, prin reflecțiile unor gânditori ca Ernest Renan, Alfred Fouillée, Émile Durkheim și Marcel Mauss (Klautke 2013: 293).

popoarelor este viziunea potrivit căreia poporul nu se definește prin sânge, ci prin adevărată subiectivă a membrilor – viziune în răspăr cu etno-naționalismul german (influent în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, împotriva căruia Lazarus și Steinthal luaseră poziție) și mult mai apropiată de modelul voluntarist francez; de altfel, Lazarus l-a și acuzat pe Renan că i-a preluat ideile în celebra conferință *Qu'est-ce qu'une Nation?* din 1882 (Klautke 2013: 304). Pentru Lazarus, ca și pentru Wundt mai târziu, popoarele se definesc nu prin rasă, ci prin creațiile lor spirituale, produse ale mentalului colectiv (în primul rând, limba, mitologia, arta și obiceiurile) (Norero 1912: 169). „Deosebiri între popoare sunt prea puțin fiziologice și mult mai mult sufletești”, va spune și Ralea în *Fenomenul românesc* (Ralea 1927/1997c: 59). Ecoul pe care l-a avut această idee în scrierile sale se explică într-o anumită măsură prin faptul că ea se topește firesc în ideologia poporanistă a *Vieții Românești*, la care Ralea începuse să colaboreze în anii doctoratului și care avea să îi marcheze destinul intelectual. Ibrăileanu însuși argumenta în anii 1910-1920 că „român» este o noțiune psihologică, și nu fiziologică” (Ibrăileanu 1910/1977a: 361) și că „în discuțiile noastre literare se confundă încă noțiunea psiho-sociologică «națiune» cu cea psiho-fiziologică «rasă»” (Ibrăileanu 1923/1977b: 92).

Un alt element pe care îl preia Ralea de la teoreticienii germani ai psihologiei popoarelor este ideea că popoarele nu au un caracter fix. Dacă rasa este un dat imuabil, psihologia unui popor, ca și psihologia unui individ, este schimbătoare. Însă în timp ce teoreticienii germani afirmă că popoarele se schimbă în timp în sensul perfecționării sau al declinului, Ralea renunță la ideea ascensiunii și a declinului necesar și o păstrează doar pe cea de maleabilitate a psihologiei unui popor, idee care consună din nou cu viziunea maestrului său de la *Viața Românească*, G. Ibrăileanu (Ibrăileanu 1923/1977b: 93). Sufletul românesc nu este o realitate

stagnantă. „Sufletul etnic se preface mereu”, susține Ralea în *Fenomenul românesc*: „Găsim de multe ori mai multe puncte comune între popoare diferite, dar contemporane, decât între momentele depărtate în timp din viața aceluiași popor [...]. Continuitatea vieții sufletești nu se poate stabili decât între momente imediat învecinate în timp. ...când vorbim de «suflet colectiv» înțelegem psihicul unui popor considerat în prezent, adică într-o porțiune limitată de timp. Fără îndoială că există linii mari de evoluție care sunt mai stabile, mai puțin supuse schimbării. Sunt trăsături de caracter care durează secole. Altele însă dispar după câteva decenii” (Ralea 1927/1997c: 60). Ideea apare și mai devreme, într-un articol din 1926, intitulat „Filosofia culturii cu aplicații românești”, în care Ralea, polemizând cu Nichifor Crainic, face o critică a ortodoxismului ca vector inalterabil al sufletului românesc și denunță ceea ce el numește „o iluzie substanțialistă” (Ralea 1926/1997b: 17), argumentând că nu se poate vorbi de constante sufletești în psihologia unui popor: „Sufletul național nu poate fi determinat, nici opus altora decât în prezent, în forma lui actuală. Ce a fost ieri sau ce va fi mâine nu ne e dat să știm” (Ralea 1926/1997b: 20). Iar în 1929 aduce următoarele „Precizări”: „...așteptăm realizarea noastră sufletească integrală de la viitor. Românismul, adică ceea ce e particular, unic românesc, nu e făcut, nu e încheșat încă, ci, cu o formulă bergsoniană, e pe cale de a se face. E încă în acea devenire care se dibuiește, se caută pe sine” (Ralea 1929/1997d: 151).

Pe baza acestui postulat al mutabilității psihicului colectiv, Ralea introduce o distincție între conceptele de „popor” și „națiune”: ca să devină o națiune, un popor trebuie să devină conștient de specificitatea sa sufletească (Ralea 1932/1997g)¹. Cu toate că Ralea nu va respecta cu fidelitate această distincție în articolele sale, ceea

¹ Pentru o discuție a acestei distincții la Ralea, v. Schifirneț 1997: X-XIII.

ce revine cu regularitate în publicistica lui este ideea pragului pe care îl constituie accesarea comunității la conștiință de sine. Acest proces de individualizare are însă și o dimensiune politică: cristalizarea individualității unui popor în jurul unei trăsături dominante presupune ca efortul de decantare să se producă între granițele politice ale unui stat național: „Un caracter esențial nu se afirmă și nu se impune decât după secole de libertate care urmează consolidării definitive ca stat. Psihologia noastră nu e complet întocmită, e în devenire, nu e precizată, ci în curs de precizare” (Ralea 1927/1997c 68).

În buna tradiție a teoreticienilor germani ai psihologiei popoarelor, un rol fundamental în precizarea psihologiei naționale îi este atribuit artei¹. Mai presus de valoarea estetică, Ralea atribuie literaturii o funcție cognitivă. O operă literară este realizată estetic în măsura în care răspunde acestui deziderat epistemologic. În viziunea lui Ralea, literatura este o explicitare a specificului național, o transpunere în limbaj care facilitează percepția particularităților psihologice ale unui popor: „Psihologia etnică se face studiind producțiile culturale ale unui popor, în care sufletul său s-a exprimat obiectiv, s-a condensat ca o esență abstractă. [...] Literatura, arta, filosofia unui popor sunt sursele cele mai importante pentru determinarea mentalității sale” (Ralea 1927/1997c: 69). În articolul „Precizări” adaugă: „...orice precizare într-o formă, orice încercare de definiție e o operă de conștiință. Numai prin cultivarea formelor superioare sufletești [...] vom crea cultura românească, adică *instrumentul de percepție*, care să ne indice, să ne spună cine și ce suntem” (Ralea 1929/1997d: 151, subl. a.). Funcția cognitivă a literaturii implică totodată o miză politică, pentru că, în concepția lui Ralea, producția culturală este cea care justifică așezarea granițelor

¹ Pentru Wundt, de pildă, operele de artă se numără printre cele mai importante creații spirituale ale mentalului colectiv (Wundt 1916: 7).

unui stat: „După consolidarea politică însă așteptăm cu toții ceea ce trebuie să fie justificarea noastră ca unitate etnică, adică înfăptuirea valorilor culturale românești” (Ralea 1927/1997c: 52).

Un punct de reper important pentru acest mod de a înțelege literatura îl reprezintă și Taine, care a avut o influență semnificativă asupra poporanismului promovat de *Viața Românească* și a cărui viziune asupra artei prezintă unele afinități cu demersurile socio-psihologice: pentru Taine, arta exprimă și are drept cauză „starea generală de spirit” (Taine 1991: 12, 40) a unei epoci și a unui loc, „temperatura morală” (Taine 1991: 43) sau „solul uman” (Taine 1991: 58), sintagme prin care criticul francez desemnează de regulă un sentiment, un vector emoțional. Cu alte cuvinte, arta traduce dominantă afectivă, „caracterul esențial” (Taine 1991: 29)¹ al mentalului colectiv dintr-un anumit punct de pe glob și dintr-o anumită perioadă istorică. În analogia extinsă pe care Taine o construiește între botanică și istoria artelor, chiar dacă armonia dintre operă și climatul moral în care ea este produsă nu se poate substitui talentului, obiceiurile și spiritul public condiționează totuși arta, așa cum climatul și solul condiționează speciile de plante, făcând posibilă, prin selecție naturală, dezvoltarea unora și inhibând dezvoltarea altora². O temperatură morală propice este necesară (chiar dacă nu și suficientă) manifestării talentului artistic.

¹ În mod similar, Wundt puna arta și celelalte componente ale vieții spirituale colective sub semnul afectivității: „le langage, l’art, le mythe et la religion [...] ont pour ressort des besoins et des sentiments collectifs” (Norero 1912: 176).

² „Temperatura fizică acționează prin eliminări, prin exterminări, prin selecție naturală. Aceasta este marea lege prin care se explică astăzi originea și structura diferitelor forme vii, și ea se aplică atât în domeniul moral, cât și în cel fizic, în istorie, ca și în botanică și zoologie, talentelor și caracterelor, ca și plantelor și animalelor” (Taine 1991: 43); „mediul înconjurător, adică starea generală a moravurilor și a spiritului, determină genul operelor de artă, netolerându-le decât pe cele care sunt conforme cu acest mediu și eliminând celelalte genuri printr-o serie de obstacole interpuse” (Taine 1991: 49).

Când vorbește despre rolul literaturii în facilitarea percepției specificului național, Ralea abordează literatura în virtutea valorii sale documentare, la fel ca Taine, care consideră că importanța artei este dată de funcția ei epistemologică. În concepția lui Taine, arta oferă un dublu acces spre realitatea mentalului colectiv: pe de o parte, pentru că arta este un produs, un simptom al spiritului public; pe de altă parte, pentru că arta este o reflecție asupra spiritului public, pe care artistul, în virtutea acuității lui perceptive, îl surprinde în trăsăturile lui fundamentale, în „caracterul lui esențial”¹. Din acest punct de vedere, arta se aseamănă cu știința, fiindcă arta și știința reprezintă pentru criticul francez cele două mijloace de autocontemplare accesibile omului, cele două căi de investigație a „cauzel[or] permanente și generatoare de care depinde ființa lui și cea a semenilor săi” (Taine 1991: 39). În cadrul acestui eșafodaj conceptual, teoria artei ca facilitator al percepției de sine a unei colectivități consună cu teoria lui Taine privind inspirația ca atribut al percepției: talentul și geniul țin de subtilitatea percepțiilor artistului, pentru că inspirația artistică este de fapt impresia involuntară produsă de un obiect asupra simțurilor unui artist. „În prezența lucrurilor, [artistul] trebuie să încerce o *senzație originală*; un caracter al obiectului l-a impresionat, și efectul acestui șoc este o impresie puternică și personală” (Taine 1991: 34, subl. a.). Spre deosebire de semenii săi, artistul este înzestrat cu abilitatea de a sesiza caracterul esențial al unei epoci și de a-l îngroșa, de a-l scoate în evidență în opera sa, făcându-l vizibil și pentru ceilalți. În prelungirea acestei idei, Ralea concepe rolul criticului tot în termenii unei facilitări a percepției: „Criticul e un creator de puncte de vedere noi în raport cu o operă” (Ralea 1977: 80), actualizând virtualitățile semantice ale operei și asigurându-i astfel o adresabilitate mai largă.

¹ „Arta [...] este facultatea de-a sesiza și de-a exprima caracterul dominant al obiectelor” (Taine 1991: 79).

Dacă însă Taine insistă asupra ordinii imuabile a verigilor în lanțul causal care determină existența operei de artă – „fiecare situație determină o stare a spiritului și, ca urmare, un grup de opere de artă care îi corespunde” (Taine 1991: 78) –, Ralea depășește această condiționare strictă, susținând că arta nu doar exprimă o stare generală de spirit, ci și determină specificul național, contribuind la construirea și transformarea lui. Astfel, în unele dintre articolele sale, relația dintre cultură și specificul național pare să fie una de cauzalitate circulară. Cultura este o manifestare, o proiecție a sufletului etnic, dar, în același timp, „sufletul etnic [...] e rezultatul unei culturi [...]. Schimbați cultura [...], se va schimba cu încetul și sufletul poporului” (Ralea 1927/1997c: 59). Într-un articol despre Mihail Sadoveanu, Mihai Ralea afirmă: „Definiția unei națiuni se face prin scriitorii ei. Aceștia plămădesc cu încetul conștiința socială” (Ralea 1930/1997f: 191). Forța modelatoare a culturii face ca identitatea națională să fie recreată în chiar actul percepției. Prin urmare, Ralea atribuie produselor artistice și un rol performativ, delimitându-se de Taine și nuanțând astfel rezervele pe care le formulase Ibrăileanu în momentul în care, amendând teoria criticului francez privind condiționarea prin mediu, afirmase că nu doar epoca își pune amprenta asupra artistului, ci și artistul influențează epoca (Călinescu 1988: 663).

În ciuda rolului important pe care l-a acordat literaturii ca document psihologic în scrierile sale mai teoretice și cu toate că a recurs din abundență la argumente literare în descrierea specificului francez și a celui german în scrisorile expediate *Vieții Românești*, în încercările sale de schițare a specificului românesc Ralea s-a folosit mai mult de analiza moravurilor, pentru că nu considera că se putea vorbi la momentul respectiv despre o literatură națională. Literatura națională rămânea încă de făcut: „Nu avem tradiția literară și culturală din continuitatea căreia am putea extrage semnul permanent

al deosebirii noastre de alții. Cultura noastră tânără nu ne poate da puncte de reper” (Ralea 1927/1997c: 69).

Dacă trecutul literar – și trecutul în ansamblu (Schifirneț 1997: XVI) – nu intră în ecuația identității naționale, iar specificul românesc rămâne încă a se preciza, europenismul, în schimb, joacă un rol important în stadiul incipient al cristalizării specificului național, pentru că încurajează tânărul popor român să își cultive acele facultăți fără de care specificul național nu s-ar putea nici măcar percepe. Printre aceste facultăți, rațiunea ocupă un loc de prim rang. Modelul prin excelență este Franța, dar calea de urmat nu este imitația servilă, pentru că, în mod paradoxal, imitarea modelului francez ar contrazice chiar modelul francez. Francezii sunt cel mai inteligent popor din lume, ne asigură Ralea într-una dintre scrisorile lui din Paris (Ralea 1981a: 67), dar imitarea lor fără discriminare și fără asimilare nu ar fi decât o abdicare de la rațiune. Nimic nu ar putea fi mai străin de spiritul francez decât servilismul intelectual.

De altfel, românii nici nu au nevoie să îi imite pe francezi, pentru că ei sunt deja, prin elementele care îi caracterizează în acest stadiu al căutărilor identitare, niște francezi în devenire. Deși lansează un avertisment cu privire la riscurile imitației și enunță în *Fenomenul românesc* un *caveat* metodologic în legătură cu aplicarea la realități românești a unor grile de împrumut, Ralea se lasă uneori atât de sedus de modelul Franței, încât construiește specificul românesc pe calapod franțuzesc: dacă francezii strălucesc prin inteligență și „constituie poate poporul cel mai ireligios și cel mai anticlerical din lume” (Ralea 1981a: 69), atunci nici românii nu au apetență pentru sacru. Polemizând cu Nichifor Crainic, Ralea neagă faptul că românii ar avea un sentiment religios foarte puternic (Ralea 1927/1997c: 87), iar trăsătura lor fundamentală (adaptabilitatea sau spiritul tranzacțional) implică o dezvoltare deosebită a funcțiilor sufletești care o fac posibilă, și anume funcțiile intelectuale și puterea

de observație: „Fără niciun fel de exagerare națională, trebuie recunoscut că românul e înainte de toate inteligent” (Ralea 1927/1997c: 84-85). Românul nu are nici inteligență imaginativă, nici inteligență abstractă, ci o „intelență imediată”. „E ceea ce se cheamă trivial «învârteală»” (Ralea 1927/1997c: 85). Nu altfel procedează Ralea când discută specificul german. Punctul de reper, explicit uneori, dar mai ales implicit, rămâne Franța. Dacă românii sunt francezi potențiali, prezentarea specificului german este portretul în negativ al spiritului francez¹.

Ralea opune etno-naționalismului o concepție voluntaristă asupra psihicului românesc, în care accentul cade pe devenire și în care literatura joacă un rol deopotrivă revelator și formator. Discursul sociologului român mizează însă pe o strategie persuasivă care se va dovedi perdantă în epocă: recursul la instrumentele psihologiei popoarelor, fie ele și imperfecte, conferă textelor sale o aparență științifică, de adevăruri incontestabile, însă, în mod paradoxal, le face să își piardă din pregnanță tocmai prin faptul că deplasează problema identitară dinspre discursul politic, unde ea avea o anumită stringență, spre discursul academic, fără miză pragmatică².

Bibliografie:

- BALINTE, Cristina Martha 2013: *Mihai Ralea, critic umanist. „Spiritul național” în mentalitatea europeană*, București, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, pp. 93-102.
- CĂLINESCU, G. 1988: *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva.

¹ Pentru a da un singur exemplu: „În Franța, de pildă, inteligența e mai nivelată, mai împrăștiată peste tot poporul. Aici [în Germania] ea apare ca darul pe care-l oferă economia de toate zilele a plebei oamenilor săi mari” (Ralea 1981b: 115).

² „A constata existența spiritului național înseamnă a face știință, nu politică”, insistă Ralea în articolul „Sociologie, socialism și caracter specific național” (1925/1997a: 13).

- GELLNER, Ernest 1997: *Națiuni și naționalism. Noi perspective asupra trecutului*, traducere de Robert Adam, București, Editura Antet.
- GIRARDET, Raoul 2003: *Naționalism și națiune*, traducere de Patricia Enea, Iași, Editura Institutul European.
- IBRĂILEANU, G. 1977a: „Rasă și naționalism”, în G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. 4, București, Editura Minerva, pp. 361-362 [publicat inițial în 1910].
- IBRĂILEANU, G. 1977b: „«Caracterul specific» în literatură”, în G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. 5, București, Editura Minerva, pp. 92-94 [publicat inițial în 1923].
- KLAUTKE, Egbert 2013: „The French Reception of Völkerpsychologie and the Origins of the Social Sciences”, în *Modern Intellectual History*, vol. 10, nr. 2, pp. 293-316.
- KOSELLECK, Reinhart 2009: *Conceptele și istoriile lor*, București, Editura ART.
- MANENT, Pierre 2007: *Rațiunea națiunilor. Reflecții asupra democrației în Europa*, traducere de Cristian Preda, București, Editura Nemira.
- NEUMANN, Victor 2004: *Neam, popor sau națiune? Despre identitățile politice europene*, București, Editura Curtea Veche.
- NEUMANN, Victor 2010: „Neam și popor: noțiunile etnocentrismului românesc”, în Victor Neumann, Armin Heinen (coord.), *Istoria României prin concepte. Perspective alternative asupra limbajelor social-politice*, Iași, Editura Polirom, pp. 379-400.
- NORERO, H. 1912: „La socio-psychologie de M. Wundt”, în Ch. Andler *et al.*, *La philosophie allemande au XIX^e siècle*, Paris, Librairie Félix Alcan, pp. 161-187.
- RALEA, Mihai 1997a: „Sociologie, socialism și caracter specific național”, în Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*, București, Editura Albatros, pp. 5-13 [publicat inițial în 1925].
- RALEA, Mihai 1997b: „Filosofia culturii cu aplicații românești”, în Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*, București, Editura Albatros, pp. 14-20 [publicat inițial în 1926].

- RALEA, Mihai 1997c: „Fenomenul românesc”, în Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*, București, Editura Albatros, pp. 51-91 [publicat inițial în 1927].
- RALEA, Mihai 1997d: „Precizări”, în Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*, București, Editura Albatros, pp. 150-153 [publicat inițial în 1929].
- RALEA, Mihai 1997e: „Misiunea generației tinere”, în Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*, București, Editura Albatros, pp. 172-175 [publicat inițial în 1930].
- RALEA, Mihai 1997f: „M. Sadoveanu”, în Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*, București, Editura Albatros, pp. 186-196 [publicat inițial în 1930].
- RALEA, Mihai 1997g: „C. Rădulescu-Motru, filosof al culturii”, în Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*, București, Editura Albatros, pp. 216-222 [publicat inițial în 1932].
- RALEA, Mihai 1977: „Despre critica literară”, în Mihai Ralea, *Scrieri*, vol. 2, București, Editura Minerva, pp. 79-82 [publicat inițial în 1927].
- RALEA, Mihai 1981a: „Scrisori din Paris 9: Caracteristici etnice”, în Mihai Ralea, *Scrieri*, vol. 3, București, Editura Minerva, pp. 64-73.
- RALEA, Mihai 1981b: „Scrisori din Germania 1”, în Mihai Ralea, *Scrieri*, vol. 3, București, Editura Minerva, pp. 111-120.
- SCHIFIRNEȚ, Constantin 1997: „O viziune culturologică despre națiune”, în Mihai Ralea, *Fenomenul românesc*, București, Editura Albatros, pp. V-XXX.
- SCHNAPPER, Dominique 2004: *Comunitatea cetățenilor. Asupra ideii moderne de națiune*, traducere de Ana-Luana Stoicea-Deram, Pitești, Editura Paralela 45.
- TAINÉ, Hippolyte 1991: *Filosofia artei*, traducere de Constanța Tănăsescu, București, Editura Meridiane.
- WUNDT, Wilhelm 1916: *Elements of Folk Psychology. Outlines of a Psychological History of the Development of Mankind*, traducere de Edward Leroy Schaub, New York, Macmillan.

DESPRE REVISTA *SECOLUL 20* ÎN ANII '60-'80

Irina Roxana GEORGESCU

Traducerile și tentativa intelectualilor de a recupera un discurs critic au influențat reprezentarea literaturii și evoluția criticii literare românești începând cu anii 1960. Multe dintre publicațiile culturale oscilează între păstrarea unei anumite ținute estetice și acceptarea unor compromisuri care să mențină profilul cultural – sau măcar aparența unei normalități –, inserând în sumar diverse articole politizate, cu un pronunțat caracter ideologic. Puține reviste subzistă presiunii, multe dintre ele își schimbă aspectul inițial, compromițând dezideratul estetic.

De-a lungul a două decenii, din 1961 până în 1980, publicația *Secolul 20* a apărut sub numele de „revistă de literatură universală”, propunând articole și studii de caz care au profitat de vulnerabilitatea noțiunii de realism. Pledoaria pentru fantastic, găsirea unor breșe de exercițiu critic și exegeze, traducerile din literatura europeană, folosirea anumitor concepte și ralierea la diverse teorii au devenit lovituri sigure în monolitul realist socialist. Ne propunem astfel să vedem în ce măsură criticii literari au adoptat sau, din contră, au respins metamorfozele discursive ale momentului.

Publicația *Secolul 20* a fost întemeiată ca o revistă de literatură universală editată de Uniunea Scriitorilor din România. A început să apară, lunar, din ianuarie 1961, în format de carte. Primul redactor-șef a fost Marcel Breslașu, între anii 1961-1963, urmat vreme de

aproape trei decenii (1963-1990) de Dan Hăulică. Începând cu primul număr din anul 2001, revista *Secolul 20* a căpătat numele *Secolul 21*, „publicație periodică de sinteză: literatură universală, științele omului, dialogul culturilor”. *Secolul 20* înfățișează, de-a lungul timpului, o publicație care a permis articularea unei conștiințe critice racordate la teoriile europene despre artă și literatură. Revista a navigat ca o corabie printre stâncile ideologiei comuniste, zbătându-se în permanență să-și păstreze autonomia estetică și calibrul intelectual. Ea își schimbă fundamental profilul în anii '70, devenind o publicație de sinteză în care coordonata critică și exegetică prevalează, în ciuda presiunii politicului. Arheologia revistei ține de aprehensiunea unui nou tip de raportare la literatură, printr-o încercare continuă de sincronizare cu formulele și cu speciile literare, izbutind să nu se destrame între Scylele și Charibdele perioadei comuniste, de îngheț și de relativ dezgheț ideologic. De aceea traducerile, articolele de sinteză, grupajele tematice și reacțiile stârnite de publicarea câte unui autor mai puțin cunoscut în peisajul literar românesc au făcut ca, pe de o parte, cititorul să se familiarizeze cu un climat intelectual pentru care compromisul nu autoriza repere, ci din contră, falsifica percepția asupra spațiului literar, și, pe de altă parte, îi permitea revistei să subziste, onorându-și scopul inițial de a reprezenta o publicație de „literatură universală”. De-a lungul timpului au loc bătălii programatice pentru păstrarea autonomiei esteticului între cele două tabere ostile reprezentate, pe de o parte, de revista *Săptămâna* (Eugen Barbu, C. Vadim Tudor și alții) și, pe de altă parte, de *Secolul 20* (Dan Hăulică, Ștefan Aug. Doinaș etc.), *România literară* și câteva reviste din provincie (*Echinox*).

Anul 1961 marca în plan literar un moment politic recuperator, subliniat de deschiderea spre literaturile lumii, după momentul revistei *Inostranaia literatura*. În diverse țări-satelit au fost create

reviste ce au urmat inițial modelul acestei publicații de tip magazin cultural, ceea ce ar fi presupus o relativizare a climatului estetic a liniei articolelor și o demonetizare treptată a importanței revistei, asociindu-se *volens nolens* cu alte apariții care să servească regimul; în ciuda tuturor presiunilor, *Secolul 20* a reușit să-și păstreze autonomia și să nu devină un magazin literar. Cu alte cuvinte, eclecticismul difuz și panoplia generoasă de teme propuse în cei mai bine de treizeci de ani de apariție neîntreruptă i-au asigurat revistei continuitate și legitimitate, educând gustul publicului și propunând o viziune cât mai provocatoare, curajos-elitistă și personală asupra cartografierii literaturii universale.

Folosindu-se de concepte-supapă, de o ironie discursivă greu de sesizat pentru cititorii precar instruiți, de o inteligență vie, nesubordonată decât unor principii interne de existență, publicația reușește să-și păstreze demnitatea și proștețimea culturală deceniu după deceniu, fiind un permanent strigăt al libertății și al recunoașterii supremației individualității creatoare, culminând cu numerele din 1989, pre- și postrevoluționare. Fiind o publicație concepută inițial cu un rol major asupra modelării gustului de lectură, nu i-a fost prea ușor să reziste blocului ideologic și deformărilor estetice, însă permutările deviante constituie, privite retrospectiv, o fișă clinică a epocii. De aceea este necesară o reîntoarcere la premisele inițiale ale publicației și o regândire a raportului cu Puterea, ierarhic superioară în aproape toate cazurile sau cel puțin percepută ca atare. Felul în care *Secolul 20* reușește însă să scape de presiunea ideologicului devine un joc de Monopoly, jucat cu abilitate și rafinament de către reperele culturale ale revistei, pentru a ajunge să declame, la aniversarea a 100 de numere, apoi a 200 de numere, caracterul original al publicației, pus în relație cu activitatea de traducere și de sinteză critică: „fiecare [număr], exuberant sau mai sever altul, și toate laolaltă compunându-se,

precum niște variațiuni pe o schemă vitală de creștere. O sută de numere, în care s-au publicat zeci de romane și nuvele, zeci de piese, și nenumărate poezii, pagini de traducere și comentariu explicativ, pagini de sinteză critică, peste 19.000 de pagini, în total”. Nu doar cărțile stau sub semnul unui destin ineluctabil – *habent sua fata libelli* –, ci și revistele, „în care se acumulează o strădanie colectivă, o ambiție de cultură, elocventă pentru spiritul obștei întregi” (Dan Hăulică, în nr. 4 [100] din 1969, p. 3).

Rolul revistei se reflectă, pe de o parte, în varietatea inițiativelor de sincronizare cu literatura vremii (traduceri, studii critice, numere tematice etc.) și, pe de altă parte, în dizolvarea ideologiei la nivelul articolului de serviciu. Echipa redacțională (Dan Hăulică, Ștefan Aug. Doinaș, Geta Brătescu și alții) a susținut în permanență caracterul exegetic al articolelor, frecvența traducerilor și a studiilor critice. Din colegiul redacțional au făcut parte, de-a lungul timpului, Mihai Beniuc, Maria Banuș, Savin Bratu, Marcel Breslașu, Paul Georgescu, Mihnea Gheorghiu, Eugen Jebeleanu, Mihai Novicov, Zaharia Stancu. Li s-au adăugat în timp Ion Brad, Ov. S. Crohmălniceanu, Georgeta Horodincă, Tatiana Nicolescu, Florian Potra *et alii*.

Grupajele tematice aveau rolul de a reuni, pe lângă „direcția” deja instituită, și articole individuale, uneori îndrăznețe, ce înfățișau cu generozitate potențiale piste de cercetare. Remarcăm astfel preocuparea față de speciile epice ample încă de la primul număr al revistei: Mihnea Gheorghiu, „Ce se întâmplă cu romanul american?”; Elena Vianu și Savin Bratu, „«Noul val» în romanul francez”; Tatiana Nicolescu, „Perspective în romanul sovietic”. Alte numere vizează metamorfozele poeziei, fie că este vorba de „«Aventurile» poeziei franceze”, fie că se discută despre relația dintre traducere și

inovație¹, fie despre felul în care literatura însăși se raportează la eveniment². O altă direcție de cercetare este studiul poeziei, revitalizat prin articole ale criticilor și teoreticienilor și prin intervențiile – uneori foarte ample – ale traducătorilor, care își legitimează astfel demersul, făcând posibilă supraviețuirea speciei și prefațarea unor autori noi sau mai puțin frecvențați. De cele mai multe ori a vorbi despre poezie constituie o nișă pentru sublinierea importanței atributelor estetice ale textelor literare în general. Diversitatea de specii, reabilitarea conceptului de verosimil și veridic presupun o nouă raportare la realitate, iar varietatea temelor definesc o nouă direcție lirică. Dacă pentru poezia românească tendința legitimării unui nou discurs liric merge în tandem cu practicarea unei critici susținute, gradual (și susținut!) subversive, în ceea ce privește apariția constantă a traducerilor în paginile revistei se încearcă, prin facilitarea raportării la text, o educare a sensibilității publicului în sensul lui T. S. Eliot („Tradiție și talent personal”, în *Eseuri literare* [1919]), invocându-se de multe ori procesul de depersonalizare și legătura sa cu simțul tradiției, dar și o negociere „subterană”, perversă, cu cenzura. Toate aceste tendințe converg spre articularea unui discurs cât mai „estetizant”, deci apolitic. Se poate constata că de multe ori articolele critice prezente în revistă intră sub incidența eseului și a foiletonului. Reacțiile criticilor înșiși surprind nu doar labilitatea unei asemenea forme de exprimare, foiletonul rămânând o posibilitate viabilă de exprimare, cât mai ales puterea lui de metamorfozare și de contaminare a speciilor: „faptul că, departe de a fi marginalizat, foiletonul își păstrează în critica noastră o pondere

¹ Marcel Breslașu, „Traducere și creație”, în *Secolul 20*, nr. 2, februarie 1961, pp. 163-169; vezi și grupajul „Arta de a traduce” din nr. 5 [136], 1972: Walter Benjamin, „Problema traducătorului”, traducere de Dieter Fuhrman, pp. 155-163; Octavio Paz, „Traducere: literatură și literalitate”, pp. 164-172.

² În acest sens vezi Mircea Martin, „Aspecte ale prezentului în poezie”, în *Secolul 20*, nr. 5 [136], 1972, pp. 151-154: „Sentimentul realului în ipostaza de actualitate cotidiană este o cucerire destul de târzie în literatură și aproape recentă în poezie”.

vizibilă nu numai în reviste, dar și în cărți nu constituie un motiv neapărat de alarmă. Poate fi vorba aici și de un semn de vitalitate, menținerea în proximitatea literaturii care se face nu e în detrimentul criticii. Contactul strâns, inspirator, cu textele literare ferește critica noastră de excesele teoretizării în gol, ale tehnicilor de analiză sofisticate uneori până la limita inutilizabilului” (Martin 1973: 70). Totodată, prin foiletonistică, criticul anilor '60-'70 se realizează la un mod de gândire dezinhibat de ideologie, pentru că, situat la granița dintre eseu, analiză de text și comentariu personal, foiletonul sondează o (i)realitate aflată la adăpost de sperjur sau calomnie: „descinsă din eruditele exegeze ale Renașterii aplicate operelor Antichității, având așadar la origine o nevoie de înțelegere și de discernământ, critica modernă și-a găsit în foiletonism expresia cea mai vie a menirii inițiale: analiza, definirea și judecarea operelor literare. Urmare a însuși «dezvoltării» literaturii, critica foiletonistică a devenit însă cu încetul critică a literaturii curente, «critică de întâmpinare», cercetarea retrospectivă și teoretică, de sinteză, trecând în sarcina eseistilor, a monografilor, a teoreticienilor și a istoricilor literari” (Iorgulescu 1973: 3). Riscul inevitabil al ignorării criteriului artei este prefacerea criticii într-un simulacru; critica se autonomizează, debranșându-se de corpul scrierilor ficționale, pentru a însoți literatura, ghidând-o și creându-i reflexe noi: „critica nu mai este un parazit al literaturii, ci este literatură, nu mai însoțește literatura, ci face parte din literatură. Criticul devine, prin urmare, un creator” (Iorgulescu 1973: 3) care are acces direct la partitura operei. Se impune astfel o distincție profitabilă, generată chiar de raportul între critică și celelalte domenii conexe, deoarece „analizând și interpretând, eseistica și istoria literară verifică; foiletonismul dovedește, definind și catalogând”; mai mult decât atât, „promptă, rezumativă, succintă, încadrând rapid și clasificând printr-un examen analitic subînțeles sau care ia forma unei descrieri semnificative,

critica foiletonistică urmărește în primul rând un verdict” (Iorgulescu 1973: 3), în vreme ce critica eseistică și istoria literară se justifică prin interpretare, decantare și caracter reflexiv.

Nevoia de „sincronizare” care se manifestă în deceniile șase-șapte în critica literară se propagă suficient de departe pentru ca, în mijlocul deliberărilor conceptuale, să fie definit un nou raport între critica și istoria literară, mai cu seamă între „critica interpretativă și cea valorizatoare”, prin modificarea canonului critic și a viziunii asupra literaturii. De aceea, specie bine reprezentată în perioada 1960-1980, eseul critic permite, pe lângă o prezentare subiectivă a temei discutate, și deschiderea spre o reprezentare arborescentă, înfățișarea unui „sistem de lectură” capabil să mențină apetența pentru noutate și valoare. În epocă polemica a provocat edulcorarea noțiunii de realism¹, includerea noțiunii de protocronism în dezbaterile culturale, în tandem cu ideea de europeism și, mai târziu, cu aceea de sincronizare (după 1977). Cel mai important este însă faptul că, pe lângă concepul de „realism” (desprins din realismul socialist), apare o nouă abordare întru câtva „evazionistă”, care avea în vedere nu orientările ideologice, ci abordări estetice ale literaturii; totodată, sunt tot mai fervente dezbaterile în jurul problematicei modernității, ideii de „istorie literară” și de „istorie a literaturii”, sincronizare, metodă (scientism) și impresionism. Rămâne de discutat și raportul dintre polemică și cenzură, deoarece „cenzura constituie, pe lângă o limitare a dreptului la informare și a libertății de exprimare, cea mai eficientă modalitate de netezire a traseului mesajului propagandistic. De aceea momentele de maximă severitate în aplicarea cenzurii coincid cu marile acțiuni propagandistice”

¹ În *Cahiers roumains d'études littéraires* sunt publicate studii diverse despre problematica realismului: Adrian Marino, „L'avant-garde historique et la question du réalisme”, nr. 1, 1978, pp. 72-79; N. Tertulian, „Georg Lukacs et la théorie du roman”, nr. 4, 1979, pp. 60-70; Romul Munteanu, „Romanesque et antiromanesc”, nr. 4, 1979, pp. 78-92.

(Petcu 2005: 13). După 1968 sunt suficiente câteva articole „de serviciu” într-un număr pentru ca alte materiale (mai îndrăznețe) să poată fi consacrate problemelor literaturii (bineînțelese, cu condiția să nu conțină idei contrare regimului). Raportul între ideologie și literatură este topit în comentarii și recenzii care, pe de o parte, reflectă tendințe ideologice și, pe de altă parte, în mod paradoxal, au efectul de a înăbuși ideologia; în bună măsură, ideologia se consumă conștient, ținută în frâu la nivelul comentariilor, recenziilor sau rubricilor. Totodată, importul unor concepte noi, provenite din literatura occidentală (americană sau anglo-saxonă), produce un soi de „șoc cultural” exotic, seducător și periculos deopotrivă, pentru că încercarea de sincronizare are ca efect ralierea la tendințe și direcții novatoare: amintim articolul lui Horia Bratu „Ce este «the beat generation»” (1961, nr. 2) și pe cel al lui Mihnea Gheorghiu, care oferă un „Bilanț american” (1961, nr. 12), pornind de la scriitorii interesați de societate, război, drame diverse (William J. Lederer și Eugene Burdick, Vance Packard, F. L. Nusser, Julius Horwitz, Ira Henry Freeman, Jack Kerouac, Richard Matheson), urmat de schițarea unor profiluri literare (nr. 12, decembrie 1961, pp. 115-140), de la scriitorul sovietic Konstantin Fedin (descriș de Dinu Săraru) și cel chinez Lu Sin (înfățișat de Ion Vitner) până la Roger Martin du Gard (prezentat de Silviu Iosifescu) și William Faulkner (prin prisma lui John Howard Lawson).

Rubrica „Sinteze și profiluri” reunește articole care redau imagini difuze ale unui puzzle ce se restructurează de-a lungul timpului, subminând rolul ideologiei și ținând în frâu, pe cât posibil, tentativele de contaminare a spațiului literar. Sunt frecvente și studiile despre importanța literaturii comparate, la care se adaugă un întreg instrumentar conceptual, direcții de influențe, filiații și revendicări teoretice. În acest sens putem menționa intervenția lui Al. Dima despre „Conceptul de literatură universală” (1962, nr. 5-6),

căreia i se adaugă păreriile lui Julius Dolansky, care, într-un articol omonim (1961, nr. 9), insistă asupra originii și sensurilor actuale ale noțiunii, pornind de la reprezentări marxist-leniniste, și cele ale lui N. I. Popa, care observă că „discuțiile în jurul acestei probleme și al metodelor de studiu al operelor considerate de valoare universală au impus cercetarea atentă a legăturilor istorice dintre diferitele literaturi: circulația ideilor, influențele literare exercitate peste hotarele naționale și raportate la condițiile particulare social-politice sau simplele paralelisme de atitudini ideologice și de curente” (în *Secolul 20*, nr. 11, 1961, p. 109), mai ales pentru că succesul de librărie al unor romane facile nu înfățișează condițiile universalității. Adesea, articolele prezintă *in extenso* o metodă de studiere a interferențelor și a influențelor în istoria literaturii universale, dar mai ales o pledoarie pentru studiul literaturii comparate.

Spre sfârșitul anilor '70 se fac periodic anchete prin care revista sondează relațiile dintre sistemele literaturii, dar și interferențele și determinările reciproce ale literaturilor în „contextul lumii contemporane”, ecouri și reverberații ale artei. Este blamată lipsa de inițiativă a intelectualilor, ca probă de precaritate a „celulei spirituale”. Este denunțat „un prohibitiv embargou intelectual”, care îndeamnă ca fiecare literatură să se îngrijească de scriitorii pe care îi produce, ceea ce atrage după sine reproșul îngustimii de mentalitate și de confuzie a valorilor. Sub pretextul că s-ar îndepărta de la imperativele afirmării propriei literaturi, „sunt admonestați *in corpore* cei ce se apleacă asupra literaturilor străine”, fiind „anulată o întreagă tradiție, stabilită de universitari emeriți care, pronunțându-se în teritoriul specialității lor, n-au făcut decât să probeze receptivitatea spiritului românesc, suplețea și capacitatea sa de judecată interpretativă, putința culturii noastre de a-și lărgi organic orizonturile”. Se pledează pentru precizia și intuiția teoretică a celor mai tineri critici, puși în relație cu nume notorii din perioada

interbelică – Alice Voinescu, Basil Munteanu, Al. Marcu, Nina Façon etc. Marcel Pop-Corniș discută pertinent în *Anatomia balenei albe* despre zonele anglo-saxone, iar studiile lui Cornel Mihai Ionescu, Irina Mavrodin, Andrei Ionescu, Andrei Brezianu etc. fac același lucru. Scopul unor asemenea exegeze nu este să uzurpe activitatea specialiștilor, ci să exprime reacții critice argumentate din interiorul literaturii române în stadiul său contemporan de evoluție, furnizând totodată un antidot la o eventuală sclerozare a intuiției critice. Se accentuează gradual importanța afirmării tinerilor critici, care nu fac decât să confirme niște direcții, orientând sensul discuțiilor, aducând un suflu nou, făcând mai permeabil raportul dintre literatură și public.

În general, tematica diversificată a numerelor revistei reușește să capteze interesul și prin prezentarea unor subiecte conexe. Numărul dedicat literaturii științifico-fantastice stă sub semnul unei infuzii sociologice. Atitudinea triumfalistă se înscrie într-o tradiție politică încremenită în proiect, care pare să dăinuiască și să capete tot mai multă forță: în „Secolul comunismului” valorile eterne ale umanității – pacea, libertatea, egalitatea, fericirea tuturor – sunt resemantizate. În general, tematica fantasticului eludează ideea realismului, deci propune noi reprezentări estetice. Amintim în acest sens articolul lui Zoe Dumitrescu-Bușulenga despre „Edgar Poe și fantasticul exact”, în care autoarea observă că, „pendulând neîncetat între vis și realitate, între fantezie liberă și raționamentul de strictețe geometrică, Edgar Poe a construit o operă nouă, originală, convingătoare și incredibilă, ținând deopotrivă de artă și știință, exprimând dualitatea fundamentală a autorului, orientarea lui egală către observația atentă, minuțioasă, a lumii înconjurătoare în lumina științei contemporane și fabulația fantastică cea mai bogată” (*Secolul 20*, nr. 2, 1964, p. 200). Secțiunea destinată „Fantasticului natural” include eseuri de Roger Caillois, Ernst Jünger și Dan Hăulică.

Numărul tematic „Fantasticul – între teorie și expresie” cuprinde texte de Roger Caillois, Victor Ivanovici, Virgil Tănase și Răzvan Theodorescu. Astfel de studii oferă o nouă pistă de interpretare a imaginarului fantastic. Ingineria textuală, maniera de resemantizare a spațiului, pendularea între *joc* și *cuvânt*, între *experiență* și *așteptare*, toate acestea devin repere pentru o nouă „poetică” fantastică. Uneori literatura fantastică apelează la o semiotică a non-sensului, ce se sprijină pe paradoxurile referinței, pe replici lipsite de relevanță și de validitate, pe colaje ori pe clișee verbale. Alteori discursul aluvionar se transformă în logoree sau într-un simulacru de dialog.

Interes există și pentru „Literatura polițistă”, care marchează un hiatus între premisele ideologice ale realismului socialist și fidelitatea reprezentărilor auctoriale. De aceea înclinația spre ludic, spre jocuri de limbaj, dar și accesibilitatea domeniului guvernează principiile unei noi „specii” literare, onorată de scriitori ca Jean Richepin, Max Jacob, Jean Genet, Dashiell Hammett sau de gloze pe marginea romanului polițist, semnate de Roger Caillois, Mircea Ivănescu, Jordan Chimet, Ov. S. Crohmălniceanu și Dinu Pillat.

Literatură și eveniment

Treptat, *Secolul 20* face posibilă revitalizarea unor concepte-succedaneu – în loc de „literatura memorialistică”, tabuizată și considerată ilicită, este folosită sintagma „literatura amintirii”, pusă în permanență în relație cu actualitatea, cu socialul, care așteaptă ca un animal de pradă și adușmeacă o posibilă țâșnire a imprevizibilului criticii –, menite să creeze o punte între critica interbelică, literatura avangardelor și critica actuală, mandatară a unei literaturi „cu totul noi”, însă o noutate cuprinsă între niște marje acceptate deja. Este demn de luat în seamă acest fenomen de „mimetism”, prin care

revista reușea de multe ori să tipărească texte inedite și să prilejuiască bilanțuri și discuții despre literatura română în raport cu literatura universală. În altă ordine de idei, se remarcă o revitalizare a unor figuri tutelare ale literaturii române și străine, fiind repuși în discuție I. L. Caragiale, Ion Creangă sau scriitori mai puțin cunoscuți publicului larg (scriitorul român de expresie franceză Panait Istrati ori spaniolul Pio Baroja). Printre clasicii ruși (Lermontov, Dostoievski, Tolstoi, Gogol, Maxim Gorki etc.), sunt traduși fragmentar sau li se dedică studii scriitorilor din diverse epoci culturale: francezi (de la Gustave Flaubert și Paul Valéry până la Marcel Proust și Pierre Emmanuel), germani (Günter Grass), americani (de la Wallace Stevens la Kurt Vonnegut), englezi (de la Jonathan Swift la James Joyce), scriitori cehi (Milan Kundera înainte de emigrarea în Franța, în 1975, când devine *persona non grata* pentru regim). Metoda comparativă – atunci când trece de searbăda întocmire a unor contexte de influențe – face să fie definiți mai bine membrii comparației decât atunci când sunt examinați izolat; integrați într-un sistem de referință, partenerii capătă o pregnanță mai mare, fie prin fenomene de contrast, datorită cărora calitățile individuale se exaltă reciproc, fie prin imprimarea unei nuanțe mai vii atunci când e vorba de asemănări. Literatura supraviețuiește prin implicațiile și „dendritele” care se stabilesc între texte și între tipuri de sensibilități.

În același timp, putem sesiza privirea vigilentă a mandatarilor ideologici, care insistă asupra „fenomenul[ui] creșterii continue a prestigiului literaturii române în lume, literatură care, prin mesajul său înalt, inspirat, se înscrie tot mai mult pe orbita valorilor de circulație universală”¹. Revista este totodată interesată să mențină un

¹ V. în *Secolul 20*, nr. 3, 1964, Pop Simion (secretar al Uniunii Scriitorilor din R.P.R), „15 ani de relații literare cu străinătatea”, pp. 80-89; nr. 7-8: Mihai Beniuc, „Popularitatea literaturii noastre noi”, pp. 5-9; Marcel Breslașu, „Trecut, prezent și viitor”, pp. 10-19.

raport între „universal și național în literaturile contemporane”. Din 1971 putem remarca o tensiune sporită între spațiul literar și context. Sporește numărul textelor dedicate relației dintre istorie și eveniment, dintre realitate și ficțiune, ilustrând astfel preocupările majore ale criticilor și teoreticienilor literari. Toate aceste dezbateri au ca puncte comune problema istoricității, ritmul și structurile unei literaturi diversificate, care își șlefuește în permanență reperele.

La începutul anilor '80 se conturează o perspectivă evazionistă, cu pretenții interdisciplinare, însă diferită ca atitudine de cea de la sfârșitul anilor '60, dar și de cea încrâncenată, tulburată de reacții diverse, de pe parcursul întregului deceniu șapte. Consecvența și coerența unei atitudini artistice proprii a revistei au făcut posibil un climat intelectual care a susținut traducerea de texte de ultimă oră, publicarea de studii critice și teoretice de înaltă ținută, polemici elegante, originalitatea unor demersuri artistice subversive la limită, care au reușit să atenueze coerciția ideologicului, răsturnând codurile. În acest sens, se conturează o „civilizație a imaginii”, în care are loc aproape în permanență duelul realității cu ficțiunea, multiplicându-se un tip de discurs biunivoc, care să marcheze deopotrivă ruptura și continuitatea ideilor ca variațiuni ale unor teme date. Literatura angajată își are rolul ei între paginile revistei, însă este adesea mascată de intervenții critice care mută accentul de pe social pe valorile intrinsece, de natură estetică, ale textului.

Ținând cont de cele menționate mai sus, putem afirma că publicația *Secolul 20* este atât un indicator al studiilor și al traducerilor realizate în epocă, de-a lungul perioadelor de cenzură (și al acelor de relaxare ideologică), cât și un veritabil reper pentru a înregistra evoluția criticii literare românești și relația ei cu ideologia, marcând în aceste decenii mai ales relația strânsă dintre critică, teorie și istorie literară. Pledoaria pentru fantastic, coroborată cu strategiile de învingere a „duratei”, de teoretizare a funcției râsului, de

pulverizare a omniscienței naratorului, au modificat reprezentarea literaturii înseși, ca și reprezentarea despre literatură, spărgând monolitul realist socialist. Echilibrul conceptual și diversitatea temelor prezente în revistă, împingând explorările înspre zone chiar fugare atinse, au apărat mereu demnitatea lecturii și a studiilor întreprinse, supuse rigorii și probei timpului.

Bibliografie:

- MARTIN, Mircea 1986: *Singura critică*, București, Editura Cartea Românească.
- PETCU, Marian (coord.) 2005: *Cenzura în spațiul cultural românesc*, București, Comunicare.ro.
- IORGULESCU, Mircea 1973: „Despre foiletonism”, în *România literară*, anul VI, nr. 8, 22 februarie, p. 3.

III.

ARII MARGINALE – PERIFERII CREATOARE

LA CE BUN „A TREIA EUROPĂ” ÎN MILENIUL TREI? SCURTĂ ISTORIE A UNUI PROIECT

Adriana BABEȚI

Argumente

Recuperarea traseului unui proiect – „A Treia Europă” – inițiat în anii '90 de un grup de profesori și studenți ai Universității de Vest face parte dintr-un studiu mai amplu de istorie culturală a comunităților intelectual-artistice din Timișoara ultimelor cinci decenii, din care au apărut fragmente în volume colective sau în presa literară¹. Titlul proiectului și numele fundației care l-a pus în operă au suscitât la data apariției suficiente nedumeriri și controverse. Ele nu au ocolit nici parte din cărțile, publicațiile și manifestările științifice și literare care i-au purtat ulterior emblema. Nu este însă mai puțin adevărat că cele peste 60 de volume apărute la edituri prestigioase din România, cele cinci numere ale revistei *A Treia Europă* și numerele tematice ale revistei *Orizont* (care

¹ Cea mai recentă intervenție în acest sens este comunicarea științifică pe care am prezentat-o cu ocazia conferinței internaționale *Localizing Theory. Schools of Thought and Policies of Knowledge in Contemporary Literary Studies*, organizată de Centrul de cercetare „Tudor Vianu” al Universității din București între 3-4 aprilie 2015. Cu acel prilej am sintetizat câteva inițiative care au pus în circulație în anii '70-'80 la Timișoara teorii literare relativ sincrone cu cele din spațiul occidental. Fragmentul consacrat modului în care o comunitate științifică marginală a reușit să aducă în dezbateri teme și teorii de actualitate în acea perioadă (inclusiv studiul comparat al culturilor din Europa Centrală) a apărut în volumul colectiv *Dus-întors. Rute ale teoriei literare în postmodernitate* (Fotache 2016).

însumează, împreună, aproape 1000 de pagini), cele 45 de conferințe, colocvii și seminarii naționale și internaționale inițiate și organizate de „A Treia Europă” s-au bucurat în egală măsură și de numeroase aprecieri favorabile, chiar entuziaste, dosarul de presă al ansamblului manifestărilor fundației înregistrând peste 200 de intrări în doar 10 ani.

În pliantul trilingv care marca debutul activității grupului, inițiatorii își sistematizau nu doar argumentele, ci și obiectivele. În principiu, trei tipuri de cauze, necesități și oportunități au stimulat crearea în 1997 a programului „A Treia Europă” și, în 1999, a fundației cu același nume. Primul, determinat istoric, viza specificul unei tradiții a Timișoarei și Banatului. Caracterul multietnic, plurilingv, multiconfesional, coabitarea cu potențial conflictual aproape de zero au imprimat acestui spațiu o capacitate unică în spațiul central- și sud-est european de a întreține un dialog intercultural autentic, de a dezvolta un model aparte de civism, bazat prioritar pe valorile deschiderii, comunicării și solidarizării. Al doilea argument, ancorat în prezentul anilor '90 și generat de modificările contextului socio-politic de după 1989 în România, era descris de interesul tinerelor generații aparținând diferitelor etnii din Banat (români, maghiari, sârbi, germani, evrei, slovaci, rromi, bulgari, croați) de a-și afirma propriile identități culturale nu izolat, ci printr-o suită de proiecte comune, de natură să stimuleze și să dezvolte forme specifice de coeziune. A treia motivație a demersului avea în vedere perspectiva: posibilitatea de infuza sfera publică din România cu valorile civismului intercultural, garanție a solidarizărilor comunitare, a stabilității socio-politice și a ireversibilității procesului democratic din regiune.

La posibila întrebare de ce un asemenea proiect a apărut și s-a derulat la Timișoara, unul din primele răspunsuri s-ar lega de însuși specificul acestui spațiu. Poziția sa geografică, precum și un întreg

parcurs istoric au făcut ca în ultimii 300 de ani Timișoara să se constituie într-un nod urban cu funcție de centru regional (administrativ, socio-economic, cultural), plasat în sud-estul Europei Centrale, invariabil în zona de margine a unității statale căreia i-a aparținut (Regatul Ungariei, Imperiul Otoman, Imperiul Habsburgic, Imperiul Austro-Ungar, România). Din acest motiv, una din mărcile sale distinctive este caracterul de oraș margino-centric¹, a cărui dezvoltare e determinată de marea lui diversitate etnică, lingvistică, religioasă, culturală. Iar specificul său de răscruce culturală, de zonă a intermedierei și hibridării, de mixtură *sui generis* între deschiderea experimental-cosmopolită și etosul regional nu avea cum să nu facă sens în ultimii 50 de ani și să nu genereze noi forme de exprimare după 1989.

Fapt verificat de-a lungul a trei secole de istorie, în Timișoara, spațiu plural prin excelență, a apărut și s-a menținut un exercițiu al coabitării în diversitate (etnică, religioasă, lingvistică, culturală). Astfel, țesutul social a dezvoltat un mod distinct al întâlnirii cu Celălalt. Reperle identitare (de grup, dar și individuale) s-au construit într-un areal cu frontiere „moi”, nerigidizate, poroase, fapt care a dus la apariția unor forme de transfer și hibridare culturale. Astfel încât contactul cu Diferitul (fie el individ, grup, opinie, model cultural, formă artistică, ideologie, teorie științifică etc.) a fost de

¹ Primele analize românești ale acestui specific din perspectivă literar-culturală, multiplu documentate, i se datorează lui Cornel Ungureanu. Volumul său din 1980 (*Imediata noastră apropiere*), suita editorială dedicată geografiei literaturii române apărută după 1989, dar mai ales *Mitteleuropa periferiilor* (Ungureanu 2002) atestă această prioritate. Într-un amplu capitol din monumentală lucrare apărută după 2002 și consacrată istoriei culturilor literare din Europa Est-Centrală, Marcel Cornis-Pope și John Neubauer repertoriază elementele specifice statutului cultural al orașelor margino-centrice din Europa Est-Centrală. Timișoara intră astfel în dialog direct sau oblic cu noduri urbane precum Novi Sad, Szeged, Trieste, Košice, Cracovia, Lvov, Cernăuți (Cornis-Pope, 2006, în *op. cit.*).

cele mai multe ori de-dramatizat, în respectul înseși ideii de diferență și cu o remarcabilă propensiune pentru interesul reciproc, pentru dialog, coeziune civică și intelectual-artistică (Babeți 2008: 15-53 și Babeți 2011: 383-389). Această mentalitate deschisă, relaxată, permisivă, a generat o stare de spirit suplimentară: propensiunea spre nou, spre inovativitate și experiment.

În același timp, o constatare confirmată de rezultatele unei suite de cercetări statistice a dezvăluit și o altă realitate. Structura etnică a regiunii a început, încă din deceniul al cincilea al secolului trecut, să se modifice. Importante segmente din populația locală (citradină și rurală) au emigrat în valuri succesive în Occident, după cum grupuri provenite din alte provincii ale României, cu tradiții culturale, mentalități și practici civice diferite, s-au stabilit în Banat. Fenomenul a avut – în durată – repercusiuni sensibile asupra modelului de civism intercultural descris mai sus, afectându-i coerența și consistența. Studiile istoricului Victor Neumann (Neumann 2013) și ale psiho-sociologului Alin Gavreliuc (Gavreliuc 2002)¹ consacrate fenomenului interculturalității dinamice care caracterizează Banatul au servit drept suport argumentativ suplimentar al proiectului nostru.

Pe acest fundal a apărut ca proiect cultural-științific, dar și civic-formativ, „A Treia Europă”.

Puțină istorie

Încercând să răspund într-o formă publicistică invitației revistei *Dilema* (numărul 503 din 2002) de a face bilanțul celei de- „A Treia Europe”, am imaginat pentru incipitul articolului un

¹ În referințele bibliografice finale am citat ultimele variante editoriale ale acestor studii.

artificiu retoric inspirat de procedura de anchetare din romanul *Clepsidra* al lui Danilo Kiš. De pildă: „Ați spus, cu martori, că ideea de a studia trecutul Timișoarei și al Banatului v-a venit într-un parc. Precizați numele parcului, data și ora la care vă aflați acolo?” „Parcul Botanic din Timișoara, 21 decembrie 1974, ora 15.30”. ”Erați singură?” „Nu.” „Indicați numele persoanei care vă însoțea.” „Cornel Ungureanu.” „Descrieți scopul plimbării.” „Eram în căutarea unei istorii.” „Nu vă eschivați. Precizați numele obiectivului pe care îl căutați.” „Poarta vieneză.” „Cine v-a obligat să o faceți?” „Nimeni. Era propria noastră curiozitate.” „Ce ați afirmat atunci când ați găsit poarta?” „Nu am găsit-o. Era îngropată în zăpadă.” „La ce oră ați părăsit parcul?” „Când a început să se întunece. Pe la cinci, cinci și un sfert.” „Continuați” (Babeți 2002: 7).

În acest stil scutit de rigorile unui discurs științific am reconstituit atunci modul în care, alături de Cornel Ungureanu, am început în anii '70 investigarea unui topos distinct (Timișoara, Banatul), amplasat în contextul său central-european. Din 1974 și până la începutul anilor '90, numeroase pagini de publicistică literară (interviuri, reportaje, anchete), eseuri sau fragmente de proză au purtat semnătura noastră comună sau individuală, iar inițiativa lui Cornel Ungureanu de a elabora o geografie literară a zonei în contextul Europei Centrale și-a găsit o primă realizare editorială prin volume precum *Contextul operei* sau *Imediata noastră apropiere*. Din orele petrecute în biblioteci, arhive de stat sau particulare ori pe teren s-au adunat sute de pagini care au transcris documente, precum și numeroase fișe de lucru despre istoria orașului și a Banatului, despre zeci de romane, memorii sau jurnale ale unor scriitori sârbi, maghiari, austrieci, polonezi, cehi, croați, slovaci. Ne susținea acest efort documentar proiectul unei cărți despre Timișoara subterană, dar și dorința de a explora cultura vecinătăților. Însă inventarierea și traducerea numeroaselor documente din arhive, a articolelor dintr-o

presă centenară quadrilingvă apărută în zonă, interpretarea vastului patrimoniu literar redactat în cinci-șase limbi, precum și coagularea ideilor într-un proiect de mari dimensiuni, coerent și metodic, ar fi presupus existența unei echipe de lucru extinse¹.

Mefiența mediului academic față de formele de asociere pe proiecte din domeniul științelor socio-umane a blocat însă multă vreme constituirea unui grup de cercetare cu un program comun. Eșecul Cercului de semiotică, inițiat la începutul anilor '70 la Timișoara de un grup de intelectuali, cerc rapid demantelat prin presiunile concertate ale poliției politice și ale sistemului de cenzură, a fost una din posibilele cauze care au împiedicat constituirea unui colectiv de cercetare a tematicii central-europene. S-a adăugat acestui aspect ostilitatea fățișă a oficialităților față de o orientare cu un caracter marcat cosmopolit într-o epocă de ascensiune a național-comunismului ceaușist, fapt care a imprimat întreprinderii noastre un caracter solitar până la începutul anilor '90.

Cu toate că în acea perioadă accesul la un suport teoretic pentru un asemenea demers era greu de accesat, efortul nostru constant de documentare în istoria și literatura Europei Centrale, dar și în cultura Timișoarei din perspectiva poziției sale margino-centrice, a întreținut viu interesul pentru studiul comparat al literaturilor central-europene și a pregătit vastul proiect colectiv demarat în 1997 sub genericul „A Treia Europă”. Șansa de a putea parcurge un important patrimoniu cultural din zonă prin intermediul unor traducători profesioniști din limbile germană, maghiară, sârbă, slovacă, unii dintre ei scriitori de marcă ai Filialei din Timișoara a Uniunii Scriitorilor, a stimulat, la rândul ei, conceperea și apoi

¹ În studiul „Un avanpost margino-centric. Literatura și teoriile ei la Timișoara în anii '60-'70”, apărut în volumul colectiv *Dus-întors. Rute ale teoriei literare în postmodernitate*, am explicat pe larg cauzele care au determinat apariția unui grup de cercetare a culturilor central-europene abia după 1989.

realizarea unui proiect de mai mare anvergură pentru studiul comparat al culturilor și literaturilor din Europa Centrală.

Dar circumstanța care a favorizat apariția unui proces generator de emulație și discipolat în acest domeniu a fost intrarea la catedră în învățământul superior timișorean, la Universitatea de Vest (după 1990), a câtorva critici literari, scriitori și istorici (Cornel Ungureanu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, Smaranda Vultur, Victor Neumann, Daniel Vighi, Viorel Marineasa, Marcel Tolcea), care au reușit să stimuleze interesul științific al noilor generații de studenți și mai apoi de masteranzi sau doctoranzi pentru problematica generală central-europeană sau pentru aspecte teoretice conexe acesteia.

După cum conferința internațională „Intellectuals and Social Change in Central and Eastern Europe”, inițiată și organizată de Universitatea Rutgers și *Partizan Review* (Newark, New Jersey, 9-11 aprilie 1992), a contribuit la cristalizarea ideii de a demara la Timișoara un proiect de cercetare a culturilor din Europa Centrală și de Sud-Est. Bucurându-se de prezența unor autori de renume ca cei trei „Nobeli” (Czesław Miłosz, Joseph Brodsky și Saul Bellow) și a viitoarei laureate Doris Lessing, precum și a lui Susan Sontag, Tatiana Tolstaia, Ivan Klíma, György Konrád, Vassily Axionov, Hans Magnus Enzensberger, Adam Zagajewski, Slavenka Drakulić sau de participarea unor renumiți istorici, politologi, critici literari, traducători, precum Adam Michnik, Michael Heim, Richard Pipes, Ralph Ellison, Walter Laqueur, prestigioasa manifestare a reunit pentru prima dată după 1989 intelectuali preocupați de tematica central-europeană în întreaga ei complexitate politică, socială și mai ales culturală. Cei trei participanți români (Norman Manea, Vladimir Tismăneanu, Mircea Mihăieș) au reușit să atragă atenția nu doar asupra specificului de răspântie culturală al României, ci și asupra

evoluției politice și culturale distincte în spațiul recent eliberat de comunism.

Am avut atunci nesperata șansă de a asista la lucrările conferinței, de a realiza interviuri cu Czesław Miłosz, cu Susan Sontag, Hans Magnus Enzensberger și Michael Heim, dar mai ales de a discuta cu unii din cei mai avizați cunoscători ai culturii central-europene, interesați vizibil de intervențiile vorbitorilor români. Între toți, profesorul Michael Heim de la UCLA și-a manifestat deschis dorința de a cunoaște pe viu orașul din sud-estul Europei Centrale și pe profesorii care le vorbesc studenților despre autorii traduși și comentați de el în engleză, de la Milan Kundera și Bohumil Hrabal la Esterházy Péter și György Konrád, de la Miloš Crnjanski la Danilo Kiš sau Dubravka Ugrešić, de la Günter Grass la Vassily Axionov. Împreună cu Mircea Mihăieș și cu Michael Heim, am imaginat pentru prima dată atunci, în 1992, departe de casă, posibilitatea de înființa la Timișoara un centru de studiere și de traducere a literaturilor central-europene¹. Acelei prime întâlniri, dar și corespondenței ulterioare, i se datorează decizia lui Michael Heim de a învăța a unsprezecea limbă străină, româna, de a iniția la Timișoara primul colocviu din lume al traducătorilor din Europa Centrală și de a-l traduce pe Max Blecher în engleză².

¹ Istoria acestei prime întâlniri și a drumurilor făcute la Timișoara de cel mai important traducător din literaturile central-europene este consemnată în volumul *Un Babel fericit*, apărut la Editura Polirom în 1999 și reluat în variantă engleză în volumul omagial, conceput și tipărit în SUA, *The Man Between. Michael Henry Heim & A Life in Translation* (Allen 2014).

² Toate aceste proiecte s-au realizat începând din 1998, când, vorbind o română impecabilă, Michael Heim a venit la Timișoara ca să întâlnească echipa deja constituită „A Treia Europă”, pentru a participa la un seminar deschis, transformat un an mai târziu într-o carte (*Un Babel fericit*), și pentru a contura proiectul mult visatului colocviu internațional al traducătorilor din literaturile Europei Centrale, care avea să devină realitate în luna mai a anului 2000, prin proiectul *Travers*, finanțat de fundația Pro Helvetia și coordonat de Ioana Copil-Popovici. Au fost atunci prezenți la Timișoara peste 40 de traducători din Polonia, Ungaria, Cehia, Germania, Austria, Slovacia, Croația, Serbia și România.

O Europă, două Europe. De ce a treia Europă?

Dezbaterea în jurul conceptului de Europa Centrală are o vechime considerabilă, iar diversitatea modurilor în care ea este numită ca atare (Mitteleuropa, Zentraleuropa, Europa Est-Centrală, Europa Mediană etc.) antrenează la fel de îndelungate și controversate opinii. Puternic conotat istoric, politic și cultural, conceptul are o geometrie variabilă, greu delimitabilă în spațiu și timp. Realitate empirică, geografie propriu-zisă, dar și construct mental, idee, Europa Centrală este un spațiu care condensează istorie, civilizație și cultură. Caracterul paradoxal, care așază față în față o suită de „și-și”-uri antagonice, se constituie, de altfel, într-una din mărcile specifice ale acestei „alte Europe”, distinctă în egală măsură de Europa Occidentală, ca și de cea Răsăriteană¹.

Ca realitate empirică, Europa Centrală pare relativ ușor delimitabilă pe hartă. Dar nici măcar acest aspect, aparent stabil, nu se lasă „prins” în granițe rigide. Iar cauza fluctuației sale e multiplă. Întâi de toate, intră în discuție momentul istoric când e făcută delimitarea. Într-un fel definea Friedrich Naumann conceptul pangermanist de Mitteleuropa înainte de Primul Război Mondial, în alt fel contura Europa Centrală Emmanuel de Martonne în 1930 și cu totul altfel Milan Kundera în 1984. Pentru a nu omite faptul că, imediat după 1990, conceptul de Europă Mediană, îmbrățișat de unii specialiști, modifică și extinde limitele Europei Centrale de-a lungul unui culoar care unește țările baltice cu sudul balcanic, neexistând – nici de această dată – un consens asupra includerii sau excluderii unor teritorii în/din respectivul perimetru.

¹ Un bilanț al extensiei conceptului de Europa Centrală până în 1997 poate fi parcurs în studiul pe care l-am realizat în 1997-1998, „Europa Centrală: un concept cu geometrie variabilă”, apărut în volumul *Dilemele Europei Centrale*.

Integrarea etapizată în Uniunea Europeană a statelor îndeobște arondate ideii de Europa Centrală a surdinizat (după anul 2000) intensitatea dezbaterilor asupra conceptului ca atare și a diminuat semnificativ interesul pentru studiile comparate central-europene, cu precădere din sfera literarului. O excepție notabilă, dar ea însăși rezultat al unei munci de echipă cu o vechime de cel puțin cinci ani, o reprezintă apariția la începutul anilor 2000 a celor patru volume consacrate istoriei culturilor literare din Europa Centrală și de Est, coordonate de concitadinul nostru Marcel Cornis-Pope și de regretatul John Neubauer.

Revenind însă la mijlocul anilor '90, când a fost demarat proiectul de grup „A Treia Europă” și când în România cercetarea sistematică a istoriei și culturii Europei Centrale a adus în spațiul intelectual câteva teme noi, incitante, ideea de Europă Centrală se mai bucura încă de interes în mediile intelectuale europene și nord-americane. Iar într-o țară ca România, recent ieșită dintr-un sistem totalitar, în care ideologia național-comunistă oficială și sistemul dur de cenzură blocaseră din start o asemenea dezbatere, noua temă intelectuală era cât se poate de stimulative. Ca orice subiect îndelung refutat, identitatea central-europeană a unei bune părți din cultura și civilizația românească nu avea cum să nu își caute căi de afirmare. Inițiativa de a pune în operă această idee avea să întâmpine însă un val de suspiciuni și chiar de acuze de segregacionism, efect al persistenței unei mentalități centralizatoare, reticente și chiar rezistente în fața dorinței provinciilor (în speță, Transilvania și Banatul) de a-și marca specificul cultural.

În acest context, apariția la Timișoara a unui grup de studiu al culturilor central-europene purtând un nume ciudat, „A Treia Europă”, nu avea cum să nu suscite reacții divergente. Întâi de toate, contraria numele. De ce „A Treia Europă”? Sugera el cumva că ar fi vorba despre o Europă depreciată, despre un fel de echivalent al

„lumii a treia”? Pentru central-europeniști (extrem de puțini la noi în acea perioadă) problema era limpede, chiar banală. „A treia” nu conota valoric, nu presupunea o ierarhie, ci făcea pur și simplu trimitere la un spațiu intermediar între cele două Europe bine cunoscute și reperabile (cea de Vest și cea de Est). Un spațiu distinct prin chiar mixtura, prin hibridarea sa implicită, generată de o istorie convulsivă, comună majorității statelor care îl compun. Nici Europa Occidentală, nici Europa Răsăriteană, ci o „altă”, „cealaltă”, „o nouă”, „o mică” Europă. A treia Europă.

Pentru noi, această „a treia Europă” era deopotrivă un concept (cu geometrie variabilă), dar și un teritoriu concret, decupabil pe hartă, cu geometrii nu mai puțin variabile în funcție de fluctuația uneori brutală a frontierelor sale. Europa Centrală era însă în primul rând un spațiu cultural în sens extensiv (cu toate determinările sale istorico-politice), deschis dialogului, comparației, interferențelor. Și, preluând o formulare a lui Czesław Miłosz din anii '80 („Europa Centrală e problema noastră”), credeam și noi, în anii '90, același lucru. Că, altfel spus, Europa Centrală putea să devină, în sfârșit, o chestiune care să ne privească direct. Un teritoriu de explorat. O redescoperire. O temă intelectuală. Un proiect de cercetare. Și, mai mult decât atât, o atitudine. O formă de civism.

1997. Zile faste pentru comparatistica din România

Începutul propriu-zis al constituirii unui grup de studiu al istoriei și culturii țărilor central-europene a avut loc în 1997, la începutul lunii ianuarie, după ce Fundația pentru o Societate Deschisă din România a aprobat finanțarea unui program de cercetare și editare complex, inițiat împreună cu Mircea Mihăieș și Cornel Ungureanu, alături de care intrasem din 1990 la catedră, la

Universitatea de Vest din Timișoara. În faza lui de start, proiectul avea în vedere realizarea unui *Dicționar al romanului central-european din secolul XX*, idee care mi-a aparținut. Din acel moment au demarat întâlnirile sistematice cu foștii noștri studenți (pe atunci masteranzi, doctoranzi sau cadre didactice universitare), în ordine alfabetică, următorii: Daciana Banciu-Branea, Dorian Branea, Gabriel Kohn, Marius Lazurca, Tinu Pârvulescu, Sorin Tomuța. Tineri intelectuali de anvergură, ei au fost, împreună cu profesorii lor, inițiatorii unor forme culturale instituționalizate de impact și succes nu doar în România (fundăție, colecție editorială, revistă, colegiu, program de conferințe, colocvii și seminarii, bibliotecă, observator de politici regionale)¹.

După cum aceluiși proiect centrat pe studiul comparat al literaturilor din Europa Centrală li s-au afiliat pe parcurs colegii noștri profesori și scriitori din mediul academic și literar din țară (Livius Ciocârlie, Andrei Corbea, Mircea Martin, Vasile Popovici, Paul Cornea, Ion Pop, Smaranda Vultur, Ciprian Vălcan, Ioan Peianov, Imre Balázs, Júlia Vallasek, Ondrej Štefanko, Mircea Muthu, Otilia Hedeșan, Anamaria Pop, Ilinca Ilian, Afrodita Cionchin, Ioana Both, Adrian Lăcătuș, Laura Cheie, Constantin Geambașu, János Szekernyés, Pia Brânzeu, Brîndușa Armanca, Sorina Jecza, Ilie Gyurcsik, Daniel Vighi, Viorel Marineasa, Alexandra Ciocârlie, Eleonora Pascu, Ildikó Meszáros, Ileana Pintilie, Alexandru Budac, Ana Pușcașu, Alexandru Condrache). Au fost alături de noi în cadrul proiectelor personalități ale lumii

¹ Lor li s-a alăturat, în timp, pentru proiectele cu un caracter cultural-literar, o întreagă pleiadă de masteranzi și doctoranzi de performanță (Ioana Copil-Popovici, Gabriela Glăvan, Dana Chetrinescu-Percec, Cristina Chevereșan, Dumitru Tucan, Bogdan Mihai Dascălu, Cătălin Lazurca, Cristian Pătrășconiu, Sorin Radu Cucu, Adina Costin-Szőnyi, Robert Lazu, Radu Corneliu Păiușan, Aranka Bugy, Voichița Năchescu, Diana Ardelean, Melania Kaitor, Csilla Koronka, Alexandra Buglea, Mihaela Papeș), precum și, mai apoi, după 2010, tineri scriitori de notorietate sau în curs de afirmare (Radu Pavel Gheo, Robert Șerban, Alina Radu, Alexandru Condrache, Ana Maria Pușcașu ș.a.).

intelectual-artistice din străinătate (Tony Judt, Vladimir Tismăneanu, Michael Heim, György Konrád, Adam Michnik, Andrei Codrescu, Michel Serres, Jacques Le Rider, Olga Tokarczuk, Andrzej Stasiuk, Paweł Markowski, Grendel Lajos, Paweł Huelle, Xavier Galmiche, Delphine Bechtel, Cécile Kovacschazy, Walter Schmitz, Jenő Farkas, Kazimierz Jurczak, Bruno Mazzoni, Libuše Valentová, Gerhard Csejka, Roland Chojnacki, Attila Bartis ș. a.).

Ar mai trebui spus de la bun început că entuziasmul și asiduitatea echipei care a generat proiectul „A Treia Europă” nu s-ar fi putut concretiza în zeci de cărți, conferințe, colocvii, seminarii dedicate vecinătăților culturale central-europene dacă nu ar fi existat suportul de start (1997) și de lungă durată al Fundației pentru o Societate Deschisă din România (președinte – Lazăr Vlăsceanu, director zonal – Iлона Mihăieș). Iar mai apoi proiectele viitoarei fundații „A Treia Europă” au fost susținute de Fundația Pro Helvetia, de European Cultural Foundation, de programul PHARE al Uniunii Europene, de Open Society Institute, de USAID, de America’s Development Foundation, de Fundația Volkswagen, de AFCN, Microsoft, de centrele culturale străine (francez și german) din oraș, de Primăria Municipiului Timișoara.

O primă ieșire în spațiul public, o primă încercare de a pune în dialog tinerii cercetători cu specialiștii timișoreni (istorici, comparatiști, germaniști, sociologi) a prilejuit-o organizarea unui colocviu zonal în 23 mai 1997: *Zile faste, zile nefaste în a treia Europă*. În sala festivă a Filialei din Timișoara a Uniunii Scriitorilor au fost prezentate presei și publicului programul grupului de inițiativă, obiectivele și strategia acestuia, colecțiile și volumele în curs de apariție la editurile Univers și Polirom. Apoi, în cele două secțiuni ale colocviului (*Un concept cu geometrie variabilă: Europa Centrală și Istorie și ficțiune. Zile faste, zile nefaste în a treia Europă*), 12 intervenții științifice au supus atenției și dezbaterii

conceptul-pivot, precum și câteva teme care, în sine, prin deschiderea lor, au confirmat faptul că startul cercetărilor a stat sub bune auspicii. Musil, Krleža, Singer, Hašek, Hrabal, Kuśniewicz, Déry, Ransmayr, Rebreanu, Titel – iată doar câțiva din autorii citați, recitați și analizați cu acel prilej de foarte tinerii, pe atunci, Marius Lazurca, Dorian Branea, Daciana Banciu-Branea, Tinu Pârvulescu, Sorin Tomuța, Radu C. Păiușan, Teodora Széplaki.

Pentru ca, tot în anul inaugural al grupului de cercetare, dar în toamnă, mai exact în 24 și 25 octombrie 1997, să aibă loc ceea ce s-ar putea numi „adevărata lansare” a proiectului „A Treia Europă”, în fața a peste 100 de cadre didactice universitare, cercetători, istorici, comparatiști, critici și teoreticieni literari din majoritatea centrelor universitare din România (București, Cluj, Iași, Craiova, Brașov, Sibiu, Ploiești și, evident, Timișoara). Trei evenimente au prilejuit de fapt reunirea la Timișoara a atâtor specialiști sub cupola unui colocviu național. Pe de-o parte, lucrările propriu-zise ale reuniunii științifice, susținute de membrii grupului de cercetare „A Treia Europă”, focalizate pe o temă inedită pentru comparatismul românesc: *O conjuncție regăsită: idilic-grotesc în proza Europei Centrale*. Pe de altă parte, fondarea, cu același prilej (în 24 octombrie), a Asociației Române de Literatură Comparată. La propunerea unui grup de inițiativă, s-a constituit atunci ARLC, organism afiliat la ICLA (International Comparative Literature Association) și viitoare ALGCR (Asociația de Literatură Generală și Comparată), așa cum funcționează ea în prezent, condusă de Mircea Martin.

La capătul unor discuții extrem de animate, uneori polemice, despre statutul literaturii comparate în mediul academic occidental,

despre inserția disciplinei în universitățile românești, despre proiectele Asociației, a fost aleasă conducerea ARLC¹.

În eleganta sală a Casei „Adam Müller-Guttenbrunn”, în fața atâtor specialiști, dar și a unui public numeros, tinerii cercetători timișoreni și profesorii lor și-au prezentat apoi lucrările. Noutatea autorilor și a textelor analizate, ineditul tematicii generale căreia i s-au circumscris comunicările științifice, descoperirea unor teritorii literare puțin frecventate de comparatismul românesc, toate acestea au suscitât interesul participanților și au invitat la discuții animate, pline de sugestii. Cu același prilej, în încheierea lucrărilor, au fost lansate cele trei apariții editoriale din colecția „A Treia Europă”: antologia *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, volumul lui Jacques Le Rider *Mittleuropa* și primul număr al revistei „A Treia Europă”, toate apărute la editura Polirom. Despre semnificația lor și a proiectului editorial purtând sigla viitoarei fundații au vorbit Vladimir Tismăneanu, Mircea Mihăieș, Silviu Lupescu (directorul editurii Polirom) și cei doi coordonatori ai antologiei și ai colecțiilor, Adriana Babeți și Cornel Ungureanu.

1998. Foaie de parcurs

Motivele care au stimulat (în ianuarie 1998) extinderea și diversificarea cercetărilor de la „A Treia Europă” spre noi domenii

¹ Pentru istoria ALGCR (dacă va fi reconstituită cândva), iată componența primului său for de conducere. Președinte de onoare – Adrian Marino; președinte – Paul Cornea; vicepreședinți – Mircea Anghelescu, Adriana Babeți, Andrei Corbea, Dan Grigorescu, Marian Papahagi; secretar general – Monica Spiridon; secretar – Liviu Papadima. Comitetul executiv al Asociației în formula inaugurală a fost alcătuit din Irina Bădescu, Alexandru Călinescu, Dumitru Chioaru, Gheorghe Crăciun, Ilie Gyurcsik, Andor Horváth, Dan Horia Mazilu, Mircea Martin, Irina Mavrodin, Mircea Mihăieș, Marina Mureșan-Ionescu, Alexandu Mușina, Cornel Ungureanu. Șeful comisiei de cenzori a fost desemnat Ștefan Borbely.

științifice au fost în acel moment extrem de clare. Studiul comparat al literaturilor central-europene presupunea o contextuare aparte și, în consecință, apropierea unor repere metodologice diverse, din afara câmpului strict literar. Era tot mai limpede că o analiză complexă a culturii central-europene nu avea cum să se realizeze optim decât în cadrul unei comunicări fertile între arii și metode științifice specifice și că mult clamata interdisciplinaritate, garant al competitivității pe plan internațional, nu putea fi realizată decât în cadrul unei structuri de cercetare ample, diverse, deschise.

Un al doilea argument care a determinat extinderea câmpului de cercetare „A Treia Europă” a fost emulația produsă de eficiența cu care se manifestau comparațiile literari. Colegi de la alte facultăți sau discipline și-au arătat interesul și disponibilitatea de a ni se alătura. Smaranda Vultur, Valeriu Leu și Gabriela Colțescu, cadre didactice și cercetători reputați, au fost liderii celor trei grupuri de studiu prin care proiectul „A Treia Europă” s-a extins în iarna lui 1998, organizându-și propriile proiecte, dar și implicându-se în proiectele comune, printr-un transfer de competențe, metodologii, informații, prin expertiza oferită unor teme specifice.

Iar a treia justificare a extinderii cercetării la „A Treia Europă” a venit, după spusele lui Cornel Ungureanu, din „imediata noastră apropiere”. După ani de lecturi și de experiențe concrete pe teren, ne era tot mai limpede că Banatul istoric putea oferi cercetătorilor un autentic extract de Europă Centrală și că, în afara studiilor deja întreprinse de istorici, această regiune își aștepta noi unghiuri de investigare. În anii următori patrimoniul memorial al zonei avea să se îmbogățească prin sute și sute de documente, prin mii de ore de consemnare pe bandă magnetică și peliculă a unor povești de viață exemplare, prin anchete de teren, interviuri, statistici.

Toate aceste argumente au făcut ca grupului fondator de comparații literari (coordonăți în continuare de Adriana Babeți și

Cornel Ungureanu) să i se adauge încă trei echipe științifice: un grup specializat în studii istorice central-europene (coordonat de Valeriu Leu, mult prea repede dispărut dintre noi), un grup de antropologie-istorie orală (coordonat de Smaranda Vultur) și un al treilea, de studii socio-politice (coordonat de regretata Gabriela Colțescu). Proiectele de cercetare și editoriale comune, dezbaterile colective, realizate din unghiuri și cu metode diferite, pe tematici de interes general, schimburile fertile de informații bibliografice, participarea tuturor grupurilor la cele mai importante manifestări științifice, toate au atestat profesionalismul unui colectiv care reunea deja peste 50 de membri¹.

Ar mai merita amintite în această „foaie de parcurs” conferințele, colocviile, simpoziioanele și seminariile organizate de „A Treia Europă” în 1998. Între ele – colocviul internațional *Memorie, cultură, comunicare* (8-11 octombrie) și cele două seminarii internaționale cu doi invitați celebri din Statele Unite: în 24-28 iunie, cu Michael Heim, profesor la UCLA, iar în 4-6 octombrie, cu istoricul Tony Judt, profesor la New York University și director al Remarque Institute (NYU)². Iar participarea membrilor

¹ Celor pomeniți deja li s-a alăturat o întreagă suită de colegi, fie reputele cadre didactice (Nicolae Bocșan, Rudolf Gräf, Miodrag Milin, Vasile Docea, Stelian Mîndruț, Aurora Dumitrescu, Octavian Bălintfi, Eva Mârza), fie tineri lectori și asistenți ori doctoranzi în plină afirmare (Corneliu Dan Berari, Lucian Vesalon, Simona Adam, Adrian Basarabă, Petru Vîrgă, Bogdan Nadolu, Călin Rus, Mihaela Fuliș, Raluca Cibu Buzac, Mihaela Sitariu), precum și masteranzi sau doctoranzi (Adrian Onica, Antonia Komlosi, Gilda Vălcan, Mihai Crîznic, Alexandra Dorca, Roxana Pătrașcu, Raluca Gaga, Florina Jinga, Mirela Tomuța, Ecaterina Danciu, Andreea Novak, Dan Zeman, Luciana Ghiță, Gabriela Ștefănescu, Erika Kovács ș.a.).

² Întâlnirile grupurilor de studiu cu cei doi mari intelectuali se vor transforma în două volume din seria *Seminar* a colecției „A Treia Europă” de la editura Polirom: *Un Babel fericit* (Michael Heim) și *Europa iluziilor* (Tony Judt). În aceeași serie au mai apărut volume realizate împreună cu Vladimir Tismăneanu, Jacques Le Rider, Michel Serres; transcrierea seminarului cu György Konrád, *Antipolitica după 10 ani*, a rămas, din păcate, în manuscris. După cum tot în manuscris a rămas și antologia *Rasă și clasă. Europa Centrală și extremele politice*, concepută de Gabriela Colțescu și Cornel Ungureanu.

grupurilor de cercetare „A Treia Europă” la importante manifestări științifice naționale și internaționale probează o dată în plus capacitatea acestora de a intra în dialog autentic cu o pleiadă de parteneri științifici din țările Europei Centrale și din Occident¹.

Cum se construiește o fundație

Dinamica inițiativelor pornite dinspre cele patru grupuri, anvergura programelor comune și a celor specifice, creșterea numărului de cercetători implicați în aceste proiecte, extensia planurilor editoriale, necesitatea unei dotări adecvate pentru un centru de asemenea proporții, asigurarea unui suport logistic pentru operațiunile aferente proiectelor, detectarea unor noi surse de finanțare și atragerea de fonduri pentru derularea proiectelor, toate acestea au determinat crearea în luna martie a anului 1999 a unui cadru instituțional de tip ONG: fundația „A Treia Europă” (președinte: Cornel Ungureanu; director executiv: Adriana Babeți; consiliu director: Dorian Branea, Gabriel Kohn, Marius Lazurca, Mircea Mihăieș). Din acel moment, practic, o parte din membrii grupului s-au reciclat profesional. Fără să renunțe la cercetarea literaturii, ei au învățat din mers să structureze o rețea instituțională, să facă distincția dintre ceea ce în limbajul oengistic ar fi o „misiune”, în raport cu „obiectivele” și „scopurile”, au deprins știința redactării unor programe și proiecte, a bugetării și managementului lor, a rapoartelor de etapă și a celor finale. Pentru o parte dintre ei această experiență din prima tinerețe avea să fie un bun suport pentru viitoarele cariere din diplomație (culturală sau politică), în

¹ Cele peste 100 de conferințe internaționale și naționale, de colocvii și seminarii cu tematică central-europeană la care membrii grupurilor de cercetare au participat într-un interval de 15 ani atestă din plin profesionalismul acestora și dau credit competenței lor în domeniu.

importante fundații sau instituții culturale, în companii private și de stat, în administrația publică.

Structura fundației a urmărit în principal cele cinci mari obiective stabilite la începutul anului 1999: *cercetare, formare, editare, informare, consultanță*. Numărul persoanelor implicate în totalitatea proiectelor fundației pe tot parcursul său (organizatori, cercetători, cursanți, conferențieri, traducători, editori, scriitori, artiști, ziariști, manageri culturali etc.) a trecut de 300, iar cifra care poate da seama de multitudinea beneficiarilor proiectelor trece ușor de 10.000 de persoane.

În consecință, fundația a cuprins în primul rând o unitate de cercetare, activă între 1998-2005: *Centrul de studii comparate central- și sud-est europene*. Cele patru filiere științifice au fost concepute în directă convergență cu preocupările celor patru grupuri deja constituite: literatură comparată – studii culturale, antropologie – istorie orală, istorie, socio-politologie. *Centrul de studii comparate...* a inițiat și realizat pe parcursul unui deceniu peste 60 de proiecte, majoritatea cu deschidere internațională, națională și regională¹. Rezultatele acestor proiecte s-au concretizat în cele 45 de conferințe, colocvii și seminarii naționale și internaționale organizate de „A Treia Europă”, într-o suită de volume de referință, majoritatea – premiere românești, într-o arhivă de istorie orală care însumează sute de ore de înregistrare, precum și în parteneriatele de colaborare

¹ Iată doar câteva dintre ele: *Idei, forme și modele culturale în Europa Centrală și de Sud-Est (Identități solidare, identități divergente)*, program coordonat de A. Babeți, M. Lazurca, Smaranda Vultur și Gabriela Colțescu; *Literatură, comunicare, integrare în Europa Centrală și de Sud-Est* (coord. M. Lazurca și A. Babeți); *Arta, strategiile și instrumentele formării interculturale (Mica enciclopedie a culturii din Europa Centrală în secolul XX)*, proiect coordonat de Ciprian Vălcan; *Vocabularul societății plurale* (coord. Gabriela Colțescu); *Cultura memoriei urbane în Europa Centrală și de Sud-Est. Timișoara-Dresda-Plovdiv* (proiect finanțat de fundația Volkswagen, în parteneriat cu Mitteleuropazentrum din Dresda și coordonat din partea fundației timișorene de Gabriel Kohn); *Memoria salvată* (coord. Smaranda Vultur).

cu 25 de repute universități europene, nord-americane și românești sau cu centre de cercetare fie afiliate acestora, fie independente.

Eforturile acestei unități de cercetare de a se transforma în Centru de excelență al Universității de Vest, idee agreată de conducerea Universității din acel moment, nu s-au finalizat cu succes. Deși dosarul de acreditare depus în 2001 a fost evaluat favorabil de o comisie de experți, în cele din urmă forurile ministeriale nu au aprobat transferul centrului în cadrul universității. În absența unei legitimări academice instituționale, capacitatea *Centrului de studii comparate...* de a atrage noi fonduri pentru finanțare (oricum, tot mai puține și orientate spre alt gen de programe) s-a diminuat mult. Singurul grup care și-a menținut ritmul susținut al cercetării și a continuat să iasă pe piața editorială cu noi volume a fost cel de antropologie – istorie orală, coordonat de Smaranda Vultur.

Componenta formativă a fundației, *Timișoara Open College* (coord. Marius Lazurca), inaugurată în 1999 și cu o funcționare continuă până în 2002, și-a propus să funcționeze ca o unitate didactică de tip masteral, alternativă la programele universitare existente la acea oră în UVT. În cei trei ani de activitate, *TOC* a fost frecventat de 180 de tineri cursanți, a acordat 75 de burse și a beneficiat de competența academică a 20 de repute cadre didactice din România și din străinătate. În cele peste 300 de ore de curs și seminar tinerii au dobândit cunoștințe complexe în domeniul istoriei și culturii central-europene, de natură să le asigure baza documentară pentru viitoare cercetări (disertații masterale, teze de doctorat, proiecte academice etc.). Nu este lipsit de semnificație faptul că aproape 30 de absolvenți ai *TOC* sunt în acest moment cadre didactice universitare în România, Europa, SUA, Canada sau cercetători afiliați unor importante institute științifice din țară și străinătate.

În ce privește obiectivul de editare, cel de-al treilea segment al programelor fundației, el este cu adevărat spectaculos, iar bilanțul său – cu totul elocvent. În cele două colecții coordonate de Adriana Babeți și Cornel Ungureanu la editurile Polirom și Univers au apărut 62 de volume, în mare parte traduceri din cei mai importanți autori central-europeni, dar și texte ale unor mari istorici ai culturii, sociologi, politologi, filosofi. Li se adaugă cele cinci numere ale revistei „A Treia Europă” (peste 700 de pagini) și câteva premiere pentru mediul academic din România: cele două antologii deja menționate, cu texte fundamentale consacrate Europei Centrale (coord. A. Babeți și C. Ungureanu), o *Cronologie a Europei Centrale* (coord. Nicolae Bocșan și Valeriu Leu), un *Vocabular al societății plurale* trilingv (coord. Gabriela Colțescu), seria dezbaterilor cu mari personalități din Europa centrală (*Seminar*) și suita de *Caiete*, din care, din păcate, nu a apărut decât volumul dedicat lui Sacher-Masoch (cele care își propuneau să repună în circulație numele unor Otto Weininger, Karl Kraus, Martin Buber, Hermann Broch, Alma Mahler-Werfel rămânând în stadiul de șantier). Dacă acestor apariții originale li se adaugă cele nouă volume de istorie orală coordonate de Smaranda Vultur, care transcriu și interpretează un impresionant patrimoniu memorial al principalelor comunități etnice din Banat, imaginea a ceea ce a reușit să întreprindă o mică fundație timișoreană în cel mai concret mod și într-un timp relativ scurt (un deceniu) prinde nu doar contur tot mai clar, ci și consistență.

Obiectivului de a informa un public cât mai numeros și divers i-a răspuns, în viziunea celor care au structurat fundația, o unitate distinctă, care a cuprins o bibliotecă (cu un fond de peste 800 de volume și reviste), o arhivă de istorie orală cu peste 1.000 de ore de înregistrări, însoțite de o arhivă foto și video, de zece caiete de teren și alte sute de documente, o bază de date pe suport electronic. Acestor subunități li s-a adăugat în 2001 un *Centru de informare și*

documentare privind cooperarea regională și euroregională. În spațiul bibliotecii-mediatică s-au putut documenta nu doar cercetătorii (cu precădere tineri masteranzi sau doctoranzi din România și din străinătate), ci și un public larg.

Cât despre ultimul înființat dintre segmentele Fundației, și anume *Observatorul de politici regionale și euroregionale* (înființat în 2001 și coordonat de Dorian Branea), el a fost conceput pentru a realiza o serie de expertize și cercetări specifice pentru a ameliora deciziile administrațiilor locale din zonă și activitatea unor ONG-uri, precum și pentru a monitoriza și analiza politicile publice din euroregiunea DKMT. Între cele mai semnificative proiecte derulate prin *Observator...* pot fi enumerate *Participare civică și responsabilitate guvernamentală* (evaluarea cooperării transfrontaliere în euroregiunea DKMT) sau *O Euroregiune a cetățenilor – DKMT*. În total, au fost realizate peste 500 de ore de expertiză pentru administrația publică locală și regională și pentru Consiliul Europei, cărora li s-a adăugat conceperea a patru campanii de *advocacy*.

După (aproape) 20 de ani

În 2017 se vor împlini 20 de ani de când s-a constituit nucleul care avea să inițieze și să pună în operă un proiect colectiv curajos și dinamic. Noutatea și complexitatea lui au suscitât interes, fie admirativ, fie încărcat de suspiciune și chiar ostilitate. Oricum, vizibilitatea sa nu a putut fi contestată. Din perspectiva celor aproape două decenii, traseul construcției numite „A Treia Europă” se dezvoltă cu mai multă claritate, iar evaluarea sa de ansamblu nu poate decât să câștige în obiectivitate. Așadar, după câțiva ani de activitate intensă (cu precădere intervalul 2000-2002), deși parte din

proiectele de cercetare ale fundației au continuat să se deruleze și rezultatele cercetării să fie măsurabile și după aceea, câteva cauze interne și de context au determinat diminuarea numărului de proiecte și a anvergurii acestora. Faptul că România se integra treptat în structurile Uniunii Europene a dus la restrângerea treptată (până la dispariție) a unor fonduri de finanțare a programelor de cercetare sau a celor culturale. Pe de altă parte, plecarea la studii în străinătate a câtorva din cei mai activi tineri cercetători, stabilirea lor definitivă în Occident sau numirea după 2008 a altor câtorva în posturi diplomatice a fost o a doua cauză obiectivă a încetării ritmului de funcționare a Fundației. S-ar mai putea adăuga și un resort subiectiv, care ține de uzura internă a unor asemenea structuri organizaționale, specialiștii estimând că în cazul unui ONG cu profilul fundației „A Treia Europă” durata de viabilitate este de maximum 7 ani.

Cu toate acestea, parte din oamenii și din proiectele Fundației au continuat să își facă simțită prezența în arealul științific și cultural din România și din străinătate cu teme descinse din studiul Europei Centrale. Volumele de istorie orală coordonate de Smaranda Vultur au avut un ritm periodic de apariție, ultimul fiind, de pildă, albumul apărut în 2013, *Memorie și diversitate culturală la Timișoara. Meserii și meseriași*; numărul special din revista *Cultures d'Europe Centrale*, editată în colaborare cu CIRCE de la Universitatea Paris IV-Sorbonne în 2007, însumând peste 500 de pagini manuscrise, *Le Banat: un Eldorado aux confins* (coord. A. Babeți), s-a bucurat de numeroase lansări publice în țară și peste hotare. De asemenea, este întru totul încurajator bilanțul adus la zi al participării profesorilor și alumnilor de la *Timisoara Open College* la prestigioase reuniuni științifice naționale și internaționale cu lucrări inspirate de tematica central-europeană.

Și totuși, instituțional, fundația „A Treia Europă” a fost nevoită să se restructureze, să-și recalibreze ritmul și să-și adecveze

proiectele la noul context. Din 2011 Centrul de Studii Comparate Central- și Sud-Est Europene, unitatea de cercetare a fundației, fost transferată în cadrul Universității de Vest din Timișoara, devenind *Centrul Interdisciplinar de Studii Regionale (CISR)* – director executiv Smaranda Vultur; director științific – Adriana Babeți. Iar principalele cursuri și seminarii ale masteratului de *Comunicare interculturală* al Facultății de Litere, Istorie și Teologie de la UVT (2008-2013) au fost susținute de profesori afiliați ai fostului *TOC*, pe o tematică legată de specificul cultural central-european. După cum colegi cu expertiză în problematica Europei Centrale care au activat la „A Treia Europă” au fost invitați să predea la cursurile masterale ale altor facultăți din UVT, de la Universitatea Babeș-Bolyai, Universitatea din București, Colegiul Noua Europă, dar și în cadrul școlilor masterale sau doctorale de la Paris IV-Sorbonne, EHESS – Paris, Universitatea Jagiellonă din Cracovia, Universitatea din Viena, Universitatea Central-Europeană din Budapesta, Universitatea din Novi Sad ș.a.

Cât despre unitatea informativă din cadrul fundației, în acest moment fondul său de carte a fost donat CISR al UVT și Filialei din Timișoara a Uniunii Scriitorilor, iar arhiva de istorie orală, cu întreaga sa bază de date, a trecut de doi ani în custodia Bibliotecii Universitare „Eugen Todoran” a Universității de Vest, care a început, printr-un proiect propriu, digitalizarea surselor de ore de înregistrări.

În acest timp, experiența de management organizațional dobândită în anii fervenți ai Fundației i-a ajutat pe tinerii colegi să participe la conceperea și organizarea unui nou tip de proiecte, dominant culturale, desfășurate sub sigla „A Treia Europă”. În suita programelor care au menținut vizibilitatea Fundației încă 10 ani, începând din 2004, pot fi enumerate cunoscutele Conferințe Microsoft, itinerate în principalele centre universitare din țară, „Cafeneaua literară Danilo Kiš” deschisă la Timișoara, Szeged și

Novi Sad, precum și campaniile de lectură „Timișoara citește”, „Timișoara în cărți”, „Născut pentru a citi”, „Transport ieșit din comun. Literatură pe roți”. Poate tocmai datorită acestei dinamici, unul din cele mai importante festivaluri internaționale de literatură din România se desfășoară de cinci ani la Timișoara, FILTM, inspirat de problematica Europei Centrale și de Est: *La Vest de Est / La Est de Vest*.

În loc de concluzie

În încheierea studiului despre comunitățile științifice periferice din România mă întrebam de ce totuși proiectul de a studia culturile Europei Centrale demarat la Timișoara ca proiect academic de echipă nu a reușit să își exporte tematica și structura în alte centre universitare din România printr-un proces de replicare. Se observă limpede că, în afara celor câteva proiecte științifice individuale (Andrei Corbea, Mircea Martin, Adrian Lăcătuș, Romanița Constantinescu, Claudiu Turcuș, Anca Băicoianu), comparații români nu au integrat tematica central-europeană în programa facultăților și nici nu au inclus-o în propriile preocupări științifice. Ce explicație ar putea fi dată acestei stări de fapt? Să fie atinsă de obsolescență întreaga problematică a culturii din Europa Centrală după anii '90? Să fie vorba despre acea trăsătură comună „nouă, popoarelor din Est”, adică „neputința de a ne duce la capăt proiectele”, despre care vorbea Czesław Miłosz? Sau ne aflăm în fața unui stil intelectual românesc mai vechi, care privește cu dezinteres ori condescendență vecinătățile culturale?

Cu toate acestea, efortul câtorva dintre noi continuă. Nu peste multă vreme vor apărea la Editura Polirom două instrumente de lucru concepute și realizate la Timișoara: *Geografia literară a României*

de Cornel Ungureanu și *Dicționarul romanului central-european din secolul XX*, realizat de o întreagă echipă. Arhiva de istorie orală a Smarandei Vultur va putea fi în curând consultată de un public larg. Iar editurile așteaptă excelențele teze doctorale sau cercetările cu tematică central-europeană ale lui Dorian Branea, Radu Pavel Gheo, Gabriel Kohn, Ciprian Vălcan, Tinu Pârvulescu, ale Dacianei Branea, Gabrielei Glăvan, Cristinei Chevereșan, Laurei Cheie sau ale foarte tinerilor Ana Maria Pușcașu, Mirela Murărescu, Maria Terteci, Alexandru Condrache, Daniel Faur, Roxana Rogobete, Bogdan Balița, Raluca Bembe sau Teodora Dancău. S-ar părea că ștafeta poate fi predată cu încredere.

La finele articolului din revista *Dilema* despre „A Treia Europă” imaginam cum s-ar putea încheia o procedură de anchetare în stilul lui Danilo Kiš: „Credeți că peste 10 sau 15 ani o să mai intereseze pe cineva cărțile și revistele voastre, cercetările voastre?” „Aș vrea să cred că da.” „De ce sunteți tot timpul nesigură și nu puteți să răspundeți ferm, cu da sau nu?” „Pentru că aici vremurile-s pururi în ceață, căile mereu începute, mereu neterminate, iar gândurile deznădăjduite și pline de speranță.” „Ați citat un scriitor cunoscut?” „Nu.” „Bine. Continuați.”

Oare cum aș răspunde acum, în 2015, la întrebarea „Credeți că peste 10 sau 15 ani o să mai intereseze pe cineva cărțile și revistele voastre, cercetările voastre?”. Sunt sigură că aș folosi aceleași cuvinte ca în 2002: „Aș vrea să cred că da.”

Bibliografie:

- ALLEN, Esther; COTTER, Sean; VALENTINO, Russel Scott (coord.)
2014: *The Man Between. Michael Henry Heim & A Life in Translation*, Rochester – NY, Open Letter.
- BABEȚI, Adriana 2002: *Procedură de anchetare*, în „Dilema”, nr. 503.

- BABEȚI, Adriana 2008: „Literatura – o interfață a culturii urbane a memoriei. Studiu de caz: Timișoara”, în Smaranda Vultur (coord), *Banatul din memorie*, Timișoara, Editura Marineasa.
- BABEȚI, Adriana 2011: „De la multiculturalité à l’inter- et à la transculturalité: une étude de cas, Timișoara”, în *Espaces multiculturels. Sociétés et images* (Marie-Madeleine Martinet, Francis Conte, Jean-Marie Valentin & Annie Molinié (dir.)), Paris, Presses de l’Université Paris-Sorbonne
- BABEȚI, Adriana 2016: „Un avanpost margino-centric. Literatura și teoriile ei la Timișoara în anii ’60-’70”, în Oana Fotache, Magda Răduță, Adrian Tudurachi (coord.), *Dus-întors. Rute ale teoriei literare în postmodernitate*, București, Editura Humanitas.
- CORNIS-POPE, Marcel; NEUBAUER, John; HARSÁNYI, Nicolae 2004: „Literary Production in Marginocentric Cultural Node: The Case of Timișoara”, în Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (coord.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, vol. II, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- FOTACHE, Oana; RĂDUȚĂ, Magda, TUDURACHI, Adrian (coord.) 2016: *Dus-întors. Rute ale teoriei literare în postmodernitate*, București, Editura Universității București / Editura Humanitas.
- GAVRELIUC, Alin 2002: *O călătorie alături de „celălalt”*. *Studii de psihologie socială*, Timișoara, Editura Universității de Vest.
- NEUMANN, Victor 2013: *Interculturalitatea Banatului*, Iași, Editura Institutului European.
- UNGUREANU, Cornel 2002: *Mitteleuropa periferiilor*, Iași, Editura Polirom.

INTRODUCERE ÎNTR-O GEOGRAFIE A LITERATURII BANATULUI

Cornel UNGUREANU

Sentimentul spațiului azi, ca și în urmă cu o sută sau cu o mie de ani, trebuie înviat atunci când scriem o geografie a literaturii. Și eu chiar asta vreau să scriu: o geografie a literaturii „din Banat”. Despre sentimentul spațiului trebuie să scriem mai întâi atunci când ne ocupăm de primele pagini scrise în Banat de Gerardus de Cenad, de Iosif de la Partoș, de Ioan Slavici, de Sorin Titel sau de Petre Stoica. Scrisul lor aparține acestor locuri. Prezența lor aici numește un centru. Arată cât de mari erau distanțele între Timișoara și București, Belgrad, Budapesta, Viena, Paris și Londra. Cum se recuperau ele. Cum puteau fi ele recuperate pe jos, călare, în trăsură, în mașină, în tren, în avion. Cum ajungeau aici cele scrise cu litere latine, slavone, turcești. Cum trecem – cu ce trecem – dintr-un mileniu într-altul. Și, mai târziu, dintr-un secol într-altul.

Despre sentimentul spațiului, la trecerea dintr-un mileniu în altul, putem discuta mai întâi pornind de la biografia lui Gerardus de Cenad. Azi, în anul 2015, când Timișoara speră să devină capitală culturală. Sau, scriem noi, să redevină o capitală culturală.

La începutul anilor nouăzeci, gândeam Europa Centrală ca un ținut definit de explozivul manifest al lui Milan Kundera. Construirea grupurilor de cercetare ale Europei Centrale din Timișoara se baza pe studenții Adrianei Babeți, ai lui Mircea Mihăieș și ai mei, care

studiau Literele: îi citiseră sau îi aveau în bibliografia noastră obligatorie pe Kafka, Musil, Hašek, Eugen Ionescu și Emil Cioran. Nu lipseau Danilo Kiš, Italo Svevo și Miloš Crnjanski. Coboram cu ei la 1900 și chiar mai devreme dacă așezam la loc de cinste invitații americani ori francezi care se ocupaseră în cărți importante de Europa Centrală. Cum mereu apărea între paginile invitațiilor sau ale tinerilor combatanți numele Mitteleuropei lui Naumann, care atrăgeau atenția nu asupra „tragediei Europei Centrale”, asupra felului cum a fost ea asasinată de ocupantul sovietic, ci asupra unui stil anexionist, atât de lizibil în *Mein Kampf*. Biblia lui Hitler poate fi bibliografie de referință pentru cine vrea să înțeleagă cum se cuvine Europa Centrală în secolul XX. Fie pentru cine apelează la anexări ale „spațiului vital”, fie pentru cine vrea excluderi succesive: aceasta este Europa mea. Nimeni nu vrea să fie din Europa de Est, a scris un important om al istoriei. Dar ce e Europa Centrală? Și cea de Est?

Am decis să apelăm la doi istorici importanți care să realizeze o *Cronologie a Europei Centrale* prin care să fixeze contextele necesare. Cronologia realizată de Nicolae Bocșan, Valeriu Leu și prietenii lor începe numărătoarea de la 1848, ianuarie, 3: „La Milano au loc ciocniri cu ocazia unei demonstrații anti-austriece organizate de liberalii italieni”. Da, 1848, an în care toată Europa se cutremură, iar Europa Centrală, așa cum o înțelegeam noi – o Europă defăinind cum se cuvine Banatul –, se cutremură chiar mai vizibil. Așa că am apelat la istoricul Florin Medeleț, care ne-a atras atenția că lecturile trebuie începute mai de demult.¹ Poate că desenul cel mai important al Banatului, spun cei care văd în Banat un ținut în expansiune, cu semnificații care să ne lege de geografia sa spirituală, culturală, literară, de sentimentul spațiului, se configurează pe vremea lui

¹ Vezi Florin Medeleț, Nicoleta Toma, *Muzeul Banatului. File de cronică*, Timișoara, Editura Mirton, 1997; Florin Medeleț, Vasile Râmneanțu, *File de cronică II – 1918-1948*, Timișoara, Editura Mirton, 2003.

Ahtum. Treceam dintr-un mileniu într-altul cu un ținut care ajunge aproape de Budapesta, de Belgrad, de Vidin, ca să numim câteva dintre orașele de azi care ar putea sluji drept repere. Am trece Dunărea, fiindcă voievodatul lui Ahtum se întinde până dincolo de Dunăre. S-au scris pagini multe despre felul în care Ahtum a fost botezat la Vidin „*secundum ritum Graecorum*” și întemeiază la Morisena (viitorul Cenad) o mănăstire bizantină. Arheologul Florin Medeleş adună documente pentru a arăta felul în care Ahtum a rezistat în fața năvălitorilor – a rezistat, dar nu prea mult. Numele oraşului Cenad provine de la învingătorul lui Ahtum, pe numele lui Csanad: un ostaş al lui Ştefan cel Sfânt. Cenad e locul unde scrie cărţi Gerardus, teolog, filosof, călător prin Europa, dar aşezat la Cenad, unde întemeiază o catedrală. În locul preoţilor de rit grec aduşi aici de Ahtum, vin alţii, de rit latin, supuşi Romei. „Procesul de transfer instituţional s-a făcut paşnic, episcopul Gerard intrând plenar în exerciţiul pastoral prin recunoaşterea de monahii greci a autorităţii ierarhice... Gerard fiind probabil un martor şi un practicant al compresiunii multilingve”, scrie Şerban Turcuş într-un studiu important. Şi, în continuare:

„Exemplul acesta a lui Gerard şi al mănăstirii pe care a preluat-o sub formă de centru episcopal este lămuritor pentru realităţile primare din faza de început a penetraţiei instituţionale occidentale în spaţiul românesc. Nu e cazul unor contraste ireconciliabile, ci mai degrabă o adaptare a realităţilor monastice, o modulare la evoluţiile politice din zonă” (Turcuş 2011: 79).

Ce sentiment al spaţiului va fi trăit un om-care-scrie în mijlocul Banatului? Fiindcă exista în Banat, la începutul celui de-al doilea mileniu, un om-care-scrie: era Gerardus, care intră în istoria Banatului după ce Ahtum e învins. Sfântul Gerardus ne invită să privim mai departe, nu numai până la Turnu-Severin sau până la

Pécs, ci până la Bologna, la Veneția și Milano. Până la Paris, fiindcă și de acolo își aduna învățăturile. Era un cărturar nepereche, spirit rebel, greu de înțeles într-o ierarhie ecleziastică în care ideea de ascultare era categorică. *Deliberatio supra hymnum trium puerorum ad Isingrimum liberalem* sau, în versiunea românească a lui Radu Constantinescu, pe care o vom utiliza în cele ce urmează, *Tălmăcire a cântării celor trei coconi către Isingrim dascălul* e una dintre cărțile importante ale spiritului central-european, așa cum se poate defini el la anul 1000, într-un Ev Mediu în care limba latină e atotcuprinzătoare. Gerardus recitește și parafrizează versete din Daniel. E un bărbat al gândirii religioase, un predicator de seamă. Exegeții au numit marile embleme ale culturii europene pe care el le urmează – unii chiar nume ale tradiției ebraice – și e bine să înțelegem în predicile lui Gerardus deschiderile către un timp nou.

„Legile firii sunt statornice și pot să fie cercetate de noi, oricât s-ar potrivi obscuranțistii”, sună secțiunea 11 din partea a doua. „Învățăturile înțelepților din vechime” se intitulează altă secțiune: Gerardus elogiază vechimile, înțelepții de odinioară. („Doar nu putem să slăvim la fel pe aceia pentru că ei nu-și au locul acolo unde se slăvește mereu.”) E parafrază sau personalitatea lui are ceva de spus? „Au oare dreptate cei care spun că este un izvor din afară pentru știința omenească, precum învățăceii lui Platon, ce comentează că mintea numai ei ne-o dau?” e o întrebare care revine. Gerardus e un prelat autoritar: sunt, zice el, prostești părerile celor care așteaptă sfârșitul lumii. Zice, desigur, pornind de la paginile veterotestamentare: „Eclipsele nu sunt semne dumnezeiești, ci lucruri firești”.

E autoritar, erudit, dar întrebările sale au, nu o dată, o desfășurare lirică. Pe care o vom redescoperi, o putem descoperi azi în marile poeme: „*Ce este veșnicia vremurilor și ce este nemărginirea întinderilor?*” În finalul părții a șasea omul-care-scrie

se confesează, fără să uite că e teolog: „Și ca să fie primită și puterea slovelor, ce ascund o comoară de nespus, întru care slove se tot încearcă duhul nostru și care negrăită comoară nu locuiește în slovele omenești, așa ca să poată fi înțeleasă de muritor, ne-am străduit să vorbim numai despre ceea ce este cu adevărat”. În secțiunea a șaptea trece la persoana a treia, ca să ne spună că el, Gerardus, trăiește într-o vreme ticăloasă: „Toată lumea cârtește împotriva făcătorului lumii. Nimeni nu stă liniștit atunci când îl încearcă necazul, nimeni nu se smerește când îl bate nenorocul. Împărățiile se semețesc drăcește una împotriva alteia. Cei puternici și cei slabi se strâng, deopotrivă, în cete, să se bată cap în cap, ca berbecii...” Iar mărturisirile omului-care-scrie trebuie reținute. Sunt memorabile: „Astfel, privind noi raza lumânărilor cele din tăria cerurilor, așa cum le vedem noi în chip de pildă, am scris despre înfățișarea vremurilor, a zilelor, a anilor și icoana pământului. Ci pentru că a noastră cuvântare dintr-acest de-al șaselea caiet s-a întins prea mult și ne așteaptă și altele, care strigă să vorbim, vom încheia aici...”

Carte de gândire creștină, dar și de gândire liberă, *Deliberatio...* este primul document al scrisului din Banat.

Ar mai fi și altele, pierdute. În lipsa lor, să-l cităm pe Răzvan Theodorescu, cel care prefațează traducerea/ediția lui Radu Constantinescu din numita carte a lui Gerardus. Scrie academicianul Theodorescu: „Ecourile civilizației occidentale în Banatul medieval nu-i sunt [lui Radu Constantinescu, n.n.] necunoscute, de vreme ce tot el a știut a face, cu ani în urmă, valorificarea cumpănită a unor informații de epocă potrivit cărora în așezământul cistercian de la Igrîș – nu departe de Cenad, iarăși – erau citați, către 1200, Cicero și Seneca, Anselm de Canterbury și Yves de Chartres într-un climat

scolastic ce era, în fond, același, cu minime nuanțe și diferențe, din Anglia până la Carpați”¹.

Tot despre Banat, un pic mai aproape: între discursurile de la întronizarea Î.P.S. Ioan la Timișoara din 27 decembrie 2014 – mitropolitul Nicolae Corneanu murise cu două luni în urmă și Înalt Preasfinția Sa Ioan a fost ales de sinod mitropolit, iar Timișoara îl așeza pe scaunul de înalt ierarh – s-a făcut și o scurtă istorie a creștinismului bănățean. Comemoratul Nicolae Corneanu venea de la Caransebeș, oraș central al ortodoxiei bănățene. Episcopi mari, ca Ioan Popasu sau viitorul patriarh Miron Cristea, trecuseră pe aici. Lăsaseră urme. Un alt Nicolae Cornean(u), cărturar al anilor treizeci, al anilor patruzeci, scrisese *Monografia eparhiei Caransebeșului*, care cuprindea informații noi despre istoria „veche” a ținutului. Nicolae Cornean era din Zăgujeni, sat aflat la șapte kilometri de Caransebeș, la doi kilometri de Tibiscus și la șapte de Căvăran. Era interesat de urmele istoriei în Banat, întâi în locurile apropiate de satul său. De Caransebeș, oraș în care va ocupa funcții în ierarhia episcopală. Ce se întâmplase, de demult, în locurile din preajmă, la Tibiscus sau la Căvăran?

¹ Am mai semnalat pagini din „Cuvântul-înainte” al lui Răzvan Theodorescu la cartea tradusă/editată de Radu Constantinescu – o definiție a geografiei literare bănățene: „Există pământuri ce au, prin așezarea lor dintotdeauna la cumpăna apelor, o deschidere nebănuită de orizonturi, o secretă știință a împăcării contrastelor, un dar inefabil al sintezei. Într-un fel Banatul – ca și, la altă scară, Renania în apusul continentului, Macedonia în inima Peninsulei Balcanice sau Galiția în pragul nesfârșirilor rusești – este, el singur, o mică lume dătătoare de măsură pentru ceea ce au însemnat în istorie, în istoria culturii mai cu seamă, întâlnirile, dar și înfruntările de civilizații diferite, de tipuri umane felurite, pe care din adâncurile preistoriei și din cele ale folclorului le-au ilustrat la tot pasul ținuturile dintre Mureș și Dunăre”. Și: „Veneam aici, în 1971, la exact un secol după ce Imre de Henzelsmann publicase sumar rezumatul cercetărilor sale prea puțin sistematice din 1868, între care cel mai grăitor, stilistic vorbind, era în vechea catedrală de secol XI din *urbs Morisena*, sarcofagul de piatră sobru, decorat cu o simplă cruce în relief. Monumentul fusese atribuit lui Gerardus – socotit de unii studioși a fi fost și inspiratorul «tematic» al meșterilor, poate bizantini, ce au lucrat în acel timp în Ungaria un vestit sarcofag la Alba Regia...”

Nu trebuie să ignorăm faptul că primele cartografii ale Banatului din vremurile mai apropiate de noi le fac savanții maghiari sau germani. Erau din secolul al XIX-lea, secolul naționalităților: apartenența modela judecățile. După 1919, când Banatul devine ținut românesc, apar arheologi care încearcă să pună în valoare rădăcinile românești. Din Caransebeș este Ioachim Miloia, unul dintre personajele de seamă ale Banatului, plastician, zugrav, jurnalist, arheolog, istoric, scriitor.¹ Face parte din generația care este trimisă peste hotare să învețe – să se formeze. Născut în 1897, Ioachim Miloia ajunge în toamna lui 1920 la Roma cu burse care îi permit să rămână în Italia până în 1927. Banatul devine vizibil (și) datorită acestui tânăr care va picta biserici, va deschide șantiere arheologice, va conduce reviste în care publică studii privind Banatul. Va fi membru de seamă al primei Asociații a Scriitorilor din Banat. Se va stabili la Timișoara, unde va întemeia Muzeul Banatului. Este mai în vârstă cu un an decât Constantin Daicoviciu, cu care va proiecta în anii douăzeci descoperirea Banatului „roman”. În revista *Analele Banatului* studiul „Cercetări arheologice în Banatul de sud” numește itinerarii prin care se pune în valoare civilizația romană a mileniului întâi. Jdioara, Căvăran, Jupa, Caransebeș, Teregova, Domașnea, Plugova, Mehadia sunt câteva localități din itinerariul regal al lui Ioachim Miloia. Poate: al lui Ioachim Miloia și al lui Constantin Daicoviciu.

La Căvăran Ioachim Miloia și Constantin Daicoviciu descoperă o biserică din secolul al XIII-lea. Dar numai Ioachim Miloia continuă cercetările² și va publica rezultatele în *Analele*

¹ Despre Ioachim Miloia vezi Aurel Turcuș, *Ioachim Miloia (1897-1940). Viața și activitatea*, Timișoara, Editura Eurostampa, 2006.

² „Am primit scrisoarea cu fotografiile. Sunt încântat de rezultatele avute la Căvăran și îmi pare bine că e «biserica», cum se întrevăzuse în ultimele zile ale săpăturii comune. Că e «bizantină» cu cupolă sau nu, e altă chestiune. Nu prea cred să fie. Vei vedea tu. Aș fi foarte mulțumit dacă tot Căvăranul acesta l-ai publica tu singur (doar că vei pomeni și de colaborarea mea la primele lucrări). E un domeniu al tău și ești

Banatului: „Biserica noastră a fost ridicată în Evul Mediu. Iar stilul gotic al acesteia, dovedit prin contraforturi, ne dovedește aici prezența unei comunități catolice. Cum însă este lucru știut că elementul catolic din vechiul județ Caraș, nu numai în primele secole ale ocupației maghiare, ci și mai târziu, prin sec. XV-XVI, a fost foarte redus și menținut aici artificial, reprezentat doar prin colonii de călugări, durarea unui monument de aceste impozante dimensiuni și calitate de construcție n-a fost în nici un caz opera unei parohii catolice, a cărei existență aici nu este amintită”. Dar, spune Ioachim Miloia, dacă nu e amintită, înseamnă că regii Ungariei au vrut să combată aici elementul schismatic „prin toate mijloacele și în primul rând prin mijloacele spirituale”. Și: „În felul acesta vom găsi amintit Căvăranul în sec. XIII ca oraș și punct strategic și politic important. Astfel se explică aici prezența unei biserici catolice atât de importantă și ivirea unei comunități în mijlocul unui cuib de schismatici, tot așa precum în secolul următor franciscanii fac același lucru la Caransebeș”. Fiindcă epoca de înflorire a Căvăranului este în secolele XIII-XIV, biserica de la Căvăran a fost zidită, zice Miloia, în secolul al XIII-lea. Căvăran va purta, din 1968, numele de Constantin Daicoviciu, care s-a născut aici. Nu trebuie să ignorăm rolul lui Ioachim Miloia atunci când vorbim despre comuna Constantin Daicoviciu. Iar la comemorarea lui Constantin Daicoviciu în comuna Constantin Daicoviciu, comemorare la care au participat istorici de seamă din toată Europa și personalități de vârf din România, nimeni nu mai știa nimic despre biserica medievală a lui Ioachim Miloia. Nu mai era în comuna Constantin Daicoviciu nici o urmă a ei.

Nu știu de ce nu ne ocupăm cum se cuvine de turcologii noștri de seamă. *Cultura otomană a vilayetului Timișoara (1552-1716)*,

mai indicat decât toți să-l studiezi”, îi scrie C. Daicovici lui I. Miloia în octombrie 1935 (v. Miloia 1997: 76.).

apărută la Editura de Vest în 2006, și *Vilayetul Timișoara, 1552-1716*, publicată la Editura Ariergarda în 2014, ambele lucrări fiind scrise de Cristina Feneșan, sunt cărțile unui om de știință cu specializări îndelungate în arhivele străine, cu stagii la Ankara sau Istanbul. Din cea de-a doua lucrare, ultimul capitol, al patrulea, „Literatura otomană din vilayetul Timișoara”, propune imaginea unei culturi vii, în care exista o literatură populară, cu „povestiri fantastice, povestiri eroice” chiar în cronicile care evocă evenimentele și confruntările militare: „Narațiunea autorului (Ali Tarik Vak aname-i Djafer Pașa se cheamă autorul) a câștigat mai mult nerv și mai multă culoare locală în urma includerii la locul și la momentul potrivit a unor întâmplări miraculoase, a poveștilor în care faptele reale se îmbină cu cele neobișnuite, a anecdotelor și a poveștilor fantastice” scrie Cristina Feneșan. Din „Rapsozii și cântecele lor” aflăm că în cronica lui Elhadi Ibrahim Naimeddin au fost incluse cântece populare „...transmise, uneori compuse de *aşik*, *barzi* și rapsozi populari, muzicieni ca, de pildă, *Gevsheri Alik Omer* sau *Gazi Derviş Hasan* din Timișoara... Datorită apartenenței la un mediu urban aflat sub influența literaturii clasice și prin participarea lor la campaniile otomane, comportamentul artistic al acestor rapsozi s-a apropiat în egală măsură atât de propria tradiție, cât și de tradiția literaturii clasice”. Unii poeți-ieniceri au trezit chiar dorința sultanului de a-i asculta, ne informează Cristina Feneșan. Așa s-a întâmplat cu poetul-ienicer Aşik Gazi Derviş Hasan din Timișoara: în timpul popasului lui Mustafa al II-lea la Timișoara, după victoria de la Lugoj din 22 septembrie 1695, sultanul ar fi întrebat dacă numitul rapsod mai este în viață. „Câțiva cântăreți, dând lămuriri, au spus: «Măria Ta, Padişahule, el se găsește chiar în oastea împărătească». Aşik Gazi Hasan se prezintă și îi recită sultanului *Cântecul Budei și Cântecele pentru Belgrad și Timișoara*, care, „...prin claritatea deplină a tonurilor și acordurilor, [...] i-au plăcut

sultanului”, scrie cronicarul și traduce Cristina Feneșan. În afară de aceste cântece ale rapsozilor, în afară de *Cântecul Timișoarei*, există și o literatură cultă în vilayetul Timișoara. O poetă din Timișoara se îndrăgostește de fiul ilustrului șeic Ahmed Efendi, iar Cristina Feneșan traduce: „Privirea, acest lucru rău ce inimii capcană întinde/ Eu știu doar că-ntr-o zi rușinea numele-mi cuprinde/.../ Ieri-noapte am stat în fața casei tale și de departe plângând din greu/ Văzut-am pe rapsozii tăi, ei se jeluiu lui Dumnezeu”.

Din vremile ocupației turcești ar veni informații despre înaintașii lui Eminescu și ai Veronicăi Micle. Sunt din Banat. „Cu ochi răbdători de copil, Veronica își așteaptă martorii pe muntele ei din țara dacilor, ca să identifice cucuiele supreme ale Semenicului mitic asemenea unei uriașe balene în neconținută călătorie spre Dunăre. Casa ei de lună albește departe dintre șiruri de cireși... Spre valea poveștilor almăjene toți au harta romană, știu drumul neted și lung din gura Cernei legat cu Calea Traiană, spre Oltenia și deasupra Caransebeșului”, scrie Elena Vulcănescu.¹

Geografia Banatului ar fi provocatoare pentru mitografi: „Dar poporenii aveau cărări neconținute peste râpi, peste ape pripite și negre cum Cerna, Nera și Carașu (Apa Neagră), samavolnicii de hidră reunite în mlaștinile întâiului Banat”. Satul Prigor ar avea un rol important pentru înțelegerea iubirii dintre Eminescu și Veronica Micle. Eminescu ar fi fost la Prigor ca să afle mesajul înaintașilor Veronicăi. Sunt supoziții fascinante pentru patriotismul nostru local, care ar mai avea nevoie de un solid suport documentar pentru a se așeza frumos în „noua istorie a literaturii” propusă de Elena Vulcănescu. În „noua istorie a literaturii” a doamnei Vulcănescu aș

¹ Studiile Elenei Vulcănescu privind arborele genealogic al Veronicăi Micle deschid căi noi în înțelegerea lui Eminescu și a universului eminescian – v. Vulcănescu 2012. Remarcabila înțelegere a geografiei și istoriei spațiului românesc face din cercetările Elenei Vulcănescu instrumente de lucru indispensabile bunei înțelegeri a biografiei eminesciene.

așeza și câteva studii din anii optzeci, consacrate geografiei literare eminesciene, subconștientului „imperial” care îi definește opera de scriitor tânăr. Reper rămâne un studiu al lui Tudor Vianu (*Literatură universală și literatură națională*, București, ESPLA, 1956) care arăta că Eminescu a înlocuit vechea înțelegere religioasă a lumii cu cea filosofică: „Momentul sfărâmării iluziilor care au legănat omenirea vreme de milenii nu e absent din opera eminesciană”. Pagina despre prezența himalaiană a lui Zamolxe este contemporană cu exclamația lui Nietzsche din *Știința veselă*: „Dumnezeu e mort”.

Dar nu trebuie, scriam, să ni-l închipuim pe Eminescu ca aparținând acestei afirmații. Căutarea și, mai ales, afirmarea Centului îl așază pe poet în altă ordine a ideilor. Eminescu e un poet al desacralizării doar în măsura în care afirmă dreptul de a pași pe un pământ ferm. Iar o geografie literară va descoperi mai mult decât oricare altă disciplină aspirația spre Centru a poetului, calea către locurile sacre.

Să fie acestea „locurile nașterii”? Nimic mai înălțător decât gândul că, în drumurile sale prin Transilvania, poetul vrea să ajungă în locurile străbunilor. Că el, adolescentul, știe că strămoșii îi erau de aici. De la Blaj. Sau de la Oradea.

Eminescu a devenit un Centru atât de important, încât orice discuție despre spațiul eminescian – despre locurile prin care a trecut el – devine un dialog despre provincia eminesciană, un dialog stimulat în anii optzeci de cartea lui Ion Roșu *Legendă și adevăr în biografia lui Eminescu*, vol. I – *Originile*.¹

Dumitru Vatamaniuc a arătat că „vatra străbunilor lui Eminescu este Blajul”: „Eminescu intră în legătură cu mișcarea

¹ Vezi Ion Roșu, *Legendă și adevăr în biografia lui Eminescu*. Supozițiile lui Ion Roșu vor fi puse sub semnul întrebării de Simion Dănilă, „cunoscut lingvist și traducător al lui Nietzsche”, și privitye cu neîncredere de Gheorghe Jurma: „Eu nu subscriu total pentru că nu dețin suficiente informații... dar fără îndoială că ipoteza e atrăgătoare” (Jurma, Crișciu 2015: 75).

culturală din aceste ținuturi încă de la Cernăuți, ca elev, prin intermediul *Lepturarelor* lui Aron Pumnul, în care se găseau texte ale intelectualilor brașoveni, sibieni, bănațeni și arădani” (Vatamaniuc 1995: 49). Sau, câteva pagini mai încolo: „În manuscrisul 2257... se păstrează o povestire, «Trăia într-un oraș supus turcilor», notată de Eminescu probabil la Timișoara, în 1868... Povestirea stă la baza episodului din *Geniu pustiu* cu trădarea morarului sas și pedepsirea sa de revoluționarii din 1848” (Vatamaniuc 1995: 57-58).

Ion Roșu arată, cu suficiente argumente, că Iminoviceștii *au venit* la Blaj. Iminovici, zice Ion Roșu, este un nume românesc sârbizat în Banat. În cei 164 de ani ai Banatului „pașalâc”, eminel era o mică funcție administrativă care putea fi îndeplinită și de ghiauri. Iată de ce studiul relațiilor poetului cu Banatul poate deschide căi către adevăruri noi. Studiile – excepționale – ale doamnei Elena Vulcănescu o demonstrează. În *Imediata noastră apropiere*, II, carte a „subconștientului imperial”, încercam să fixez câteva repere. Bănățeanul Petru Lupul, cu al său volum *Omul povățuit de minte*, a fost un reper pentru elevul de la Cernăuți. În 1867 Eminescu înregistrează, în „Cumsecăciunariu”, *Istoria bisericească* de Tincu Velia. În biblioteca de la Cernăuți era înregistrată *Causa limbilor și naționalităților din Austria*, de – probabil – Andrei Mocioni.¹ În bruioanele de la *Geniu pustiu* există paginile intitulate de editor „Trăia într-un oraș supus turcilor”. Petru Creția crede că sunt scrise de tânărul Eminescu după dictarea unui prieten bănațean: „...textul este al unui Eminescu foarte tânăr... Evenimentele se desfășoară aproape sigur în lumea bănațeană”.

Mai arătam în *Imediata noastră apropiere*, II, cum se încrucșează pașii bănațenilor Vasile Maniu, Iulian Grozescu, Dionisie Miron, Elie Trăilă la București, Timișoara sau Oravița cu

¹ Vezi „Epifaniile”, în Ungureanu 1990: 223-246.

pașii lui Eminescu. Despre unul singur știm că i-a fost o vreme apropiat: Dionisie Miron. Cercetătorii sârbi Dorin Gămulescu și Voislava Stoianovici presupun că Eminescu ar fi stilizat traducerile lui Dionisie Miron din Vuk Karadžici.

Grănicerii bănățeni, cei care trebuiau să apere Imperiul de turcii cei răi, acoperă un alt capitol al istoriei (culturale) a Banatului. Cartea lui Antoniu Marchescu *Grănicerii bănățeni și Comunitatea de avere* ar fi principala operă care ar lămurii „granițele”.¹ Granițele care vor defini (și) cultura Banatului. „După un asediu neîntrerupt timp de 44 de zile, la 12 octombrie 1716 cetatea Timișorii capitulă. A doua zi turcii o predară armatei austriace; iar în ziua de 18 octombrie, Eugeniu de Savoya, în fruntea armatei asediatoare, intră în cetate. [...] Populația cetății, Români, Sârbi, Dalmatini și Armeni și câțiva Jidovi, au rămas pe loc. Aceasta, chiar și sub dominația turcească, își avea organizația ei comunală proprie și trăia în armonie cu autoritățile și cu populația turcească.” Dar abia pacea de la Passarowitz pune capăt luptelor: „În baza dreptului armelor, Austria primi, prin tratatul de încheiere a păcii, Banatul întreg până la Orșova, Muntenia până la Olt și Serbia de la Belgrad până în Timoc”. S-a fixat un hotar nou, care trebuia apărat. „Timp de 164 de ani (1552-1716) stăpânirea semilunii a distrus tot ceea ce era muncă constructivă a harnicului popor băștinaș... Regiuni întregi au rămas depopulate, sate vechi au dispărut cu totul, iar cele ce au rămas aveau puține case de locuit.” (Marchescu 2014: 48-49).

¹ „Cartea *Grănicerii bănățeni și Comunitatea de Avere*, scrisă în perioada interbelică... de către Dr. Antoniu Marchescu, avocatul Comunității de Avere din Caransebeș, apărută în timpul războiului, într-o ediție extrem de restrânsă și datorită vremurilor care au venit, au făcut ca această lucrare de referință despre granița bănățeană și instituția sa fundamentală... să se piardă în negura vremurilor și uitarea oamenilor”, serie acad. Ion Otiman Păun în prefața la ediția din 2014 a volumului *Grănicerii bănățeni și Comunitatea de Avere (Contribuțiuni istorice și juridice)*.

În perioada în care Banatul a fost ocupat de turci regiunea a devenit pentru europeni o pată albă – un loc hașurat: *Hic sunt leones!* Avertismentul nu putea fi legat de leii ținuturilor calde, de ființe mai mult sau mai puțin exotice, ci de strigoi, de vampiri, de morții cei răi care se întorceau să sugă sângele tinerilor. Ei ar trebui să domicilieze aici, în această margine a lumii, în acest loc de trecere Dincolo. Un ofițer de seamă, selectat de Augustin Calmet în celebrul său *Vampiri din Ungaria și din împrejurimi* (1749), povestește că, în timp ce se afla în Banatul Timișorii, doi cavaleri din compania sa au murit din cauza vampirilor.

Primul călător de seamă al Imperiului care atrage atenția asupra locurilor, cu o investigație de geograf, sociolog, etnolog, este F. Griselini. Banatul trebuie să devină un topos al Imperiului și a lumii noastre. Geograful Griselini, în tinerețile sale autor de hărți, este un specialist – am spune azi – al globalizării. „La 24 august 1774 Griselini a pornit spre Banat, trecând prin Montfalcone, Trieste – unde i s-a alăturat Iosif de Brigido –, Ljubljana, Varaždin, Kanjiža, Pécs, Osijek, Petrovaradin, Novi Sad, Becej și Kikinda. În noaptea de 21/22 septembrie 1774, cei doi călători și-au făcut intrarea în cetatea Timișoarei”, scrie Costin Feneșan în prefața traducerii din 1980.

În 1780 primul volum vede lumina tiparului la Milano. Să subliniem, la Milano. Al doilea volum n-a mai apărut. Prima traducere, parțială, a textului german în limba română aparține lui Meletie Drăghici, întâi în ziarul *Luminătorul* și pe urmă în volum, în 1882. „Se cuvine însă de subliniat faptul că inițiativa lui Meletie Drăghici venea într-un moment de mare efervescență a mișcării românilor din Transilvania și Banat, textul lui Griselini urmând să răspundă mai cu seamă nevoilor de combatere cu argumente întemeiate a opiniilor ostile, neștiințifice, la adresa romanității românilor”.

Paginile despre locuitorii ținutului aparțin specialistului care se ocupă de buna folosire/anexare a locurilor: „Pe cele mai roditoare pământuri, care răsplătesc și munca cea mai neînsemnată, românii se îndeletnicesc cu ramurile agricole asupra cărora s-au oprit, dar într-un mod încă destul de primitiv și fără pricepere... Cultivarea pomilor fructiferi ar mai contribui la desecarea locurilor joase și mocirloase, dând astfel Banatului un aer mai sănătos”. Dar care este cauza tuturor acestor neglijențe? Nu atât lipsa meșteșugurilor, cât și cea de înțelegere, de exemplu și de stimulare.

După ce arată că românii cultivă prunul, că le place răchia („De-a lungul drumurilor de la Oravița la Dognecea, Bocșa etc., cale lungă, de la sat la sat, am văzut livezi foarte frumoase, trase parcă toate cu sfoara, încât păreau să fie opera celui mai dibaci grădinar.”), Griselini aduce dovezi pentru aptitudinile românilor: „De asemenea, la exploatarea miniere de pe cuprinsul celor patru officii montanistice ale Banatului, precum la Ciclova și Bocșa, alături de lucrătorii germani se găsesc și lucrători destui români, cărora nu le lipsește nici iscusința, nici experiența” (Griselini 1980: 10).

Scrisoarea a XI-a conține descrierea amănunțită a băilor calde de la Mehadia sau a vestitelor izvoare curative cunoscute în Antichitate sub numele de Băile lui Hercule. Scrisoarea a XII-a, scrisă la Timișoara în 18 ianuarie 1777, e adresată domnului de Scopoli, profesor public de botanică la înalta școală chezaro-crăiască din Pavia.

Între personajele importante ale înțelegerii Banatului se numără Arthur Schott și Albert Schott. Arthur Schott s-a născut într-o familie de înalți funcționari liberali la Stuttgart, în 1814, e încă de copil autor de poezii. Devine agronom și intră în serviciul tânărului conte Alexandru de Württemberg – ca și el, poet. E prieten cu Uhland și Lenau. La 22 de ani ajunge în Banat pentru domeniul lui Ferdinand de Bissingen, la Iam. Din 1836 până în 1841 stă la Oravița,

călătorește în Transilvania, Oltenia, Muntenia. *Basme populare valahe* apare în 1845. Arthur Schott emigrează în Statele Unite, unde moare în 1875, la Georgetown, lângă Washington.

Albert Schott, născut în 1809, face studii de teologie și germanistică. Publică în 1842 *Colonii germane în Piemont, dialectul și originea lor*. Își ajută fratele, e el însuși culegător de basme. Pe lângă relațiile cu editorul Cotta, pune în slujba afacerii serioase cunoștințe filologice. Vede confirmate în aceste povești valahe concepțiile fraților Grimm și își susține teza în apendicele lucrării. Moare în 1847. Basmele fraților Schott se bucură și azi de atenția comentatorilor, fie ei etnologi, politologi sau filosofi ai culturii.

Alte itinerarii, personaje noi. Primul scriitor pe care l-am cunoscut a fost Petru E. Oance. Tata Oancea. Eram într-un pelerinaj cu doamna Iustina – trebuia să ajungem la Ciclova Montană, un sat așezat lângă Oravița. Și lângă mănăstirea Călugara. Și lângă Marila, sanatoriul în care murise, cu câțiva ani în urmă, tatăl meu. Aveam unsprezece ani și o însoțeam – voia să-mi arate satul ei, al tinereții ei și al tatălui meu. Locuise mulți ani la Timișoara, dar voia să se retragă la Ciclova. Acolo erau prietenii ei. Acolo trebuia să moară. Pe tren, lângă doamna Iustina s-a așezat, familiar, un domn slab, cu păr lung, prost îmbrăcat, neras. Doamna Iustina a tresărit speriată, apoi m-a zgâlțâit: era cazul să fiu atent. Acesta e Eminescu al nostru, a exclamat mătușa mea. Iată, am șansa să-l văd, întâlnesc pe Poet! Nuuuuuuuuu, nu sunt Eminescu, a protestat bărbatul încântat și a dezvoltat ideea: el e un poet al Banatului. Unul dintre poezii din România care trăiește în Banat fiindcă vrea să nemurească Banatul. Și, ridicând privirea spre cer, fericit: mai e până la Eminescu. În casa părăsită de la Ciclova, pe care doamna Iustina voia să o refacă, am descoperit un teanc de reviste. Era *Vasiova* lui Tata Oancea, revista omului pe care îl întâlnisem în tren, Eminescu al Banatului. Daaa,

doamna Iustina îl cunoștea, la Timișoara locuia în Palatul Dicasterial, avea o funcție importantă, poetul trecea des pe la ei. Le lăsa mereu o revistă. Într-una e un poem pe care îl închină ei. Sigur, primea orice: ouă, făină, din ce să trăiască?

Am mai fost în vacanțe pe la Ciclova Montană, satul prin care trecuse Francisc al II-lea (el a rămas acolo câteva zile, a lăsat și un copil, spun legendele). După moartea mătușilor mele am vândut casa, dar cărțile, revistele fuseseră aruncate de cei care se îngrijiseră de ele în ultimii lor ani. Un prieten voia să facă un film despre Tata Oancea, m-a rugat să-i scriu un scenariu. Am fost la Bocșa, la Reșița, i-am cunoscut copiii, am scris despre ei. Am scris o carte despre Tata Oancea¹, dar am recitit revista *Vasiova* grație poetului Octavian Doclin, personaj important în cartea mea despre Tata Oancea.

Numele lui era Encovetti. Petru E. Oance înseamnă Petru Encovetti Oancea. Ai săi erau italieni, se strămutaseră din Veneția sau din satele din jurul celebrului oraș – ca Griselini. Fusese încorporat în armata imperială la Caransebeș, în 1914, a ajuns la Icin, în viitoarea Cehoslovacie, cu soția după el: se putea. Pe urmă la Viena, la Budapesta, la Biserica Albă. Va scrie zilnic despre el și despre ai săi, despre locurile prin care a trecut, despre știrile zilei – obișnuința de a scrie jurnal nu era o joacă. Era scriitor, scria. Era profesiunea lui să scrie zilnic. Scria zilnic. O parte din jurnal a apărut

¹ Cornel Ungureanu, *Introducere în viața și opera lui Petru E. Oance, poet, jurnalist și sculptor*, Reșița, Editura Modus, 1999. E necesară, în acest context, lectura *Crestomației* lui Marcu Mihai Deleanu, care, pe lângă „preocupările dialectale” ale lui Petru E. Oance, adaugă texte semnate de Mihai Halici-tatăl, Nicolae Stoica de Hațeg, Ilia Trăilă, Ioan Slavici, Simeon Manguica, Adrian Diaconu, Enea Hodoș, Gustav Weigand, Athanasie Marienescu, Iosif Bălan, Victor Vlad Delamarina și George Gârda. Autorul mai citează o „Mulțămită publică” trimisă ziarului timișorean *Dreptatea*, în mai 1895, de dr. Gustav Weigand: „În călătoriile mele prin Bănat am aflat atâta ospitalitate și atâta ajutoriu din partea orașenilor și sătenilor, încât mă simt datoriu a aduce în public recunoștința mea și a nevestei mele. Oriunde am fost, bănătenii ne-au primit cu iubire, chiar cu însuflețire, și nu vom «zăuita» vremea ce o am petrecut în Bănat...” (Deleanu 2012: 157).

în revista sa, *Vasiova*, alte jurnale au fost publicate abia în anii noștri de un coleg de-al meu. În jurnalele mai noi Petru E.Oancea scrie tot – nu are nici o reținere: cum se iubește cu soția, ce necazuri de bărbat mai are. Scrisul e totul, sărăcia, mizeriile, umilințele, eșecurile n-au importanță dacă (le) scrie. Munciți, cetiți, călătoriți – e lozinca lui. Scrieți. A scrie, a citi. Era un bun cititor, avea o bibliotecă mare, cu colecții importante de reviste, cu ultimele apariții. Fundația „A treia Europă”, care se ocupă de cultura, de literaturile Europei Centrale, vedea în Petru Encovetti Oancea un personaj referențial. E un personaj cheie pentru cartea mea *Mitteleuropa periferiilor* (Polirom, 2002). Fiindcă venea de la Veneția sau de la Milano, de unde venea și Gerardus, de unde venea și Grisellini, cel mai de seamă călător prin Banatul imperial.

Bibliografie:

- BOCȘAN, Nicolae; LEU Valeriu (coord.) 2001: *Cronologia Europei Centrale (1848-1980)*, Iași, Editura Polirom.
- CORNEAN, Nicolae 1940: *Monografia eparhiei Caransebeșului*, Caransebeș.
- DELEANU, Marcu Mihai 2012: *Izvoare și preocupări dialectale în Banat – 2. Crestomație*, prefață de Crișu Dascălu, Timișoara, Editura David Press Print.
- FENEȘAN, Cristina 2014: *Vilayetul Timișoara 1552-1716*, Timișoara, Editura Ariergarda.
- GERARDUS din Cenad 1984: *Armonia lumii sau Tălmăcire a cântării celor trei coconi către Isingrim Dascălul*, studiu introductiv, selecție, traducere și comentarii de Radu Constantinescu, cuvânt-înainte de Răzvan Theodorescu, București, Editura Meridiane.
- GRISELINI, Francesco 1980: *Încercare de istorie politică și naturală a Banatului Timișoarei*, prefață, traducere și note de Costin Feneșan, Timișoara, Editura Facla.

- JURMA, Gheorghe; CRIȘCIU, Titus 2015: *Ce lășăm în urma noastră*, Timișoara, Editura TIM.
- MARCHESCU, Antoniu 2014: *Grănicerii bănățeni și Comunitatea de Avere (Contribuțiuni istorice și juridice)*, ediția a II-a, îngrijită și prefăcută de acad. Ion Otiman Păun, București, Editura Academiei Române.
- MILOIA, Ioachim 1930: *Biserica medievală de la Căvăran*, în „Analele Banatului”, Timișoara, anul III, octombrie-decembrie, pp. 26-51.
- MILOIA, Mircea; MUDURA, Gheorghe; TURCUȘ, Aurel; SĂCARĂ, Nicolae 1997: *Un erudit cărturar. Ioachim Miloia*, Timișoara, Editura Mirton.
- ROȘU, Ion 1989: *Legendă și adevăr în biografia lui Eminescu*, București, Editura Cartea Românească.
- TURCUȘ, Șerban 2011: „Monahismul ortodox în Transilvania la începutul celui de-al doilea mileniu”, în *Tabor. Revistă de cultură și spiritualitate românească*, nr. 2.
- UNGUREANU, Cornel 1990: *Imediata noastră apropiere*, II, Timișoara, Editura de Vest.
- VATAMANIUC, Dumitru 1995: *Românii din ținuturile sudice ale Transilvaniei, din Banat și din Câmpia arădeană*, în *Eminescu și Transilvania*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- VIANU, Tudor 1956: *Literatură universală și literatură națională*, București, ESPLA.
- VULCĂNESCU, Elena 2012: *Veronica Micle. Muza dintre Eminescu și Caragiale*, Iași, Editura Convorbiri Literare.

REEVALUAREA LITERARĂ A ISTORIEI ÎN AMERICA LATINĂ POSTMODERNĂ

Ilinca ILIAN

Înnoirea romanului istoric în postmodernitate

Apariția, începând de la mijlocul anilor șazeci ai secolului trecut, a unui corpus romanesc din ce în ce mai masiv caracterizat printr-o reîntoarcere spre tematica istorică a fost întâmpinată inițial cu uimire. Era vorba de o mișcare simultană, prezentă în nenumărate literaturi naționale pe care módele unei piețe editoriale globalizate încă nu ajunseseră să le omogenizeze. În 1979 Robert Scholes încă își manifesta consternarea: „S-a întâmplat fără ca noi să ne dăm seama. Cele mai mari romane din aproximativ ultimul deceniu au dovedit o atracție enormă față de forma aparent epuizată a romanului istoric” (Wesseling, 1991: 2)¹. Mirarea provenea din contrastul pe care îl făcea această nouă orientare pe de o parte cu romanul istoric tradițional, de secol XIX, și pe de altă parte cu relativul dezinteres al marii modernități față de o istorie privită ca un groaznic coșmar. E vorba de un contrast pe care, simplificând la maximum, Amy J. Elias îl descrie astfel: „Modernii tind să plaseze conștiința umană în centrul istoriei, punând accentul pe modul în care mintea percepe istoria. În schimb, postmodernii tind să pună accentul pe întrebarea ce ar putea istoria însăși să fie” (Elias 2001: 90).

¹ Traducerea citatelor din operele netraduse în română îmi aparține.

Între timp, legătura dintre postmodernism și ficțiunea cu tematică istorică a fost studiată pe larg, iar caracteristicile acestui neașteptat avatar al romanului istoric au fost prezentate descriptiv în celebra lucrare din 1987 a lui Brian McHale. E vorba în primul rând de apelul la istoria apocrifă, de plăcerea acumulării de anacronisme creative, de întrepătrunderea dintre fantezie și fapte istorice reale, toate acestea fiind puse sub semnul revizionismului istoric, mai precis al respingerii active a „istoriei oficiale”, concept care însă nu este analizat în profunzime¹. La rândul ei, lucrarea Lindei Hutcheon din 1988 este cea care reușește să atragă atenția în cel mai înalt grad asupra fenomenului literar menționat, „metaficțiunea istoriografică” căpătând, datorită cercetătoarei canadiene, o valoare paradigmatică pentru paradoxurile sub semnul cărora stă postmodernismul. Prin respectiva sintagmă, după cum bine se știe, Hutcheon denuțește acele romane „care pe de o parte sunt intens autoreflexive, iar pe de alta se revendică, paradoxal, de la personaje și evenimente istorice” (Hutcheon 2002: 20). Îmbinată cu istoriografia (*i.e.* istorie în calitate de construct uman), autoreflexivitatea teoretică a ficțiunii de acest tip pune în lumină rețeaua de tensiuni și contradicții a culturii din capitalismul târziu: simultana supunere față de convenții și subminarea lor, respingerea deopotrivă a ideii de reprezentare autentică și a ideii de copie, aspirația spre ordinea totalizatoare realizată prin imaginația scriitorului și, concomitent, contestarea acesteia cu ajutorul intertextualității, fragmentării sau acumulării de versiuni distonante. Potrivit Lindei Hutcheon, metanarațiunii istoriografice postmoderne îi sunt specifice continua reliefare a

¹ Cum arată Brian McHale, e vorba de un concept alunecos: „This, of course, is a question-begging formulation; it leaves open questions of *which* version of history is to be regarded as the «official» one, of how the average reader’s knowledge relates to the «official» account, and so on. Slippery though they may be, we do operate with intuitions about what is accepted historical «fact» and how far any fictional version deviates from that «fact»” (McHale 1989: 87).

medierii discursive față de trecut, precum și conștiința că realitatea nu poate fi cunoscută decât prin intermediul unor constructe fondate pe reprezentări culturale fluctuante. Luciditatea vizavi de atotprezența practicilor discursive nu înseamnă însă a reduce totul la o „textualitate globală esențializată” (Hutcheon 2002: 164) și nici o capitulare în fața unui relativism simplist: dimpotrivă, conceptul de adevăr nu este scos din uz, dar întrebarea centrală este „al cui adevăr este povestit” (Hutcheon 2002: 200). La fel, inevitabilele convenții ale narațiunii nu sunt privite neapărat ca o constrângere, cât mai degrabă ca niște „condiții care îngăduie posibilitatea făuririi sensului” (Hutcheon 2002: 198), cu specificarea că acest sens este întotdeauna conceput ca provizoriu, neconcluziv și supus reelaborărilor. Se înțelege astfel că nici caracterul parodic specific acestor romane nu are valențe exclusiv distructive, ceea ce ar echivala cu o închidere nihilistă a sensului, ci, fiind „revoluționară și conservatoare deopotrivă” (Hutcheon 2002: 209), parodia reprezintă tot o formă de chestionare a pretențiilor totalizatoare ale unui adevăr unic, fără să nege însă existența adevărilor parțiale și particulare.

Amy J. Elias continuă în mare măsură demersul Lindei Hutcheon, dar îl îmbogățește plasând aceste ficțiuni, pe care ea le numește „romane metaistorice” (*metahistorical romance*), în orizontul „sublimului istoric”. Romanele de acest tip, contemporane și consonante cu teoria poststructuralistă asupra istoriei, concep trecutul ca irecuperabil și ca atare ireprezentabil în mod nemijlocit, de aceea recurg la fantezie pentru a da seamă de *urmele* nebuloase ale acestui trecut în prezent. Sunt romane ale unei conștiințe post-traumatice, care la nivel formal prezintă multe similitudini cu conștiința supraviețuitorilor marilor tragedii din ultimul secol: narațiunea e fragmentată, golurile de memorie sunt frecvente, sunt prezente versiuni diferite ale evenimentelor trecute, relatarea este neconcluzivă și tinde spre repetiții compulsive ale unor părți din

trecut (Elias 2001: 52). Dar, spre deosebire de victime, naratorii se află aici mai degrabă în postura vinovaților, pentru că „trauma istorică a imaginației metaistorice este conștiința Occidentului asupra propriei istorii și a erorilor din proiectul Iluminist / modern” (Elias 2001: 53-54). Văzut astfel, acest tip de romane își dovedește seriozitatea, în ciuda trăsăturilor carnavalești, a parodiei și a ironiei; el este în mod necontradictoriu „o stabilire în spațiul ironiei și o căutare de a scăpa de ironie într-un univers pur, dar și matur al credinței [*belief*]” (Elias 2001: 46). Preluând o imagine a lui Jean-François Lyotard, care pune sublimul în legătură cu „nimic altceva decât un timbru, un ton, o nuanță” pe care mintea „nu o reține decât ca senzație – anxietate sau exaltare – a unei obscure datorii”, cercetătoarea conchide că în aceste romane sublimul istoric nu este „articulat”, pentru că nu ar avea cum, în schimb „e simțit ca o datorie obscură” (Elias 2001: 53). Lectura prin perspectiva sublimului permite în plus o discuție mai precis articulată asupra diferențelor dintre ficțiunile de acest tip scrise în Lumea Dezvoltată și cele din Lumea a Treia, dată fiind poziționarea diferită față de traumă. Astfel, în Lumea Dezvoltată întoarcerea spre trecut prin intermediul ficțiunii este, potrivit lui Amy J. Elias, simptomul unei „căutări disperate a sensului, undeva între știință și mit, între purul empirism și fantezia pură” (Elias 2001: 47), și asta chiar în ciuda conștiinței că aceeași căutare a „sensului” și a „ordinii” a produs tragedii în Occidentul secolelor al XIX-lea și al XX-lea. În Lumea a Treia ficțiunile metaistorice râvnesc să surprindă același sublim istoric, dar în unele cazuri discursul postcolonialist, revendicator și revanșard, deviază această căutare și o îndreaptă, paradoxal, spre însăși versiunea pe care dorește să o compromită, adică spre versiunea liniară, triumfalistă și individualistă a Occidentului.

Ar fi greu de spus dacă, în ciuda multor trăsături formale comune, metaficțiunile istoriografice care încep să apară relativ

simultan în diferite colțuri ale lumii sunt cu adevărat o expresie anticipată a unei orientări globalizatoare a literaturii¹. Este adevărat, unele coincidențe, produse în afara oricăror influențe directe, sunt remarcabile, dacă ne gândim la tratarea îndistinctă a neverosimilului și a familiarului la Günter Grass, Salman Rushdie și la García Márquez, la abuzul de anacronisme de care e plină proza lui John Barth, John Fowles sau Alejo Carpentier. Demascarea mecanismelor prin care puterea ajunge să impună versiunea falsificată a faptelor drept „istorie oficială” este tema comună a germanului Stefan Heym în *Relatare despre regele David* (1972) și a paraguayeanului Augusto Roa Bastos în *Eu, supremul* (1974). Caracteristicile principale menționate de McHale, anume jocul cu apocriful, folosirea anacronismelor și întrepătrunderea între realitate și fantezie, nu sunt specifice doar operelor postmoderne din spațiul de limbă engleză, ci apar în egală măsură și la nenumărați scriitori latino-americani care, în aceeași perioadă, se reîntorc spre istoria continentului propriu, ajungând să creeze un amplu corpus de romane ce s-a impus sub titulatura „noul roman istoric” latino-american. După o statistică demnă de crezare, datorată unui cercetător ca Seymour Menton, în 1993 acest corpus număra deja peste trei sute de titluri.

Pentru a explica apariția simultană a acestui fenomen în varii puncte ale globului nu au lipsit ipotezele conjuncturale: de pildă,

¹ Corpusul românesc de orientare metaistorică și metanarativă este conceput ca mai vast sau mai îngust, în funcție de cercetător, dar câteva nume sunt aproape nelipsite dintr-o listă a autorilor acestui tip de roman. Astfel, acest subgen ar fi reprezentat în Statele Unite de scriitori ca John Barth, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, Ishmael Reed, E. L. Doctorow, Toni Morrison; în Anglia de John Fowles, Julian Barnes, Anthony Burgess; în Canada de Timothy Findley. Pentru Germania numele cel mai des invocate sunt cele ale lui Günter Grass, Christa Wolf, Stefan Heym, iar pentru Italia, Italo Calvino și Umberto Eco. A fost menționat numele lui Michel Tournier ca reprezentant al acestei orientări în Franța, deși niște romane ca *Gaspar, Melchior și Baltazar* (1980) sau *Regele arinilor* (1983) diferă în chip vădit de romanele istorice postmoderne descrise de McHale și Hutcheon. Din aceleași motive e problematică și apartenența la această orientare a lui Juan Goytisolo în calitate de autor al *Revendicării contelui Julián* (1970).

apariția acestui tip de roman în jurul anilor șaptezeci în Statele Unite s-ar datora apropierii de bicentenarul Independenței¹, iar în America Latină ar fi declanșată de iminenta celebrare a cinci sute de ani de la întâlnirea civilizațiilor europeană și americană (Menton 1993: 48). Totuși explicațiile cele mai credibile și în același timp cel mai larg acceptate tind să pună accentul pe criza epistemologică datorată transformărilor majore ale discursului filosofic și istoriografic începând de la mijlocul secolului trecut. Orientarea Școlii de la Annales spre zonele lăsate până atunci la marginea istoriografiei (viața privată, sentimentele, imaginarul, mentalitățile etc.) impunea deja o regândire a modalităților de recuperare a trecutului, iar această reevaluare metodologică a devenit centrală în Noul Istorism și în lucrările lui Hayden White. Probleme precum lipsa de transparență a limbajului, inevitabila subiectivitate a relatării, condiționările datorate practicilor discursive conjuncturale sau relativitatea obiectului istoric devin chestiuni care sparg limitele disciplinelor tradiționale și afectează în mod direct raportul dintre enunțarea cu intenționalitate obiectivă și ficțiune. Firește, nu e vorba de o influență directă a teoriei asupra practicii artistice, ci de manifestarea prin mijloace diferite a unei predispoziții spre circumspecție, autoscopie și irreverență față de autoritatea de tip tradițional.

Noul roman istoric în America Latină

În ciuda similitudinilor dintre „metaficțiunile istoriografice” studiate de teoreticienii anglo-saxoni și „noile romane istorice” hispanice, asimilarea lor sub umbrela globalizantă a

¹ Hutcheon respinge această supoziție a „comentatorilor culturali”, subliniind simultaneitatea apariției acestui fenomen în Canada, America Latină și Europa (Hutcheon 2001: 156).

postmodernismului este problematică din rațiuni pe care voi încerca să le prezint în această a doua parte a lucrării. Romanul istoric latino-american de tip clasic are o tradiție bogată în America Latină și cel puțin câte un titlu sonor poate fi invocat pentru fiecare dintre marile epoci culturale: de la *El matadero (Abatorul)* (1837) de Estéban Echevarría și *Amalia* (1857) de Jorge Isaacs, trecând prin *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Ganas și *La gloria de don Ramiro* (1908) de Enrique Larreta, până la *Las lanzas coloradas (Lăncile însângerate)* (1931) de Arturo Uslar Pietri, subgenul istoric poartă pe rând însemnele romantismului, realismului, naturalismului, simbolismului și avangardismului. Ca și în Europa, ale cărei curente literare le emulează, autorii de romane de acest tip pornesc de la o versiune a istoriei considerată solidă și demnă de încredere, îndreptându-și în consecință fantezia spre imaginarea unor intrigi verosimile în interiorul unui cadru spațio-temporal stabil. De asemenea, la fel ca modelele lor, își pun operele în slujba unui proiect politic de întemeiere și consolidare a națiunii.

Este remarcabil, pe de altă parte, că deja cu mai bine de două decade înainte de izbucnirea acestui fenomen în spațiul de limbă engleză, Alejo Carpentier dădea deja semnalul unei schimbări de sensibilitate prin romanul *El reino de este mundo (Împărăția acestei lumi)* (1949). Povestind revolta sclavilor haitieni ca declanșator al procesului Independenței, Carpentier nu doar că se îndepărta întru totul de convențiile romanului istoric tradițional, ci, prin apelul la mit, el încerca să răstoarne concepția liniară asupra istoriei, pentru a-i evidenția caracterul ciclic. În același timp, își propunea să contureze un *ethos* considerat drept autentic pentru omul latino-american, prefațându-și în acest scop romanul cu faimoasa teorie asupra realului miraculos.

Totuși abia romanul *El mundo alucinante (Lumea halucinantă)* al cubanezului Reinaldo Arenas, publicat în 1969, e considerat drept

prima manifestare a „noului roman istoric” latino-american și, într-un context lărgit, el poate fi văzut ca o remarcabilă ilustrare a multor trăsături postmoderne teoretizate peste aproape două decenii în spațiul anglo-saxon. Romanul lui Arenas se construiește intertextual pe canavaua scrisorilor lăsate de un corifeu al Independenței mexicane, *fray* Sevando Teresa de Mier, dar ireverența rescrierii atinge proporții fabuloase: retractările și contrazicerile abundă, anacronismele nu lipsesc, iar apelul la hiperbole, la procedee specifice fabulosului fantastic, precum și la grotesc, duce narațiunea într-o zonă pe care elita ar putea-o compara cu proza onirică, iar cultura populară, cu umorul nelipsit de note sadice al desenelor animate create de Hanna-Barbera. Pe de altă parte, este semnificativ că romanul lui Reinaldo Arenas, deși contemporan cu *boom*-ul latino-american, nu e perfect integrabil în acest fenomen, date fiind, pe de o parte, dezinteresul pentru perspectivele totalizatoare și, pe de altă parte, atitudinea mai rezervată față de problematica identității latino-americane. În ciuda unor similitudini formale¹, *Lumea halucinantă* are puține în comun cu construcțiile grandioase din *Terra Nostra* de Carlos Fuentes, *Războiul sfârșitului lumii* de Mario Vargas Llosa, *Un veac de singurătate* de Gabriel García Márquez sau *Eu, supremul* de Augusto Roa Bastos. Pe de altă parte, deși se bazează pe poetici diametral opuse, realistă, respectiv fantezist-oniric-suprarealistă, se poate argumenta că are mai multe în comun cu *Generalul în labirintul său* de García Márquez, datorită accentului pus pe

¹ De pildă, instanța naratorială fluctuantă, care migrează aparent aleatoriu de la persoana întâi la a doua și la a treia, poate evoca experimentele lui Fuentes în *Moartea lui Artemio Cruz* sau ale lui Roa Bastos în *Eu, supremul*. Folosirea din abundență a hiperbolelor a fost des comentată ca o anticipare a procedeelelor stilistice marquezienne. Dialogul intertextual cu un text relativ puțin cunoscut, căruia romanul îi dă notorietate și strălucire, creează o punte de legătură între romanul lui Arenas (bazat pe scrisorile lui Teresa de Mier) și *Războiul sfârșitului lumii* (bazat pe cronica-eseu *Os Sertoes* a lui Euclido da Cunha).

corporalitatea supusă degradării și suferinței, în contrast cu perfecțiunea ideală a figurii istorice mitizate.

În romanul lui Arenas se pot decela, de altfel, majoritatea trăsăturilor pe care, începând din anii optzeci, critici precum Fernando Ainsa, Seymour Menton, María Cristina Pons, Carlos Pacheco, Noé Jitrik etc. le-au analizat în amănunt în zecile de romane de factură metaistorică și metafictională care au apărut aproximativ între 1975 și 1999. E vorba de preeminența reflecției metaistorice asupra recuperării realiste a trecutului, distorsionarea deliberată a versiunii „oficiale”, tendința spre demitizare, care merge până la grotesc, precum și preferința pentru personaje istorice de prim rang, îndeajuns de cunoscute pentru ca versiunile alternative imaginate să fie recunoscute de cititori. Nu în ultimul rând, este de remarcat interesul pentru micro-istorii, manevrarea unor perspective limitate, lipsite de amplitudinea unei viziuni din înalt. În linii mari, caracteristicile menționate corespund perfect celor enumerate de Brian McHale și Linda Hutcheon în descrierea romanelor istorice postmoderne. Dar aceste corespondențe sunt înșelătoare tocmai din cauza gradului de generalitate prea ridicat și, ca atare, sunt răspunzătoare pentru multe simplificări nenesecare. Cred că nu este greșit să afirm că principala diferență dintre cele două tipuri de romane provine din faptul că această producție literară survine în America Latină în sialul pătrunderii și consolidării unui discurs cu accente postcolonialiste, care dă un nou impuls chestionărilor identitare, însă, spre deosebire de secolul al XIX-lea, viziunile continentale le înlocuiesc pe cele naționale, iar bazele conceptuale ale acestei dorite re-întemeieri identitare se află exact la polul opus față de proiectul iluminist/modern care a stat la baza creării națiunilor. Dacă romanul istoric tradițional a avut și funcția de legitimare națională, acest nou avatar al său se află într-un raport paradoxal cu instituțiile statale, întrucât pe de o parte, cum bine observă Antonio

Pacheco, „își îndreaptă energia semantică spre o întreprindere critică, pe care am putea-o numi deconstructivă, a concepțiilor dominante” (Pacheco 2001: 2011). Pe de altă parte însă, cum *nu* observă Pacheco, acest tip de roman chestionează concepțiile dominante doar până la punctul în care critica lor nu demolează complet ideea că „istoria oficială” creată de învingători este falsă și, implicit, nu chestionează adevărul unei noi versiuni a istoriei, în care foștii învinși își regăsesc identitatea răpită.

Putem considera „noul roman istoric” drept o derivație ceva mai târzie a *boom*-ului, care înglobează autori din mai multe generații, de la Carpentier, trecând prin Roa Bastos, la García Márquez, Fuentes și Vargas Llosa, și în sfârșit până la mai tinerii Fernando del Paso, Abel Posse, Alejandro Laternain, Juan José Saer, Tomás Eloy Martínez, Antonio Benitez Rojo, Ricardo Piglia. Totuși acest tip de roman nu mai este bântuit de complexe de inferioritate culturală care în anii șaizeci erau încă extrem de prezente în conștiința latino-americană. Dimpotrivă, după imensul succes raportat de literatura acestui continent în fața așa-ziselor „mari culturi”, deși interesul pentru afirmarea identității continuă să rămână ferm, ceea ce începe să se schimbe este raportul față de alteritatea aptă de a conferi/recunoaște această identitate.¹ Pe de altă parte, cu câteva excepții notabile (printre care și romanul inaugurator menționat, *Lumea halucinantă* a lui Arenas), orientarea postcolonialistă este într-o mare măsură responsabilă pentru accentuarea până la paroxism a unor paradoxuri care, conform Lindei

¹ Un critic german observă cu destul umor: „Cred că noul interes pentru romanul istoric are încă de-a face cu căutarea identității continentale, care reprezintă o nouă treaptă în emanciparea intelectualității latino-americane, pentru că în ea se exprimă o nouă relație a latino-americanului cu europeanul. [...] În timp ce în epoca realismului magic europenii raționali priveau cu interes hedonist spre «exoticul» continent latino-american, pentru a se bucura de «elixirul tropical» (cum a spus Valéry apropo de *Legende din Guatemala* de Asturias), acum latino-americanii sunt cei care, în romanul istoric, contemplă o Europă romantico-magică și exotică în același timp” (Rössner 1999: 170, 171).

Hutcheon, sunt specifice postmodernismului, dar nu se manifestă cu atâta acuitate în Lumea Dezvoltată. Este vorba, pe de o parte, de conceptul destul de problematic de „istorie oficială” și, de pe altă parte, de cel corelativ primului, conceptul de „identitate”.

Trebuie remarcat totuși că, după lucrările Școlii de la Annales și cele ale lui Paul Veyne, Peter Burke sau Hayden White, în anii șaptezeci conceptul de „istorie oficială” era deja o formulă complet depășită. Faptul că în 1983 scriitorul mexican Fernando de Paso lansează în *Revista de Bellas Artes* o chemare către scriitorii latino-americani, îndemnându-i să „ia cu asalt istoria oficială” (Aracil Varón 2004: 45) poate părea un anacronism. De altfel, nu mai puțin curioasă este persistența în textele critice (și nu doar la latino-americani, ci și la Brian McHale) a clișeului „parodia istoriei oficiale”. Discursul de acest tip pare totuși destul de generalizat, de vreme ce un alt scriitor, argentinianul Abel Posse, într-o conferință susținută în 1988, afirma cu mândrie că în America Latină „poetii și romancierii au fost cei care și-au lansat caravelele de hârtie pentru a descoperi versiunea adevărată, [...ei au fost cei care] au rectificat absurditatea istoriei imperiale” (Posse 1992: 254). Ceea ce răsună aici este o încredințare, împărtășită și de Carpentier, Paz sau Fuentes, privitoare la faptul că literatura poate să intre nu doar în dialog, ci chiar în competiție cu discursul istoriografiei, în scopul de a-i corecta erorile deliberate sau involuntare. Este vorba de continuarea în termeni postcolonialiști a pretenției revendicate de mulți scriitori din preajma *boom*-ului, anume aceea de a da continentului lor o „întemeiere” literară, de a-l „descoperi” estetic în autenticitatea și identitatea sa genuină. Enunțul acestui apel, devenit între timp un citat cvasi-obligatoriu, se găsește în lucrarea din 1969 a lui Carlos Fuentes *La nueva novela hispanoamericana*: „arta dă viață la ceea ce istoria a ucis. Arta dă o voce la ceea ce istoria a trecut sub tăcere, a

negat sau reprimat. Arta izbăvește adevărul de minciunile istoriei” (Fuentes 1969: 82).

Comentariul acestei poziții admite mai multe posturi. Pe de o parte, din perspectiva postistorică, care ia identitatea drept o ficțiune, nu poate trece neobservat faptul că un asemenea postulat implică substituirea cultului față de istoria așa cum era practică în secolul al XIX-lea (și al cărei grad de ficționalitate tocmai fusese evidențiat într-o carte primită cu maxim entuziasm în America Latină, *Metahistory* de Hayden White) printr-un cult față de literatură, aceasta fiind investită cu capacitatea de a recupera adevărul din chiar miezul unei ficționalități conștient asumate. În acest fel se detectează una dintre trăsăturile *boom*-ului latino-american constând în ceea ce Vittoria Borsò a reperat ca tratarea literaturii drept o „compensație ontologică”, aptă să umple vidul latino-american prin intermediul unei noi mitologii referitoare la o așa-zisă autenticitate. Totuși, cum semnaleză cercetătoarea, acest „discurs mitificator, instaurând utopia bogăției literare drept compensație pentru vidul istoric, continuă să nege istoricitatea și responsabilitatea pentru cultura violenței în faptele istorice” (Borsò 1997: 189). Pe de altă parte, falsă răsturnare pe care o produc romanele care pretind că intră în competiție cu „istoria oficială” o remarcă și Lukasz Grützmacher, care detectează în declarațiile jurnalistice ale autorilor și în interpretarea „mecanică” pe care le-o dau unii critici acestor romane o limitare într-o ideologie rigidă, în așa fel încât așa-zisei istorii „oficiale” i se opune o istorie „post-oficială” care nu e decât „o proiecție a corectitudinii politice în trecut, o proiecție care nu poate căuta adevărul istoric, întrucât pune sub semnul întrebării însăși capacitatea de a cunoaște trecutul și care, în consecință, nu are valoare cognitivă” (Grützmacher 2006: 164). În fine, mai poate apărea întrebarea dacă discreditarea „istoriei oficiale” nu implică discreditarea „istoriei” pur și simplu, inclusiv a „noii istorii”, care,

tocmai, își propune ca prim obiectiv să combată simplificările și tendențiozitatea variantei construite de învingători. Rezultatul, în acest caz, nu poate fi decât fie o alunecare involuntară într-un fel de relativism extrem, fie, dimpotrivă, adoptarea unei poziții revanșarde și intolerante.

O rapidă ilustrare

Un roman ca *Los perros del paraíso* de Abel Posse, recompensat cu premii prestigioase, tradus în numeroase limbi (inclusiv română) și considerat de Seymour Menton unul dintre romanele paradigmaticale ale „noului roman istoric latino-american”, pune în evidență majoritatea paradoxurilor menționate anterior. În primul rând, este vorba de un statut foarte incert al parodiei vizavi de poncifele istoriografiei tradiționale: istoria e creată de „marile personalități” și este produsul voinței și rațiunii acestora, există un *Zeitgeist* care își creează eroii¹, inteligibilitatea istoriei o dă jocul politic și duplicitatea sa asumată². Postulatele sunt clare, afirmate apodictic: Evul Mediu este epoca tenebrelor, a fanatismului și a reprimării trupului, Renașterea înseamnă descoperirea individului și, concomitent, revenirea la putere a Erosului.³ La fel, viziunea despre

¹ Ponciful despre Renașterea care a avut nevoie de genii și, în consecință, i-a creat este subînțeles în fraze ca „Apusul [...] avea nevoie de de îngeri și supraoameni. Venea pe lume, cu o forță de neînfrânt, secta celor ce căutau Paradisul” (Posse 2005: 16) sau „cazul lui Cristofor Columb e diferit, căci el e un supraom, un pasionat creator de fapte noi” (Posse 2005: 91).

² Cf. „Știau că Apusul putea renaște doar afirmându-și rădăcinile greco-romane. Pentru vulg: renunțare și mătăanii. Pentru nobilime: sărbătoarea curajului și a puterii” (Posse 2005: 110).

³ Pe de o parte, imaginea asupra Evului Mediu: „Pe atunci lumea gâfâia vlăguită, fără aerul vieții. Făcea abuz de agonie, se ghiftuia cu moarte. Toate orologiile aminteau că omul e o ființă-pentru moarte”. Pe de altă parte, Renașterea: „Dar un anume dor de viață îi însuflețea pe dansatori. Un dor abia ițit. Sub voalurile negre se

civilizațiile precolumbiene este simplificatoare până la caricatură: aztecii „se lăseau striviți sub credința nemăsurată: erau profund convingși de setea zeilor, care beau doar sânge” (Posse 2005: 38), în timp ce „incașul, în schimb, este geometric, statistic, rațional, bidimensional, simetric. Socialist, cu alte cuvinte” (Posse 2005: 40). Este evident că intertextul possian nu este „istoria”, ci doxa, adică poncifele, simplificările, setul de idei de-a gata pe care ironia le anulează doar pe jumătate. În această categorie intră de altfel și una dintre temele majore care străbat partea a doua a cărții: conflictul dintre, pe o parte, ideologia Occidentului bazată pe un activism lipsit de scop și pe o reprimare a trupului, care împiedică trăirea pleneră a erosului, și, pe de altă parte, cultura contemplației și a naturalității erotice în lumea precolumbină. Comandamentele date de Columb odată ajuns în Paradisul american, „Interdicția de A Face” și „Obligația Goliciunii”, sunt imediat încălcate de europenii hiperactivi și deja pervertiți până în străfunduri de secolele de reprimare sexuală. Idealizarea indianului în scriitura possiană a fost criticată de Gustavo Verdesio, care atrage și el atenția asupra falsei chestionări a istoriei „oficiale” și denunță construirea unei imagini confuze, mistificate, anistorice, etnocentrice și chiar iresponsabile asupra indigenului (Verdesio 2002: 254). Este indubitabil că universul naratorului-cronicar cunoaște doar albul și negrul, că lumea construită de el se împarte într-un infern (al acțiunii oarbe, al masochismului occidental) și într-un paradis (în care doar se „stă”, în care armonia cu natura e totală).

Sublinierea acestor efecte textuale nu își propune chestionarea meritelor literare ale romanului possian, ci doar evidențierea faptului că pariul autorului e greu de susținut, deoarece intertextul romanului nu e istoria, ci doxa, adică clișeele. Pe baza unor observații analoge,

zăreau surâsuri, ocheade. Ritmul coapselor măsluia ritmul îndoliat al tobelor unui *Dans Macabre*” (Posse 2005: 13).

într-unul dintre primele eseuri importante publicate despre postmodernism, Frederic Jameson nu ezita să afirme caracterul eminentamente anistoric al modernității târzii. Astfel, privindu-l ca prototip pentru noul roman istoric, Jameson arăta că *Ragtime* (1975) de E. L. Doctorow, în ciuda amplasării în New Yorkul marii crize din anii treizeci, este de fapt un roman anti-istoric, pentru că, departe de a-și propune să reprezinte trecutul, nu face decât să reflecte „ideile și stereotipurile noastre despre acest trecut, transformându-l, astfel, în «istorie pop»” (Jameson 2003: 25). Viziunea lui Jameson poate fi contestată, desigur. În cazul lui Posse, divizarea tranșantă de tip alb și negru poate fi interpretată ca un efect al comediei parodiate, care, în calitate de comedie, mizează pe efecte tari, tușe puternice, simplificări brutale și generalizări întru totul ridicole. Naratorul pare conștient de pericolul alunecării involuntare în acel tip de discurs pe care îl înfierează și încearcă să se delimiteze de judecățile valorice în momentul în care afirmă: „Nu există apărare mai crâncenă și mai înverșunată decât a celui care se crede slab sau îndreptățit sau și una și alta” (Posse 2005: 31). Rămâne totuși întrebarea dacă opunând un „adevăr” deja slăbit de știința istoriografică, scriitorul nu cumva îl revigorează, readucându-l în centrul unui discurs al societății în care își propune să intervină activ.

Tendențe actuale

Este semnificativ că, deja spre finalul mileniului trecut și începutul celui de față, majoritatea scriitorilor din noile generații adoptă un cosmopolitism militant și afișează un dezinteres absolut față de chestiunile identitare naționale și continentale, de vreme ce cultura globalizată nu mai dă o mare importanță țării de proveniență a unui scriitor. Cu umor, Jorge Volpi notează că în secolul al XXI-lea

naționalitatea reprezintă cel mult o indicație anecdotică pe ultima copertă a cărții (Volpi 2004: 221). Pentru scriitorii care în anii nouăzeci au format grupuri cu denumiri ca *McOndo* sau *crack*, într-un gest vădit ironic față de termenul de *boom*, întoarcerea spre trecut nu mai are valențe revendicative, compensatoare și edificatoare vizavi de o autenticitate posibil de descoperit sau de inventat. Această revizitarea a istoriei este pur și simplu o formă de exercitare liberă a fanteziei, de vreme ce mulți autori își plasează acțiunea romanelor în țări exotice și/sau în perioade diferite de cele frecventate de maeștrii lor: de exemplu, în Germania nazistă în romanele *În căutarea lui Klingsor* de Jorge Volpi sau *Amphytrion* de Ignacio Padilla, în Germania romantică de la începutul secolului al XIX-lea în *El viajero del siglo (Călătorul secolului)* de Andrés Neuman, în Bizanțul din secolul al III-lea în *La soldadesca ebria del emperador* de Pablo Soler Frost, Rusia anilor 1990 în *Enciclopedia de una vida en Rusia* de José Manuel Prieto, în China anilor 1950 și 1990 în *Los impostores* (tradus în română cu titlul de *Prizonierii Crinului Alb*) de Santiago Gamboa.

E greu de spus dacă această tendință dovedește o atenuare a „conștiinței istorice” în sensul problematizării trecutului din perspectiva prezentului sau dacă, dimpotrivă, atestă intrarea într-o nouă etapă, nu doar „postnațională”, ci chiar „postidentitară”, ale cărei relații cu trecutul tind spre o fericită detensionare. Oricât ar părea de paradoxal, în acest fel ar putea fi citită istorisirea din *Los informantes* (2004) de Juan Gabriel Vázquez, unde este dezbătut în termeni autoficționali un episod rușinos din istoria recentă, anume represiunea exercitată de statul columbian asupra emigranților germani după al Doilea Război Mondial, cu scopul nemărturisit de a le confisca averile. Or, în cazul de față cel puțin, aducerea la lumină și prezentarea în amănunt a părților scandaloase ale istoriei nu sunt decât semnul unui început de vindecare prin mărturisire, obiectivare

și, poate, prin speranța de a primi iertarea. E greu de spus dacă aceasta va fi direcția în care vor porni noile ficțiuni istoriografice în America Latină. Până la conturarea unui corpus mai bogat de romane, nu se pot face decât ipoteze hazardate.

Bibliografie:

- ARACIL VARÓN, Beatriz 2004: *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, Alicante, Cuadernos de *América sin nombre* de la Universidad de Alicante.
- BORSÒ, Vittoria 1997: „Literatura y discurso desde afuera. Impulsos de una «hispanoamericanística» internacional para la reorganización del saber en las ciencias humanas”, în Susanne Klengel (coord.), *Contextos, historias y transferencias en los estudios latinoamericanos europeos: los casos de Alemania, España y Francia*, Frankfurt am Main, Vervuert Iberoamericana.
- ELIAS, Amy J. 2001: *Sublime Desire – History and Post 60 Fiction*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- FUENTES, Carlos 1969: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquin Mortiz.
- GRÜTZMACHER, Lukasz 2006: „Las trampas del concepto de «nueva novela histórica» y de la retórica de la historia postoficial”, în *Acta Poetica*, nr. 27 (1), México, UNAM, pp.141-167.
- HUTCHEON, Linda 2002: *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan Popescu, București, Editura Univers.
- JAMESON, Fredric 2003: *Postmodernism Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- McHALE, Brian 1989: *Postmodern Fiction*, Londra, Routledge.
- MENTON, Seymour 1993: *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*, FCE, Mexic.
- PACHECO, Antonio 2001: „La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas para una agenda crítica”, în *ESTUDIOS. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, anul 9, nr. 18, Caracas, pp. 205-224.

- POSSE, Abel 1999: „La novela como nueva crónica de América: historia y mito”, în Karl Kohut (coord.), *De conquistadores y conquistados. Realidad, justificación, representación*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, pp. 249-255.
- POSSE, Abel 2005: *Câinii paradisului*, traducere de Ileana Scipione, București, Editura Nemira.
- RÖSSNER, Michael Rössner 1999: „De la búsqueda de la propia identidad a la desconstrucción de la «historia europea»”, în Sonja M. Steckbauer (coord.), *La novela latinoamericana entre historia y utopía*, Eichstätt, Katolische Universität, pp. 68-77.
- VERDESIO, Gustavo 2002: „The Literary Appropriation of the American Landscape. The Historical Novels of Abel Posse and Juan José Saer”, în Félix Bolaños, Gustavo Verdesio (coord.), *Colonialism Past and Present. Reading and Writing about Colonial Latin American Today*, New York, State University of New York, pp. 239-260.
- VOLPI, Jorge 2004: „El fin de la narrativa latinoamericana”, în Bolano, Fresan, Gamboa *et alii*, *Palabra de America*, Barcelona, Seix Barral, pp. 206-223.
- WESSELING, Elisabeth 1991: *Writing History as a Prophet: postmodernist innovation in the historical novel*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin B. V.

ACCEPȚIILE CONCEPTULUI DE „TEATRU EUROPEAN” ILUSTRATE DE DRAMATURGIA LUI MATEI VIȘNIEC

Emilia DAVID

Introducere

Există un teatru european? Este oportun să examinăm ipoteza existenței unei identități europene care să poată fi exprimată de scriitura dramaturgică și de practica scenică produse în ultimele decenii, ba chiar începând din a doua jumătate a secolului XX? Experții teatrului actual și contemporan au remarcat că dramaturgiile anilor 1980-2000, care s-au afirmat în mai multe culturi ale Bătrânului Continent, prezintă afinități de ordin tematic și formal.

Se poate susține că piesele lui Matei Vișniec – scriitor bicultural și bilingv, unul cu cea mai înaltă cotă valorică din literatura română actuală – aderă la aceste modele ale teatrului larg răspândite la nivel continental? Dacă răspunsul este afirmativ, atunci cum se declină termenii în relația dintre conceptele de „național”-„local” și, respectiv, „european” și chiar „pluri-continental” (în ultimul caz având în vedere anvergura orizontului „francofon” sau – de ce nu? – „universal”)? O interogație suplimentară, care derivă din cele anterioare, ar fi și următoarea: în interiorul categoriei mai ample de „teatru european”, se poate vorbi despre specificitatea unei scriituri teatrale est-europene? Și, în fine, ce aspecte o disting pe aceasta din urmă de literatura de gen creată însă în partea occidentală a Europei?

Răspunsurile la aceste întrebări, fie și sintetice, se vor contura simultan cu analiza unei serii de trăsături definitorii pentru scriitura dramatică a lui Matei Vișniec, care apare astfel interpretat, în vasta frescă a teatrului ultimelor decenii, în tripla (multipla) ipostază de autor român, european și francofon. Altfel spus, este necesar să înțelegem modul în care se integrează teatrul său în acest context extins și, în consecință, cum este receptat dramaturgul în literatura critică de specialitate. Prin urmare, din unghiul de vedere ales, se va desprinde o schiță a poeziei teatrului lui Vișniec (sau mai exact, a unei părți a ei) și, în paralel, se va degaja proporția în care demersul acestuia se înscrie într-o estetică de ordin mai general, proprie domeniului, concentrându-ne atenția asupra experiențelor recente, cele mai interesante și mai inovatoare, în contact cu care de fapt opera autorului s-a și constituit în mod progresiv. Considerațiile care urmează pun totodată în lumină criteriile și motivațiile care au stat la baza selectării lui M. Vișniec printre autorii cuprinși în lucrări de sinteză publicate recent în special în Franța, și anume în istorii și antologii ale dramaturgiei europene și francofone, precum și în câteva articole de presă apărute la diferite ediții ale Festivalului de la Avignon *Off*, unde piesele sale au participat în mod neîntrerupt din 1993 până în prezent. Reperele avute în vedere sunt de natură tematică sau și formală?

Aderența dramaturgiei lui Matei Vișniec la accepțiile conceptului de „teatru european”. Câteva ecouri ale receptării

Conceptul de „teatru european” este deja operativ în cadrul teoriei teatrului actual. Sfera de cuprindere a acestuia a fost delimitată în mod convingător de criticul și profesorul Michel Corvin în mai multe lucrări ale sale. La finalul prezentei analize vom evalua

în ce măsură ar fi posibil să le adăugăm criteriilor propuse de Corvin altele, eventual complementare.

În accepția teoreticianului francez, în 2004 categoria amplă de „teatru european” își află trăsăturile principale în consistenta postfață „Cinquante ans de théâtre francophone mis en perspective dans l'avant et l'ailleurs du siècle”, cu care se încheie cunoscuta operă critică și antologică *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000*, unde Matei Vișniec apare selecționat cu două piese (Corvin: 301-316). Perspectiva unui „teatru european” se conturează – susține Corvin – în strânsă legătură cu cea a teatrului de expresie franceză, ca și dintr-o necesitate firească de a-l raporta pe primul la un posibil fond comun de paradigme tematice și estetice, de anvergură și difuzare larg comunitară.

Temele ce-i apar autorului cardinale pentru patrimoniul european al teatrului din ultimii cincizeci de ani ai secolului trecut aduc în prim-plan conștiința profund neliniștită a identității personale, sociale și existențiale a individului, precum și cea a colectivității în ansamblul ei, și – în aceeași ordine de importanță – reflecția critică asupra unor evenimente sociale și politice care au marcat perioada, începând cu ororile celui de-al Doilea Război Mondial (Corvin 2004: 302-303).

Acest teatru înrădăcinat în actualitate, în contact direct cu urgențele cotidianului, a produs în Franța o scriitură axată pe centralitatea individului surprins în toate manifestările lui sociale și calibrată la scara istoriei cu majusculă, acolo unde se reflectă conflictele lumii contemporane, așadar, o scriitură capabilă, în ultimă instanță, să cuprindă generalul în semnele particularului.

Tot începând din 1950 – arată teoreticianul –, „teatrul european” și-a asumat menirea de a depune mărturie și de a denunța, prin recurs la documentul așa-zicând autentic, de arhivă, de tip istoric și politic, miza fiind aceea de a supune cu maximă obiectivitate

dezbaterei publice un anumit eveniment. A provoca seisme ale conștiinței, grație încrederii în puterea critică a instrumentelor teatrului, mai precis, a cuvântului pronunțat ca atare pe-o scenă, devine una dintre modalitățile cele mai eficiente de a lua spectatorul drept martor activ la interogațiile cele mai incomode ale istoriei. Uneori sceptic asupra propriei forțe de a crea iluzia scenică, dar inventiv în a imagina noi forme de expresie care să utilizeze ca instrument cuvântul, teatrul acesta are ambiția de a educa un spectator lucid, dispus să-și pună în discuție propriile convingeri și reprezentări asupra istoriei recente (Corvin 2004: 303).

Din acest punct de vedere, putem remarca anumite piese ale lui M. Vișniec, printre care *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux* (1998) sau textul selecționat chiar în antologia citată, *La femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie* (1996), care „aderă” la acest proiect de teatru continental, ale cărui linii directoare, tematice și formale, sunt fructul unor experiențe și procedee de scriitură foarte diferite, inspirate – e drept – dintr-o sursă unică: actualitatea imediată (Corvin 2004: 167).

Cealaltă dimensiune, cea identitară, apare nuanțată în forme dintre cele mai interesante, de la aceea a căutării dureroase de sine, fără putința autocunoașterii și autoacceptării (la Harold Pinter, Sarah Kane), până la imposibilitatea instaurării unui subiect cunoscător autonom (la Botho Strauss, Peter Handke, Heiner Müller). Un asemenea discurs textual și scenic reflectă în fond inadecvarea funciară la realitatea înconjurătoare, socială și de orice tip. Tot aici se integrează și ideea deposedării de propria identitate, indusă de mecanismele unei comunicări exacerbate, specifică lumii contemporane, care reduce și manipulează totul. În atare condiții, tragicul este deviat și denaturat prin intermediul grotescului și al melanjului cu comicul. Tonalitatea grotescă, adoptată de polonezul

Slawomir Mrozek, ca și de autori din alte culturi europene, Vișniec nefăcând excepție, ajunge să conoteze diformitatea lumii: „Dans une société d’automatismes verbaux et de faux-semblants politiques et sociaux, il n’y a pas de place pour la tragédie authentique, mais seulement pour son envers, où toute chose est marquée du signe de la dérision” (Corvin 2004: 309).

Deschizând paranteza receptării, să notăm că în antologia *De Godot à Zucco...*, îngrijită de Michel Azama, a fost selecționat din opera dramaturgului bilingv unul dintre textele cele mai reprezentative în raport cu motivele conexe temei identității expuse mai sus: versiunea autotradusă a *Angajării de clovn*, redactată mai întâi în românește în 1987 (Corvin 2004: 254).

Piesa ilustrează și un alt nucleu tematic major al scriiturii dramatice europene, cea a teatrului în/despre teatru, care se ia pe el însuși drept obiect de studiu pentru a-și explora în manieră critică „angrenajele” și, așa-zicând, „modul de funcționare”, dar și pentru a căuta în alte arte resurse de invenție și de redescoperire a propriilor posibilități expresive (în cazul de față cirul și filmul felinian). Corvin va aprofunda acest aspect în eseul de mai târziu, „Dramaturgies européennes”, apărut în 2007 în *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, pe care a și coordonat-o (Corvin 2007: 133-134).

Se poate lesne observa că în proiectul editorial al sintezei *De Godot à Zucco...* antologatorul Azama, dar și autorul postfeței citate anterior, rezervă un loc special producției dramatice create de autorii est-europeni, și anume aceleia axate pe problematici politice și sociale circumscrise tocmai respectivei arii continentale. Această scriitură nu este totuși considerată o subcategorie a „teatrului european”, care să fie comentată și, în consecință, antologată separat în cuprinsul lucrării, însă Corvin pune în evidență trăsăturile care o

individualizează fără doar și poate în panorama literaturii dramatice din Europa.

Astfel, criticul îi enumeră și interpretează strategiile specifice – de ocultare a mesajului cu ajutorul parabolei, metaforei, alegoriei sau al decalajului de timp și spațiu în raport cu referentul real –, notând că un asemenea teatru și-a făcut în mod inevitabil un scop din a rafina tehnicile deriziunii și farsei. Aduce în spijinul afirmației sale nume de autori precum Vaclav Hável, Viktor Slavkin și – să-l adăugăm, evident – pe Vișniec (Corvin 2004: 304-305). Dramaturgul participă la acest filon cu piesele scrise înainte de a se expatria (în 1987), pe care nu le-a putut publica în România la momentul redactării lor și care, asemeni celor ale colegilor de breaslă citați, sunt rezultatul unei meditații lucide și sceptice asupra dramelor istoriei perpetuate în zona răsăriteană a Europei. Ideea va fi reluată în prezenta contribuție, în legătură cu problema receptării în patria sa de adopție a aceluiași tip de teatru al dramaturgului româno-francez.

Cum anticipam, conceptul de „teatru european” se consolidează în viziunea lui Corvin în eseul deja menționat, „Dramaturgies européennes”, din *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, lucrare de mare anvergură, inclusiv sub aspectul cuprinderii și reprezentării genului dramatic la nivel continental. Este de fapt singura operă, printre cele ce vor fi prezentate în cuprinsul acestui articol, care se declară *tout court* un compendiu al scriiturii teatrale europene. Antologia este concepută în funcție de două criterii. Mai întâi unul geografic, care prezintă o împărțire în șapte zone specifice a domeniului teatral delimitat (Europa de Nord, de Est, Centrală, anglofonă, germanofonă și olandeză – tratate într-o secțiune comună –, apoi orientală și, ultima, meridională), ceea ce permite schițarea în secțiuni distincte a unui cadru succint al evoluției instituțiilor teatrului, a dramaturgiei și regiei pentru fiecare țară inclusă în sumar.

Al doilea criteriu, care intră și mai direct în relație cu obiectivele contribuției de față, grupează autorii selectați în ordinea tematică, în baza a trei mari repere, de natură să definească așa-zisa categorie a „teatrului european”. Astfel, prima parte a antologiei de texte este rezervată unei teme indicate prin sintagma „teatrul eului”, adică alimentat de enigmele și incertitudinile identității individuale, intersectând mijloacele teatrului în/despre teatru. În partea mediană își găsește locul o dramaturgie care dă voce aspectelor sociale, cuprinzând problematicile identității colective și, corelat acestora, pe cele legate de consumismul contemporan, ca și de condiția omului mercificat. În al treilea rând, regăsim un filon vast, ce reunește piese inspirate de evenimente cruciale derulate pe scena istoriei și politicii, conturând o imagine extinsă a tragediilor care au marcat Europa modernă și actuală (revoluții, fascisme și nazisme, construcții și deconstrucții ale „socialismului real”, războaie etnice etc).

Prin urmare, comparând criteriile tematice selectate de teoretician în 2004 și, ulterior, în 2007, destinate să-i permită circumscrierea domeniului „teatrului european”, remarcăm de fapt repere constante, care au condus la integrarea de subteme, nuanțări și detalieri ale sensurilor foarte generale, tinzându-se spre formule precise, care să nu ignore particularul. Pe de altă parte, s-au operat asocieri de motive cu largă circulație în dramaturgiile mai multor culturi, de pildă, dacă ne referim la primul punct propus în sinteza din 2007, se pot identifica variații pe tema identității exprimate cu ajutorul tehnicilor metateatrului.

Revenind la primul criteriu, România figurează în grupul țărilor din Europa Centrală împreună cu Republica Moldova, într-un scurt subcapitol intitulat „Roumanie et Moldavie: insolence et créativité” și semnat de Mirella Patureau. Eseul prezintă o imagine sintetică a teatrului românesc înainte și după 1989, integrând informației strict artistice câteva observații de ordin sociologic, necesare înțelegerii

mecanismelor de ocolire a cenzurii comuniste, prezente în operele unor autori dramatici importanți din anii '60-'80. Autoarea menționează numele deja afirmate din „noua generație de dramaturgi” care se manifestă divers și interesant în anii 2000: Saviana Stănescu, Gianina Cărbunariu, Andreea Vălean, Vera Ion, Ștefan Peca și, din Moldova, Nicoleta Esinencu.

Ultima secvență, referitoare la teatrul actual, este rezervată în cea mai mare parte lui M. Vișniec. Prin textele scrise în anii '70-'80, dramaturgul e situat în descendența teatrului absurdului, iar „piesele de maturitate” sunt indicate prin legătura pe care o stabilesc cu „coșmarele și speranțele” sfârșitului de secol XX (Patureau, în Corvin 2007: 51-52). Spiritul de sinteză al lucrării nu a permis, probabil, diferiților exegeți să beneficieze decât de un spațiu editorial foarte limitat, astfel se explică faptul că în cazul lui Vișniec problematicile absurdului – declinabil, e drept, în modalități diferite pe parcursul operei dramatice integrale – apar circumscrise exclusiv primei perioade de creație a autorului. Ar fi fost utile unele nuanțări.

Dramaturgul este inclus, după criteriile de întocmire a ediției, în prima mare secțiune dedicată textelor antologate, „Le moi et ses monstres”, cu piesa *Mais, maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*, publicată în limba franceză în 2004, ca autotraducere a versiunii din română, scrisă în 1979. În subcapitolul unde a fost plasată, „Le théâtre, lieu d'identités flotantes”, Vișniec se găsește în compania autorilor Tom Stoppard (*Rosencrantz et Guildenstern sont morts*), Heiner Müller (*Hamlet-Machine*), Carmelo Bene (*Richard III ou l'Horrible Nuit d'un homme de guerre*), Thomas Bernhard (*Minetti*), Lyubomir Simović (*Le Théâtre ambulante Chopalovitch*) și Eduardo De Filippo (*L'Art de la comédie*), toți prezenți cu texte dramaturgice care vădesc încă din titlu, ca și textul autorului româno-francez, conexiuni cu metateatrul.

Rețin deci câteva considerații ale profesorului francez cu privire la acest filon tematic și la „prezența teatrului în/despre și cu teatrul” din respectivele opere, cu atât mai mult cu cât, printre alți dramaturgi și diversitatea de soluții adoptate de aceștia, Corvin îl menționează în demonstrația sa și pe M. Vișniec, cu referire la tema deconstruirii mecanismului teatrului, dezvoltată în piesa *Mais, maman, ils nous racontent...*:

„En somme, le théâtre ne perd jamais ses droits, notamment celui de se prendre lui-même comme objet de spectacle: c'est une tendance européenne ancienne où Pirandello et Beckett sont passés maîtres: théâtre dans, sur et avec le théâtre, dont leurs cadets ont réinvesti la formule avec parfois des variantes originales. [...]. Visniec démonte le mécanisme du théâtre dans *Mais, maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui se passe au premier*; le statut psychique et social du comédien fait l'objet de *Minetti*; [...] la société du spectacle – sa théâtralisation – n'échappe pas à la satire de Köbeli dans *Peepshow dans les Alpes*; tandis que, à l'inverse, les pouvoirs du théâtre sont exaltés dans *Le Théâtre ambulancier Chopalovitch* de Simović. Difficile de faire le départ entre un homme et un acteur, disait déjà Shakespeare: Stoppard le redi avec verve dans *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*” (Corvin 2007: 133-134).¹

Totodată, e interesant de observat modul în care apare indicată de către autorii antologiei apartenența biculturală a dramaturgului în fișa biobibliografică care-i e rezervată și anume sub dubla determinare națională: „Roumanie-France” (Corvin 2007: 180).

În concluzie, eseul lui Michel Corvin din antologia publicată în 2007 se constituie într-o sinteză a poeziei teatrului european contemporan,

¹ Grafia numelui autorului variază în Franța în raport cu cea din limba română. În acest articol se citează fidel versiunile prezente în respectivele surse și se optează pentru grafia „Visniec” inclusiv în *Bibliografie* în cazul volumelor dramaturgului apărute în limba franceză.

în care unele trăsături estetice ale scriiturii destinate scenei, nu toate amintite până în prezent în cuprinsul actualei contribuții, se regăsesc comentate și de alți experți în diferite studii critice dedicate domeniului, așa cum se va putea nota în continuare.

Relația dintre conceptele de „național” vs. „european” și, respectiv, „național”-„local” vs. „est-european”, „balcanic” în teatrul lui M. Vișniec

Aducând în discuție elemente deja menționate în treacăt și avansând câteva distincții ulterioare, vom conveni asupra faptului că anumite tematici ale dramaturgiei scriitorului româno-francez permit evidențierea unui complex de trăsături care-și vădesc sursele de inspirație în orizontul sensibilității și culturii de origine ale lui Vișniec. În același timp, vom descoperi că alte piese surprind situații desprinse din actualitatea istorică și socială est-europeană și balcanică, „afină” întru câtva, și nu doar în sens geografic, cu spațiul socio-antropologic al primei patrii a autorului.

Iată, prin urmare, că în diversitatea de motive de la nivelul operei integrale scrise până în prezent, atât de cuprinzătoare încât acoperă majoritatea marilor teme ale teatrului actual, în poetica lui Matei Vișniec se poate identifica un filon care ilustrează un profil specific, și anume pe acela al identității recente, estice și balcanice, a Bătrânului Continent. Din unghiul de vedere propus, ceea ce se va remarca în mod constant la examinarea acestor texte teatrale este faptul că toate conțin semnificații recontextualizabile în mai multe culturi sau, în orice caz, de interes cvasi-general, astfel că receptarea plurală de care au beneficiat așază piesele respective inclusiv în sfera categoriei vaste a „teatrului european”, dovedindu-se și ea doar în parte adecvată în legătură cu titlurile ce vor fi amintite mai departe.

I. „Național” vs. „european”. Dintre textele dramaturgice ce permit instaurarea acestui raport, identificăm la Matei Vișniec un corpus axat pe reprezentarea seismelor și anomaliilor istoriei românești ante- și post-decembriste, având ca referent predilect efectele devastante ale dictaturii la nivel individual și colectiv. Majoritatea au fost compuse în anii '70-'80, înainte de expatrierea autorului în Franța, în formule deseori parabolice și simbolice, în care au intrat însă doze considerabile de denunț etic și politic. De pildă, printre cele mai apreciate și reprezentate la celebrul Festival din Provența cităm *Buzunarul cu pâine* (1984), *Spectatorul condamnat la moarte* (1985) și *Caii la fereastră* (1986).

Fac excepție piese scrise pe aceleași teme, dar în anii 2000, unde voalarea protestului nu mai era, desigur, necesară, astfel că acestea propun o radiografie necruțătoare sau, altfel spus, un „rechizitoriu” complet al absurdului care a dominat societatea românească pentru aproape o jumătate de secol. Menționăm spre exemplificare doar două titluri: *L'histoire du communisme...* (citată anterior) și *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marches sur des cadavres* (2009).

Spectacolele după piesele scrise în deceniul nouă, montate la Avignon, ca și în alte teatre franceze, și-au vădit deci, sub privirile avizate ale criticilor dramatici și jurnaliștilor francezi, potențialul polisemantic, căci mai mulți comentatori au recunoscut prin analogie în această scriitură scleroza unor mecanisme din propria societate (occidentală). Voi exemplifica cu ajutorul câtorva referințe la mai multe puneri în scenă, legate între ele în biografia dramaturgului de colaborarea cu artiști care au lucrat împreună mai mulți ani pe textele sale.

Reperul principal este montarea inspirată de *Buzunarul cu pâine* (mai exact, de versiunea franceză a textului, *Du pain plein les pauches*), realizată de regizoarea Claire Truche în echipă cu

regizorul-actor Christian Auger și cu participarea companiei Pli Urgent din Lyon (Pli Urgent 1994: 1).¹

Trebuie să rememorăm în acest context alte câteva coordonate artistice importante, căci producția în cauză a permis reluarea unei colaborări fructuoase a dramaturgului inclusiv cu regizorul C. Auger. Autorul îl întâlnise în 1990. În anul următor Auger a organizat lecturi în cadrul manifestării „Les Journées d’Auteurs des Célestins”, cu participarea lui Vișniec la Lyon, la Théâtre des Célestins, topos prodigios pentru începuturile reprezentării operei sale dramatice în Franța. Cu acea ocazie texte de Vișniec, interpretate în formula lecturii teatrale, au primit Premiul Juriului. Tot Auger îl prezintă atunci pe scriitorul de curând ajuns la Paris colegului Pascal Papini, care va pune în scenă în iunie 1992, cu compania Théâtre du Jodel, patru piese scurte, sub titlul generic *Les chevaux à la fenêtre*, chiar la Théâtre des Célestins.²

Acea montare, crucială pentru stabilirea primelor contacte ale lui Matei Vișniec cu scenele franceze, are și ea un destin multiplu: va fi repropusă în noiembrie 1992, deci în afara perioadei festivalului, la Théâtre Le chène noir din Avignon și la Théâtre Apollinaire din La

¹ Regizoare și actriță, Claire Truche începe să realizeze puneri în scenă în 1991, creând Nième Compagnie în 1992. Ea își scrie scenariile pentru propriile spectacole sau adaptează texte care nu au fost concepute inițial pentru scenă, fiind interesată de mixajul formelor și formulelor textului dramatic contemporan. În prezent este director la Teatrul Astrée din Villeurbanne.

După reprezentarea producției la Avignon, în 1993, ca și după reluarea din ianuarie '94 la Théâtre L’Oseraie din Lyon, descoperim că punerea în scenă a mai fost apoi prezentată la Sedan, Eybens, Périgueux, Carcassone, Tournon și Paris (Théâtre Montmartre-Galabru), precum și în alte localități franceze (Vișniec 2004b: 15).

E demn de remarcat că între 1993 și 2002 compania Pli Urgent va pune în scenă șapte piese de Vișniec, toate participante la festivalul din Orașul Papilor: în afara producției *Du pain...*, se vor adăuga *L’histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*, *Le dernier Godot*, *Paparazzi ou la chronique d’un lever du soleil avorté*, *La vieille dame qui fabrique 37 cocktails Molotov par jour* și *Richard III n’aura pas lieu*.

² Pascal Papini este actor și regizor, director timp de zece ani la Conservatoire d’Art Dramatique din Avignon (1997-2007). Din 2007 până în 2010 asigură codirecția la Centre Dramatique de l’Océan Indien în Réunion. A revelat pe scenele franceze nu doar pe Matei Vișniec, dar și pe Serge Valletti, iar dintre autorii contemporani a montat texte de Antonio Tabucchi și Dario Fo.

Seyne sur Mer. „Montajul” numit *Les chevaux à la fenêtre* se inspira, în afara piesei eponime, traduse de Claire Jéquier, din altele trei scrise în România, *Omul care vorbește singur* (1980), *Păianjenul în rană* (1987) și *Ultimul Godot* (1987). Spectacolul lui Papini, în care se juca pentru prima oară Vișniec în Franța, a înregistrat atunci numeroase ecouri de presă. Au apărut articole în *Le monde* (28 mai), *Lyon Matin* (29 mai), *Le Progrès* (30 mai), *Lyon Figaro* (4 iunie), *Le Provençal* (în două ediții, 9 și 13 noiembrie), *La Marseillaise* (11 noiembrie), *Midi libre* și *Le Dauphiné libéré* (în ambele pe 12 noiembrie).

Selectez din prima cronică anunțată mai sus, „*Imprécations d’Est et d’Ouest*”, unde, sub *chapeau*-ul „Georges Lavaudant et Matéi Visniec interpellent le pouvoir”, Vișniec apare alăturat autorului, actorului și regizorului Lavaudant, care între 1996 și 2006 avea să fie director la Théâtre Odéon – Théâtre de l’Europe din Paris, unde îi va succeda lui G. Strehler.

Despre autorul român se explica publicului francez modul mai puțin cunoscut, poate, în care teatrul său, deși nu aducea explicit pe scenă reprezentanții reali ai puterii (recurgând pentru aceasta la parabola ironică, la alegoria grotescă și la feeria macabră), era însă apt să declanșeze o forță de impact remarcabilă (Bost 1992: 29). Afirmând că în România, bântuită încă de spectrele puterii comuniste (suntem în 1992), mesajul rămâne actual, Bernadette Bost se întreabă în articol dacă și pentru Franța acesta poate fi întru câtva valabil. Ea răspunde afirmativ, motivând că:

„Notre démocratie est affectée par les maux que dénonce assez clairement Visniec: le conditionnement des hommes par les modèles de société – qu’on les appelle ou non «idéologies» – et la fascination de certains pour l’ordre social, l’hygiène morale, la guerre propre” (Bost 1992: 29).

Revenind la textul ales pentru ediția Avignon 1994, notele de regie sintetizează atât generalitatea subiectului – căci obsesiile, culpele și indeciziile personajelor îi sunt cunoscute regizorului din lumea proprie, chiar dacă în ipostaze diferite –, cât și precizia scriiturii dramaturgului, care se asociază simplității programatic cultivate, premise pentru ceea ce Augier definește prin „universalitatea ei”:

„Parler d’un, qui plus est «monter» un texte de Matei Visniec, pose systématiquement le problème extrêmement complexe de la simplicité extrême! Non seulement parce qu’accéder à cette simplicité devrait être à priori le but de tout metteur en jeu confronté à l’œuvre de quelque auteur que ce soit, mais surtout parce qu’à la précision quasi maniaque de l’écriture visnecienne s’oppose l’universalité de son propos. Comme si avec le temps et ses heurts le langage codé de cet auteur de l’est se clarifiait de plus en plus évidemment à l’ouest” (Auger, în Pli urgent 1994: 3).

Din ecourile de presă, dosarul recapitulativ al spectacolului *Du pain plein les pauches* reține pe o pagină extrase din cronici și articole apărute în timpul festivalului în publicații locale, dar și naționale, precizându-se doar numele ziaristului și titlul periodicului, iar pe altă pagină, o selecție referitoare la reluările post-festivaliere din diferite localități franceze, pentru care se furnizează în plus data publicării respectivelor „materiale”.

2. „Național”-„local” vs. „est-european”, „balcanic”.
Examinând alt corpus de texte mai restrâns, se va deduce că în ecuația „național”-„local” vs. „european” intervine un supliment de sens cu reverberație inclusiv în spațiul cultural balcanic. O indică faptul că într-o piesă precum *Occident Express* (2009) fenomene majore, nu doar la scară europeană, ci într-o lume de fapt globalizată, precum

este cel al emigrației recente dinspre zona Europei de Est și balcanice spre cea occidentală (ca și spre continente mai îndepărtate) sau reprezentarea în cheie de lectură critică a modelului de civilizație și economic de tip capitalist, aplicat în noile democrații cu excese și discrepanțe manifeste, invită deopotrivă la o reflecție nuanțată și lucidă asupra unor tendințe dominante specifice societăților de masă hibride, ce tind să se generalizeze de la Est la Vest, fără ca în prezent diferențele culturale și dramele istorice care au separat cele două jumătăți continentale să poate fi cunoscute și înțelese pe deplin „de-o parte” și „de alta” în spațiul european lărgit.

Este vorba de piesa care pune în modul cel mai acut problema identității europene, a faliiilor și hotarelor încă vizibile, care au făcut prea puțin facil dialogul între aceiași doi „versanți” în ultimele decenii. Totodată, textul dramaturgic propune – cum observă Gerardo Guccini – o dublă accepție asupra noțiunii de „lume occidentală” (Guccini 2012: 15). Prima valență vizează simbolurile așa-zicând superficiale ale Occidentului, cele devenite șablon și asimilate în Est în mod acritic de clasa de mijloc și de tineri drept embleme identitare ale unui anumit *status* și *modus vivendi*. Mirajul pe care acestea îl emană întreține constant aspirația evaziunii mentale, dar și teritoriale în sensul cel mai propriu, tinzând să se materializeze în aspirație concretă de stabilire în altă țară decât cea de apartenență, natală. Extinzând perspectiva, Vișniec „distribuie” în piesă personaje de origini diferite, toate fascinate de noul Eldorado: români, sârbi, croați, bosniaci, albanezi și macedoneni. În schimb, a doua accepție, încarnată de fantezmele ce bântuie încă spiritul Bătrânului Orb, proiectează în Occident alternativa socială ideală, modelul cel mai autentic de libertate și civilizație, de neatins însă.

Iată deci dimensiunea tematică cu implicațiile cele mai profunde, de tip sociologic și istoric. Luxul Orientului Express, obiect al unei dorințe refulate perpetuu, care nu trece niciodată prin gara Bătrânului

Orb, i-a rămas acestuia inaccesibil, așa cum interzis i-a fost confortul social occidental, așteptat inutil aproape o jumătate de secol. Așadar, cu ajutorul metaforei trenului de lux care nu mai circulă – faimosul Orient Express –, autorul aduce în scenă iluziile și încercările de evaziune ale personajelor din propriul prezent lipsit de orizont. Abordând tema identității naționale, Vișniec completează cadrul fără să omită din complexitatea acestuia nici locurile comune, prejudecățile, pe care presa internațională le-a iterat atât de sonor ani și ani, mai ales în primul deceniu de la căderea dictaturii din România, ceea ce în piesă compensează în mod oportun reversul opțiunii de a reprezenta iluziile și stereotipurile conaționalilor despre Occident.

„În fond, temele au relevanță «pluri-continentală», altfel spus, universală, nu doar «europeană». Piesa se adecvează astfel cu atât mai mult ocaziei pentru care a fost comisionată autorului de Teatrul Național din Craiova, pentru a participa la proiectul european de teatru itinerant *Orient Express*, inițiat de Convenția Teatrală Europeană (CTE), respectiv de Teatrul de Stat din Turcia și de Staatstheater din Stuttgart” (Vișniec 2009 : 69-70).¹

¹ Au participat la proiect teatre din Turcia (țară care a și pus la dispoziție pentru reprezentați un tren special al Căilor Ferate naționale), România, Serbia, Croația, Slovenia și Germania, prezentându-se astfel șase spectacole în gări de pe teritoriul țărilor aderente. Montarea după *Occident Express*, în regia lui Alexandru Boureanu, jucată în cadrul proiectului european itinerant în fosta Gară Regală din București (27-28 mai 2009) și repropusă în gara din Craiova (29-30 mai) și în gara din Timișoara (31 mai – 1 iunie), a continuat să fie reprezentată de trupa Naționalului din Craiova, inclusiv în 2013, în gara din Rădăuți (orașul natal al dramaturgului), în cadrul unei manifestări mai ample, „Zilele Matei Vișniec” (17-19 iunie 2013), ocazie cu care compania Trap Door Theatre din Chicago și-a prezentat propria producție realizată în 2011 în Statele Unite, în regia lui István Szabo, după piesa *Le mot „progrès” dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux*.

Pe data de 29 septembrie 2013 la Festival des Francophonies de la Limoges a avut loc un spectacol-lectură realizat de elevii din anul al II-lea de la École du Théâtre National de Bretagne (regia Marcel Bozonnet). Mai amintim lectura piesei găzduite de Théâtre de la Huchette, Paris, din 15 decembrie 2014, în regia lui Guy Moign.

Din Italia se menționează două spectacole: coproducția italo-română *Occidental Express*, integrată într-un proiect susținut de Teatro Pubblico Pugliese, realizată de

Succesul pe scene din Franța și Italia al piesei *Occident Express* conduce la concluzia că societățile și culturile occidentale rămân interesate de dinamicile istorice și sociale de dinainte și de după căderea Cortinei de Fier, care definesc în prezent cealaltă jumătate a Bătrânului Continent.

La conjuncția dintre planul tematic și formal

Nu doar teme menționate anterior, ci și modalitățile practicate de Vișniec au circulat în ultimele decenii și continuă să fie experimentate în poezia franceză, dar și italiană – de pildă – a scriiturii actuale destinate scenei. Din registrul procedeelelor, nu apare decât marginal menționat între accepțiunile „teatrului european”, astfel definit de Corvin, conceptul de *performance* dramatic și scenic, dar am notat deja că teoreticianul acordă totuși o pondere considerabilă metateatrului, una dintre componentele practicii teatrale performative. În schimb, teoria teatrului „postdramatic”, precum și cea aplicată aceleiași arte de estetica postmodernă (Connor 1999: 182-191) manifestă în egală măsură predilecția pentru autotematizarea și autoreflexia specifice modalităților discursive și scenice din sfera respectivului concept. Este util să precizăm că, în accepția lui Hans-Thies Lehmann, teatrul „postdramatic” este teoretizat ca model larg omologat la nivel internațional al noului limbaj teatral, în dubla lui ipostază de discurs textual și de experiență practică, fără ca autorul să ia în calcul în demersul său descriptiv și

regizorul Gianpiero Borgia cu actorii italieni ai companiei Teatro dei Borgia din Barletta și, respectiv, cu actori români de la Teatrul de Marionete din Arad (premiera s-a jucat la Teatro Curci din Barletta, regiunea Puglia, în 23 octombrie 2011), precum și montarea *Occident Express*, în regia lui Luca Busnengo, cu trupa Cataplixi Teatro, la San Pietro, în Vincoli, Torino, în iulie 2015.

analitic distincții de tip național, continental sau altele de pertință teritorial-geografică (Lehmann: 2006).

Punctul de conjuncție între aceste viziuni e reprezentat tocmai de percepția operei ca proces în curs de desfășurare, așa cum am avut ocazia să argumentez într-un eseu publicat anterior, cu referire la piesa *L'histoire du communisme...*, construită pe o succesiune precisă de etape, de natură explicit performativă, ce ar putea fi indicate astfel: „pregătire”, „workshop”, „probe” (termen folosit inclusiv în text de Vișniec), „rezultate”/„consecințe” (întrevederea dintre Iuri Petrovski și câțiva pacienți din „zona liberă” a Spitalului Central de Boli Mintale din Moscova) (cf. Schechner: 13). Conform interpretării de mai sus, se poate afirma că „bolnavii” sunt invitați de către un personaj, ce încarnează funcțiile unui regizor-actor-performer, să asiste și să intervină la acest *workshop*, gen de „cursă de șoarici” shakespeariană, care instituie modelul teatrului în teatru, cu subiect și scenariu inspirate de ororile dictaturii comuniste (David 2012: 19-22).

„În sinteza coordonată de Alain Viala, *Le théâtre en France*, tema dramaturgiei care se autoexplorează este una cardinală, apărând identificată în diferite piese ale autorilor dramatici francezi (în același timp și regizori) care i se par istoricului cei mai semnificativi: Olivier Py cu *La Servante* (1995), Jean-Luc Lagarce cu *Music Hall* (1989) și *Nous les Héros* (1995), Philippe Minyana cu textul *Voilà* (2008)” (***) 2009: 461-462).

În fine, teatrul ca subiect și obiect al reprezentării beneficiază de analize detaliate și în opera critică semnată de Franck Evrard, care, în capitolul „Le théâtre comme objet de la création”, se oprește cu predilecție asupra a două procedee, și anume punerea în abis și parodia, apte să producă dedublarea (și autorefectarea) textului în/față de el însuși și să deconstruiască iluzia realistă a unei arte omogene (Evrard 1995: 84-85).

Cu privire la codificarea formală a textului dramatic din anii 1980-2000, exegeții fenomenului notează la unison existența capilară a unei scriituri bazate în mod esențial pe forța cuvântului, considerată una dintre caracteristicile esențiale ale noii dramaturgii franceze, dar în realitate procedul este prezent în mod capilar și în teatrul italian, de pildă. În cultura franceză formula consacrată este aceea de *théâtre de paroles* și îi aparține dramaturgului contemporan Valère Novarina, cel care o și aplică cel mai consecvent în propria literatură (Corvin 2004: 293-294). Este vorba de un stil adoptat de întreaga generație de autori dramatici francofoni din deceniile '80 și '90, ce presupune o încredere totală în potențialitățile poetice ale cuvântului și, derivând din aceasta, în virtualitățile lui scenice.

Centralitatea acestei „materii” în dramaturgiile contemporane, inclusiv în cea a lui Matei Vișniec, are motivații precise, care țin de evoluția teatrului din deceniile imediat anterioare și de condiția efectivă a dramaturgului din anii '80-'90, aceea de a se vedea constrâns să ia poziție împotriva hegemoniei regiei, care se afirmase grandios în anii '60-'70, și să inventeze strategii de rezistență. Așadar, deposedați de funcția naratorului, autorii dramatici au ales să privilegieze elementele ireductibile jocului și, refuzând formele gigantescului și artificiile punerii în scenă, o estetică a mijloacelor sărace. Textele teatrale sunt gândite de atunci pornind de la simpla prezență fizică a actorului (Bradby 2007: 518-520). David Bradby invocă printre motivațiile condiției de exclus a autorului de teatru pierderea eficacității funcției narative (Bradby 2007: 518), care survine atunci când „les grands récits” reprezentau în accepția lui Jean-François Lyotard un discurs de legitimare a cunoașterii (Lyotard 1979: 7).

Acestor mijloace formale li s-au asociat temele alienării, solitudinii, fantasmei, încarnate, așa-zicând, de personaje aparent banale, modeste. În locul estetismului, au câștigat tot mai mult teren idealul „autenticității” și „sincerității” jocului și, deopotrivă, al

mesajului. Nu putem ști dacă în 1987, când tocmai termina de scris *Angajare de clovn* și avea să ajungă abia spre sfârșitul anului în Franța (în octombrie), Matei Vișniec era deja informat despre această nouă poetică a teatrului, dar e limpede că – paradoxal – piesa o respectă cu fidelitate. Cu siguranță, autorul a fost la curent cu ea când a redactat, cinci ani mai târziu, „colecția” de module teatrale din *Théâtre décomposé ou l’homme-poubelle*, compusă după aceleași principii.

Una dintre rațiunile care întăresc această convingere ține de ponderea acordată de dramaturg monologului, alt element cheie al formulei din *théâtre de paroles*. Tehnica succesiunii de fragmente discontinue, impregnate de substanță poetică, își are și ea originea în premisele teoretice specifice generației '80 a dramaturgiei europene și va fi prolifică până astăzi, reluarea monologului dovedindu-se cea mai importantă notă de continuitate în aceste deceniile de creație teatrală (Bradby 2007: 614). Tema cea mai recurentă pe care ea o exprimă este încă o dată condiția omului alienat, o subiectivitate ce se revelează publicului doar prin intermediul vocii (folosind uneori mai multe persoane gramaticale deodată) și al dimensiunii fizice a gestului, respirației și corpului actorului. Nu există nici un fel de contextualizare, ci doar urgența discursului pronunțat pe scenă în cadrul acestui *théâtre du moi*, complet străin marilor fresce sociale sau decorurilor baroce din spectacolele perioadei anterioare, în care s-au ilustrat cam toți dramaturgii importanți ai perioadei: Michel Azama, Noëlle Renaude, Eugène Durif, Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana etc.

Am oferit într-o altă contribuție o aplicație detaliată referitoare la acest procedeu, pornind de la structura textuală care alătură cele douăzeci și patru de mini-piese monologice și dialogice din *Théâtre décomposé ou l’homme-poubelle*, una dintre operele cele mai reprezentate ale lui M. Vișniec, scrisă inițial în franceză în 1992 și publicată în 1996. Principiile compoziționale ale textului conțin la

începutul fazei franceze a operei nu doar una dintre amprentele dramaturgice cele mai personale ale scriiturii autorului, reluată ulterior în alte piese, dar, în plus, se poate afirma că Vișniec ilustrează cu competență dublă, auctorială și regizorală, câteva dintre ideile cardinale ce vor defini noua estetică a teatrului contemporan (David 2012: 8-14).

De asemenea, analizele asupra formelor de expresie ale intertextualității, prezente în mod extins în poeticile inovatoare mai recente ale dramaturgiei și artei spectacolului, ca și în teoria despre teatru a postmodernismului, sunt mai puțin discutate de Corvin în sursele citate în acest eseu, fără a fi absente nici din istoriile actuale ale teatrului francez.¹

Alte trăsături, care credem că sunt la fel de pertinente pentru a configura o poetică a teatrului european, cel puțin în măsură egală cu cele enunțate mai sus, apar valorizate ca atare și descrise amănunțit din perspectiva lui Hans-Thies Lehmann, cum am mai spus, teoreticianul teatrului „postdramatic”. De exemplu, „teatrul descompus” al lui Vișniec, în acord cu noile forme dramaturgice care se afirmă universal la răscrucea secolului XX, apelează la procedeele de ierarhizării elementelor fondatoare a ceea ce s-a numit în mod tradițional prin dramă, în virtutea impunerii unui model non-ierarhic al semnelor teatrale, idee aplicată de autor inclusiv la nivelul dispunerii micro-textelor care alcătuiesc opera respectivă și, în plan

¹ Pentru aspectele intertextualității, v. teza de doctorat a subsemnatei, intitulată *Mizele intertextualității în literatura Generației '80. Matei Vișniec – Aspecte ale bilingvismului și ale postmodernismului în contextul unei receptări pluriculturale a operei* (2015), realizată în cotutelă la Universitățile din București și Torino și aflată în curs de publicare. În secțiunea „Două piese intertextuale” a fost pus în relief modul în care are loc raportarea la predecesori și la textele acestora. Aceste particularități, dar și altele conexe, au fost discutate cu referire la piesele de teatru cele mai marcat intertextuale din producția dramaturgică a lui M. Vișniec, *La machine Tchekhov* (2000) și deja citata *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur les cadavres*, unde figurile tutelare sunt doi maeștri ai autorului, respectiv Cehov și Ionesco: 168-175.

scenic, texturile potențiale ale spectacolelor viitoare (Lehmann 2006: 153-158).

Tot Hans-Thies Lehmann vorbește despre „dialectica abstenenței” (*dialectic of deprivation*) (Lehmann 2006: 88), identificabilă în acele pasaje de text impregnate de tăcere, indicate explicit în didascalii – numeroase la Vișniec într-o piesă precum *Le mot „progrès” dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* (2005) –, fiind menite să disemineze sensul în imagini, gesturi emblematice, metafore regizorale. În același text revenirea corului ca element scenic, în cadrul unei dimensiuni ceremoniale cu relevanță fundamentală în economia noilor dramaturgii, și care trimite intertextual la toposuri ale ritualității ancestrale, e consemnată și comentată ca atare de anumiți critici ai teatrului francez actual (Bradby 2007: 633-636), aceasta fiind o particularitate ce intră și în definiția teatrului „postdramatic” (Lehmann 2006: 129-133).

Concluzii

Raportarea unor teme și modalități de expresie din dramaturgia lui Matei Vișniec la conceptele de „național”-„local”, în conjuncție cu cele de „est-european”, „balcanic”, toate aduse la numitorul comun al ideii de „teatru european” și anume la un etalon incontestabil al valorii, a arătat mai întâi că autorul scrie o operă a cărei poetică aparține pe deplin modelelor celor mai răspândite și mai frecventate în cadrul noii performativități dramatice și scenice.

În al doilea rând, s-a putut observa că tematicile abordate de Vișniec și comentate în aceste rânduri nu numai că fac parte dintr-un fond comun al teatrului actual european și francofon, dar, în plus, ele au fost identificate și repertoriate ca atare de experți în materie în antologii și istorii prestigioase ale dramaturgiei, publicate în special în Franța,

începând aproximativ din anii '90. Iată deci un indiciu relevant cu privire la posibilitățile concrete de acces, prezente și viitoare, ale acestei scriituri la circuitul contemporan al studiilor teoretice din domeniul dramaturgic european. Prin urmare, autorul beneficiază în prezent de canalele potrivite pentru a „comunica” eficient cu lumea teatrului actual de calitate, european, francez etc.

Din cele câteva secvențe privitoare la reprezentarea pieselor lui M. Vișniec pe scene din Franța și Italia, deci pe un palier secund al receptării operei, se degajă concluzia că valențele poetice și metaforice, împreună cu versatilitatea, actualitatea și universalitatea mesajelor scriiturii, inclusiv din teatrul autorului creat înainte de 1987 și concentrat pe un referent așa-zicând local, autohton, au reprezentat elementul cheie care l-au validat în tot acest timp în Franța și aiurea.

Ambele planuri ale receptării – în opere de sinteză ale teatrului și în spațiul scenic din două culturi diferite – probează faptul că textele dramaturgului se adresează unor receptori (istorici de teatru, critici, experți, regizori, actori, public larg etc.) pentru care dimensiunea est-europeană și balcanică rămân orizonturi de maxim interes, ale căror specificități fac obiectul unor distincții și analize adecvate și aprofundate. Această considerație se bazează pe un demers vast de documentare și investigare, ale cărui rezultate sunt disponibile în ultima parte a tezei de doctorat amintită anterior.

Se mai poate observa că noțiuni precum „național” și „local” se convertesc cu ușurință în conceptul de „european” și grație împrejurării că primele au încetat să mai fie categorii identitare puternice în plan epistemologic, istoric și sociologic, întrucât la nivel larg continental se tinde spre procese de continuă redefinire a dinamicilor sociale și demografice (ca să ne limităm numai la acestea), care se generalizează tot mai mult, de fapt globalizându-se.

În acest context, se poate răspunde în mod afirmativ cu privire la posibilitatea existenței unui teatru european, ca și la întrebarea

care presupunea în faza premizelor eseului ipoteza constituirii unei dramaturgii care să exprime identitatea europeană, altfel spus, un teatru apt să includă în același timp și aspectele diferențiatore, faliile și discontinuitățile dintre Est și Vest. Punând în evidență criteriile tematice și formale a ceea ce se înțelege prin conceptul deja operațional de „teatru european”, s-au mai putut degaja alte câteva caracteristici cu circulație în special în teoria postmodernismului și a scriiturii teatrale „postdramatice”, care credem că este pertinent să fie adăugate în inventarul deja constituit de trăsături omologate, pus la dispoziție de critica franceză de specialitate.

Au fost, în sfârșit, numite acele puncte nodale în care „teatru european” – și, în sfera acestuia, cel al lui Vișniec – comunică cu experiențe artistice similare, care nu sunt încadrabile în categorii de ordin teritorial-geografic, ci se fondează *tout court* ca expresie a practicilor dramaturgice și scenice celor mai înnoitoare.

Raportând încă o dată coordonatele acestui bilanț la profilul dramaturgului român cel mai des reprezentat la Festivalul din Orașul Papiilor, vom conchide că teatrul său, în sintonie cu cel european contemporan, este o oglindă în care se reflectă finalitățile artei teatrale, odată cu crizele ființei umane captive în mecanismele perfide ale actualității, crize explicite în provocările condiției civile și antropologice ale lumii actuale, nevindecată de traumele istorice ale secolului XX, revelând în prezent în Matei Vișniec un autor dramatic postmodern sau – dacă vrem – postdramatic dintre cei mai interesanți.

Bibliografie primară:

Opere de M. Vișniec menționate în articol

1996a: *Les chevaux à la fenêtre* [text scris inițial în lb. română (1986)], traducere de Claire Jéquier și M. V. Paris, Crater.

- 1996b: *Petit boulot pour vieux clown*, traducere de Claire Jéquier și M. V. a piesei redactată inițial în lb. română *Angajare de clown*, Lyon, Éd. du Cosmogone.
- 1996c: *Théâtre décomposé ou l'homme-poubelle* (1992). prefață de Georges Banu, „Matei Visniec ou de la Décomposition”, și un „Avertissement” de M. V., Paris, L'Harmattan.
- 1997: *La femme comme champ de bataille ou Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie* (1996) [urmată în volum de *Paparazzi ou La chronique d'un lever de soleil avorté* (1995)], Paris, Actes Sud-Papiers.
- 1998: *Petit boulot pour vieux clown*, Traducere de Claire Jéquier și M. V. [în respectivul volum piesa este urmată de *L'histoire des ours pandas racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort* (1992-1993)], Paris, Actes Sud-Papiers.
- 2000: *L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux* (1998), cu „Quelques notes complémentaires” de M. Vișniec, Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- 2004a: „*Du pain, plein les poches*” et autres pièces courtes, Paris, Actes Sud-Papiers [volumul mai conține, în afara piesei eponime, compusă în 1984, care dă titlul prezentei ediții, piesă tradusă din limba română de Virgil Tănase, după ce a fost revăzută de autor în Franța, alte trei texte dramatice scrise în România: *Le Dernier Godot* (*Ultimul Godot*, 1987), traducere de Gabriela Ionescu, *Le deuxième tilleul à gauche* (*Al doilea tei la stânga*, 1986), autotradus de M. Vișniec împreună cu Claire Jéquier, și *L'araignée dans la plaie* (autotraducere la *Păianjenul în rană*, 1987)].
- 2004b: *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, cu un „Tabel cronologic”, Chișinău, Editura Litera, pp. 7-21.
- 2004c: *Mais, maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier* [autotraducere; prima versiune în română, 1979], Paris, L'Espace d'un Instant.
- 2005: *La machine Tchekhov* (2000), „Notes de l'auteur”, „Bibliographie et explications” și „Quelques informations sur les personnages” de M. V, col. «Nocturnes Théâtrales», Carnières-Morlanwelz, Lansman.

- 2006: *Le spectateur condamné à mort* [text redactat inițial în limba română (1985)], traducere de Claire Jéquier și M. V., Paris, L'Espace d'un Instant.
- 2007: *Le mot „progrès” dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* (2005), Carnières-Morlanwelz, Lansman.
- 2009: *Occident Express. Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre*, cu o „Notă” a autorului, Pitești, Editura Paralela 45, pp. 69-70.
- 2010: *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marches sur des cadavres* (2009), Carnières-Morlanwelz, Lansman,.
- 2013: „*Le spectateur condamné à mort*” et autres pièces, Rraducere de Claire Jéquier, Paris, L'Espace d'un Instant [volumul grupează piesele *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-nâmplă-n actu'-ntâi* (1979), *Spectatorul condamnat la moarte* (1985), *Caii la fereastră, Angajare de clovn și Teatru descompus sau omul-pubelă*, primele trei traduse în colaborare cu C. J.].

Bibliografia secundară:

Istorie și antologii ale dramaturgiei, studii și eseuri critice

- BRADBY, David 2007: „Condition d'exclu et perte des «grands recits»” și „Introduction: hybridité du texte théâtral”, în David Bradby, Annabel Poincheval (coord.), *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, Paris, Honoré Champion, pp. 518-520; 613-615.
- CONNOR, Steven 1999: *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, traducere de Mihaela Oniga, București, Editura Meridiane, 1999.
- CORVIN, Michel 2004: „«La parole et la lumière du corps» ou Vue cavalière sur un demi-siècle de théâtre francophone (1900-1950)” și „Le théâtre, vigie de l'Europe: être sur le qui-vive. De l'après guerre à l'an 2000” în postfața „Cinquante ans de théâtre francophone mis en perspective dans l'avant et l'ailleurs du siècle”, în Michel Azama (coord.), *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000*, vol. III – *Le bruit du monde*, prefață de

- Jean-Claude Lallias, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, pp. 293-316.
- CORVIN, Michel 2007: „Dramaturgies européennes” în Michel Corvin (coord.), *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, pp. 119-137.
- DAVID, Emilia 2012: „L'estetica del nuovo linguaggio drammaturgico nella poetica del «teatro decomposto» di Matei Vişniec”, în Emilia David (coord.), *Matei Vişniec – „La storia del comunismo raccontata ai malati di mente” e altri testi teatrali*, traducere de Pascale Aiguier, Davide Piludu și Giuseppa Salidu, Spoleto, Editoria & Spettacolo, pp. 5-30.
- DAVID, Emilia 2015: „Două piese intertextuale”, în *Mizele intertextualității în literatura Generației '80. Matei Vişniec – Aspecte ale bilingvismului și ale postmodernismului în contextul unei receptări pluriculturale a operei*, teză de doctorat realizată în cotutelă la Universitățile din București și Torino (în curs de publicare).
- EVARD, Franck 1995: „Le théâtre comme objet de la création”, în *Le théâtre français du XX siècle*, Paris, Ellipses, pp. 75-85.
- GUCCINI, Gerardo 2012: „L'imprendibile treno della storia”, în Matei Vişniec, *Occidental Express*, traducere de Gianpiero Borgia, Corazzano (Pisa), Titivillus, pp. 5-19.
- LEHMANN, Hans-Thies 2006: „Choral theatre/theatre of the chorus” și „Postdramatic Aesthetics of Time”, în *Postdramatic Theatre*, traducere și introducere de Karen Jürs-Munby, New York, Routledge, pp. 129-133, 153-158 [Ed. orig.: *Postdramatisches Theater: Essay*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999. Se semnalează și versiunea în română: *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009].
- LYOTARD, Jean-François 1979: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.
- PATUREAU, Mirella 2007: „Roumanie et Moldavie: insolence et créativité”, în Michel Corvin (coord.) *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, pp. 51-52.

SCHECHNER, Richard 2009: *Performance. Introducere și teorie*, traducere de Ioana Ieronim, cu un interviu al autorului consemnat de Saviana Stănescu, București, Editura Unitext, pp. 11-18 [Volumul conține eseul „Teoria performance-ului”, pp. 25-190. Ediția originală: *Performance Theory*, New York, Routledge, 2003].

*** 2009: secțiunea „Auteurs et metteurs en scène: les recherches du théâtre réflexif” (fără autor precizat), în Alain Viala (coord.), *Le théâtre en France*, Paris, Presses Universitaires de France, pp. 461-462.

Articole și alte referințe bibliografice despre M. Vișniec în contextul reprezentărilor de la Festivalul din Avignon

BOST, Bernadette 1992: „Georges Lavaudant et Matéi Visniec interpellent le pouvoir. Imprécations d’Est et d’Ouest”, în *Le Monde*, joi, 28 mai, număr special *Festival Avignon 1992*, rubrica „Théâtre”, p. 29.

Pli Urgent 1994: pliant și dosar de presă al companiei pentru spectacolul *Du pain plein les pauches*, pp. 1-6.

COPIII RĂI AI SUPRAREALISMULUI: REPREZENTĂRI ALE INFANTILULUI MALEFIC ÎN ARTA ȘI LITERATURA DOROTHEEI TANNING

Gabriela GLĂVAN

Între literatura și arta plastică a Dorotheei Tanning, una dintre cele mai reprezentative artiste suprarealiste americane ale secolului trecut, există o conexiune solidă, a cărei consistență o sugerează artista însăși:

„Fiecare dintre tablourile mele reprezintă un pas înainte pe aceeași cale. Nu văd nicio întrerupere, nicio deviere. Aceleași preocupări sunt prezente de la început. Obsesiile se ridică la suprafață precum niște semne ce nu pot fi șterse. Picturile mele și, în ultimul timp, sculpturile mele fac parte din aceleași descoperiri, aceleași furtuni, același râs nebunesc, aceeași suferință și renaștere” (Tanning 1974, *apud* Carruthers 2011:134)¹ (trad. mea – G. G.).

În spațiul dintre text și reprezentare plastică, Tanning a instaurat un cod ce reflectă și, simultan, traduce tensiunea unui regim

¹ „Each of my paintings are steps marked on the same path. I don't see any cuts, any deviations. The same preoccupations are manifest since the beginning. Obsessions come to the surface as marks that can't be erased. My paintings, and lastly my sculptures, are part of the same search, with the same discoveries, the same storms, the same mad laughter, suffering and rebirth.”

creativ mai puțin obișnuit. Pentru ea, „publicarea unei povestiri se aseamănă mult cu expunerea unui tablou”, diferența fiind aceea că „ochii ce privesc devin ochi ce citesc” (Tanning, *apud* Conley 2013: 132).

În dinamica acestei oglindiri, infantilul a fost, încă din primele etape ale formării artistice a Dorotheei Tanning, un domeniu al misterelor periculoase. Dacă tablourile ei expun ritualuri bizare ce implică tinere fete, aflate la vârsta dintre copilărie și adolescență, expresivitatea acestor scenarii se regăsește și în romanul său, *Chasm: A Weekend [Abisul: un weekend]*, publicat în varianta finală în 2004, la care însă a început să lucreze încă din 1943. Povestea suprarealistă a Destinei Meridian, o fetiță de șapte ani ce locuiește într-o vilă stranie din mijlocul deșertului Arizona, poate fi citită ca suprapunere și armonizare a unor metafore recurente în creația artistei, integrabile zonei întunecate a imaginarului copilăriei și adolescenței: pervertirea și pierderea inocenței, descoperirea corpului și revelația timpurie a sexualității, plăcerea violenței sadice, comunicarea misterioasă cu forțe obscure și animale totem. Atmosfera de basm subminat de coșmar se insinuează în romanul *Abisul* ca măsură definitivă a ambivalenței lumii de la Windcote, domeniul din deșert unde se desfășoară weekendul de lux și oroare anunțat în titlu. În absența unui contact prealabil cu arta Dorotheei Tanning, romanul nu-și arată întregul spectru – baroc, extravagant, feroce – de nuanțe și inflexiuni, tonalități minore și linii aluzive. Într-o coerență imagine/text exemplară, ficțiunea dobândește consistență doar în proximitatea artei, iar cele două limbaje traduc, în registre specifice, circularitatea obsesivă, proiectată în abis, a viziunii scriitoarei-pictor.

Tabloul *Eine Kleine Nachtmusik*, din 1943, explorează un teritoriu similar celui proiectat ca fundal în *Abisul*: într-un interior somptuos, pe coridorul unui hotel, două fete înfruntă o floarea-soarelui gigantică, iar lupta, încă nedecisă, instituie un regim

fantastic al terorii. Un alt scenariu, și acesta reluat narativ în roman, e cuprins în *Children's Games [Jocuri de copii]* (1942): același duet format din două fetițe își dirijează energia violentă spre tapetul de pe un zid, iar bucățile rupte expun imagini misterioase din intimitatea corpului. *Palaestra* (1947) deconspiră formele și etapele devenirii în copilărie și adolescență prin intermediul unei piramide umane – șase fetițe, așezate una pe umerii celeilalte, dezvăluie și sugerează secrete ale cunoașterii erotice, ale spaimelor primitive și emoțiilor electrizante, toate la un voltaj înalt ce le ridică în sus părul, în furioare lungi. *Interior with Sudden Joy [Interior cu bucurie subită]* (1951) tematizează într-o notă onirică gineceul defectuos, măcinat de ostilități și pofte obscure, regăsit și în roman: două tinere eleve dansează, îmbrăcate sumar, în haine de noapte, într-o sală de clasă, în timp ce profilul unei femei mature se întrezărește amenințător în pragul ușii. Pantofii roșii, machiajul strident și făptura spectrală întrupată lângă ele, semnalând atât maternitatea, cât și erotismul frust, subîntind aceleași câmpuri tensionale ca în *Abisul*, unde însă monstruosul îi este rezervat reperului masculin, Raoul Meridian. *The Guest Room [Camera de oaspeți]* (1950-1952) amplifică frica irațională de invazia „străinului”, a cuceritorului brutal clamându-și teritoriul: o prezență masculină ascunsă sub o glugă de călău domină interiorul unei camere în care două copile primesc neverosimila vizită nocturnă. Deși recurente în arta Dorotheei Tanning din anii '40 și '50, aceste modalități particulare de a reprezenta copilăria și adolescența se regăsesc, în formule identice, și în *Abisul*. Asimilând nefiresc apanajele maturității, precum dorința de seducție și dominare, copiii sunt, în acest perimetru al creației suprarealiste, agenți ai irealului. Contaminată de contactul precoce cu răul funciar al lumii, copilăria este, atât în plastica artistei, cât și în literatura sa, o vârstă a puterilor ascunse, un timp de grație în care sunt posibile transgresiuni și contacte altfel rezervate miraculosului. În acest sens,

nu poate fi evitat decupajul ce reface geografia basmului: Destina Meridian, adevărata stăpână a conacului Windcote, reactivează fluxul semantic continuu dintre infantil și magic, asumându-și în același timp poziția unei autorități malefice.

„Peisajul diabolic de afară” (Tanning 1986: 82), pe care autoarea l-a cunoscut îndeaproape când, în 1947, s-a mutat, împreună cu Max Ernst, în micul oraș Sedona din imediata apropiere a deșertului, își găsește în *Abisul* reversul identic în peisajul interior. Într-un capitol preambul, intitulat „Descendența Destinei”, sunt inventariate dramele și aventurile femeilor din familia Destinei, toate purtând acest nume fatidic, cu scopul de a defini o linie ascendentă marcată, în logica basmului, de singurătate și nenoroc. Adoptată de milionarul Raoul Meridian după moartea mamei sale (fiica nelegitimă a soției acestuia), fetița, și ea rod al unei iubiri ilicite, va răzbuna fatalitatea genealogiei sale printr-o strategie nefirească: prietenia cu un leu de munte. Parte din anatomia fantastică a deșertului, leul va dobândi și un rol integrator, asimilând fetița într-un perimetru al mirajelor și supranaturalului. Capabilă să controleze atât „lumea secretă a nurseriei, cât și imensul deșert magic din jurul casei” (Carruthers 2011:140), Destina își face intrarea în roman ca sublimare a fantasmelor întunecate despre copilărie omniprezente în pictura Dorotheei Tanning. Împreună cu guvernanta Nelly, fetița alcătuiește un duet feminin deja clasicizat în imaginarul scriitoarei-pictor:

„Camera se întunecă vizibil, e tot mai târziu. Mobila, sticlăria, argintul – toate lucesc în penumbra irizată, unde suprafețe alunecă viclean, contopindu-se. Doar mica siluetă rămâne limpede și încremenită în scaunul cioplit. Paloarea pielii și albul rochiei luminează ca fosforul întunericul pulsând. Din mâna ei dreaptă, întinsă pe masă cu pumnul strâns, se prelinge un fluid vâcos. Face clăbuci între degete și se întinde gros pe fața de masă. Deschide ochii,

se uită la ce-are în mână, apoi încremenește la auzul unei voci venind din pragul ușii:

«Desta, tu ești acolo?»

Din capătul camerei, Nelly se apropia, privind încordată prin întuneric. Se împiedică de un scaun ieșit din rând, îl împinge înapoi din șold, bombănind încet «La dracu!» și se oprește să-l așeze la loc. O vede pe fetiță șezând înconjurată de aura ei albă¹ (Tanning 2004:17) [trad. mea –G. G.].

Considerat un veritabil „cântec de leagăn sadeian” (Wood 2004: 7), *Abisul* deformează proporțiile basmului, contaminând povestea cu elemente provenind dintr-un onirism specific suprarealismului. Nelly e amanta lui Raoul Meridian și partenera lui în jocuri sado-masochiste animalice și sângeroase, iar Destina, ce pare să controleze invizibil relațiile dintre adulți, va contribui la finalul macabru al acestei povești. Devenită ea însăși o „femme enfant” (McAra 2011), Destina este reperul nodal al insinuărilor malefice din acest „basm pe dos” (McAra 2011), iar scena ei de debut este revelatorie: fetița strânge în pumn un ochi de om, adus în dar de leul de munte.

Narațiunea cuprinde un interval scurt, un weekend, în care Meridian a invitat un grup de prieteni pentru câteva zile de petreceri extravagante. Albert Exodus și logodnica sa, Nadine, vor deveni ținta

¹ „The room perceptly darkens, it has grown late. The furniture, glassware, silver – all gleam in an iridescent gloom where surfaces slyly shift and merge. Only the little figure remains clear and fixed in the carved chair. Her pale skin and white dress light up the beating dimness like phosphorus. From her right hand clenched before her on the table oozes a viscous fluid. It bubbles up between her fingers and spins out thickly on the tablecloth. She opens her eyes, looks at the object in her hand, then stiffens at the sound of a voice from the doorway.
”Desta, are you there?”

Down the length of the room comes Nelly, peering through the gloam. She stumbles on a protruding chair, thrusts it away with her hip, mutters a weary ”damn!” under her breath and stops to set it right. She sees the little girl sitting in her aura of whiteness.”

răului înstăpânit pe Windcote: Meridan va face o pasiune pentru tână femeie, iar Exodus se va lăsa atras de copila demonică într-un puzzle cu final tragic. Tensiunea erotică a zilelor petrecute la Windcote se acumulează într-o explozie nefastă, întreținută de atmosfera grea a căldurii deșertului. Katherine Conley observă că „Tanning transformă căldura fizică a deșertului Arizona într-o căldură sexuală ce se manifestă ca o puternică energie emanată de tinerele fete” (Conley 2013: 125). Natura sexuală a intervalului temporal e sublimată într-o posibilă literalizare a metaforei titlului – „Chasm” [„Abisul”] poate desemna cavernă sexuală și, în mod ultim, prăpastia întunecată în care se vor prăbuși Albert și Nadine, trădați și duși la pierzanie de dorințele lor obscure. Destina, asumându-și nefiresc rolul seducătoarei, îl invită pe Exodus într-o altă zonă abisală, de data aceasta având aparența unui spațiu inocent – camera ei de copil. Lipsită de semnele firești ale unui habitat infantil – păpuși, miniaturi, detalii edulcorate –, camera Destinei, având „arhitectura unei case de păpuși” (Mahon 2007: 153), se integrează etanș în geografia magică a casei și a deșertului: „nu era acolo nimic care să sugereze că aceea era camera unui copil: fără păpuși, fără urmă din mobila diminutivală ce încântă de obicei inima fetițelor”¹ (Tanning 2004: 55). Construcția personajului corelează maturitatea anormală unor trăsături ce amintesc de Alice, a lui Lewis Carroll. „O Alice având harul clarviziunii” (McAra 2011: 19), Destina își asumă rolul stăpânei casei, seducându-și musafirul printr-o atitudine de siguranță de sine și control. O altă proiecție metaforică a imaginii-nucleu a cavernei o reprezintă cutia cu amintiri a fetiței. Ca și când i-ar fi dezvăluit lui Exodus un secret intim, Destina o deschide în fața

¹ „There was nowhere anything to suggest that this was the home of a child: no dolls, no toys, no diminutive furniture of the sort that generally delights the heart of a little girl.”

acestuia (și, asemeni cutiei Pandorei, ea eliberează o forță ce nu va mai putea fi încătușată înapoi), revelându-i conținutul macabru:

„Așezat lângă ea, învăluit ca-ntr-o ceață în parfumul ei, o privea cum deschide cutia în timp ce vorbele ei găngurite îi ajungeau la urechi ca o muzică suprafirească. Nu l-a mirat deloc că înăuntru se aflau obiecte de o nemaivăzută straniețe. În timp ce fetița întinse mâna, scoțând bucăți de blană, ghearele și coada unei șopârle-monstru gila, piei de reptilă, ouă pestrițe, chiar și ochi desperecheați păstrați în mici borcane, nimic nu-l atingea în afară de pânza stranie și argintie a vocii ei și splendida realitate a apropierei ei”¹ (Tanning 2004: 58).

Fetișurile sexuale ale tatălui adoptiv, în realitate proprietarul unei afaceri subterane prospere având ca obiect comercializarea jucăriilor erotice, se reflectă, printr-o inversiune subtilă, în obiectele ce denotă sadismul infantil al Destiniei. Ochii aduși ca ofrandă de animalul de pradă pot fi reflectarea metaforei autorității atotcunoscătoare a fetiței. Manipulându-și guvernanta, ea o va determina indirect pe aceasta să-l ucidă pe Median, paricidul fiind, în cod simbolic, pasul esențial spre asumarea puterii depline asupra lumii vizibile, a casei și asupra stihilor deșertului. În capcana ei va cădea și Albert, care, convins că Destina fabulează despre prietenia ei cu leul, va face o plimbare nocturnă cu Nadine prin împrejurimile conacului pentru a o spiona. Seducția exercită o forță aproape mistică asupra lui Exodus, atât de prins în mrejele copilei, încât „în ea credea că-și vede mântuirea” (Tanning 2004: 116). Aura supranaturală a

¹ „Sitting beside her, the perfume of her presence enveloping him in a haze, he watched her open the box while her words as she prattled came to his ears as unearthly music. That the objects were of a surpassing strangeness affected him not at all. While she reached into the box, pulling out bits fur, the claws and tail of gila monsters, skins of reptiles, spotted eggs, even single eyes preserved in tiny jars, nothing reached him but the eerie silver web of her voice and the superb reality of her nearness.”

apariției Destinei în peisajul arid al canionului confirmă transferul semantic între infantilul angelic și natura malefică a fetei: „Atât de mică, înbrăcată în alb, fără îndoială feminină, lumina precum fosforul în noaptea răcoroasă. Se mișca încet, însă părea să aibă un scop anume” (Tanning 2004: 126). Însoțită de felina sălbatică, înzestrată cu atributele puterii, autorității și seducției, Destina devine copilul emblematic al imaginarului plastic și literar al Dorotheei Tanning. Moartea lui Exodus și a Nadinei închid circuitul morților eliberatoare, necesare înstăpânirii Destinei asupra domeniului Windcote. Într-o serie de tablouri de un suprarealism explicit, Albert își găsește sfârșitul după o ceartă cu logodnica, prăbușit într-o prăpastie întunecată, care îl înghite asemenea unui vagin devorator (McAra 2013: 85). Nadine, tulburată de moartea lui Albert, rătăcind pe stâncile periculoase, cade într-o crevasă de unde nu mai poate ieși. Leul Destinei se apropie de femeie într-o scenă articulată fluid, de o expresivitate amintind de culorile tari ale tablourilor artistei din deceniile 5 și 6. Copleșită de trupul masiv, concentrat în privirea fixă, Nadine are o ultimă speranță că fiara o va cruța: „Cu blana aurie, domol, stătea fix deasupra ei, iar trupul enorm, întors spre dreapta, cum își ținea și capul, părea că-i oferă atitudinea clasică a speciei sale, atât de râvnită și de puțin înțeleasă”¹ (Tanning 2004: 139). Moartea Nadinei e precedată de un moment de speranță, ea așteptând ca animalul să-i arate aceeași blândețe precum cea acordată Destinei: „Animalul așteptă. Privirea lui galbenă se contopi cu a ei, aprinzând o ultimă adiere de speranță. Părea că vrea ca ea să înțeleagă. Stătea răbdător, asemeni unui profesor ce așteaptă ca

¹ „Pale-coated in easy pose, he stood just above her, his enormous body swung at right angle to the head, as if he would give her the conscious, classic attitude if his kind, so often carved, so rarely understood.”

școlarul frământat să rezolve problema”¹ (Tanning 2004: 138). Whitney Chadwick a supus atenției critice unul dintre nodurile tensionale ale romanului, conflictul dintre adulți și copii, concluzionând că *Abisul* „poate fi citit ca o răzbunare a femeii-copil” (Chadwick 1985: 186). În zori, Destina și leul se despart, după inițierea sângeroasă ce i-a conferit fetei controlul deplin asupra ținutului și a stăpânilor lui nelegitimi. Plastica și literatura Dorotheei Tanning conferă atât femininului, cât și infantilului însemnele unei puteri rare, aceea de a domina atât domesticul, cât și fantasticul invizibil. Într-un autoportret intitulat *Aniversare (Birthday)*, din 1942, tânăra artistă se imaginează în postura unei divinități a lumii casnice, o frumusețe exotică, înfășurată în mătăsurii și crenguțe crude, la picioarele căreia stătea cuminte un grifon. Destina însoțită de leul de munte e o reflectare fidelă a acestui sugestiv portret.

„Ceea ce Philippe Ariès numea „descoperirea copilăriei” (Ariès 1962) a fost, în cazul avangardelor istorice și, implicit, al suprarealismului, întoarcerea într-un perimetru creativ inepuizabil și asimilarea directă a unui idiom familiar. Într-un volum de memorii, Tanning mărturisea: „Pe când aveam șapte ani, am desenat o figură ce avea frunze în loc de păr. Eram oare un mic suprarealist? Sunt oare toți copiii, vizual, suprarealiști? Poate că pictorii suprarealiști au rămas copii mulți ani, jucându-se cu iraționalul”² (Tanning 2001: 16). În proiectul său artistic, Tanning aduce în prim-plan și ecourile unei literaturi ce avea infantilul drept principal reper, venind de la autori precum Lewis Carroll – conexiune invocată de majoritatea exegeților săi. Prin alăturarea și suprapunerea arhetipurilor copilăriei

¹ „The animal waited. His yellow gaze fused with her own and ignited the last wing of hope. He seemed to want her to understand. He waited patiently, like a teacher who waits for the toiling child to solve a problem.”

² „When I was seven I drew a figure with leaves for hair. Was I a tiny surrealist? Are all children surrealists, visually? Maybe surrealist painters were children with years, playing with the irrational.”

cu elemente și metafore ale maturității, Dorothea Tanning creează un hibrid cu granițe permeabile, în care literatura și artele plastice își regăsesc teritoriul comun.

Bibliografie:

- ARIÈS, Philippe 1962: *Centuries of Childhood*, Londra / New York, Jonathan Cape.
- CARRUTHERS, Victoria 2011: „Dorothea Tanning and her Gothic Imagination”, în *Journal of Surrealism and the Americas*, vol. 5, nr. 1-2, pp. 134-158.
- CHADWICK, Whitney 1985: *Women Artists and the Surrealist Movement*, Londra, Thames and Hudson.
- CONLEY, Katharine 2013: *Surrealist Ghostliness*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- MAHON, Alyce 2007: *Eroticism and Art*, Londra, Oxford University Press.
- MCARA, Catriona 2011: „«Blind Date»: Tanning’s Surrealist Anti-Tale”, în Catriona McAra, David Calvin (coord.), *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 100-114.
- MCARA, Catriona 2011: „Surrealism’s Curiosity: Lewis Carroll and the Femme-Enfant”, în *Papers of Surrealism*, nr. 9, vară 2011, pp. 1-25.
- MCARA, Catriona 2011: „(Re-)reading (Post-)Surrealism Through Dorothea Tanning’s *Chasm: The Femme-enfant Tears Through the Text*”, în Anna Kérchy (coord.), *Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates New Meanings*, Lampeter / Lewiston, Edwin Mellen Press, pp. 421-442.
- MCARA, Catriona 2013: „Sadeian Women: Erotic Violence in the Surrealist Spectacle”, în Graham Matthews, Sam Goodman (coord.), *Violence and the Limits of Representation*, Palgrave Macmillan, pp. 69-89.
- TANNING, Dorothea 1986: *Birthday*, Santa Monica, Lapis Press.
- TANNING, Dorothea 2001: *Between Lives: an Artist and her World*, New York, W. W. Norton & Co.
- TANNING, Dorothea 2004: *Chasm: A Weekend*, Virago Press.

TANNING, Dorothea; JOUFFROY, Alain 1974: „Interview” (Paris), in
Sune Nordgren (coord.), *Dorothea Tanning*, Malmö Konsthall Art
Gallery, 1993.

ISTORIA TRĂITĂ – O ALTĂ FORMĂ A
PROVINCIALISMULUI. DOUĂ STUDII DE CAZ:
GHEORGHE CRĂCIUN ȘI MILAN KUNDERA

Alexandru CONDRACHE

În teza de doctorat de care mă ocup este esențială relația dintre contextul socio-istoric și romanele studiate. De aceea am acordat o atenție deosebită problemei istoriei sau, mai exact, regimului totalitar comunist. Dincolo de anumite convingeri teoretice care pot încuraja analiza unei asemenea relații, contextul cultural central-european din perioada postbelică și mai ales o serie de receptări ale istoriei, identificate la anumiți autori din acest spațiu, fac problema istoriei ineludabilă. Firește, principial vorbind, pare o eroare să se așeze un semn de egalitate între un regim politic și istoria *însăși*. Rămâne însă de văzut de ce situația este diferită. De altfel, tocmai asemenea categorisiri fac această problemă de neevitat. Pe scurt, în spațiul cultural central- și est-european există o serie de perspective inedite, provocatoare, asupra istoriei. Or, aceste idei sunt parte din atmosfera ideatică în care apar romanele ce fac obiectul cercetării mele doctorale.¹ Practic, ajungem în situația în care, pentru a dezvolta

¹ Sunt preocupat de formele reziduale în spațiul literar deja invocat. Prin forme reziduale înțeleg resturi organice și anorganice, ce se coagulează într-un *topos* al unor romane scrise în perioada comunistă, începând cu anii '60. Ofer ca reper următorii autori: cehii (Bohumil Hrabal, Milan Kundera, Ivan Klíma), polonezii (Paweł Huelle, Wojciech Kuczok, Andrzej Stasiuk, Grzegorz Musiał), românii (Ioan Groșan, Gheorghe Crăciun) și ungurii (Ádám Bodor, Attila Bartis, György Dragomán, György Konrád).

interpretarea romanelor, trebuie înțeleasă varietatea percepțiilor asupra istoriei. Însă acest exercițiu este unul cât se poate de complex, pentru că adesea se face un salt în zona metaistoriei. Tocmai în acest cadru nu doar că merită, dar trebuie verificată¹ existența unui discurs posibil provincial despre istoria unui spațiu care era fără voia sa marginal și marginalizat. Acest efort se justifică în măsura în care contribuie la explicarea relației creație artistică – istorie, de care am pomenit adineauri.

În spațiul cultural central- și est-european din perioada comunistă, cu precădere în perioada poststalinistă, s-au făcut remarcăți o serie de intelectuali ce erau formați în zone mai puțin riguroase, dar care au avut o influență majoră în privința receptării regimului totalitar în care trăiau sau în care au trăit până la un moment dat. Este drept, opiniile lor vizavi de acest subiect s-au făcut cunoscute în epocă pe căi specifice perioadei, pentru a ocoli cenzura. De altfel, o parte din aceste opinii au fost exprimate abia după căderea regimului, fiind integrate în eseuri și, ce ne preocupă în primul rând, romane. Aceste opinii, aceste mostre personale care conțin imaginea (interiorizată) a regimului, ne-au atras atenția dintr-o perspectivă dublă, parțial contradictorie. Pe de o parte toate aceste receptări, opinii, împărtășesc dorința firească de a blama regimul comunist. Aflăm din surse variate nu doar că regimul comunist a fost un rău, ci că a fost un rău extrem. Mai mult, continuând acest demers, aflăm că acest regim își depășește propriul statut, devenind istoria însăși sau, cum i-am spus noi, *istoria trăită*. Or, această viziune comună, bine determinată, concentrată exclusiv în acest spațiu, ne face să ne întrebăm dacă putem vorbi de provincialism, de o atitudine provincială în receptarea realității (sociale). Fără îndoială, această zonă geografică și ideologică era marginală și marginalizată, consecventă, habotnică, incapabilă să se schimbe, etanșezată și

¹ În acest articol se regăsesc idei și fragmente utilizate în articole publicate anterior.

profund reticentă la tot ce era diferit ideologic. Întrebarea este dacă măcar o parte din aceste trăsături se reflectă în felul în care a fost receptat regimul comunist. Am spus deja că aceste percepții au o serie de elemente comune, configurează imaginea regimului comunist într-un mod tranșant și, în bună măsură, lipsit de diferențe. Mai mult, adesea regimul este considerat ca fiind istoria însăși. Astfel, se face o diferențiere netă între Est și Vest, între ei și noi. Această diferențiere, de altfel justă, poate trăda o formă de provincialism. Rămâne însă de văzut dacă este deopotrivă receptabilă într-o manieră peiorativă. În același timp, aceste interiorizări ale regimului sau – vom vedea de ce – ale istoriei pot adesea să se plaseze la limita excentrismului. Aparent, am spus deja, există o contradicție între prima observație și cea tocmai formulată. Pe parcurs vom risipi această aparență. Pentru moment menționăm doar faptul că, indiferent cât de inedite ar fi aceste receptări ale regimului, mereu îl vor confirma ca o formă a răului, ca o calamitate istorică. Posibil însă ca aceste receptări inedite să risipească urmele provincialismului.

Mai întâi este necesar să lămurim ce înseamnă aceste receptări, cum se realizează, ce au în comun. Un bun exemplu ne oferă Tzvetan Todorov. Perspectiva acestuia ne preocupă din două motive. Pe de o parte ne interesează principiul pe care Todorov îl urmărește atunci când abordează problema istoriei, iar pe de alta ne preocupă efectiv felul în care înțelege regimul comunist. Todorov interpretează o serie de fapte istorice deja cunoscute, însă o face din perspectiva intelectualului, a scriitorului care încearcă să își înțeleagă timpul. Asta înseamnă că sunt excluse orice pretenții epistemologice privind istoria, nimeni nu este preocupat de limitele acestei științe, cum nu este preocupat nici de interpretarea *de facto* a vreunui eveniment istoric. În același timp, sunt excluse puseurile patetice, sentimentalismul. Asta presupune o înțelegere lucidă a evenimentelor

care, adesea fără voia celui ce interpretează, l-au înconjurat. Astfel, scriitorul simte nevoia să interiorizeze, să înțeleagă cu detașare întâmplările istorice care i-au schimbat destinul.

Cât privește comunismul, intelectualul bulgar îl apreciază ca fiind un rău extrem: „[...] totalitarismul este marea inovație politică a secolului, așa că el este răul extrem [...] Totalitarismul este o noutate și este mai rău decât tot ce l-a precedat” (Todorov 2002: 9). Iată, secolul douăzeci, crede intelectualul bulgar, iese în evidență datorită totalitarismului, văzut nu doar ca un rău, dar ca un rău extrem, ceva ce nu suportă comparație. El este înțeles ca o mutație, datorită reușitei sale de a impune umanității un (pseudo)adevăr unic. Astfel, individul uman este constrâns, presat și, într-un final, subjugat.

Cu ajutorul lui Todorov, am identificat o serie de repere ce explică de ce regimul comunist a fost un rău extrem. O percepție similară îl determină pe Czesław Miłosz (și nu doar) să identifice o diferențiere severă între Est și Vest. În eseu *Gândirea captivă* din 1955, încă din introducere, cunoscutul intelectual polonez anunță că surprinde starea lumii intelectuale din Varșovia, Praga, București și Budapesta, un spațiu care lui îi este accesibil, dar care este străin celor din afara sistemului. Firește, făcea referire la lumea occidentală, ce nu poate înțelege bizara dinamică din interiorul sistemului socialist. Formulând această remarcă, autorul atestă fără dubii diviziunea severă între Vest și Est, două universuri paralele, două lumi cu reguli proprii, ce au nevoie de translator. Aici intervine o autoplasare în provincial. Pe de o parte aceasta se datorează excluderii forțate într-o margine simbolică a Europei, iar apoi proclamarea acestei izolări în cauză a unor istorii diferite, istoria Occidentului și istoria Cortinei de Fier, am numit-o istoria *trăită* (firește, trăită de cei din interiorul Cortinei de Fier). Altfel spus, mai mulți autori (toți din zona central- și est-europeană) consideră că regimul comunist nu este un simplu regim, ci este istoria însăși.

Astfel, se realizează o tristă privilegiere a comunismului, care poate trăda o viziune marginală (poate mărginită), dar care, deopotrivă, poate produce o firească viziune despre margine. Poate acesta este motivul pentru care Czesław Miłosz se revoltă împotriva istoriei, proclamând statutul lipsit de sens al individului: „Haideți să admitem că omul nu este mai mult decât un instrument într-o orchestră dirijată de muza Istoriei”¹ (Miłosz 1955: 11). Relația om-istorie se configurează pe regulile dominației totale, din care individul uman iese lipsit de autoritate și substanță. Individul devine un obiect al istoriei în situația în care aceasta reprezintă o serie de evenimente violente, extreme. Așadar, între istorie și dictatură se așază un semn al egalității. Ambele au funcționat fără să ofere vreo șansă individului. Istoria a adus Cortina de Fier fără să consulte umanitatea, iar Cortina de Fier a impus regulile sale, din nou, fără să consulte așa-zisele mase. Pentru cel ce a trăit în interiorul acesteia, istoria începe abia cu al Doilea Război Mondial, pentru că aceasta se identifică, cum spuneam, cu extremul, cu violența. Ea face trecerea de la istoria în care individul uman are valoare în sine spre epoca în care subiectul atinge valoarea vidă. Sigur, nu înseamnă că se realizează o idilizare a istoriei, așa cum ar fi existat până într-un anumit moment, însă astfel este focusată și blamată o anumită istorie. Pentru Europa Centrală relația cu istoria însemna prin definiție un proces tensionat, însă datele problemei se radicalizează în acest punct. Iată, această viziune asupra istorie poate fi o formă – spuneam deja – de autoflagelare, de autoizolare: suntem diferiți pentru că am trăit sub comunism. Miłosz și alții trasează niște limite clare ale acestei zone. Or, prin comparație, ea este mereu la margine, limitată, izolată. Că aceasta este o realitate, că zonele regimului comunist funcționau ca o zonă aparte, o provincie a terorii, nu poate contesta

¹ În original, în engleză: „Let us admit that the man is no more than an instrument in an orchestra directed by the muse of History”.

nimeni. Contează însă cum arată nuanțele în care este receptată această realitate sau, mai exact, contează felul cum funcționează în timp acest discurs, de altfel cât se poate de just.

Miłosz nu este singurul care consideră că regimul comunist este doar un mijloc extrem de conducere a unei părți a umanității. Despre identitatea dintre istorie și politică vorbește și György Konrád: „Pe de altă parte istoria nu înseamnă nimic mai mult decât crime, jafuri, înșelătorii și umilințe; asta este istoria. Ea înregistrează până și cele mai mici gesturi pe care cultura sau religia le consideră criminale”¹ (Konrád 2007: 103). Dacă, poate, ne îndoim la care istorie se referă: „Președintele american și cel sovietic au mai multă putere decât toți tiranii din istorie la un loc”² (Konrád 2007: 35). De ce este inclus în ecuație și președintele american? Pentru că este deopotrivă responsabil pentru cel mai mare rău ce a existat vreodată și anume Războiul Rece, amenințarea distrugerii totale. Însă asta nu înseamnă că democrația (reală) și dictatura sunt considerate una și aceeași, ci dimpotrivă. Dacă punctul de plecare al scriitorului maghiar este presiunea uriașă datorată Războiului Rece, eseuul său focusează cu precădere situația din blocul estic: „Cortina de Fier nu este la frontierele noastre, ci în capetele noastre”³ (Konrád 2007: 112). Asta înseamnă că o asemenea existență politică este o prezență greu de îndepărtat din conștiința europeanului din Est: „Se pare că suntem parteneri ai aceluiași destin [maghiarii, cehii, polonezii]”⁴ (Konrád 2007: 146). Destinul, în calitatea sa de parcurs irefutabil, intangibil, este simbolul perfect pentru imaginea unei istorii imposibil de influențat de muritorul de rând. Ba mai mult, destinul implică ideea

¹ În original, în engleză: „History, on the other hand, consists of nothing but mutual killing, robbing, deceit, and humiliation; that’s the stuff of history. It is a record of the slyest possible commission of acts that religion and culture consider criminal”.

² În original, în engleză: „The Soviet and American president have more power than all the tyrants of history combined”.

³ În original, în engleză: „The Iron Curtain is not in our frontiers, it is in our heads”.

⁴ În original, în engleză: „It appears that we are partners in destiny”.

fatalității, a unei vieți chinuite: „A fost ca și cum aceste experimente erau unul și același, condus de o singură mână”¹ (Konrád 2007: 146).

Pe de altă parte, regimul ori istoria sunt adesea percepute sub forme complet inedite. Dacă există acest prim nivel al istorie *trăite* ca rău, există apoi o serie de interiorizări ale experienței istorice care propun nuanțe aproape contradictorii. Cert este însă că nu se neagă identitatea fundamentală a istoriei. Totuși asemenea poziții evită un alt risc pe care îl poate suporta o interpretare a acestei istorii. Este vorba nu doar de o clișeizare a discursului, ci și de o limitare a sa, o marginalizare, o periferizare datorată unei lipse a dinamismului. Astfel, o nuanțare, o dinamizare a acestui discurs poate funcționa ca o evitare a provincialismului, văzut ca o închistare a unui discurs reprezentativ unui anumit spațiu cultural ce se izolează ideatic, nu reușește să se racordeze la centru sau la ceilalți poli. Pe de o parte aceste receptări refuză orice rutină a discursului despre comunism. Pe de alta ele nu neagă calitatea de rău extrem a regimului.

Un prim exemplu asupra căruia ne oprim este romanul *Pupa russa* al lui Gheorghe Crăciun. Atenția acordată regimului este evidentă. Ce ne interesează în mod deosebit este imaginea pe care o are regimul. Practic, în întregul roman regimul este un generator al mizeriei. Mai mult, prin intermediul personajului principal, regimul este un permanent element ce distruge frumosul. În *Pupa russa* sărăcia este generatorul mizeriei, iar sărăcia se datorează regimului. Personajul principal este o femeie ce crește și decade tocmai datorită încercărilor sale în cadrul sistemului. Laolaltă cu eșecurile strict personale, viața Leontinei este dictată de ierarhia pe care încearcă să o parcurgă din dorința de a scăpa de sărăcie. Edificator în acest sens este momentul în care intră pentru prima dată într-o casă adusă la standarde occidentale. Vila aparține unui înalt funcționar comunist,

¹ În original, în engleză: „It is almost as if this series of experiments were one continuing experiment conducted by the same experimenter”.

iar diferențele între căminul în care locuia, casa părinților de la țară și aceasta sunt atât de mari, încât percepe sărăcia ca pe un șoc, ca o lovitură „peste moacă cu MĂTUROIUL CU CARE SE FACE CURĂȚENIE ÎN GRAJD” (Crăciun 2007: 244). Pentru Leontina această întâmplare reprezintă momentul în care a decis îndepărtarea sărăciei cu orice mijloace, iar asta s-a tradus prin înregimentarea în mecanismul de partid, care a dus nu doar la declinul său moral, ci și la deteriorarea echilibrului interior, ce are ca finalitate o puternică depresie.

Dacă într-un prim plan al textului se desfășoară povestea Leontinei în lupta cu sărăcia, există un plan secund ce conține pastișele unor fragmente specifice propagandei de partid, ce apar ca segmentări în firul epic. Momentul în care Leontina își conștientizează statutul este urmat de un text ce începe astfel: „În Republica Socialistă România inima partidului bate tot mai tare și tot mai des. [...] Forța conducătoare capătă noi dimensiuni vitale. E chezașia acestui meleag de legendă. Totul asigură dobândirea și marea varietate de sortimente, nevoile și neamul, gama de noi produse, utilaje și agregate” (Crăciun 2007: 257).

Fără îndoială, cele două planuri ale romanului au ca element comun regimul comunist. Primul impune în permanență ideea de mizerie, consecința directă a existenței regimului. Mizeria generează un alt element care determină în mod fundamental imaginea regimului, și anume urâtul. Acesta însoțește în permanență personajul principal, pentru ca în final să o molipsească. Astfel, punctul de plecare este locuința copilăriei și sărăcia aferentă. Urmează căminul, la fel de urât, la fel de sărăcăcios, apoi orașul și, nu în ultimul rând, celelalte ființe umane: bărbați respingători, urâți, scârboși. Într-un final Leontina însăși se urâtește. Regimul însoțește în permanență urâtul, îl generează: sărăcia din sat, condițiile precare din cămin și oraș. Ceilalți, adică oamenii din apropiere, sunt oamenii

regimului, ea însăși devine unul și sfârșește împărtășind aceleași trăsături. Regimul devorează totul în jur, iar o femeie frumoasă, așa cum este Leontina, accentuează acest contrast. Cu cât crește apropierea de regim, cu atât frumusețea dispare.

La fel, în romanul lui Milan Kundera *Insuportabila ușurătate a ființei* istoria trăită și urâtul au o serie de elemente în comun. Sabina, artistul nesupus regimului, are o relație aproape organică cu frumosul. Una din pârgiile prin care acesta se manifestă sau se anulează este muzica: „Își spunea atunci că numai în lumea comunistă domină această barbarie a muzicii. În străinătate constată că transformarea muzicii în zgomot constituie un proces planetar, ce determină omenirea să pătrundă în faza istorică a urâteniei totale” (Kundera 1999: 88).

Acum ne aflăm în contextul unei istorii *universale*, pentru că aceste schimbări afectează ambele părți ale Cortinei. Pe parcurs se va realiza o distincție între istoria *universală* și cea *trăită* de cei aflați în zona de influență sovietică. Totodată, istoria este *trăită* deopotrivă pentru că îi este atribuită o imagine cât se poate de personală. Astfel, pentru a fi înțeleasă, interiorizată și interpretată, Sabina o introduce în universul său cognitiv, care funcționează în bună măsură prin utilizarea unor criterii de natură estetică. De aceea istoria, oriunde s-ar desfășura, se opune frumosului. Această percepție este completată de o alta, care se fundamentează pe o experiență vizuală. La fel cum Sabina găsește greu de tolerat lumina puternică și întunericul total, la fel de bine aceasta nu poate suporta extremele în politică: „[...] pasiunea extremismului în artă sau în politică este dorința camuflată de a muri” (Kundera 1999: 91).

De altfel, nu pare a fi o întâmplare faptul că personajul care – vom vedea – își asumă în ficțiune compararea istoriei cu kitschul este

artist plastic¹: „Toată viața a afirmat că dușmanul ei neîmpăcat e kitschul” (Kundera 1999: 249). Desigur, trebuie identificat contextul în care se realizează această comparație. Firește, se pleacă de la trăsăturile fundamentale ale kitschului. Se înțelege faptul că aceste caracteristici sunt – parțial – extrapolate. Kitschul transcende rostul său exclusiv estetic, fiind prelucrat sau, mai bine spus, reinvestit, însă nu reinventat. Practic, este integrat într-un alt scenariu, în care îi este forțată, revalorizată, capacitatea nocivă. Acesta implică o producție artificială, un exces al formei, ceva aparent mulțumitor, poate bine făcut, dar care într-un final se dovedește a fi o minciună sfidătoare, un gest al *preamultului*, ce excelează prin violența mediocrității și, mai ales, a ipocriziei. Astfel, „kitschul este idealul estetic al tuturor politicianilor, al tuturor mișcărilor politice” (Kundera 1999: 246). Kitschul, la fel ca istoria, se opune frumosului, ba mai mult, ambele falsifică frumosul. Totodată, ambele împlinesc condiția stupidității, pentru că satisfac contrastul aproape absurd al incompatibilității dintre intenție și rezultat. Ambele eșuează în cercul vicios al formelor fără fond, atât kitschul, cât și istoria pretind un bine atent distribuit, dar sfârșesc prin a păcăli, ambele încearcă să convingă și ajung să promoveze contrafăcutul, stereotipul – Kundera amintește de imaginea devenită clasică a copilului sărutat de politician, un simbol al promovării găunoase a familiei, a viitorului și, mai ales, o încercare pervertită de a trasa liniile unui bine discutabil.

Dacă istoria *universală* este comparabilă cu kitschul, această relație se perfectează atunci când vorbim de totalitarism, așadar, de ceea ce am numit istorie *trăită*:

„Într-o societate în care coexistă, unul lângă altul, mai multe curente politice [...] e cu puțință, de bine, de rău sau mai mult sau mai puțin,

¹ Este aproape derizoriu să menționăm că personajul Sabina este mijlocul prin care Kundera își exprimă opinia sau își completează opinia exprimată.

să scăpăm de inchișiunea kitschului; individul își poate salvagarda originalitatea și artistul poate crea opere neașteptate. Acolo însă unde o singură mișcare politică deține întreaga putere, ne trezim, deodată, în împărăția kitschului totalitar” (Kundera 1999: 245).

Așadar, kitschul totalitar sau *sovietic* anulează orice alternativă. Dictatura comunistă a confecționat pe tiparul utopiei un adevăr ce trebuia să preia locul realității. Deși o minciună, în însăși esența sa era scrisă nevoia de a se delimita de aceasta, pretinzând cu orice mijloace statutul său autentic. Însă tocmai asta face kitschul. În *Kitschul, fenomen al pseudoartei* Hermann István remarcă efortul permanent al acestuia de a realiza un transfer din zona irealului în cea a realului. Ba mai mult, definiția se mulează perfect pe intențiile aparatului comunist. Kitschul, susține esteticianul maghiar, depune eforturi pentru a ne face să credem că trăim în cel mai bun univers cu putință. Iar consecințele sunt pe măsură: „Prin pasivitatea acelor pe care îi desfată, prin împăcarea cu o lume deloc frumoasă obținută la un preț de nimic, kitschul servește nevoilor clasei dominante” (Hermann 1973: 75). Istoria, în accepțiunea sa de istorie *trăită*, urmărește constant să transforme minciuna în adevăr. Iar acest efort contribuie la identitatea sa de produs artificial, țipător, exagerat. Propaganda repetă o serie de idei patetice prin utopismul lor. Din societatea comunistă răul este interzis la nivel declarativ, fiind o prezență posibilă doar în universul dușmanilor ideologici, în lumea imperialismului, fiindcă în blocul socialist discuția se poartă în termenii comparativi de bine și mai bine. Personajul din Est al lui Kundera este scârbit de etalonul perfecțiunii de la care nu se acceptă rabat. Din perspectiva unui pictor, aceasta se manifestă în rigorile artei realist-socialiste. Firește, această interdicție a răului și urâtului nu coincide realității, iar Sabina preferă să fie astfel, pentru că acea lume perfectă ia forma unei distopii fără cusur. Evocarea permanentă a binelui este, printre altele, infuzată de patetism. Prin definiție,

kitschul înseamnă sentimentalism. De aceea nu este o întâmplare că discursul comunist îi amintește Sabineei de filmele americane de duzină, fiindcă ambele folosesc aceleași imagini simpliste.

Comunismul și kitschul împărtășesc stridența de a se pretinde ceea ce nu sunt. Manifestațiile publice, pancartele, mesajele din uzine și fabrici confirmă acest caracter contrafăcut și agresiv. Orice contact mintal cu istoria al omului din Est este perceput ca o manifestare a unui exces, a unui *preamult*. Tocmai de aceea comunismul înseamnă un atac al frumosului, fiindcă realitatea este infuzată de elemente ce trebuie să cosmetizeze starea de fapt. Însă rolul omului în acest demers este acela de a accepta totul în forma în care îi este oferit. Intervențiile nu sunt bine-venite: „În împărăția kitschului totalitar, răspunsurile sunt date dinainte și exclud orice altă întrebare suplimentară” (Kundera 1999: 247). În contextul istoriei, kitschul dobândește dimensiuni globale, acum el este o farsă de proporții, iar istoria, sub semnul kitschului, este o aglomerare de încercări deopotrivă patetice și criminale. Binele, progresul, munca devin sintagme la fel de găunos concepute ca un pitic din ghips, iar în numele acestor idealuri o parte a umanității trece printr-un proces marcat de brutalitate.

Practic, aceste receptări ale istoriei *trăite* denotă două forme ale provincialismului, fiecare având propriile cauze. Pe de o parte este receptarea istoriei ca un rău. Această percepție nu se schimbă, indiferent cât de inedită ar fi interiorizarea istoriei. Astfel ajungem la diferențierea discutată de Miłosz, diferențierea între Est și Vest, între noi și ei. Există istoria din interiorul Cortinei de Fier și istoria din afară, iar ele sunt foarte diferite. Or, această diferențiere este o formă de provincialism. Cei din margine își crează propria imagine despre ei și ceilalți. Totuși aceasta este cât se poate de firească și nu forțează adevărul în niciun fel. Percepând regimul comunist ca rău, iar asta ca o diferențiere fundamentală față de Occident, se reflectă o

poziționare în provincie, dar nu o gândire provincială. Totuși această gândire poate deveni provincială, marginală, limitată, atunci când se clișeizează, atunci când nu mai este capabilă să își servească scopul. Astfel, nu este suficient să afirmăm că istoria este un rău, ci este necesar să revigorăm acest discurs. Or, tocmai asta se încearcă prin această alăturare dintre istorie și urât. Cele două romane alese au două puncte comune. Mai întâi, regimul totalitar comunist, apoi relația pe care un personaj feminin o împărtășește cu acest regim. De ce contează genul? Din simplul motiv că femininul este simbolul frumosului. Într-o formă sau alta, personajul feminin este distrus de regim, iar astfel se accentuează contrastul istorie-frumos. Practic, cum subliniază Caius Dobrescu (Crăciun 2007), nu importă destinul personajului feminin (așa cum reiese în roman), ci contează prezența sa ca tipar. Din punctul nostru de vedere, acest tipar surprinde deopotrivă și relația distructivă dintre regim și frumos.

Bibliografie:

- CRĂCIUN, Gheorghe 2007: *Pupa russa*, București, Editura Art.
- HERMANN, István 1973: *Kitsch-ul, fenomen al pseudoartei*, București, Editura Politică.
- KONRÁD, György 2007: *Antipolitics. An essay*, traducere din limba maghiară de Richard E. Allen, Londra, Quartet Books.
- KUNDERA, Milan 1999: *Insuportabila ușurătate a ființei*, traducere din limba cehă de Jean Grosu, București, Editura Univers.
- MIŁOSZ, Czesław 1955: *The captive mind*, traducere din limba polonă de Jane Zielonko, New York, Vintage Books.
- TODOROV, Tzvetan 2002: *Memoria răului, ispita binelui. O ispită a secolului*, traducere din limba franceză de Magdalena Boiangiu și Alexandru Boiangiu, București, Editura Curtea Veche.

CU HARTA CRITICULUI PE TERITORIUL SINELUI. SORIN TITEL ȘI *PASIUNEA LECTURII*

Cristina BALINTE

Născut în comuna Margina de lângă Lugoj, afirmat la Timișoara, confirmat la București, tradus în străinătate¹, Sorin Titel (1935-1985) a fost nu doar un prozator-evocator al unui univers multietnic, asociat geocultural Europei Centrale, ci și un critic de literatură având o vastă experiență de cititor. Cronicile sale, publicate în 1976, cu titlul *Pasiunea lecturii*, într-o carte apărută la Editura Facla din Timișoara, pe când autorul se stabilise la București, propun, în subtextul unui jurnal de lectură, un discurs identitar de tip recuperator: cel al scriitorului aflat, la zi, în căutarea centrului de prestigiu (național, european, internațional), care descoperă în oglinda „citirii” celorlalți cota de influență specifică „spațiului spiritual” și mentalului „provinciei culturale” de apartenență inițială.

Perspectiva interpretării noastre are în vedere o decodare a profilului de scriitor, în cazul lui Sorin Titel pe baza unor structuri cu valoare personală, divulgate sau detectabile în grilele de lectură pe care acesta le aplică și le utilizează în procesul analizei altor autori.

Eclipsată de romane, povestiri, scenarii de film, specii în care universul copilăriei aduce, prin reconstrucție în spațiul ficțional

¹ Detaliile bio-bibliografice le-am inclus în „Cronologia” extinsă, care însoțește ediția Sorin Titel, *Opere*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă – Univers Enciclopedic, 2005.

vestigii ale lumii mozaicate, identitar multiple, a Banatului¹ – teritoriu când fracturat, când arondat în funcție de politicile imperiilor și regatelor din vecinătate –, culegerea de articole de la mijlocul anilor '70 deschide o perspectivă mai puțin luată în considerare asupra biografiei intelectuale a unui autor care în raport cu datele tradiției personale se dovedește a fi nostalgic-productiv, nu doar nostalgic-afectiv.

Cum se explică actul „uitării” unor texte de osatură, cu ajutorul cărora scriitorul se străduiește să înțeleagă, să se facă înțeles, dar mai ales să se înțeleagă? Există o variantă de răspuns ierarhizantă a formelor de manifestare literară din ansamblul activității subiectului supus analizei critice: la Sorin Titel opera de ficțiune prevalează în raport cu „eseistica” practică în *Herman Melville. Fascinația mării* (București, 1975); *Pasiunea lecturii* (Timișoara, 1976); *În căutarea lui Cehov*, cu subtitlul „și alte eseuri” (București, 1984). Există însă și o variantă de răspuns care trădează deprinderea criticului, spre deosebire de aceea a istoricului literar, de a vedea

¹ Conceptul de „identitate multiplă”, aplicat la realitățile sociologice ale Banatului, este folosit de Smaranda Vultur, în accepțiunea ideologiei comparatiste: „Identități multiple: termenul *multiplu* are în vedere nu doar caracterul multiethnic al spațiului de investigat (Banatul), ci trimite la caracterul mișcător, variabil, al identității și al modurilor de raportare la ea, la rândul lor informate cultural și supuse transformărilor social-istorice. Avem în vedere identitatea grupurilor ca o chestiune de redefinire a frontierelor ce le separă, dar și de articulare a zonelor pe care ele interacționează și identitatea indivizilor, ca un mod de a proiecta o imagine în sine, ca o modalitate de diferențiere și reinserare în rețeaua unor multiple dependențe (percepute sau nu ca atare), ce definesc raporturile individului cu societatea” (Vultur 1998: 203). Din perspectivă istorică, Victor Neumann dă conceptului un sens asociat „patrimoniului comun”, incluzând „produsele intelectuale și de civilizație ale românilor, sârbilor, germanilor, maghiarilor, evreilor, bulgarilor, slovacilor, romilor, boemilor din Banat” (Neumann 2015: 10-11). În preambulul teoretic *Le Banat: un Paradis aux confins*, Adriana Babeți citează o statistică realizată între 2004-2006 de cercetători ai Fundației „A Treia Europă”, care pune în evidență „efervescența creativă cu totul particulară a Banatului” rezultată din observarea „producției editoriale a secolului XX”, înregistrând: „peste 50.000 de volume publicate în cinci limbi – română, germană, maghiară, sârbă, slovacă”; „peste 30.000 de volume alocate domeniului literaturii propriu-zise: proză, poezie, dramaturgie, memorii, eseuri etc.” (Babeți 2007: 26).

preponderent elementul în detrimentul ansamblului, dând cu lejeritate eseului conotația discursului de voie.

Disonanță față de cadrul de receptare defavorabil „eseisticii”, în care „autonomia esteticului” are primul și ultimul cuvânt, sugestia de lectură a lui Cornel Ungureanu din antologia *Sorin Titel interpretat de...* (Reșița, 2005) respectă modelul de reprezentare funcțional, agreat de scriitorul bănățean și consemnat într-un interviu: „a face critică nu înseamnă a da neapărat un diagnostic, ci a încerca să citești în felul tău cartea”¹ (Prelipceanu 1973: 8). În plus, poziționarea eseurilor și interviurilor la secțiunea „Confesiuni” permite viabilitate în interpretare, impulsionând mecanismul operei să iasă din starea de încremenire sub etichete: „Aproape toate eseurile lui Sorin Titel sunt confesiuni; orice judecată a lui nu este altceva decât o mărturie despre experiența sa de cititor de literatură. Romanele sale se intersectează cu eseurile, eseurile cu o seamă de recenzii, recenziile, cu declarațiile din interviuri. [...] Există o artă a confesiunii la Sorin Titel care se verifică atât în romane, în povestiri, cât și în eseuri. *Cât mai ales*, ar putea spune cel care îi recapitulează opera, *în eseuri*” (Ungureanu 2005 b: 24).

Creator de literatură și personaj cultural, în procente de un echilibru al comportamentului social, manifest până la fuziune, Sorin Titel își trasează geografia personală pe o traiectorie mereu în mișcare, ale cărei repere sunt considerate stabile doar atâta vreme cât nu își pierd aura de Centru, redevenind Provincie.

¹ Referitor la „problema relației între scriitor și critic”, prozatorul avea să declare: „În ceea ce mă privește, spun asta nu pentru a mă pune bine cu critica, am fost destul de bine și exact receptat de ea. Nu sunt dintre cei care se pot plânge de o critică ostilă, falsificatoare, fără să fi fost niciodată, și în fond nici nu vreau să fiu, în centrul atenției criticii. În ultimul timp, încercând chiar eu să fac pe criticul, mi-am dat seama că este absurd să cer de la un critic un diagnostic exact. Criticul nu este în fond decât un anumit cititor, care dă o anumită lectură unei cărți, iar o carte, mai ales o carte bună, cred că oferă mai multe lecturi. Deci a face critică nu înseamnă a da neapărat un diagnostic, ci a încerca să citești în felul tău cartea”.

Conform acestui joc al schimbărilor de rol la nivelul polilor culturali și pe baza intuiției spațiului de momentană hegemonie, imaginarul, ideile și valorile literare în care crede se pot adecva într-o primă etapă, pentru ca apoi să meargă mai departe către „ținta” următoare, în atingerea unei vizibilități superioare.

În comparație cu generația „cetățenilor austro-ungari”, a lui Miloš Crnjanski sau a lui Sándor Márai, cei născuți în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, ancorată în „migrații”, în sensul de exil, cu o cauzalitate generată de ideologia istorică a divizării imperiilor în state-națiune de la sfârșitul Primul Război Mondial, generația lui Sorin Titel și Danilo Kiš, ambii născuți în 1935, este obligată să circule, deoarece se dorește a fi, „simultan”, națională „și europeană”, forțând prin stil frontierele închiderii ideologice post-1945.

Pentru Sorin Titel primul centru de afirmare este cel al Timișoarei de la mijlocul anilor '60. Debutase în 1957 în revistele *Tânărul scriitor* din București și în *Tribuna*, din Cluj, orașe între care își poartă nonconformismul ideologic al anilor de studenție. Firea, familia și spiritul „țării îndepărtate” îi creează probleme cu autoritățile universitare, care îl exmatriculează în repetate rânduri: de la București în 1957, de la Cluj în 1958. Aflat din nou în ambientul bucureștean, unde i se aprobă, începând cu 1961, continuarea studiilor, dar în zona de umbră a sistemului „fără frecvență”, Sorin Titel reușește, cu girul criticului ardelean Dumitru Micu, stabilit la București, să pătrundă în seria debutanților publicați în colecția „Luceafărul” a Editurii pentru Literatură, promovați ca „voci noi” ale „literaturii noi”. Dincolo de importanța de moment a debutului, povestirile din *Copacul* (1963) reprezintă doar un pas indecis, făcut cu timiditate și prin tatonare, în direcția valorizării literare a unei experiențe de viață locale. Cu toate că suntem departe de asumarea conștientă a „misiunii” de scriitor, consemnată și rămasă tot într-un

interviu – „am datoria să restitui Banatul literaturii” (Crișciu 1983: 200) –, aceste încercări literare schițează intuitiv harta pe teritoriul căreia bătrânii povestesc realist Istoria, iar tinerii o transformă în Mit prin realismul-magic din spațiului alternativ al literaturii.

În 1964 devine redactor la revista *Orizont* și până în 1971, când întreaga familie se stabilește la București, animă boema capitalei Banatului, promovează prin cenaclul „Pavel Dan” aspiranți și visători la gloria Literelor, iar ca prozator deja debutat, se pliază mediului cultural unde miza stă pe modernitate și pe sincronizarea cu tendințele vest-europene. „Viața literară bănățeană se afla, ca să spunem așa, la începuturile ei, revista reușise (atunci) să grupeze în jurul ei pe cei mai talentați tineri (majoritatea absolvenți ai tinerei universități timișorene). Banatul, Timișoara trebuie să devină un centru literar de primă mână, iată deviza noastră pe acele timpuri” (Crișciu 1983: 201).

Aflată la depărtare de Centru, prin urmare mai puțin controlată ideologic decât acesta, „provincia” de margine și de frontieră își permite să cultive intens experimentele de limbaj ale Noului Roman francez și redefinirile poetice cu specific de avangardă. În această lume literară care forțează în direcția europenismului, lăsând în plan secund conformismele, oricât de tactice ar fi fost ele, Sorin Titel „caută «noi formule»” în microstructurile românești *Reîntoarcerea posibilă* (1966) și *Dejunul pe iarbă* (1968), apoi în povestirile absurd-onirice din *Noaptea inocenților* (1970), care anunță, fixându-i armătura, pe cel mai difuzat, prin traduceri, roman al autorului, *Lunga călătorie a prizonierului* (1971).

Instrumentând cazul lui Danilo Kiš în termenii unei diacronii a scriitorului mărginit sub dictatură, dar care își depășește prin tehnica literară marginalizarea impusă pe cale ideologică, Pascale Casanova, în *Republica mondială a literelor*, arată: „Danilo Kiš este, în Iugoslavia anilor '70, exact în situația lui Juan Benet în Spania, cu

zece-douăzeci de ani mai devreme: într-o țară complet închisă și repliată asupra unei problematice literare naționale și politice, într-un mediu intelectual «ignar» fiindcă este «provincial», el reușește să impună o nouă regulă a jocului și o nouă estetică a romanului, folosind drept arme cuceririle revoluțiilor literare petrecute pe scară internațională” (Casanova 2007: 147-148).

Sesizând politica deschiderii Centrului către lumea occidentală de după august 1968 și fiind conștient de posibilitățile (chiar monopolul) pe care numai Bucureștiul le avea atât sub aspectul vizibilității, circulației și promovării operelor, cât și acela al legitimării scriitorilor canonici, Sorin Titel își începe etapa bucureșteană a carierei (1971-1985), jucând odată cu romanul *Țara îndepărtată* (1974), primul volum al „tetralogiei Banatului”, cartea specificului local. „S-a spus, e adevărat, că am încetat să caut «noi formule» și că, în sfârșit cumișit, m-am întors la realism” (Crișciu 1983: 202), nu uită să adauge pe finalul unei discuții despre „necesitatea experimentului în literatură”, purtată în cadrul deja citatului interviu din 1983. Din context se reține cuvântul izolat între virgule: „cumișit”, a cărui nuanță semnificativă indică mai degrabă ironia decât teribilismul.

Ceea ce reușește la București Sorin Titel este de a găsi inteligent ecranajul potrivit unui discurs narativ de atașament identitar. În consecință, critica insistă până la saturație în legătură cu scrierile lui pe „tema copilăriei”, iar declarații de subtilitate precum:

„Când ești departe de țară, toate lucrurile parcă se clarifică într-un fel. Se clarifică în primul rând și propria ta existență în interiorul unei literaturi, apoi relațiile pe care le ai cu ceilalți oameni în interiorul acestei mișcări a literaturii, îți clarifici în același timp și adevăratele valori, le desparți de falsele valori. Privirea cea mai exactă asupra literaturii noastre de azi cred că am avut-o din Norvegia, să zicem, e un nume pentru a spune altfel un loc foarte

îndepărtat, tot ceea ce este valoare în literatura noastră a ieșit parcă mai bine în evidență, având această detașare în spațiu care ține locul detașării în timp despre care vorbim de atâtea ori. [...] Un critic și un scriitor în general este întotdeauna obsedat de literatura țării lui” (Prelipceanu 1973: 9).

sunt percepute *ad litteram*, fără vreun dubiu asupra încărcăturii simbolice a termenilor-cheie „țară” și „departe”.

Nu întâmplător apare în această etapă de creație antologia de cronici și articole *Pasiunea lecturii*. Este de observat că în perioada bucureșteană Sorin Titel înlocuiește forma dublului experimental, care îi însoțește romanele de referință. Povestirile din perioada timișoreană sunt substituite pe același rol în „arhitectura” operei de texte având caracterul unui laborator teoretic. După cum o demonstrează „Biblioteca lui Sorin”, donată de familia scriitorului, în 2005, Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”¹, acesta citea cu interes, dintre periodicele vremii, mai ales revista *Secolul 20*, a cărei colecție este aproape completă, cu sumarul marcat de selecția, vizibilă prin bifare, a articolelor specializate despre problematica romanului universal. Tot aici, în 1979, Sorin Titel va strecura în sumar, în traducere proprie, un fragment din romanul lui Danilo Kiš *Grădina, cenușă*, publicat la Belgrad în 1965, glosând asupra personajului Eduard Sam, perceput drept „un erou incapabil să-și găsească locul într-o lume puternic marcată de tăvălugul nivelator al ideologiei fasciste”² (Titel 1979: 121).

¹ Donația cuprinde 213 cărți de teorie literară și colecția revistei *Secolul 20* (1957-1984).

² Revista *Secolul 20*, nr. 4-5, 1979, pp. 121-124, propune acest fragment sub forma unor „Aspecte noi în proza iugoslavă”, în traducerea și cu introducerea lui Sorin Titel: „Acțiunea romanului lui Danilo Kiš, *Grădina, cenușă*, se desfășoară în Jugoslavia de Nord și în Ungaria în timpul celui de al Doilea Război Mondial. Primele capitole par a ne trimite la adolescența și copilăria scriitorului, deopotrivă umbrite de flagelul fascist. Pe măsură ce înaintăm însă în lectură, tonul cărții se schimbă, scriitorul renunțând la demersul său cu caracter autobiografic. Personajul

Articolele cuprinse în volumul *Pasiunea lecturii* sunt publicate inițial în *România literară*, la rubrica „Proză”. De fapt ele fac parte dintr-o selecție de pe o listă mai amplă, care, prin consecvență, asigură ceea ce am numit *ecranajul* intruziunilor politice. Divagând aparent pe marginea lecturilor, scriitorul bănățean și european Sorin Titel se exprimă printre rânduri în spiritul unei cunoașteri de sine din ce în ce mai aprofundate.¹

„Cine sunt eu, Sorin Titel, ca om și scriitor?”, „De unde vin?”, „Ce mă definește în mod particular?” reprezintă interogații personale, transformate în cadrele tematice ale cărții.

Pentru mentalitatea unui autor al Europei Centrale biblioteca reprezintă o formă de (auto)cunoaștere, „jurnalul de lectură” căpătând valoare personală confesivă, după cum se poate observa, spre exemplu, la Sándor Márai, în *Confesiunile unui burghez*².

În plină perioadă bucureșteană, gestul trimiterii spre editare la Facla din Timișoara ține, de asemenea, de simbolica recuperărilor identitare, editura nou înființată, în 1972, sprijinind lucrările bănățenilor, după cum o demonstrează catalogul autorilor deja

central al romanului va deveni Eduard Sam, tatăl povestitorului, ins pitoresc, dar, în același timp, nu lipsit de o reală măreție. Iluminat și profet, răvășit nu numai de alcool, ci și de propriile sale discursuri grandilocvente și vizionare. [...] Danilo Kiš s-a născut în anul 1935, la Subotica; înainte de a se stabili la Belgrad a locuit o vreme în Muntenegru. Profesor de literatură comparată, Danilo Kiš a fost de asemenea lector de sârbo-croată la Universitatea de” [*sic!* n.m.: un indiciu că traducerea a fost efectuată de S. Titel din limba franceză] „Strasbourg. Dramaturg al teatrului de avangardă din Belgrad, traducător pasionat din poezia rusă, maghiară și franceză, autor al romanului *Mansarda*, precum și al volumului de povestiri *Dureri timpurii*, Danilo Kiš este, fără îndoială, unul din cei mai reprezentativi scriitori din Jugoslavia de astăzi. Cărțile sale au fost traduse în mai multe limbi, bucurându-se pretutindeni de un binemeritat succes”.

¹ În *Schiță pentru o autoanaliză* se arată că: „A înțelege înseamnă, în primul rând, a înțelege câmpul împreună cu care și împotriva căruia te-ai constituit” (Bourdieu 2008: 33). La mijlocul anilor '70 se constată, în cazul scriitorilor români, încurajarea tendinței către autoreflexivitate asupra operei și, implicit, de simulare conștientă a controlului rațional asupra inspirației, prin grupaje precum „Romanul văzut de romancierii”, în *Secolul 20*, nr. 9, 1977.

² A se vedea Sándor Márai, „O bibliotecă a începutului de secol”, în *A Treia Europă*, nr. 2, 1998, pp. 337-341, traducere și note de Cătălin Lazurca.

publicați până în 1976 „în seria de critică și istorie literară”: Eugen Todoran, *Secțiuni literare*; Livius Ciocârlie, *Realism și devenire poetică*; Cornel Ungureanu, *La umbra cărților în floare*; Nicolae Țirioi, *Premise literare*; T. L. Birăescu, *Căile eseului*.

Pentru intelectualitatea bănățeană „pasiunea lecturii” intră într-o normalitate logică. Scriitorul Sorin Titel articulează, pe fondul acestei tradiții culturale locale, ca formă de informare și, implicit, de cunoaștere, o „practică” în uzanță la nivelul generației sale. Descrierea procesului critic plasează accentul pe „subiectul-cititor”, lăsând în fundal „subiectul-operă”, iar cititorul se manifestă „regândindu-și lecturile în oglinda operelor citite și orientându-și reflecția într-un mod asociativ sau analogic” (Orvieto 2003: 1284-1285).

În prologul intitulat „Scriitorul-cititor de romane”, vocația cititorului determină calitatea scriitorului, experiența concretă prevalând în raport cu metafizicul talent: „Înainte de a începe să scrie, orice prozator este un pasionat cititor de romane. «Pasiunea» lecturii este, desigur, anterioară dorinței de a scrie, dacă nu cumva ea este factorul principal care o declanșează. Orice prozator e așadar mai întâi cititor de romane și numai după aceea autorul lor” (Titel 1976: 5).

Sorin Titel își ordonează intervențiile de la general către particular, într-o structură de patru episoade (o tetralogie – povestire critică), subsumate fiecare câte unui concept intrinsec: primul dezbate retorica romanului; al doilea are caracter tematologic, interesul concentrându-se pe circulația marilor teme; al treilea se ocupă de rolul personajului; al patrulea este aplicativ, aici fiind promovați tineri scriitori, majoritatea cunoscuți la cenaclul studentesc de la Timișoara.

În volumul al IV-lea (*Banatul*) din *Geografia literaturii române, azi*, Cornel Ungureanu explică pe larg contextul situațional

și rezultatele concrete din finalul cărții *Pasiunea lecturii*: „După 1972, Sorin Titel urmărea cu atenție evoluția tinerilor pe care i-a lansat la Timișoara, recenzându-i în *România literară*, al cărei redactor devenise. [...] Sorin Titel va rămâne un punct de sprijin și autorii tineri din Banat scriu, în anii '70, cu gândul la el. Prin el își descopereau locul în cultura națională prozatori care altfel poate ar fi fost minimalizați sau doar uitați. [...] Scria despre ei cu entuziasm, iar ei vedeau în scrisul lui un reper intelectual și moral major. Provincia devenea centru al lumii, spațiu confortabil pentru existența în și întru demnitate literară” (Ungureanu 2005a: 130-131). Din categoria „tinerilor prozatori” asupra cărora Sorin Titel dorește să atragă atenția, mizând pe intuițiile sale de scriitor și critic, figurează: Al. Deal, I. D. Teodorescu, Király László, Horia Vasilescu, Mihai Sin, [Constantin] Cubleşan, Doina Ciurea, Valentina Dima, Mircea Palaghiu, Marcel Constantin Runcanu, Titi George Câmpeanu, Radu Mareș, Genoveva Logan ș.a., autori provenind sau având tangență, în procent semnificativ, cu aria culturală a Banatului și Ardealului, marginali, minori sau pur și simplu necunoscuți din perspectiva Centrului bucureștean.

În suita de articole teoretizante din secțiunile I-III, titlurile rezumă preocupările de creator de romane ale lui Sorin Titel. Momente critice precum „Noutate și mimetism”, „Bovarismul lecturii”, „Tentația expresionismului”, „Între confesiune și luciditate”, „O privire nostalgică”, „Ironie și sentimentalism”, „Elogiul familiei”, „Lumea copilăriei”, „Tristețe și ironie” pun în evidență mecanismul autoanalizei („autodefinirea”¹ din interviul acordat în 1971 lui Ioan Peianov) prin comparație cu lucrările Celorlalți, acesta desfășurându-se în liniile definatorii ale prieteniei

¹ Sorin Titel mărturisea: „Adevărata «autodefinire» o exprimă cărțile pe care le scriem, fiecare din cele scrise până acum a constituit pentru mine o experiență nouă și, cred, totodată, o nouă etapă a scrisului meu” (Peianov 1971: 7).

(față de bucureșteni) și fidelității (față de bănățeni). Firesc, simbolul integrator al discursului critic este unul specular: „Obișnuit să se uite într-o carte ca într-o oglindă și să-și privească în ea chipul, cititorul găsește oglinda tulburată, o găsește luând forme ciudate, concave ori convexe. Chipurile diforme din oglindă nu mai seamănă de fel cu propriul chip. Speriat, el se oprește în prag, în timp ce eroul se îndepărtează. Dar oglinda aceasta, aparent trădătoare, nu l-ar ajuta oare să afle totuși despre el niște lucruri nebănuite? Mânat de curiozitate sau, cine știe, de dorința de a se cunoaște mai bine, va face oare până la urmă efortul de a trece un prag ce pare la o primă vedere de netrecut?” (Titel 1976: 21).

Care sunt aceste „lucruri nebănuite” care certifică identitar? Iată două exemple: în primul Sorin Titel alege să comenteze cartea de povestiri *Avizuha* de Eusebiu Camilar, numai că discursul despre Camilar, scriitor din Bucovina, are drept cheie de boltă arondarea geoculturală în spațiul Europei Centrale:

„Eusebiu Camilar aduce în contextul prozei românești – alături de Iulian Vesper, cu romanul său *Glasul*, o lume și un spațiu diferențiat de oricare altul. Lumea țării de sus, a Bucovinei, cu obiceiurile și cu tradițiile ei, cu farmecul ei adeseori straniu, o lume parcă împietrită în timp, evocată cu nostalgie, ba mai mult, cu o abia mărturisită umilință și pioșenie. Aceasta e țara căreia oamenii îi spun *Cordun*, după cordonul cu care Maria Tereza ar fi despărțit-o de Moldova” (Titel 1976: 29).

În al doilea Sorin Titel analizează povestirile lui Norman Manea din volumul *Primele porți* („variante la un autoportret”), însă, treptat, oglinda se întoarce de pe imaginea Celuilalt către imaginea de sine:

„Ducem cu noi un trecut de care nu ne putem despărți, pentru că, așa cum spune foarte frumos Saint-Exupéry, țara din care venim cu toții – și într-un fel rămânem în ea – este desigur copilăria noastră. [...] *Tonul* povestirilor lui Norman Manea ne va ajuta însă să înțelegem mai bine modul în care trecutul este acceptat și respins, analizat sau corectat. Vom observa astfel că două sunt totuși registrele în care acesta este comentat: un registru ironic și un altul nostalgic. De unde și sentimentul unei anumite incompatibilități; cele două tonalități narative presupun atitudini total diferite cu privire la timp: *cel ce ironizează*, spune undeva Jean Starobinski, *nu vrea să aparțină trecutului său*, în schimb cel care e stăpânit de nostalgie *nu vrea să rămână prizonier prezentului său*” (Titel 1976: 73-74).

Afinitățile de lectură susțin, la rândul lor, apartenența, formația și deprinderea cu un peisaj cultural caracterizat prin diversitate, astfel încât antologia din 1976 reprezintă o formă de interculturalitate critică pe un teritoriu național. În limitele cărții, coexistă în armonie recenzii despre scriitori români de origine maghiară (Szeplér Ferenc, Székely János), scriitori români de origine evreiască (Virgiliu Monda, Virgil Duda, B. Elvin), scriitori români. O sensibilitate aparte se manifestă în cazul scriitorilor din Banat, Anișoara Odeanu și mai ales Romulus Fabian, căruia Titel îi va prefața în 1980 romanul *Răsucirea*, într-o extensie a cronicilor la romanele *Eu și ai mei*, *Cei care au plecat*. Deocamdată îi apreciază modul în care „construiește din *detalii* o lume memorabilă” (Titel 1976: 37), revelatoare fiind pasajele cu descrierea elementelor de specific zonal, purtătoare de informații de ordin antropologic, mental, imaginar colectiv: „Amănunte, aparent neimportante, fac deodată să trăiască înaintea ochilor noștri satul bănățean de acum aproape jumătate de secol – lume mai puțin cunoscută în proza noastră decât mediul țărănesc ardelean, de pildă, care a inspirat capodopere. Pornind în căutarea timpului pierdut, Romulus Fabian o face cu nostalgie fără

care o rememorare de acest fel e mai puțin posibilă. Ceea ce urmărește prozatorul nu este însă să *evoce*, ci mai ales să reconstituie totul cât mai exact cu putință, recurgând, așa cum am spus mai sus, la amănuntul ales cu multă grijă” (Titel 1976: 37); „Noul volum [...] ne-a reamintit pânzele pictorițelor naive de la Uzdin pe care le-am văzut, nu cu mulți ani în urmă, la Alibunar, un orașel din Iugoslavia” (Titel 1976: 39); „Pe lângă lumea aceasta, de o indiscutabilă concretețe, există încă o lume, miraculoasă: (pe bănățean «tehnica» l-a uimit întotdeauna, există o întreagă producție populară în acest sens), trenul (a cărui sosire este un adevărat eveniment), gramofonul (pe care bunica îl ascultă la prăvălie), oceanul (adus tocmai de la Roma, prin care se poate vedea «cum oamenii umblă pe uliță și doamnele cum se uită pe ferestre»)” (Titel 1976: 38).

Receptarea este limitată la criticii din zona de vest a țării, ieșirea din anonim a cărții datorându-se în special revistei clujene *Tribuna*, prin cronicile de întâmpinare ale lui Cornel Ungureanu¹ și Ion Simuț², cei care au înțeles că mesajul construit prin oscilația „dorințelor mărturisite” și „dorințelor ascunse”, „conștientului” și „inconștientului”, sintagme și cuvinte la care Sorin Titel face insistent apel, aveau sensul valorizării tematicii identitare a „teritoriului” (Banatul) pe „harta” simbolică a literaturii cu potențial de aderență la universalitate.

¹ Analizând profilul operei lui Sorin Titel, criticul atrage atenția asupra unor „deplasări simptomatice” de la o formulă de scriitură la alta și de la un cadru de expresie la celălalt. Acestea sunt, în opinia sa, elemente caracteristice nu doar pentru „mobilitatea intelectuală a unui autor, ci și a unei serii de autori afirmați în jurul anului '65” (Ungureanu 1977: 7).

² Cronica se face remarcată mai ales prin intuiția relației de proiecție speculară dintre autor și cititor-critic, în cazul lui Sorin Titel: „Scriitorul glosând pe marginea cărților și-ar face – inevitabil – un portret din fărâme. Astfel, scriitorul amenință să trădeze critica. Nu actul valorizării (judecata de valoare) constituie misiunea acestei critici (căci ea mizează pe pasiuni și simpatii previzibile din unghiul scriitorului), ci analiza și interpretarea «tezistă», modul în care scriitorul se justifică prin obiectul său. În *Pasiunea lecturii*, Sorin Titel se deconspiră într-o oarecare măsură” (Simuț 1977: 3).

Bibliografie:

- BABEȚI, Adriana 2007: „Le Banat: un Paradis aux confins”, în Cécile Kovacschazy (coord.), *Le Banat: un Eldorado aux confins*, „Cultures d’Europe Centrale”, Hors série, nr. 4, 2007, Hartmann, pp. 13-28.
- BOURDIEU, Pierre 2008: *Schiță pentru o autoanaliză*, traducere de Bogdan Ghiu, prefață de Laura Albulescu, București, Editura Art (ediția franceză: *Esquisse pour une auto-analyse*, Éditions Raisons d’Agir, 2004).
- CASANOVA, Pascale 2007: *Republica mondială a Literelor*, traducere de Cristina Bîzu, București, Curtea Veche Publishing (ediția franceză: *La République mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 1999).
- NEUMANN, Victor 2015: *Interculturalitatea Banatului*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- ORVIETO, Paolo (coord.) 2003: „La critica letteraria dal Due al Novecento”, în Enrico Malato, *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, Roma, Salerno.
- SIMUȚ, Ion 1977: „Pasiunea lecturii”, în *Tribuna*, nr. 20, p. 3.
- TITEL, Sorin 1976: *Pasiunea lecturii*, Timișoara, Editura Facla.
- TITEL, Sorin 2005: *Opere*, vol. 1-2, text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante și repere critice de Cristina Balinte, prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă – Univers Enciclopedic.
- UNGUREANU, Cornel 1977: „Cadrul unui experiment (I)”, în *Tribuna*, nr. 7, p. 6.
- UNGUREANU, Cornel 2005a: *Geografia literaturii române, azi – vol. IV: Banatul*, Pitești, Editura Paralela 45.
- UNGUREANU, Cornel 2005b: *Sorin Titel interpretat de...*, Reșița, Editura Modus P. H.
- VULTUR, Smaranda 1998: „Teren. Proiecte și proiecții identitare”, în *A Treia Europă*, nr. 2, pp. 203-220.

Surse (interviuri cu Sorin Titel):

- CRIȘCIU, Titus 1983: „Fiecare carte e o luptă cu propria-ți biografie.

Opera, după cum bine se știe, luptă întotdeauna să-ți câștige o anumită autonomie, să rupă cordonul ombilical care o ține legată nemijlocit de experiența și de viața artistului”, în *Nașterea zilei de azi*, Timișoara, Editura Facla, pp. 200-204.

PEIANOV, Ioan 1971: „De vorbă cu Sorin Titel”, în *Echinox*, nr. 1-2, p. 7.

PRELIPCEANU, N. 1973: „Literatura este făcută de oameni și oamenii sunt vulnerabili”, în *Tribuna*, nr. 10, pp. 8-9.

PERIFERII URBANE, PERIFERII CULTURALE:
CONSTANTIN FÂNTÂNERU

Ștefan FIRICĂ

Istoriile literare nu au fost îngăduitoare cu romanul publicat de Fântâneru în anii interbelici, anterior totuși altor scrieri care aveau să fie considerate pietre unghiulare ale modernității genului. Lucrările monumentale ale lui Lovinescu (1937) și Călinescu (1941) vor menționa numele autorului fără a îi concede prea multe calități artistice, consfințindu-i astfel încă de la început poziția periferică în canonul literar. Lucrarea lui Crohmălniceanu din 1967-1975 fixează încă o trăsătură durabilă puțin flatantului portret: nebunia, prin transferul realizat între personaj și autor, în virtutea pactului autobiografic asumat implicit în *Interior* (1972: 496-498). Fântâneru a ajuns astfel să personifice o dublă marginalitate în cultura noastră modernă. Tulburător este că marginalitatea este și toposul central din *Interior*, romanul care a stârnit destul entuziasm printre cronicarii de întâmpinare, pentru a cădea apoi în uitare până la sfârșitul secolului XX.

Câteva incursiuni psihogeografice alături de „vagabondul”
Călin Adam

La orizontul lui 1932, romanul aduce o noutate frapantă nu numai prin formula narativă, care va fi reiterată în anii următori de

colegii de „tânără generație”, în varii versiuni, ci și prin figura protagonistului. Purtător al unui inconfundabil bagaj autobiografic, Călin Adam e schițat și prin două aluzii livrești transparente la nivelul onomasticii, care nu puteau scăpa nici ele comentatorilor: adamismul (propensiunea către experiența directă a unei candori paradisiace) și nebunia (prin trimiterea la Călin sau Călin Nebunul, hoinarii neobosiți din eminescienii codri de aramă). Poate că tocmai convergența celor două teme culturale, biblică și înalt-romantică, e un semnal că nebunia aparentă a personajului trebuie citită și altfel decât literal, ca stare revelată, neascultare față de norme, încălcare inspirată a tabuurilor societale. Ea iese, în roman, de sub jurisdicția limbajului psihiatric și își relevă ambiguitățile, literare și nu numai, cu atât mai mult cu cât este transcrisă într-o narațiune la persoana I cu pasaje introspective consistente. Din acest punct de vedere, Călin Adam e o expresie literară a personalității *borderline*, a instabilității cronice dintre euforie și disforie (sau dintre „euporie” și „aporie”, stări gemelare pe care autorul le va defini într-un foarte original eseu despre poezia lui Lucian Blaga). Uneori episoadele nevrotice contrastante alunecă subtil unul într-altul, în fervori dostoievskiene (Fântâneru 2006: 200-201).

Diferența față de prințul Mișkin, cu care a fost comparat (Fântâneru 2006: 32), e că eroul lui Fântâneru interesează și ca identitate socială, nu doar ca pur caz de conștiință. Mișcătoarea introspecție a lui Călin Adam e, în același timp, cartea visătorilor și triștilor vagabonzi ai marilor orașe, care nu își aflaseră până în anul de grație 1932 drept de cetate în literatura română decât sub formele ridicol cosmetizate ale unor personaje de operetă, iar în societatea română încă se aflau sub un greu stigmat.¹ Călin Adam reprezintă

¹ În discursul oficial și public din România interbelică figura vagabondului e privită exclusiv prin lentila deformatoare a unei patologii sociale și psihiatrice. Iată cum apare chestiunea vagabondajului într-un eseu semnat de prof. dr. Nicolae Minovici, dr. I. Stănescu și dr. B. Brenner în 1937 (să nu uităm că primul dintre coautori era, în

figura exclusului din orice împrejurare socială, descalificat de la prima vedere prin prestația vestimentară (pantaloni mototoliți, pantofi cu boturi scâlciate, un nasture spânzurând din cusătura vestonului), într-un moment în care imaginea culturală a acestei „marginii” absolute încă nu s-a construit. Așa se face că reacțiile perplexe ale interlocutorilor lui Călin – de la deznădejdea surorii la simpatia dezangajată a Aziei, de la încurcătura gazdelor până la iritarea agresivă a îngrijitorului bisericii – funcționează ca simptome ale unei societăți care nu știe cum să privească și pe ce câmp al eșichierului să poziționeze o realitate insesizabilă, percepută în mod ireductibil ca „străină”. Fire poetică, „nebulă” și vagabond, Călin Adam este eterna „oglină oarbă” foucauldiană în care societatea nu poate și nu se poate citi.

Eroul-narator cutreieră neobosit bulevardele și ulițele Bucureștiului, fără a da însă prea multe repere precise ale peregrinărilor sale, încă un indiciu al dezorientării, dacă nu chiar al dezinsertiei din real. Știm numai că locuiește cu chirie în niște gospodării modeste din marginea de nord a orașului; că se plimbă pe o arie ce cuprinde „cheiul gârlii”, coborând de la lacul Ciurel și până la Biserica Elefterie, de la Cimitirul Sfânta Vineri, pe Calea Griviței,

același timp, director al Azilului de Noapte, unul dintre pionierii activităților de reconversie a periferiilor sociale): „Pentru a rezolva sindroame de patologie socială – în speță, vagabondajul – credem că trebuie făcut apel la toți factorii intelectuali, printre care în primul rând trebuie citați medicii, criminologii, psihiatrii, sociologii și chiar filosofil. [...] Vagabondajul – această maladie psiho-socială care pune stăpânire pe viața copilului, susceptibil în absența unei terapii să degenereze cu cerșetoria, prostituția, crima etc. într-o infirmitate socială – constituie, în majoritatea cazurilor, o etapă nefericită pentru toate viciile, care duc inevitabil la atentatele cele mai funeste comise asupra vieții colectivității” (prof. dr. Nicolae Minovici, dr. I. Stănescu, dr. B. Brenner, *Le vagabondage*, f.ed., Bucurest, 1937, în Majuru 2005: 111, 112-113). Tonul incriminant și grila interpretării profilactice, medico-legale, nu sunt părăsite nici după 1945, când fenomenul e diabolizat, pe deasupra, ca flagel al capitalismului: „Vagabondajul este una dintre problemele cronice ale societății capitaliste; ea își poate găsi o rezolvare reală și definitivă numai odată cu instaurarea orânduirii socialiste” (Ana Hăulică, teză de doctorat în Medicină și Chirurgie, 1949, în Majuru 2005: 207).

prin Piața Matache Măcelarul sau urcând către Piața Victoriei și, mai sus, pe Șoseaua Jianu; că ajunge și în centru, cotind-o de pe Schitu Măgureanu pe Știrbei Vodă, și că uneori se odihnește și reflectează pe o bancă din Cișmigiu (sau în alte „grădini publice”, nenumite). Dacă Blumberg, flaneurul steinhardtian din *Călătoria unui fiu risipitor*, contempla ferestrele clădirilor pentru a se adânci în reverii despre spațiile și viețile ascunse după perdele, Călin ocolește cu privirea orizontală pe care se întinde ordonat arhitectura orașului și se uită mai mult pe verticală, pe cer sau în pământ. Deasupra vede bolta rece „ca un zid ruginit”, „ca din pânză de safir” sau delicată „ca un fund de mătase”, pe care se preling uneori „nourași alburii”, unde se ridică „soarele-frate” sau luna „arlechinică”, „minge năprasnică de sticlă” care „face ghidușii în noapte” pentru desfătarea drumețului nocturn. Eroul nu observă dinamica celestă cu rigoare de meteorolog, ci la fiecare pas o corectează, o redesenează prin exercițiul naiv al imaginației. Asemănarea artei lui Fântâneru cu figurile ludic-imponderabile chagalliene a fost făcută, pe drept cuvânt (Cernat 2013: 49). Alteori Călin Adam merge „ca animalele, cu fața întoarsă la pământ, umil” (Fântâneru 2006: 72) și atunci se adâncește în detalii, de obicei de ordin botanic sau zoologic, care i-ar scăpa unui trecător comun. Îmboldit de „nervii vagabondării” (Fântâneru 2006: 73), el nu e ispitit de inima de piatră a metropolei moderne, ca atâtea alte personaje interbelice, ci caută mereu dincoace sau dincolo de ea. Scrutând linia orizontului, orașul i se pare „absurd și neomenesc” (Fântâneru 2006: 80) în geometria lui săracă în surprize, unde nu încap loc pentru fantezie. Arhitectura urbană este în primul rând un relief social, o afișare publică a statutului, ostentație ce rănește susceptibilitățile prea vulnerabilului tânăr aflat într-o indigență cronică, numărându-și banii pentru următoarea chirie și nepermițându-și un nou costum de haine în locul celui ponosit. Bucureștiul interbelic, saturat de însemnele burgheze, este pentru

„straniul călător” Călin Adam „platforma de prestigiu” a unei plimbări prin „infernul vieții moderne”. Cuvintele sunt extrase dintr-o notă memorialistică mai târzie a autorului¹ și i se potrivesc mănușă și alter ego-ului său narativ de tinerețe. Personajul trece pe lângă blocuri și case pe care nici nu le înregistrează, „alunecând epavă pe străzi, cu creierul gol, prostit” (Fântâneru 2006: 111), „șui sub pervazul ferestrelor, pe trotuare, înainte” (Fântâneru 2006: 186), dorindu-și să iasă din capitală și să o ia „razna prin țară, peste câmpuri” (Fântâneru 2006: 84), „unde va să mi se piardă de urmă” (Fântâneru 2006: 170). Flanarea e mereu transcrisă în acest topos al eliberării absolute, al fugii de pe linia oricărui traseu predeterminat („colind”, „epavă”, „șui”, „razna” ș.a.m.d.), și chiar și evaziunea în vis ia forma manifestă a unei plimbări fără țintă.

Margini de oraș

Dintre toate zonele sociale, Călin preferă mahalaua, poate și din cauză că ea îl scutește de efortul de a își afișa un statut social pe care în realitate nu îl are. La mahala nu predomină mecanismele elitiste de excludere specifice „centrului”, care ulcerează vulnerabilitatea firească a unui fost student ajuns sărac și chinuit de spectrul ratării, ocolit de foștii colegi și privit cu milă de fete. (El se numește, dintr-un complex de umilință-orgoliu, „drăcește de vanitos”, dar de fapt e doar un suflet rănit în demnitatea lui umană.) La mahala eroul se poate plimba relaxat printre cei pe care-i simte la

¹ Nota, inclusă în manuscrisul intitulat *Pagini*, este ulterioară depresiei din 1942-1948 și schițează retrospectiv și viziunea autorului asupra capitalei interbelice: „Într-o metaforă ingenioasă pe care mi-o acordă confracții fără să se angajeze la nimic: omul s-a plimbat prin infernul vieții moderne. Și atâta tot. Bucureștiul burghez între cele două războaie era o platformă de prestigiu pentru astfel de călător straniu ce apăruse la un moment dat și trebuia să dispară” (Fântâneru 1999: 492-493).

fel ca el, marginalizați, excluși, stigmatizați, tarați, sărmani, rătăciți, fără un trecut liniștitor de victorii mondene și fără un viitor asigurat. La mahala, în fine, scapă de teama de a fi judecat de ceilalți. Ca o confirmare a rolului pe care îl joacă acest topos în imaginarul lui Fântâneru, Eugen Ionescu relatează că, într-una dintre fazele de laborator, romanul se numea chiar *Margini* sau *Margini de oraș* (Ionescu 1932: 5). Mai există, desigur, și o explicație estet-fantastă, „subreal”-nebuloasă, care o dublează pe cea psiho-socială schițată mai sus, a „gustului pentru mahala”:

„Boarea unei neliniști mă îndeamnă să alerg prin oraș în lung și în lat; e simțământul animalului de pradă, care a întâlnit într-o zi vânat într-un colț al pădurii și mai dă târcoale dornic, multe zile după aceea. Gustul meu pentru mahala, pentru străzi hilare și întortocheate, pentru chipuri de oameni mutilați în sărăcie și promiscuitate, devine instinct. Îmi cășunează o plăcere mistică și tristă aceste maidane cu câini golani, răbdători de foame, cu copiii iroșiți prin șanțurile ulițelor, unde moțâie căruțașul și căluțul (jupuit și măhnit)” (Fântâneru 2006: 175).

„Boarea unei neliniști” e numai una dintre metaforele care arată cum notația atmosferică devine indice psihic (al unei stări de alertă, de încordare a simțurilor, ca la un animal de pradă), peisajul ce urmează fiind al unei coborâri în instinctualitate. Compasiunea pentru păturile defavorizate (oamenii „mutilați” de mizerie, copiii murdari) sau pentru animalele străzii (câinii înfometate, caii jigăriți) implică identificarea afectivă cu un registru „inferior”, „subuman” al ființei, aici și în multe alte pasaje ale romanului. Sentimentul unei solidarități ecumenice, traversând clasele și regnurile, e stimulat de peregrinările prin aceste zone psihogeografice, unde țesutul urban se rarefiază, cârpit de tot mai multe petice de natură. Într-un fel, *Interior*

trebuie citit ca un roman anticitadin¹, atâta vreme cât romanul citadin își trage seva din multitudinea de coduri ce structurează și ierarhizează atât de complicata viață a orașului. Să recitim, fără a intra în subtilități de psihologie cognitivă (*mind-reading*), scena din *Patul lui Procust* în care e redat dejunul luat de Fred cu prietenii lui scriitori în grădina de vară de pe Strada Regală. Iată numai câteva dintre codurile etalate cu această ocazie: unul vestimentar (cu atât mai dificil în condiții de caniculă), unul conversațional (care îi dă emoții tânărului aviator, alarmat să nu își deconspire ignoranța, când discuția începe să alunece pe panta erudiției literare), unul gastronomic și potatoric (la ce temperatură se servește vinul alb? și cât de gros poate să fie sosul de varză călită?), unul comportamental (cum să comanzi un abonament la revista unui amic sărac fără a avea aerul că-i pretinzi gratuitate? și apoi ce e de făcut atunci când zărești o muscă moartă în farfuria din care un comesean mănâncă plin de poftă?). Camil Petrescu schițează, în câteva pagini, o întreagă rețea de complexe de inferioritate și superioritate prin care își plasează personajul *in medias res*, adică în miezul pânzei sociale: iată, în fond, arta unui roman citadin. Or, tocmai de acest încâlcit ghem de relații se ferește personajul lui Fântâneru. Compensator, Călin Adam își

¹ Dacă nu ar păcătui prin prețiozitate, ar fi mai potrivită eticheta „antiroman anticitadin”, în măsura în care romanul obiectiv, omniscient, realist, de secol XIX – canonic încă în România interbelică – reflectă sistemul pârghiilor de putere ale statului național ca organism centralizator, nivelator și coercitiv al unei diversități de idiomuri și de pături socio-umane. Afirmăția, contrazicând viziunea bahtiniană a romanului ca gen al heteroglosiei *par excellence*, a făcut-o Franco Moretti: „[C]onstrucția statului pretinde o nivelare – nivelarea barierelor fizice, precum și a numeroaselor jargoane și dialecte locale care sunt reduse la o singură limbă, într-o manieră graduală, dar ireversibilă. Iar limba romanului de secol XIX – informală, impersonală, «comună» – a contribuit la această centralizare mai mult ca oricare alt discurs. Și în acest sens romanul este, într-adevăr, forma simbolică a statului național” (Moretti 1998: 45). Or, privită din această perspectivă, scrierea lui Fântâneru reprezintă o dublă subversiune: a genului romanesc (prin forma laxă, gelatinoasă, „de moluscă, fără șira spinării”, cum a zis critica) și a subgenului citadin (refuzând reprezentarea „centrului” – și a relațiilor de subordonare pe care acesta le instituie – și optând pentru „periferie”). Neexprimate programatic, aceste latențe „anarhice” există, neîndoielnic, în „subconștientul” *Interiorului*.

caută refugiu în colțurile de natură mai răzlețe în centru, mai dese la margini, pentru care a dezvoltat un fel de suprapercipție poetică. Fie că ascultă „cum urcă și coboară seva în zigzag” pe sub scoarța copacilor (Fântâneru 2006: 60), fie că simte cum țarina, cerul, gardul se „transsubstanțializează” (Fântâneru 2006: 100), intrându-i în sânge, experiența e mereu aceeași, a acelei contopiri panice pe care o va discuta, sub aspect teoretic, în eseu despre Blaga. Înclinația către natură a fost observată încă de la început de Mihail Sebastian (Sebastian 1932: 3) și de Petru Comarnescu, cel din urmă într-o cronică pe cât de stângace, pe atât de provocatoare, în care notează just poziția lui Călin Adam pe granița „dintre două lumi” (rurală și urbană) și, injust, constituția lui de țăran român tipic, rătăcit în metropola modernă (Comarnescu 1933: 1). În realitate sensibleria, tropismele personajului nu au nimic în comun cu robustețea unui erou exponențial național, cum ar vrea să demonstreze Comarnescu. Criticul aspiră la o lectură etno-sociologică, dar uneltele îi sunt naive, iar comparația cu sămănătorismul, cu toate disocierile necesare făcute, nu își are rostul. S-ar putea deduce o convergență de preocupări cu proza naturalistă a mahalalei scrisă în aceeași perioadă, țișător de pitorească, moștenitoare a unor locuri comune romantice, ca în *Domnișoara din strada Neptun* de Felix Aderca, *Maidanul cu dragoste* de G. M. Zamfirescu sau *Calea Văcărești* de I. Peltz, or, asemănările, atâtea câte sunt, se reduc la ocurența toposului periferiei. *Interior* este (ori poate fi citit ca) un roman periurban în mod miraculos scuturat de clișee, într-un peisaj literar în care acestea acoperă aproape complet peisajul real, uman și social.

Iată-l, de pildă, pe Călin Adam hoinărind pe un maidan de lângă o fabrică de cărămidă dezafectată. Tânărul se învârte pe baltă într-o barcă părăsită până când apare în peisaj un țișănuș, pe care, entuziast, îl ia la bord, îl plimbă, îl face să râdă și îl învață primele fraze din *Tatăl nostru*: rareori vom întâlni în literatura interbelică un

portret de țigan fără nicio urmă de stereotipuri, ca acesta.¹ Mai mult, când în scenă intră pentru scurtă vreme și mama puștiului, despre care putem citi printre rânduri că ar fi prostituată, eroul se comportă cu un cavalermism desăvârșit. Nefiind privite prin logica excluderii, figurile marginalității își recapătă luminozitatea și devin reprezentante „ilustre” ale speciei, la un nivel ontologic: „Nu mai înțeleg ce e cu mine, atât de mult iubesc oamenii, iar țigănușul parcă este un ilustru reprezentant al lor” (Fântâneru 2006: 116).

Periferia are la Fântâneru două accepții complementare. Înseamnă, pe de o parte, promiscuitate, sărăcie, lipsă de igienă, ilustrate, de pildă, în imaginea gropii de gunoi din fața casei sau a șoarecelui înecat în lavaboul din odaia de dormit (Fântâneru 2006: 127). Ca o curiozitate, acest prim aspect nu îl nemulțumește prea tare pe tânărul fantast, mereu dispus să compenseze realitatea printr-o intensă activitate imaginativă. Pe de altă parte, e cadrul unde natura poate prolifera în voie, eliberată de constrângerile de orice fel. Ultima accepție apare mai rar decât prima la romancierii mahalalei de școală naturalistă, concentrați să demonstreze, în narațiuni exemplare, o teză de critică socială, care îi obligă să zugrăvească tablouri în culori sumbre. Or, dimpotrivă, la Fântâneru apar imagini proaspete, de pictură naivă: „N-am în fața mea o casă, un om, ci un peisaj naiv, încremenit într-o poză” (Fântâneru 2006: 92). Naratorul nu râvnește la „poezia» societății” (adică a „centrului”), ci iubește mahalaua și maidanele, cu gustul lor pentru „libertate” și pentru „frumusețea vieții” (Fântâneru 2006: 139). E straniu cum abordarea urbanistică a arhitectului G. M. Cantacuzino, revendicându-se de la date statistice, rezonează nu cu viziunea sumbră și liniară a naturaliștilor, ci cu luminozitatea și libertatea pe care le regăsim la Fântâneru. Cele două dimensiuni ale periferiei bucureștene –

¹ Pentru o trecere în revistă a imaginilor clișeistice ale țiganului în romanul mahalalei, vezi Sârbu 2009: 77-95.

insalubritatea menajeră și frumusețea naturală – coexistă în anii interbelici: la mahala „sunt prea multe străzi nepavate, fără trotuar, fără canalizare și adesea fără apă suficientă”, dar tot aici „lumina soarelui pătrunde oriunde, salcâmul și teiul ocrotesc cu umbra lor modestele așezări, curțile își au adesea colțul de grădină cu zarzavat și flori, cotețe și căsuțe pentru porumbei își găsesc loc lângă casele oamenilor” (Cantacuzino 2001: 57-58). La fel de echilibrat ca discursul urbanistic e și cel memorialistic, arătând mereu, pe lângă flagelurile caracteristice mediilor defavorizate, ponderea pe care o are elementul natural în înfrumusețarea peisajului periurban în primele decenii ale secolului trecut (Miclescu 2007: 50, Arghezi 1967: 16). Cât despre romanul lui Fântâneru, aici apar o sumă de animale, păsări și insecte – vrăbii, șoareci, capre, oi, câini, miei, găini, cai, fluturi – și, în parcuri, pe maidane, pe bălți, cea mai diversă vegetație, în totală neorânduială: duzi, zarzări, garoafe, trandafiri, iarbă, mușchi, trestii, păpuriș, lobodă sălbatică, sălcii, caiși, castani, lemn-câinesc, petunii, stânjenei, crini, bujori, liliac, lalele, cireși, tei sau iederă. Știm din poeziile și din jurnalele autorului despre obsesia unor simboluri ascunse și uitate: natura este teaca lor. Însă dimensiunea psihedelică nu taie nimic din frăgezimea peisajelor, iar Bucureștiul hoinărelilor lui Călin Adam păstrează o dâră din mireasma „capitalei-codru” care îi uimea pe vechii călători străini sau a „orașului-grădină” de care peisagistul Eugène Pinard încă mai vorbea la 1917 (Tudora 2009: 44, 131-132).

Case la curte

Dacă geografia literară urmărește studierea literaturii în spațiu și a spațiului în literatură (Moretti 1998: 3), atunci imaginarul locuinței joacă un rol semnificativ în interpretarea critică. Ideea e

mai veche și a fi schița măcar un portofoliu teoretic e o întreprindere fastidioasă, dar câteva repere se cuvin marcate înainte de „atlasul” lui Franco Moretti, „geocritica” lui Bertrand Westphal sau „psihogeografia” lui Merlin Coverley. Folosind cercetările din psihanaliză de la începutul secolului al XX-lea, critica fenomenologică a urmărit paralelismul casă-psihic (a făcut-o Gaston Bachelard în *Poetica spațiului*) și a explorat neobosite odăile, mansardele și pivnițele, șifonierele, cuferele și sertarele din textele literare pentru a diseca structurile mentale conștiente sau inconștiente din spatele lor. Dar, înaintea lui Freud, care afirmă, primul între psihanaliști, complexul casă-psihic (Freud 1920: 125), și a lui Jung, care îi face un fel de stratigrafie (Jung 1928: 118-119), asocierea avea deja o istorie venerabilă, inclusiv literară. Nu promitea Balzac că poate reconstitui un personaj din mediul arhitectural în care locuiește în faimosul incipit din *Căutarea absolutului* (vezi Popa 1969: 163)? *Mutatis mutandis*, trecând de la o paradigmă epistemică la alta, începând cu secolul al XIX-lea casa e omul, în toate sensurile posibile, prin mecanisme metonimice sau metaforice. O teorie caracteristică pentru vitalismul spiritualist din primele decenii ale secolului al XX-lea o dezvoltă Pavel Florenski în 1919. Polimatul rus pornește de la conceptul de „organoproiecție” pentru a relansa ideea unei omologii între uneltele omului și organele lui (mână – balanță, ureche – pian, ochi – telescop, oase – stâlpi și căpriori, sistem nervos – dispozitive electrice, sistem circulator – conducte de apă ș.a.m.d.), pentru a conchide că „unealta uneltelor”, casa, reprezintă organismul în complexitatea lui psiho-somatică (Florenski 1997: 153). La Florenski se conjugă imaginarul scientist cu cel creștin, fiindcă locuința nu exclude existența unui „duh” care să îi dea viață, ea devenind, atunci când e completă, „lăcaș de rugăciune” (Florenski 1997: 155). O asemenea viziune, diletant-lirică, fantezist-religioasă, respiră, dintre toate, aerul avangardelor epocii în care este scris eseu.

Iată, aşadar, numai câteva dintre cheile de lectură ale caselor pe care le întâlnim în romanele citadine moderne, întinse de-a lungul mai multor curente literare, de la realism până la suprarealism: „topoanaliza” (ca să împrumutăm termenul lui Bachelard) are nevoie de o interpretare integrată, socială, antropologică, psihanalitică, fiziologistă etc.

Ce caracteristici au, aşadar, casele în care sălăşluieşte pentru o vreme Călin Adam? În primul rând, ele exprimă ambiguitatea ambientului urban din care fac parte, a mahalalei, îmbinând marginalul social şi pitorescul natural. Una e situată pe Calea Griviţei, într-o curte comună care afişează „un pitoresc de sărăcie meschină prin neorânduiala infantilă a clădirilor” aliniată de o parte şi de alta, deşi nu îi lipseşte un anume „farmec pictural”, dat de răsadurile de flori din faţa geamurilor joase (Fântâneru 2006: 54-55). Cealaltă, încă mai modestă, se află de asemenea în zona nordică şi are în faţă o ogradă „înzorzonată” de ploaie sau scăldată de soare, după vreme, dincolo de care se întind bălăriile unui teren viran acoperit de gunoaie unde, uneori, pasc oi (Fântâneru 2006: 120-121, 124-125). Plasată la Fântâneru într-un context atât de echivoc, curtea nu are decât în parte o funcţie estetică (nevibrând de parfumurile grădinilor lui Verlaine sau Dimitrie Anghel), caracterul ei primordial fiind utilitar, de „spaţiu-resursă” (Tudora 2009: 149) în care găsim nu numai plantele, dar şi animalele specifice, unele de-a dreptul prozaice (câinele de pază, micii dăunători). În termenii antropologiei urbane, ea e o „natură-casă” (Tudora 2009: 137 *et passim*), o prelungire gospodărească a interiorului în exterior, care presupune şi o remodelare a spaţiului casnic, caracteristică pentru mahalalele bucureştene. Diferenţa dintre Călin şi alţi eroi de romane citadine se poate măsura şi în distanţa dintre domiciliile lor. Garsoniera ultracentrală, mobilată după ultima modă cubistă, a lui Fred Vasilescu desemnează un eu oscilând între orgoliul singurătăţii şi

vanitatea mondenității; statul în chirie, în case dărăpănate de la periferie, de unde mai degrabă e dat afară decât pleacă de bunăvoie, punctează efemeritatea unui mod de locuire și fragilitatea unei existențe. Apoi, în *Patul lui Procust* sau în *Călătoria unui fiu risipitor* efectul de intimitate se creează prin delimitarea netă interior-exterior. Între pereții apartamentului său, personajul își creează un microunivers, un fief, un receptacol al lumii sufletești în care se retrage, iar draperiile joacă un rol important în delimitarea lui. Dimpotrivă, spațiile sunt la Fântâneru adeseori semideschise. Casa bătrânicii unde ajunge până la urmă Călin are poarta marchizei smulsă din țâțâni și aruncată în lături, iar ușa sufrageriei e fără clanță, zvârlită pe un morman de fier vechi (Fântâneru 2006: 198). Apoi, un motiv inaparent la prima vedere, dar repetat cu obstinație în mai multe împrejurări, este fereastra deschisă. Prin ea „primăvara cioc[ă]nește în geam”, „salcia vâra pe fereastră mătășorii verzi”, „vine miros de zarzări și caiși înfloriți”, pătrunde vântul sau „sufală o bură lumina soarelui”, aducând cu sine „o altă *libertate*” în biserică, în mansardă sau în odăile succesive care îi sunt, temporar, adăposturi lui Călin. Autorul are o predilecție pentru locuințele provizorii, neizolate complet de natură prin zidurile civilizației. Semnificația acestei semideschideri este comunicarea osmotică interior-exterior, eu-cosmos, expresionistă și suprarealistă, subrațională și „subreală”, pe care am văzut-o enunțată și în eseul despre Blaga și pe care o regăsim într-o îndrăzneală lexicală ca aceasta: „creierul mi se dezgrădinează” (Fântâneru 2006: 169). Libertatea mentală totală, deschiderea porților percepției se asociază cu spațialitatea domesticității de mahala, periferia socială deținând cheia contactului cu absolutul, pe care centrul burghez al orașului a pierdut-o.

Perturbări identitare

Sunt zile în care personajul, mânat de neliniștea dromomaniei sale în promenade prelungite imprevizibil, își pierde „gustul de casă omenească” (Fântâneru 2006: 196); mult mai rar i se întâmplă să se închidă înăuntru, pierzând noțiunea timpului și uitând de sine, până când, odată, Cania, fetița naiv îndrăgostită care stă în chirie alături, îl află vorbind singur. Altădată Călin observă cum tapetul s-a dezlipit de pe perete și îl râcăie într-un colț, dislocând mici bulgări de tencuială, ridicând nori fini de praf și descoperind în perete o rețea de șanțuri ca o hartă hidrografică: „Dedesubt, sub scorjirile scoarței, peretele s-a crăpat adânc, săpând un șanț în zigzag, desemnat ca un fluviu continental pe o hartă” (Fântâneru 2006: 121).

Peste alte câteva clipe zidul metamorfozat în fluviu se mai transformă o dată, acum într-un cap de copil. E clar că desprinderea tapetului înseamnă exfolierea realității și substituirea ei cu diverse scenarii imaginare, declanșate prin asociații libere. Din ce în ce mai evidentă pe parcursul derulării episodului e și invitația la o lectură psihanalitică, reclamată de împrejurarea că tânărul pare să își ghicească în obrazul grimasant de hârtie albastră de pe perete propriul chip, motiv pentru care țâșnește imediat în fața oglinzii, ca pentru a-și recompune fața defragmentată. Urmează un fel de exerciții de distorsionare creativă a realității: Călin își rotește ochii prin cameră ca pe o lanternă magică, pentru a recompune forme „mai blajine și mai umane” (Fântâneru 2006: 122) în locul mobilierului care, deodată, i se pare prea impersonal. E un scenariu tipic de apropiere a spațiului, iar vedeniile rezultate din procesul de transsubstanțiere sunt, toate, din repertoriul copilăriei: soba văruiată și pătată cu negru de fum devine un urs polar trântit pe o labă și cu limba scoasă, iar dulapul e o ladă de poveste. Camera fantasmatică, derealizată, e o autoproiecție / „organoproiecție” / oniroproiecție *sui*

generis, externalizarea unor complexe psihice. Iar proteismul extrem al încăperii, seducător și în același timp alarmant, indică irealitatea, volatilitatea sinelui, ca într-un vis care poate aluneca ușor într-un coșmar. Fenomenele de perturbare a identității se manifestă la Călin Adam prin această instabilitate cronică și prin incapacitatea de a își postula o unitate interioară, un „centru” al ființei, deși o dată are iluzia că îl găsește: „Prețuiesc această stare de conștiință: mă socotesc centrat și pozitiv” (Fântâneru 2006: 206) – însă impresia e formulată în paroxismul unei transe. Eroul se teme uneori de o autoscindare, „un soi de demență mă dezorganizează; mă divid în personalități în care nu mă recunosc” (Fântâneru 2006: 83), și, într-o altă după-amiază petrecută acasă în singurătate, se lansează într-un dialog extatic cu sine însuși care l-ar putea profeti pe Iona din teatrul poetic al lui Marin Sorescu dacă substratul nu ar fi aici unul clinic.

Așa cum se întâmplă și la alți prozatori autenticiști interbelici (Camil Petrescu, Mircea Eliade, N. Steinhardt), chestiunea identității, pivotală pentru ideologia de grup, e figurată prin imaginarul arhitectural, al caselor, străzilor, parcurilor sau grădinilor urbane. În *Interior* locuința mizeră de mahala, luată în chirie, cu odăi meschine, dar și largi perspective către natura generoasă de afară, chiar *este* într-un sens această identitate precară, flotantă, cu rutine ciclotimice de retractilitate și expansivitate mistică. Pe un cititor obișnuit cu clișeele romanelor periferiei l-ar putea surprinde momentele în care tânărul ce își duce viața de pe o zi pe alta, vagabondând în haine zdrențuite, apărând în ochii altora ca un paria social, devine dintr-odată centrul lumii printr-un misterios mecanism de autoapărare; starea de „har” se duce însă ca un fum. Între cele două extreme ale ființei, între „euporia” și „aporia” ei, se desfășoară existența lui Călin Adam. Autorul are intuiția artistică de a păstra dualitatea eroului său până la sfârșit, construind un final cum nu se putea mai echivoc. Izolat în casa pustie, Călin își amintește de copilăria lui la țară și e

transportat de viziunea unui peisaj campestru plin de miresme tari și culori crude, de o intensitate halucinatorie, ca în pelicula tarkovskiană *Copilăria lui Ivan*. Priveliștea, de o poezie maladivă greu de îndurat, lasă impresia unei despărțiri de realitate: regresie în timp, elevație în irealitate, răsucire în halucinație. Personalitate *borderline*: e marca unui tânăr ce călătorește pe „linia” subțire și a altor „marginii” decât cele ale orașului. Călin Adam avea dreptate să afirme, orgolios, că nu seamănă cu niciun personaj de roman¹; sau cel puțin el e ca niciun alt personaj de roman românesc.

„Gustul pentru mahala” etalat în cartea lui Fântâneru poate fi privit în spiritul lui Franco Moretti, care vorbea despre zonificarea orașului prin „bariere” invizibile, geografice, sociale și culturale, astfel că marginalitatea personajului pe harta bucureșteană codifică marginalitatea autorului pe harta canonică și, generic, marginalitatea absolută conferită de stigmatul bolii psihice. În acest sens, romanul lui Fântâneru abordează, fără penibile contrafaceri, un tabu central al societății occidentale și merită reanalizat cu instrumentele studiilor culturale de azi.

Bibliografie:

- ARGHEZI, Tudor 1967: *Scrieri 18. Cu bastonul în București*, București, Editura pentru Literatură.
- CANTACUZINO, G. M. 2001: *Despre o estetică a reconstrucției*, cuvânt-înainte de Augustin Ioan, postfață de Mariana Celac, București, Editura Paideia.
- CERNAT, Paul 2013: *Existențialismul românesc interbelic*, București, Editura Muzeul Național al Literaturii Române.
- COMARNESCU, Petru 1933: „Despre niște notații gingașe și românești”, în *Ulise*, nr. 3, p. 1.

¹ „Sunt deosebit cu desăvârșire de orice e scris în vreo carte!” (Fântâneru 2006: 121).

- CROHMĂLNICEANU, Ov. S. 1972: *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, Editura Minerva.
- FÂNTÂNERU, Constantin 1999: *Cărți și o altă carte*, ediție critică, prefață, text îngrijit, note, bibliografie și indice de Aurel Sasu, București, Editura Minerva.
- FÂNTÂNERU, Constantin 2006: *Interior*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Simona Popescu, Iași, Editura Polirom.
- FLORENSKI, Pavel 1997: *Perspectiva inversă și alte scrieri*, traducere din limba rusă de Tatiana Nicolescu, Alexandra Nicolescu și Ana Maria Brezuleanu, prefață de Nina Kauchtschischwili, București, Editura Humanitas.
- FREUD, Sigmund 1920: *A General Introduction to Psychoanalysis*, authorized translation, with a preface by G. Stanley Hall, New York, Boni and Liveright Publishers.
- IONESCU, Eugen 1932: „Cronica literară. Virgil Gheorghiu: *Febre*; Mateiu C. Alexandrescu: *În insula unde înfloreau corali*; Constantin Fântâneru: *Interior*”, în *Axa*, nr. 3, 27 noiembrie, p. 5.
- JUNG, C. G. 1928: *Contributions to Analytical Psychology*, translated by H. G. & Cary F. Baynes, New York, Harcourt, Brace.
- MAJURU, Adrian 2005: *Bucureștiul subteran. Cerșetorie, delincvență, vagabondaj*, Pitești, Editura Paralela 45.
- MICLESCU, Paul Emil 2007: *Din Bucureștii trăsurilor cu cai. Povestiri desuete*, București, Editura Vreamea.
- MORETTI, Franco 1998: *Atlas of the European Novel. 1800-1900*, Londra / New York, Verso.
- POPA, Marian 1969: *Realismul*, vol. I, studiu introductiv, antologie și note de Marian Popa, București, Editura Tineretului.
- SÂRBU, Georgiana 2009: *Istoriile periferiei. Mahalaua în romanul românesc de la G. M. Zamfirescu la Radu Aldulescu*, București, Editura Cartea Românească.
- SEBASTIAN, Mihail 1932: „*Interior* de Constantin Fântâneru” (cronică literară), în *România literară*, nr. 43, p. 3.
- TUDORA, Ioana 2009: *La curte. Grădină, cartier și peisaj urban în București*, București, Editura Curtea Veche.

IV.

UMBRELE TOTALITARISMULUI

TOTALITARISM ȘI ACULTURAȚIE

Dan ANGHELESCU

Raymond Aron este cel care a observat apropierea dintre *comunism* și religie, subliniind similitudinile dintre răspândirea creștinismului în lumea antică și aceea a marxismului în epoca postbelică, precum și turnura pe care o adopta ca *doctrină a unei religii fără Dumnezeu*. El a oferit adevăraților comuniști o altă interpretare globală a universului, dar și o altă ierarhie a valorilor, ce urma să se finalizeze într-un comportament adecvat. Astfel, *fervorile care altădată s-ar fi exprimat în interiorul unor credințe religioase* acum erau ferm direcționate către acțiunea politică (Aron 2005: 302). Sunt semnificative în acest sens notațiile din *Jurnalul de călătorie în Rusia* al lui Nikos Kazantzakis: „...orice femeieșcă din popor care, adânc înlăuntrul ei, simte nevoia unei forțe supraumane căreia să i se roage [...] înlocuiește încet-încet, în inima ei naivă și-n imaginația ei fierbinte, vechile chipuri iubite ale sfinților de la iconostas cu legendarul de-acum, sfințitul chip al lui Lenin. Și îi aprinde în fiecare seară candela” (Kazantzakis 2015: 217).

Comunismul nu numai că s-a dorit – încă de la începuturi – să devină o *biserică*, ci a și elaborat o riguroasă *scolastică*, total inaptă să admită derogări, abateri sau devieri. Îi va obliga pe *credincioși* să nege fapte incontestabile, să *forțeze* bogăția nesfârșită a societăților omenești să încapă în câteva cadre conceptuale. Potrivit ei, *partidul* nu ignoră niciodată nimic, nu se poate înșela, iar arta lui dialectică îi permite să forțeze armonizarea oricărui aspect al realității sovietice

cu doctrina care, astfel, se poate plia ușor în absolut toate sensurile. *Profetismul și scolastica* trebuiau să suscite și să cultive sentimente similare celor religioase, ceea ce, evident, ilustrează pe deplin aspirațiile și veridicitatea lor în sfera *virtuților teologale* (Aron, 2005: 304-305). „*Psihologie de sectă*” conchidea lapidar Raymond Aron, subscriind la afirmațiile lui Michelet, potrivit căruia, în cazul comunismului, revoluția nu a adoptat nicio *Biserică* tocmai pentru că, evident, ea însăși tindea să instaureze un anume tip de *Eclezie*. Tentativa politicianului de a se substitui religiei, sub forma unei ideologii aduse la rangul de ortodoxie de stat, căpăta astfel o alură incontestabilă. Sunt edificatoare notațiile lui Kazantzakis, în percepția căruia Moscova sovietică era nici mai mult, nici mai puțin decât *Noul Ierusalim al muncitorului Dumnezeu*, rușii fiind poporul *theofor* (purtător de dumnezeire) (Kazantzakis 2015: 217). Concluzia: comunismul sanctifica îndatoririle individului față de partid, de statul socialist, de viitorul omenirii. El bloca „...știința în numele științei; răsturna sensul raționalismului occidental, dar continua să se revendice de la el; pornea de la premisa că nu trebuie să se mai supună istoriei, ci să o creeze. Construind socialismul și viitorul, el aspira să asigure totala transfigurare a partidului în Mesia” (Aron 2005: 304-305).

Dar pentru adepții comunismului avea să intervină – foarte repede – confruntarea dură cu rigorile stalinismului. Un impact deosebit, mai ales pentru cei din estul Europei – notează Tony Judt –, s-a dovedit dogma jdanovistă „a celor două culturi, impusă după 1948, aceea care obliga la adoptarea pozițiilor corecte în toate domeniile, de la botanică la poezie” (Judt 2008: 192). Ea impunea supunerea oarbă față de linia partidului. Amplificarea la maximum a agresivității stalinismului s-a configurat în urma întâlnirii secrete din Polonia (la Szklarska Poreba, 1947), unde reprezentanții partidelor comuniste din Bulgaria, Cehoslovacia, Franța, Italia Polonia,

România, Iugoslavia și Rusia Sovietică înființaseră *Biroul de Informații al Partidelor Comuniste și Muncitorești* (Cominformul), cu sediul la Belgrad. Stalin devenise astfel stăpân al comunismului mondial, deși la chemarea lui lipsiseră totuși partidele comuniste din China, Grecia, Albania și din Germania de Est. „Tezele” lui Jdanov (principalul ideolog al lui Stalin) aveau să își dezvăluie întregul potențial distructiv la toate nivelurile: sociale, economice, politice și culturale, accelerând procesul de satelizare a Europei răsăritene, determinând multiplicarea *ad litteram* a sistemului stalinist, în tot ce va însemna el ca malignitate destructurantă a vechii civilizații europene (Tismăneanu 2007: 49). Totalitarismul se instala astfel în întreaga Europă de Est și, începând de acum, declanșa un aprig război împotriva culturii.

Așa se explică faptul că mulți dintre cei ce intraseră printre primii în „ecuația” stângistă nu vor întârzia să-și regrete opțiunea. Între ei, Ignatio Silone, Arthur Koestler, Margarete Buber-Neumann, André Gide, polonezul Aleksander Wat, cehii Pavel Kohout, Ludwik Vaculik și, desigur, sârbul Milovan Djilas, cel care (un timp mâna dreaptă a lui Tito) avea să afirme cu o amară notă de ironie: „La început totalitarismul e numai entuziasm și convingere; abia mai apoi se transformă în structuri, șefie, carierism” (Judt 2008: 191). Desigur, *minciuna marelui timp mesianic* (cum îl numise Walter Benjamin) fusese dezvăluită anterior și de Panait Istrati, Victor Serge și Boris Suvarin, cei care înțeleseseră că de aici înainte șansele pentru un viitor mai bun vor trebui îndreptate către o altă flacăra.

Comunism – totalitarism – *dictatură asupra proletariatului*

După un anume timp a fost evident: *prea luminosul viitor promis* nu avea nicio șansă de reușită prin forțe spontane, deci pentru

realizarea lui se va recurge la teroare și violență. Din orice perspectivă ar fi abordat, bolșevismul a instaurat o draconică *dictatură asupra proletariatului*, pretinzând însă, cu diabolică obstinație, că dictatura este *a proletariatului*. Cât despre grija față de soarta mereu invocatei mulțimi nefericite (doar în numele lor fusese declanșată *Marea Revoluție*), ea se transforma instantaneu în indiferență. Pentru acestea *dialectica*, *dogmatismul* și *scolastica* decideau că de aici încolo pot fi ignorate cu totul. Deveneau justificabile orice fel de mijloace, astfel că așa-zișii *gânditori comuniști* nu vor întârzia să identifice în rândurile lor pe „dușmanii cărora nu li se va lăsa nici măcar dreptul de a muri cu demnitate” (Aron 2005: 305). Partidul se auto-decreta singurul ghid al proletariatului mondial și avansa un unic sistem de interpretare, supra-impus deasupra evidenței și realității. Totul va evolua către un fanatism ce împărțea oamenii în două tabere, între care se promova doar ura și violența. Ideologia *cultului față de partid* și *scolastica*, cu interpretările ei simpliste și primitive, vor manipula totul în vederea creării unei realități fictive, deformând gândirea și personalitatea umană.

Ideologia sovietică, potrivit lui Alain Besançon, a apărut în lume ca „un animal necunoscut, care n-a fost niciodată clasat sau descris, care a stupefiat secolul nostru, așa cum aztecii au putut fi stupefiți de calul conchistadorului” (Besançon 2007: 9).

Din perspectiva lui Paul Ricoeur, „[...] ideologia viza legitimarea autorității ordinii și a puterii [...] în sensul de stabilire a unui raport ierarhic între guvernanți și guvernați” (Ricoeur 2001: 105). Astfel, consideră el, devin edificatoare afirmațiile lui Max Weber cu referire la noțiunile de ordine (*Ordnung*) și dominație (*Herrschaft*). Ele dau vizibilitate faptului că „ideologia survine tocmai în breșa dintre pretențiile de legitimitate ale unui sistem

autoritar și răspunsul concretizat în încrederea reală ce i se acordă” (Ricoeur 2001: 106).

Un mecanism de alienare: *Limba de lemn – Logocidul*

„Clearly, people capable of using such phrases have ceased to remember that words have meanings.”

(G. Orwell)

În inventarul sistemelor prin care s-a operat instaurarea totalitarismului se include, prioritar, inserția unei componente simbolice menite să infiltreze, să cotopească și să controleze mentalul indivizilor, iradiindu-l până și în intimitatea cea mai adâncă a zonelor subliminale. Astfel, retorica comunismului instrumentează producerea fenomenului cunoscut sub numele de *limbă de lemn* care, în toxicitatea ei funciară, va deveni un veritabil *logocid*. Inițial fusese identificată de Orwell ca Nouvorbă (*Newspeak*). Desigur, spune Sorin Antohi, „Orwell a fost primul care a înțeles că nu era vorba de un jargon oarecare, rizibil și în fond inofensiv, ci de o metamorfoză a limbajului în contact cu ideologia. El a avut și intuiția rolului jucat de *Newspeak* în funcționarea statului totalitar” (Antohi 2005: 4). Prin componentele pe care le vehiculează – ideologie și teroare – *deținătorii puterii* operează *manipularea concertată a memoriei și a uitării* (Ricoeur 2001:102), dobândind instrumentul perfect al strategiilor menite să determine devastarea și aservirea totală a conștiințelor. Esența și rolul primordial al *ideologiei* apar cu limpezime formulate de Hannah Arendt: „...oriunde a domnit, totalitarismul a început prin a distruge însăși esența omului” (Arendt 2006: 9).

Dintr-o perspectivă similară, Alain Besançon atrăgea atenția că „în *Scrisoare către conducătorii Uniunii Sovietice* Soljenițin revine, aproape în fiecare pagină, asupra unei noțiuni care nu este clară, dar care este inevitabilă și de care se lovește fără voia lui: *ideologia*. Ea ocupă, atât ca noțiune, cât și ca realitate, locul central. Cu un spirit de decizie pe care nu-l aveau înaintașii săi, nici chiar Zamiatin sau Orwell, el ține cu fermitate la această intuiție: că esența regimului sovietic, invariabilă după 7 noiembrie 1917, nu este etatizarea mijloacelor de producție, nici birocrăția, nici noua clasă, nici chiar partidul, nici – în general – o structură economică și socială, nici o structură politică, ci o *credință* de un anume tip, ideologia, care la ora actuală nu mai este, fără îndoială, chiar o credință, ci, pentru a vorbi în termenii în mod intenționat cei mai vagi, o formațiune mentală. *Aceasta* este instalată de el în centrul strategic al lumii comuniste” (Besançon 2007: 5-6).

Și Françoise Thom precizează: „Prin ideologie înțelegem o gândire de tip gnostic care întemeiază o doctrină a mântuirii pe pretenții științifice. Marxism-leninismul și nazismul sunt formele cele mai desăvârșite ale ideologiei” (Thom 2005: 35).

La întrebarea „Ce este ideologia?” Besançon răspunde: „Este marxism-leninismul, așa cum este el predat copiilor, studenților, cadrelor, întregii lumi. Cenzura și poliția veghează ca nimic să nu intre public în contradicție cu ea. Ideologia se confundă cu totalitatea cărților de filosofie, istorie, economie. Ea controlează indirect totalitatea literaturii și artelor frumoase. Are dreptul să supravegheze totalitatea celorlalte științe sociale sau naturale, ale căror rezultate nu vor trebui niciodată să o falsifice. Își pune pecetea asupra limbajului cotidian. Ea informează corpul social și, invers, corpul social nu există, de drept, decât pentru a-și primi forma de la ideologie și a-i servi de corp” (Besançon 2007: 8).

Inevitabil, ne apropiem de un subiect larg dezbătut, ce iradiază, repercutându-se și către alte contexte: *la tragédie du langage*. Sintagma a apărut la Eugen Ionescu, dar și în preocupările unor Paul Valéry sau Martin Heidegger. Dar despre cum se declină sensul ascuns al tragicului vorbește Hannah Arendt, subliniind că trăim „într-o lume în care vorbirea și-a pierdut puterea [...] și [...] tot ceea ce oamenii fac, cunosc sau experimentează poate avea sens doar în măsura în care este ceva despre care se poate vorbi [...] în măsura în care trăiesc, se mișcă și acționează în această lume, (și) pot avea experiența deplinei inteligibilități [...] pot vorbi și se pot înțelege unii cu alții și cu ei înșiși” (Arendt 2006: 19).

Limba de lemn, monstruosul instrument de distrugere interioară, pune în lumină o aparent invizibilă acțiune concertată, perfect complementară și simetrică cu distrugerea fizică a unor mase întregi de oameni. Dar imensele ravagii produse de comunism prin deliberata distrugere a minților, a sufletelor și a comunicării dintre oameni rămân discrete. Analizele arată că fascismul, nazismul de tip hitlerist, ca și comunismul marxist-leninist, au purces la confecționarea unei limbi în care cuvintele capătă un sens diferit de cel obișnuit. Dicția și vocabularul special îi conferă acesteia valoarea unei limbi liturgice, care insinuează (totuși) o anume transcendență. Dar ea se referă la un mod de semnalare a omnipotenței partidului. Folosirea ei de către mase devine o marcă a supunerii și servituții acestora. Cuvintele (ei) posedă un sistem de semnalizare ascunzând amenințări și alegorii ale puterii. Ne aflăm în afara umanului, în fața unei transcendențe negative, a demonicului.

În Germania nazistă se va vorbi despre o „purificare a limbii” (*Sprachreinigung*), aceasta fiind considerată ca mediu metafizic (și chiar erotic!) al conștiinței etnice. Era, evident, o mutație planificată și o amplă manipulare a întregului sistem lingvistic (*Sprachlenkung*). Discursul nazist al lui Goebbels nu lăsa loc de îndoială: „Noi nu

vorbim pentru a spune ceva, ci pentru a obține un anumit efect” (Goldschmidt 1973: 65). Ceea ce trebuia suspendat înainte de toate era nu numai faptul de a „gândi”, ci și orice putea aminti ideea de rațiune. Cunoscutul adagiu cartezian *cogito ergo dubito* trebuia cu totul exclus din gândire, un slogan nazist reluându-l cu sensul schimbat: „Cine gândește, se îndoiește deja!” (*Wer denkt, zweifelt schon!*) (Thom 2005: 77).

Homo sovieticus, tentativă de mutație ireversibilă a speciei

Printr-un astăzi foarte celebru roman (*Nineteen Eighty-Four*), căruia i se alătură cele două eseuri la fel de cunoscute (*Politics and the English Language* și *The Principles of Newspeak*), Orwell îndrepta o radicală diatribă împotriva oricăror tipuri de discursuri politice, punând în seama lor deosebit de grava degradare (urâtire) a limbii și a gândirii. Singura menire a acestora este să facă minciunile să sune verosimil și crima, respectabilă. Din roman – stabilindu-se o legătură directă între realitate, care, potrivit personajului O’Brien, *există numai în conștiința oamenilor*, și limbaj – rezultă că dacă *Partidul* controlează limbajul, controlând implicit conștiința, el *capătă puterea de a crea orice fel de realitate*.

Într-adevăr, totalitarismul comunist, ca și cel nazist sau fascist, vor excela nu numai în tentativa de a „crea” o altă realitate, ci și în aceea de a crea un alt om, așa-zisul *om nou*. Și asta prin deosebit de violenta pedagogie concentraționară, în care individul este controlat/determinat/prăbușit (prin educație, propagandă, represiune, cenzură și teroare) în bolgiile unei condiții subumane. Întrezărim astfel temeierile afirmației lui Zinoviev despre crearea acelu *Homo sovieticus* ce ar reprezenta, în esență, o mutație ireversibilă a speciei.

Ideea *omului nou* (în realitate e vorba despre unul dintre cele mai uzate sloganuri totalitare) nu reprezintă altceva decât obsesia comunismului de a produce o profundă răsturnare a tuturor valorilor morale și umane. Cu toate că în vocabularul comunismului se vorbește mereu despre umanism (un umanism ce se pretinde integral și, în fond, se proclamă ca un *nou tip de umanism*), nimic uman nu transpare din tot ceea ce se inițiază și *pretinde că revoluționează* în numele acestei idei. Desigur, finalitatea ultimă a tuturor revoluțiilor comuniste, cu rigiditatea lor dogmatică, este intim legată de *problema omului*. Această doctrină urmărește, cu o tenacitate pe care lumea nu o mai cunoscuse, o schimbare antropologică radicală, o mutație definitivă a esenței omului. Își făcuseră astfel simțită prezența tot mai îngrijorătoare și gravele *erezii ale umanismelor*. Pretinsul umanism promovat de Marx și de socialiști își va deplasa atenția și preocuparea de la *Om* la o *Umanitate* abstractă, devenind unul dintre cele mai cumplite instrumente *antiumane*.

Aculturația totalitară în România

Aculturația face parte din *atelierul alchimic* al totalitarismului ca instrument specific care, experimentat și în România devenită republică populară, avea să aglutineze laolaltă *ideologia, teroarea, memoricidul, distrugerea reperelor intelectuale și a valorilor morale*. Așa cum notează Hannah Arendt, „indiferent care ar fi fost tradiția națională specifică sau sursa spirituală anume a ideologiei sale, regimul totalitar a transformat totdeauna clasele în mase, a înlocuit sistemul partidelor nu cu dictatura unui singur partid, ci cu o mișcare de masă, a mutat centrul puterii de la armată la poliție” (Arendt 2006: 567).

O subliniere specială se impune în ceea ce privește rolul *limbajului* în interiorul acestui amplu proces. El va servi din plin și exclusiv la *acoperirea/mascarea* fracturii dintre ficțiunea pe care o etalează *sistemul* și realitate. Rostul lui era acela de a fabrica o *imagine* cu totul opusă realității, aceea dictată de ideologia stalinistă. S-a uzat de faptul că „oriunde este în joc importanța vorbirii, chestiunile devin prin definiție politice, întrucât vorbirea este ceea ce face din om o ființă politică” (Arendt 2006: 567). Întregul câmp al inteligibilului și percepțiilor era astfel destructurat până la ultima limită. Astfel stând lucrurile, vom înțelege acum din ce rațiuni a survenit, de exemplu, pledoaria pentru reportaj în textele lui George Macovescu: „Reportajul literar stabilește un contact direct și imediat între cititor și realitatea înconjurătoare. De aici decurge forța de agitație a reportajului literar. Pușkin spunea că omul plânge asupra ficțiunii, voind să arate prin aceasta influența literaturii asupra cititorilor” (Macovescu 1952: 277).

Reeducarea devenea una dintre înspăimântătoarele servituți de care avea să fie împovărată viața tuturor românilor. Când nu se făcea în închisorile comuniste sau în școlile de reeducare (totodată locuri de supraveghere), aceasta era impusă în toate entitățile instituționale, sindicate, fabrici, colective agricole, uniuni de creație etc. Întreaga populație era forțată să se supună aproape zilnic, în diferite chipuri și metode, acestei pedagogii de imbecilizare în masă, parte a opresiunii totalitare, mutilantă, înnebunitoare, menită ceas de ceas, pe toate canalele de comunicație, să contrazică realitatea. *Supușii* erau obligați să petreacă sute de ore învățând și auto-inoculându-se cu imbecilizanta limbă de lemn, recitind preceptele ideologice până la refuz și *psalmodiindu-le* în diferite ocazii – și ele impuse sub o continuă amenințare. Fenomenul reprezintă confirmarea totală a afirmației lui Alain Finkielkraut (din convorbirile cu Mario Vargas Llosa) cum că în totalitarism politicul

practic este evacuat, dat fiind că „nu mai există politică, nu mai există decât recitare!” (Lovinescu 1996: 83).

Pentru a nu se permite nicio abatere de la linia *justă*, prestabilită și vegheată cu maximă vigilență, publicațiile aparținând indiferent cărui domeniu erau împănate de „modele” sovietice. Iată un exemplu: în paginile unei reviste pretins literare, mai precis un număr datând din anul 1952 al *Vieții românești*, se publica un articol semnat de academicianul sovietic G. F. Alexandrov. Titlul și stilul sunt cât se poate de semnificative: „I. V. Stalin despre rolul suprastructurii în dezvoltarea societății”. De la primele rânduri suntem *învăluși* în tonalitățile joase și ditirambice ale limbii de lemn, unde se vorbește despre geniala lucrare a tovarășului Stalin *Marxismul și problemele lingvisticii* și se reiau aberantele teze marxiste despre suprastructură.

Obsesia confruntării, veritabilul catehism al urii, trebuia obligatoriu să fie prezentă în orice material publicat. Clișeul se aplica riguros în critica literară. Astfel, în paginile revistei *Viața românească* (anul V, 1952) Silvian Iosifescu semna un articol intitulat „Pe drumul înfloririi gospodăriei agricole colective”. Judecând după un asemenea titlu, numai cu greu ai admite că este vorba despre cronica unui roman (*Pâine albă* de Dumitru Mircea). Discursul critic semnala faptul că în romanul respectiv *prezența dușmanului* nu apare cu imaginea veridică a forței și virulenței sale, fiind arătat relativ puțin numeros și oglindindu-i-se insuficient perfidia și abilitatea.

„Niciun cuvânt din limba de lemn” – spune în analizele ei Françoise Thom – „nu este inocent, nu scapă de sub influența maniheismului practicat cu consecvență de gândirea totalitară. Ideologia plasează cuvintele între polii unui veritabil câmp magnetic (pozitiv și negativ). Postulatul fundamental, mereu prezent, mereu reafirmat prin limba de lemn, este că tot ceea ce provine din capitalism este rău

și este corupt; dimpotrivă, socialismul produce întotdeauna Binele” (Thom 2005: 49).

Potrivit aceluiași analize, caracteristicile *limbii de lemn* pot fi enumerate succint: „nu comunică și nu descrie, combate tot ceea ce există și ceea ce devine, este mereu fie în defensivă, fie în atac, se apără împotriva lucrurilor, atacă oamenii, îi reduce la tăcere, falsifică realitatea, distruge realitatea, se sustrage oricărei precizii și optează pentru echivocul atemporalității, eschivând cu grijă narațiunea. Ea nu mai însoțește gândirea pe cale de a se constitui, nu poartă urma unei reflecții, nu îi rămâne nimic de gândit, nu formulează, nu ajută la nașterea unei idei, fuge de concret, a divorțat de gândire și – practic – drapează o fantomă (Thom 2005: 83-84).

Instituția criticii literare și „*glorificarea obligată*” a unei realități fictive

Critica literară a anilor '50 ilustrează esența fenomenului de aculturație aplicat României. Distingem în ea o *veritabilă liturgică* (*liturgică* fenomenului totalitar), destinată să demonstreze continuu că socialismul este pe cale de a se înfăptui, că se consolidează și că deja ar exista o nouă societate liberă, unde cresc oameni noi, care gândesc și acționează spontan. Se va vorbi despre omul nou, care se formează în procesul făuririi socialismului, și – reluând ideile unui articol din *Pravda* – se combate înțelegerea falsă a realismului socialist. În *Viața românească* (anul V, 1952) *discursul* aruncă o privire și către „presa din țara noastră”, care, „în frunte cu *Scânteia*”, publică articole, declarații, informații, reportaje ce îi învață pe toți din experiența unora și le dă elanuri sporite etc. Urmează, conform rețetelor epocii, un amplu citat dintr-un scriitor sovietic (Boris

Gorbatov), după care se trece la veștejirea ziariștilor și a ziarelor bucureștene din vremea burgheziei. Vin la rând, sub tirul unor chinuite încercări de ironie, ziarele burgheze, luate de-a valma, americane, engleze, franceze și italiene, mustrate sever pentru... dar nu se va înțelege prea bine pentru ce! Și din nou același Boris Gorbatov e pus să vorbească despre ziaristul sovietic.

Pentru autentica intelectualitate românească ajunsă în exil era absolut firesc să urmărească cu îngrijorare și să reacționeze protestând, prin mijloacele (foarte reduse) care îi stăteau la îndemână, față de abominabilul asasinat al culturii și spiritualității unei întregi națiuni. Remarcabile sunt articolele de analiză publicate în *Luceafărul* (prima revistă a exilului românesc, apărută în 1948-1949 la Paris, editată de Mircea Eliade și Virgil Ierunca). Iată doar câteva titluri, elocvente în sine, ce ilustrează situația culturii din România stalinizată: „Sovietizarea culturii române” (Iosif Moldoveanu), „Închiderea școlilor franceze” (Ilie Oprea), „Scrisul și misiunea literaturii” (Mircea Eliade), „Istoria umanității nu este istoria luptelor de clasă” (Titus Barbu). Aceste articole, citite astăzi, se dovedesc a fi adevărate recursuri la memorie, dezvăluind aspecte necunoscute sau uitate din realitatea anilor '50.

Scriind despre „Sovietizarea culturii române”, Iosif Moldoveanu (pseudonim al lui George Ciorănescu) își începe articolul abrupt: „Titlul de cronică a culturii românești actuale nu este prea fericit ales, căci o cultură dirijată și sever controlată de Stat își pierde caracterul esențial al libertății creației artistice, pentru a se asimila cu o producție economică etatizată oarecare. Producția culturală din Republica Populară Română are un vădit scop practic: să fie instrumentul educativ și propagandistic al politicii comuniste. Ori, se pare că politicul a impus culturii două teme fundamentale ce revin în toate manifestările culturale recente: glorificarea U.R.S.S.-ului și proslăvirea noii ordini economice” (Moldoveanu 1948: 110).

Autorul se referă direct la „propaganda culturală” situată în prim-planul strategiilor de distrugere a dimensiunii identitare a românilor, subliniind că „propaganda culturală filo-rusă se face prin institute, ziare și reviste, al căror număr sporește în fiecare zi”.

Volumul absolut uriaș de mijloace și resurse capătă dimensiuni halucinante în relatările analistului: „Alături de Cartea Rusă stă Editura Partidului Muncitoresc Român, care a lansat de curând a treia ediție, în 130.000 exemplare, din *Istoria Partidului Comunist* a lui I. V. Stalin. Astfel, lucrarea lui Stalin devine, de la o zi la alta, cartea cu cel mai mare tiraj din România (180.000 exemplare) și lectura ei este impusă tuturor lucrătorilor și salariaților publici” (Moldoveanu 1948: 110).

Eliminarea socială – și chiar fizică – a intelectualilor părea insuficientă. Drept pentru care acerba luptă de clasă era inoculată în întreaga sferă a lumii artistice odată cu mortala toxină a ideologiei marxist-leniniste. Tragica istorie a asasinatului spiritual debutase cu o sălbatică prigonire a esteticului și, implicit, a autonomiei și modernității operei de artă. Realismul socialist devenea curentul literar-artistic oficial, a cărui puritate va fi vegheată prin măsurile draconice ale partidului-stat. Critica – pretins literară – marxist-leninistă denunța natura burgheză și decadentă a maioreșcianismului.

În poezie politicul este decretat supremă valoare poetică, aducându-se în sprijinul acestei teze exemplul lui S. Esenin și Maiakovski, ca și declarația program a lui Paul Eluard: „Eu sunt un poet politic!” Așa-zisa *poezie republicană* lansează mulțimi de poeți lipsiți de talent, dar plini de pasiune politică, cum ar fi Nicolae Nasta. El publică poemul intitulat *Marea Adunare Națională*: „Tovarășă Ana,/ Tovarășe Gheorghiu Dej,/ din lupta noastră/ s-au limpezit toate cărările.../ Marea Adunare Națională/ călește din muncă, din soare/ pentru toți oamenii muncii/ constituția cea mare,/ constituția

Republicii Populare...” (Moldoveanu 1948: 114). Și exemplele continuă: „În revista *Studentul român* poetul cântă munca studenților brigadieri *voluntari*, care cureță maidanele cartierului Tei: «...maidanului ce exala duhoarea/ Cadavrelor de câini și de pisici./ Pornirea lor e înțeleaptă/ Purtare demnă de un cetățean/ Al statului cel nou, republican»” (Moldoveanu 1948: 115).

Considerații finale

O cercetare privind totalitarismul și aculturația totalitară readuce în discuție disonanțele grave și funestele derapaje ale rațiunii cu care umanitatea s-a confruntat în controversatul veac XX. În trena *iluminismului* și a mult idolatrizatei *Revoluții Franceze* de la 1789 și-au făcut apariția tentativele de (re)implantare a *utopiilor* în realitatea civilizației europene. Reflectând asupra acestora, istoricii François Furet și Pierre Hassner vor identifica în esența leninismului o *patologie datorată în exclusivitate maladelor divagații iluministe*. Teroarea și crima, căpătând dimensiuni inimaginabile, au dat naștere unui cuvânt până la momentul acela total necunoscut, *genocid*, care a apărut în scrierile unui intelectual polonez, Rafael Lemkin, în 1944.

În România bolșevizată stalinismul a operat o brutală distrugere sistematică a însăși ideii de cultură, urmărind extirparea tuturor acelor elemente constitutive ce ar mai fi putut încă să separe civilizația de barbarie. Despre această recentă și tragică istorie care totuși are repercusiuni vizibile asupra prezentului atât la noi, cât și în lume, se vorbește încă foarte puțin. Profesorul Mircea Martin nu ezită să amendeze această stare de lucruri: „...atitudinea morală și politică adoptată față de utopia tragică pe care esticii au trăit-o timp de decenii mi se pare de neînțeles și de neacceptat” (Martin 2007: 23). Domnia Sa readucea de curând în discuție acel 25 ianuarie 2006,

când Adunarea Parlamentară a Consiliului Europei, „...pornind de la faptul istoric verificabil că până în prezent crimele regimurilor comuniste nu au fost condamnate de comunitatea internațională, cum a fost cazul pentru oribilele crime comise în numele național-socialismului (nazismului), a propus o rezoluție și o recomandare în acest sens. [...] Nu numai Partidul Comunist din Rusia, dar și Partidul Comunist Francez, ca și cel Grec, de altfel, au reacționat vehement față de acuzațiile (moderate și documentate) din textul rezoluției, negând deportările în masă, ororile Gulagului, participând astfel la negaționismul genocidului comunist. [...] Stéphane Courtois, unul dintre autorii *Cărții negre a comunismului*, a fost îndreptățit să califice acest vot – votul de respingere a recomandării ce propunea o largă dezbateră internațională – drept dezonorant nu doar pentru stânga europeană, ci și pentru întreaga Europă” (Martin 2007: 24).

Viața de zi cu zi arată că suntem încă o națiune în suferință. O autentică și amplă tentativă de recuperare a memoriei, dacă ea s-ar produce, ar putea deveni totodată și un binefăcător demers terapeutic. Pentru a-și redobândi integritatea, uneori suferinzii trebuie să-și conștientizeze traumele, să și le aproprieze, să și le asume, pentru că numai astfel se poate produce o îmblânzire a efectelor devastatoare ale acestora. Înțelegerea noastră, se pare, nu a ajuns prea departe în acest sens.

Un Nürnberg al comunismului încă nu a existat. Ceea ce, din nefericire, devine tot mai evident – și pe multiple planuri – este faptul că lumea contemporană continuă să fie traversată de o vizibilă întunecare a sensurilor și a valorilor. Situația rămâne neliniștitoare. Ea trimite cu gândul către celebra – și nu tocmai optimista – aserțiune a lui Arnold Toynbee: “History is again on the move!”

Bibliografie:

- ANTOHI, Sorin 2005: „Prefață” la Françoise Thom, *Limba de lemn*, București, Editura Humanitas.
- ARENDR, Hannah 2006: *Originile totalitarismului*, București, Editura Humanitas.
- ARON, Raymond 2005: *Opiul intelectualilor*, București, Editura Curtea Veche.
- BESANÇON, Alain 2007: *Originile intelectuale ale leninismului*, București, Editura Humanitas.
- GOLDSCHMIDT, George-Arthur 1973: *La langue allemand sur le nazisme*, Paris, Seuil.
- JUDT, Tony 2008: *Epoca postbelică. O istorie a Europei de după 1945*, Iași, Editura Polirom.
- KAZANZAKIS, Nikos 2015: *Jurnal de călătorie. Rusia*, București, Editura Humanitas.
- LOVINESCU, Monica 1996: *Insula Șerpilor*, București, Editura Humanitas.
- MACOVESCU, George 1952: „Reportajul literar, mijloc de educare și mobilizare a maselor”, în *Viața Românească*, V, București, pp. 277-285.
- MARTIN, Mircea 2007: „Fascismul și comunismul dinspre partea omului”, prefață la François Furet, Ernest Nolte, *Fascism și comunism*, București, Editura Art.
- MOLDOVEANU, Iosif 1948: „Sovietizarea culturii române”, în *Luceafărul*, nr. 1, pp.135-147.
- RICOEUR, Paul 2001: *Memoria, istoria, uitarea*, Timișoara, Editura Amarcord.
- THOM, Françoise 2005: *Limba de lemn*, București, Editura Humanitas.
- TISMĂNEANU, Vladimir 2007: *Reinventarea politicului*, Iași, Editura Polirom.

GLOCALIZAREA LITERATURII DE CĂLĂTORIE
BRITANICE A EPOCII POSTIMPERIALE ÎN ROMANUL
ULTIMELE O SUTĂ DE ZILE
(ALE COMUNISMULUI ROMÂNESC)

Ioana ZIRRA

Inserția genului literar în peisajul global

Reflectarea momentului 1989 în România de către un călător englez e prilejul de a cerceta un subiect hibrid: glocalizarea literaturii de călătorie britanice a epocii postimperiale (adică în secolul XX) la trecerea dincolo de Cortina de Fier. Mai precis, ne interesează relația cu lumea globalizată a ceea ce putem considera rezervația românească din cadrul lagărului socialist, redescoperită *post factum* într-un roman unde se rememorează „apogeul fatidic” al comunismului ceaușist: *Ultimele o sută de zile*, *The Last Hundred Days*, de Patrick McGuinness, cu un subtitlu clar, în traducerea de la Polirom, făcută un an după apariția sa în engleză: „un roman despre sfârșitul comunismului în România”¹. În discursul englezesc la persoana întâi, care ficționalizează, glisându-le și recombinaându-le, fapte istoric recunoscute și revelează multe detalii care, puse cap la cap, explică destule din necunoscutele Revoluției române legate de

¹ Aparent, explicația pentru publicarea, în 2012, adică la numai un an distanță, a versiunii românești este selectarea volumului pentru prestigiosul Man Booker Prize, fără să i se fi și atribuit, recunoscându-se astfel interesul Vestului pentru subiectul fierbinte din Est – chiar și la pesre zece ani de la evenimentele descrise.

fața ascunsă a totalitarismului, recunoaștem clare ecouri orwelliene și asemănări cu romanele anticoloniale englezești, mai ales *A Passage to India (O călătorie în India)* de E. M. Forster. Am pornit de aici pentru a citi în cheie comparatistă discursul ficțional care comemorează și explică ultimele zbateri ale totalitarismului național comunist: un discurs complet liber de resentimente sau parti-pris-uri, nefiind scris de vreun român și oferindu-se publicului cititor fără ambiții experimentale la modă, fără intertextualități, metaficționale sau nu, fiind scris, adică, doar într-o proză liniară, oscilând spectaculos între poetic și gnomic. Metaforele descriptive se alătură multor poante culte, comparatiste, ale naratorului-memorialist, aproximându-i emoțiile care însoțesc, ca pentru orice călător, descoperirea unei lumi atipice. Pe urma acestui gen de discurs, constatăm cum nici chiar comunismul nu a putut stăvili avansul inexorabil al economiei culturale globale din Vest.

Decupajul comparatistic de la care pornim, la rândul nostru¹, este tradiția literară engleză din secolul XX, care se întoarce, adesea cu „înverșunare incontestabilă”, împotriva propriei suficiențe de sorginte naționalistă, care s-a deplasat cu arme și bagaje, dar numai cu minore variațiuni, și în zona colonială. Nu încă postcolonială, această literatură se exprimă cu reținere, dar critică mentalitatea imperială, este inexorabilă chiar, deși „extremely fair” – într-un spirit care le șade bine gentlemanilor englezi. Situația în afara *mainstream*-ului poate fi urmărită în romanele călătorilor ficționali englezi – în India (*A Passage to India* al lui E. M. Forster, 1924) sau, mai devreme, în Congoul belgian (adică în *Inima întunericului*, la Joseph Conrad, în 1899) și în Orientul Apropiat, la Trapezunt, în engleză Trebizond, pe locurile levantine „vizitate” de Rose Macaulay în 1956, în romanul *The Towers of Trebizond*, în căutarea de la vest

¹ Autorul este profesor de franceză și literatură comparată la Oxford, dar călătorul ficțional se declară anglist la Universitatea din București.

la est a vestigiilor imperiului bizantin. Aceste vestigii se lasă tot atât de anevoie descoperite ca și măreția imperiilor scufundată în inima întunericului la ora când civilizația începe să se întrebe încotro o va duce setea de înaintare și progres fără limite... La Rose Macaulay e de întâlnit, cu variațiuni, tipul călătorului britanic imperial de extracție aristocratică, suficient de cultivat și bine înzestrat, inclusiv material, cu tot ce-i trebuie ca să fie un cronicar pe gustul publicului cititor crescut în tradiția și educația metropolitană. Că întâmplător călătorul este o *lady*, vlăstar al unei vechi familii cu interese anticărești și suficient de nonconformistă ca să reziste vicisitudinilor unei asemenea călătorii, este ceea ce dă sarea și piperul narațiunii, chiar și pentru *outsideri*. Trei decenii mai târziu, parodia postmodernistă amară din – și despre – *Istoria lumii în zece capitole și jumătate* de Julian Barnes (*A History of the World in 10 ½ Chapters*, 1989) poposește pe aceleași locuri, desfășurând două proiecte în care se înțepenește istoria și gravitând spre rădăcinile sacralului, pe Muntele Ararat (capitolele șase și nouă, care organizează un intertext anglo-american în care trebuie inclusă neapărat și Rose Macaulay cu *Turnurile din Trapezunt*). Dar în episoadele anecdotei planetar-istorice a lui Julian Barnes sunt satirizate mai degrabă pretențiile desuete care au organizat imperiile eclesiastice.

Raportându-ne la orizontul anului istoric 1989 în 2011 și în România, prin romanul *Ultimele o sută de zile* (*The Last Hundred Days*) de Patrick McGuinness, tradus la Editura Polirom de Ana-Maria Lișman, ne interesează cum digeră un autor englez versiunea ceașistă a imperialismului comunist. Deloc surprinzător pentru situarea autorului în raport cu lumea pe care o descrie, protagonistul navighează în necunoscut înarmat cu categoriile standard ale globalizării moderne prin care se poate observa din afară lumea noastră. Vom urmări felul în care romanul suprapune progresiv, peste rubricile unui ghid turistic, *mediascape*-ul și *ideoscape*-ul

epocii Ceaușescu, pentru a se raporta la lumea globalizată sau pentru a *ne* raporta în înveliș globalizant pe noi, românii, așa cum ne știm în propria istorie recentă. Sensurile care ne interesează joacă tocmai în acest spațiu: între *noi cum ne știm* și *felul cum putem fi priviți* când ne descoperă cineva, din hățișurile Estului profund. În afară de relatările unui călător care scrie acasă, manipulându-le cu plus sau cu minus, despre enormitățile întâlnite în cale (ca un fel de Gulliver când în Lilliput, când în Brobdingnag), este semnificativă fixarea cadrului de referință, la Patrick McGuinness, asupra *underground*-ului în prag de revoluție: acestuia i se acordă, cum se și cuvenea, rolul de schimbător de regim și de istorie în context revoluționar; iar romanul documentează felul cum *underground*-ul consumist al comunismului nomenclaturist dă un brânci sistemului pentru a ieși la lumină.¹ De aceea cititorului român i se rezervă destule surprize în... *rememorarea din afară* a „iepcii de aur”, din perspectiva intrigilor și pregătirii momentului care a însemnat sfârșitul dictatorului, romanul oferind un fel de istorie secretă despre puterile din umbra imperiului comunist.

Poarta pe care intrăm, analitic, în universul ficțional-memorialistic al lui Patrick McGuinness este modelul circulației culturale globale propus de Arjun Appadurai în *Modernity at Large* (1996), care enumeră drept puncte de observație nu numai *mediascape*-ul și *ideoscape*-ul (structurând comunicarea publică prin rețele mediatice și ideologice), ci și structurile interpersonale, tehnologice (industrial-economice și de piață) ori financiare (acoperite la Appadurai de termenii *ethnoscapes*, *technoscapes* și,

¹ Există și un *underground* nomenclaturist care nu doar consumă, pe dedesubt, bunuri perisabile de pe piața occidentală, ci colecționează vestigiile ale trecutului interbelic, înverșunându-se să contracareze obliterarea istoriei prin demolările ceaușiste. Printre ruinele străzii se descoperă treptat și *underground*-ul tinerilor iubitori de muzică rock, însuflețiți de o contraideologie emancipatoare: ei ezită între a întoarce spatele propriei istorii și patrii fugind peste Dunăre în lumea liberă sau a participa la uneltirile pe dedesubt contra regimului.

respectiv, *financescapes*; dar cum acestea din urmă sunt evacuate în fundal, nu ne vom concentra asupra lor). Pentru comparația istorică avem în vedere un roman standard pentru observarea societății românești, cea precomunistă, de pe poziții postimperiale interbelice, cel al călătorei britanice Olivia Manning și cele două narațiuni bucureștene ale *Trilogiei balcanice* (*The Great Fortune*, 1960, și *The Spoilt City*, 1965). Factorul comun între cronicile bucureștene ale anilor '40 și sfârșitului de eră interbelică, la Olivia Manning, și romanul anilor '80, marcați de cele mai înalte culmi urmate de decapitarea ceaușismului, la Patrick McGuinness, este receptarea vieții de fiecare zi a Estului de către Vest atunci când roata istoriei stă să se întoarcă. În mod evident, are prioritate traducerea în termeni occidentali a nebuloasei politice, adică a *ideoscape*-ului, din spațiul românesc în ambele cazuri. De aceea primul simptom al glocalizării genului literar cercetat prin transportul pe sol sud-est european este deplasarea către politic a accentului în interpretarea lumii și regimurilor instabile de la răsărit – regimuri instabile și totalitare sau, mai precis, oscilând mereu între instabilitate și totalitarism. Din acest motiv, disjuncțiile caracteristice *etnoscape*-ului și *ideoscape*-ului din romanul României scris pentru ochiul occidental în 2011, ca și în anii '60, se cer receptate în cheie realist-mimetică, drept reportaje, chiar dacă aparținând unei lumi exotice. Scriitura lor, insistăm, nu urmează rețete sofisticate pentru a transmite mesaje critice la adresa ideologiilor sau poncifelor dominante, nici alegorice (ca la Conrad, în *Inima întunericului*), nici distopice (ca la Orwell în *1984*), nici metafictional-ironice (ca în *O istorie a lumii în 10 ½ capitole* de Julian Barnes). Mai degrabă ficțiunile românești cu subiect românesc ajung să fie deopotrivă apropiate de genul romanului istoric (al celui de-al Doilea Război Mondial și, respectiv, al uneia dintre revoluțiile anticomuniste de la sfârșitul deceniului 9), ca și de genul literaturii de călătorie, care se așază în exotic mai înainte de a viza

recunoașterea unor adevăruri fundamentale sau formularea de judecăți global-istorice. Atât în 1940, cât și în 1980, călătorul străin înregistrează fidel disjunții majore în *ideoscape*-ul românesc, selectând și prelucrând romanțat încrucișările de drumuri din *etnoscape* (unde se întâlnesc indivizi cheie din structurile lumii locale cu „turiști, emigranți, refugiați, ființe exilice sau grupuri aflate în mișcare” (vezi enumerarea din cap. 2, „Disjunction and Difference in the Global Cultural Economy”, Appadurai 1996: 33); ele sunt sursa tensiunilor care împing înainte intriga și a focalizării asupra *underground*-ului. Racordarea la tradiții și alianțele pe dedesubt sunt regula atât în perioada mai recentă, stăpânită ideologic de totalitarism, iar urbanistic de masive demolări, cât și în nebuloasa primilor ani din Războiul al Doilea Mondial. Reformulând în vocabular globalizant intriga și punctul de vedere al romanelor scrise de călătorii străini în România, *ideoscape*-ul și *etnoscape*-ul colaborează pentru a contracara răsturnările inerente *tehnoscape*-ului totalitarist și crizei de sistem antebelic, redând printr-o imagine răsturnată, paradoxală și nihilistă diferențele față de *tehnoscape*-ul modern normal. Dacă e să rămână atractiv pentru cititorul din Vest amator de călătorii exotice, Estul trebuie să se distingă prin tensiuni analizabile drept disjunții socio-politice și culturale.

Așezarea în exotismul ceaușist

Primul personaj care îl întâmpină, cum se va vedea, pe călătorul proaspăt aterizat¹ este un străin care ține în mână mai toate

¹ Protagonistul este un călător englez care contează mai degrabă ca emigrant sezonier, după standardele globale, pentru că în roman deține pe perioada celor o sută de zile un post de profesor la Universitatea din București (chipurile la catedra de Engleză, dar, judecând mai ales după peisajele urbane invocate, ar rezulta că este vorba despre catedra de Franceză din strada Edgar Quinet).

firele *underground*-ului bucureștean: Leo O’Heix, străin rezident la București de șapte ani și care este „cel mai mare contrabandist al Bucureștiului... ocupându-se cu vânzări la negru de băutură, țigări, haine, mâncare, valută și obiecte de valoare” (41)¹. Deși el traficează și colecționează deopotrivă antichități, pe filiera Leo O’Heix intră consumismul vestic cel mai înverșunat-global inclusiv în universul concentraționar, sufocant – dar intră pe dedesubt. O altă porțiță este cea a nomenclaturiștilor, nevestelor și copiilor lor, al căror *underground* este oficializat în cercurile puterii, cum se știe din romanul lui Orwell *1984* (unde capitaliștii de la vârf sunt travestiți în comuniști care terorizează masele de cetățeni estici).

Iată, în ordine, ce peisaje îi atrag atenția călătorului străin și cum le comentează. Aeroportul vine înainte de urbanismul ceaușist, care i se va impune, bineînțeles, prin demolări (mai ales de biserici) și ridicări neîntrerupte de blocuri, în majoritatea lor lăsate neterminate. „Aeroportul Otopeni era o clădire cu două etaje, cu pereți de sticlă și podele de marmură cu vinișoare stacojii, cu prea mult personal și fără mai niciun fel de activitate. Această atmosferă de amenințare și apatie irascibilă înghițea clădirile publice peste tot în România” (12).

Același surplus de organizare, în exces față de viața efectiv trăită, este perceput în pasajul care declară că pe stradă n-aveai de la cine afla pe unde să o iei, deși pentru orientare puteai oricând da un telefon, pentru că existau mai multe cabine telefonice decât i-ar fi trebuit oricui, iar numărul lor era „în proporție inversă cu cantitatea de lucruri pe care aveai voie să le spui odată ce te aflai în cabină” (62). Naratorul vede spectrul „macaralelor și buldozerelor care pândeau pe străzile orașului ca niște monștri Meccano. Peste drum” [de Ministerul de Interne] „se vedeau câteva clădiri vechi, precare în

¹ Toate citatele din textul romanului urmăresc paginile din traducerea românească, marcate numai prin numere în paranteză.

ciuda vârstei lor respectabile. Oare fundațiile lor erau deja răscolite de avansurile demolării? Pentru că nu peste multe luni aveau să fie rase de acolo” (26).

După acest moment empatic, urmează un comentariu într-un registru complet diferit, care se încheie printr-o poantă comparatistă de top. Vorbind despre „clădirile începute brusc și la fel de brusc abandonate”, pentru că totul nu era decât un capriciu, „dar un capriciu care avea nevoie de macarale, excavatoare și buldozere, zeci de mii de muncitori și tone de cărbune care trebuiau s-o pună în aplicare” (32), așa că făceau din voința de putere, o toană *la* putere nietzscheeană (în sintagma englezească *will to power* față de *whim to power*, făcându-se prin substituție un joc de cuvinte foarte puternic).¹ Mai târziu călătorul revine ca să spună că „brațele macaralelor se proiectau în toate direcțiile; nu exista bucățică de orizont care să nu fie sufocată de macarale sau străpunsă de schele” (171). Există în roman cel puțin cinci demolări de biserici asupra cărora ni se atrage atenția, cea a Mănăstirii Văcărești și a Bisericii Sfânta Paraschiva de pe Lipskani fiind descrise pe larg. Ultima este chiar privită în direct, pe o peliculă stocată cu grijă sub masca filmului cu Chuck Norris, *Missing in Action (Mort la datorie)* (190), una dintre casetele video cu filmele demolărilor care au ras din temelii „sate și străzi citadine, biserici și mănăstiri”, marcate în videoteca occidentalului sub nume cu rezonanțe globale – *Rocky*, *Rambo*, *Vineri 13*, *Indiana Jones* (48) – și așteptându-și rândul ca să se transforme în documente care mediatizează scandalosul „urbanism ceaușist”. Asistăm în narațiunea glocalizată la întâlnirea între Est și Vest printr-o recategorizare inspirată, aproape senzațională, ironică și care travestește mediatic totalitarismul pentru a-l putea face cunoscut... *sub specie globalitatis*.

¹ În original, „[...] buildings were suddenly begun and then just as suddenly abandoned. It was done on a whim, but a whim with hundreds of cranes and diggers and bulldozers, tens of thousands of workers and tones of concrete to express itself... the *whim to power* Nietzsche would have called it” (McGuinness 2011: 31-32).

Printre profitorii unui consumism capabil să treacă orice graniță se află cei din *underground*-ul de partid, despre a căror viață aflăm că reușește performanța de a alătura, de pildă, într-un singur apartament privilegiat minimalismul nordic al mobilierului, aparatura electronică japoneză, filmele americane, rafinamentul din cărțile englezești, delicii franțuzești pentru gurmanzi, artă populară românească – iar în fotografii, simboluri ale capitalelor turistice: Big Ben și Palazzo Pitti (97).

La extrema cealaltă este înregistrat înghețul care domnea în spațiul public românesc din comunism. „Avansând pe jos, mi-am dat seama ce simțeam că lipsește. Nu se auzea niciun fel de muzică nici din case, nici din magazine; nici urmă de radiouri, nimeni nu fluiera, nu râdea – și n-aveai unde să te oprești ca să bei o cafea sau să pui ceva-n gură. Nimeni nu stătea degeaba în jur, nu se vorbea, iar cei care umblau pe stradă erau fiecare singur” (26) .

Dacă e să lăsăm în urmă psihologia străzii și înghețul, pentru a reveni, prin analiza sociologică, la disjuncțiile și diferențele diagnosticabile cu modelul economiei culturale globale al lui Arjun Appadurai, trebuie adusă în prim-plan falia de netrecut între public și privat prin care se distinge totalitarismul comunist; dar nu numai. Pentru că, sub impactul comparatisticii postimperiale, se vede clar cât de aproape erau, în România regimului Ceaușescu, elitele nababilor comuniști de privilegiile clasei coloniale, nu numai de consumismul capitalist. Încrengătura de personaje și intriga (amoroasă)¹ a romanului virează către înregistrări din zona vieții

¹ Tânărul profesor străin, de numai 21 de ani, intră în rețeaua apropiaților partidului prin fiica unui nomenclaturist, scris în englezește cu „k”-ul sovietic din termenul sinonim utilizat, *apparatchik*. Inițial i se cere o recomandare pentru o bursă în străinătate pentru această studentă-divă care-l farmecă de la început când o cunoaște în cele din urmă, după ce-i dăduse complet *contre coeur* recomandarea în alb. Urmează o serie de *encounters*-uri sexuale comentate expert – și nu numai. Familia ei fiind una apropiată de clanul Ceaușescu, drumul protagonistului trece, din patul Celiei Constantin, la bordul uneia dintre limuzinele negre luxoase, până în culisele

private de fiecare zi a *underground*-ului din *compound*-ul nababilor comuniști¹ (noi îi numeam ștabi), despre a cărui existență un român de rând trăitor în comunism știa doar, fără a avea cea mai vagă idee ce ascunde, aidoma unui indian din Chandrapore în romanul lui Forster din 1924. Filmul vieții de fiecare zi în *compound*-ul colonial de rit totalitar de la Snagov îl primim abia în capitolul al treisprezecelea, centrat pe această sfântă a sfintelor din capitalismul ateist de partid. Adevărul e că nici zvonistica anilor ceaușiști, nici demascarea acestora în febra revoluționară din 1989 nu i-au permis vreodată omului de rând să primească din interior impresii asupra discotecilor pentru vlăstarele desfrânate ale politrucilor, cu Nicu Ceaușescu în frunte, de exemplu discoteca de la Intercontinental (despre care mă întreb dacă „se știa” în afara cercului celor aleși, desfrânați și bine stimulați de droguri, alcool și prostituție întru depășirea plictisului, că avea numele Madonna Disco).

Relatarea despre vila Comitetului Central de la Snagov măsoară distanța de la strălucitorul *underground* capitalist până la cenușiul vieții de lagăr socialist a proletarilor eliberați întru sărăcie. Snagovul e locul unde unii dintre primii mitocani comuniști ai țării sunt priviți din afară, dintr-o perspectivă de o mult mai mare finețe decât a lor, de protagonistul cărții și de ministrului adjunct de Interne, Manea Constantin (alias Victor Athanasie Stănculescu), fiu de diplomat din mai vechiul regim decât comunismul, dar căzut în picioare (ba chiar cu piciorul pus în ghips consemnat în roman!) și rămas ferm în anturajul puterii.²

corținei pe o față de fier, pe cealaltă de catifea și brocarturi, ale capitalismului din străfundurile socialismului, cum se va vedea din citatele care urmează.

¹ Cuvântul *compound* din originalul englezesc ne-a atras imediat atenția asupra asemănării cu cartierul colonial din Chandrapore, echivalentul a ceea ce azi ar fi *condominiumul* locuitorilor cu bani ai Bucureștiului.

² Glisarea numelor proprii prin ceea ce teoria freudiană a visului ar numi derapaj metonimic este un procedeu interesant în romanul englezesc despre România și ar putea fi unul dintre simptomele aderării la o perspectivă globalizantă, pentru care

După ce într-un prim cadru al filmului sunt surprinși membrii unui grup de militari de rang înalt conversând strident și „dând peste cap pahar după pahar atât de repede, încât sticlele din care li se turna parcă nici n-aveau timp să atingă fețele de masă” (162), camera se mută asupra mesei la care mâncau deopotrivă de dizgrațios, „cu șervetele legate la gât, aplecați peste mâncarea lor, tunși periută, cu urechi mici și fețe trandafirii și flasce” (162) apropiații ministrului de Interne (plin), care sunt asemănați fix cu porcii din desenele animate făcute după *Ferma animalelor* de Orwell. Urmează descrierea, în categorii complet globalizante, a locului în ansamblu:

„Satul Socialist” de la Snagov era un teren de douăzeci de acri, dincolo de o poartă, care cuprindea vile și alte facilități destinate oficialilor de partid din poziții înalte: cluburi de sănătate, săli de gimnastică, saloane de îngrijire a pielii și de tratamente împotriva îmbătrânirii. Existau magazine cu ferestre negre vânzând diverse bunuri, alimente de lux, haine de designer. Nevestele Biroului Politic făceau cumpărături și luau cina, în timp ce copiii lor se duceau pe motociclete străine la cinematografe care difuzau filme de acțiune americane. Spre deosebire de București, locul era ordonat și lucea de curățenie: o combinație între Elveția și stațiunile de pensionari din Florida – o *Costa Geriatrica* din spatele Cortinei de Fier (164).

precizia locală contează mult mai puțin decât alinierea tipologice necesare. Nu degeaba este naratorul la persoana întâi altceva decât un autor de memorii care își documentează precis experiența și ne documentează *à rebours* propria epocă de aur. Numele unui personaj care nu poate fi altul decât Silviu Brucan, de pildă, unul dintre prietenii cei mai apropiați ai naratorului, din partea mediană a cărții începând, apare deghizat drept Sergiu Trofim, prin posibila amalgamare a numelor unui comunist din rangul întâi, Virgiliu Trofim, și a unui eventual ofițer sub acoperire, Sergiu Celac. Adrian Păunescu devine poetul de curte Palinescu, Toninescu este Eugen Ionescu, Cioran este Ciulan, printr-o posibilă comasare a numelor lui Culianu cu Cioran, poate în virtutea similitudinii consoanelor de la început de cuvânt. „Eliade” preia terminația numelui lui Culianu, iar Tristan Tzara este proiectat în plin câmp al literaturii comparate când se referă la el drept Tristan Isoldou, „nonagenarul suprarrealist”. Așadar, „Toninescu, dramaturg al teatrului absurdului; Ciulan, filosoful pesimist; Elianu, istoricul religiilor” (217).

O asemenea prezentare dinăuntru transformă raiul nomenclaturist într-un fel de mall anonim dintr-o serie perfect normală în lumea globalizată. Focalizarea devine astfel instabilă din cauza întâlnirii (mai degrabă o coliziune cacofonică decât suprapunere!) de perspective și *crossing-over*-ului între *mediascape*-uri și *ideoscape*-uri care se privesc cruciș. Pentru cititorul român mai pătimaș, care, dacă textul ar fi fost scris (ori citit) îndată după Revoluție, ar fi fost măcinat de furii justițiare exprimate public, iar dacă l-ar fi citit înainte, ar fi fost arestat, efectul este unul de *camera point of view*: narațiune care se vrea fără narator. Dar fiind destinat unui adresant occidental, textul suprapune peste familiara economie culturală globală surpriza, așadar defamiliarizarea, datorată descoperirii unei insule de Occident perfect în mijlocul deșertului/înghețului totalitar. Încredințat cititorului român ajuns la majorat în materie de economie de piață și globalizare la peste zece ani de la evenimentele descrise, discursul apare ca un preparat din propria istorie cu virulență redusă, un vaccin obținut în laboratorul occidental. În sfârșit, de aici țâșnește grotescul prin transferul între stereotipuri globale și mediatizări ceaușiste interzise. La acestea se adaugă poziționarea hegemonică, probabil involuntară, a naratorului în raport cu realitățile percepute ca fiind ușor decalate în raport cu centrul occidental. Când consumismul global este trecut nomenclaturii comuniste în spiritul locului, luxul occidental de care se înconjură cuplul Ceaușescu și apropiații lor nu reușește să se ridice, ca în cazul imitațiilor de mâna a doua, decât până la modele anilor '70, cum se văd lucrurile în comentariile privitorului din 1989. În general comparațiile naratorului transpun impresiile comuniste în trecutul mai mult sau mai puțin îndepărtat. Așa se întâmplă, de pildă, la întâlnirea cu pionierii de la Snagov, asemenați cu o falangă nazistă, ei apărând ca „...două șiruri de băieți și fetețe, în uniforme,

așezați unii lângă alții [care] diminuau media de vârstă a locului. Pionierii, copiii partidului, mergeau în pas de defilare, cu ghiozdane în spate, busole și sticle de apă atârinate la gât. Mersul în cadență era însoțit de cântece eroice, într-o formație ca de falangă, o falangă a marșurilor comuniste, cu oameni de tinichea pe ritmul unei copilării mecanice” (164).

Așa pune în prelungire localul cu globalul, oscilând între exotic și grotesc pentru a putea asimila măștile de normalitate ale comunismului, naratorul – care e pe drept diagnosticat de una dintre fiicele privilegiate ale țării, prima lui iubită, drept „un turist care și-a luat pauză de la viața lui prosperă un an” (79). Sunt interesant de enumerat mărcile discursive ale literaturității locale ivite în siajul literaturii de călătorie, un gen tributar nevoii de a exprima *exoticul* drept categorie estetică predominantă, care să aducă distantul în sfera familiarului ori globalul în sfera localului – și invers. Mai întâi vizarea patologicului (care instaurează un *exotic elegiac*), apoi întoarcerea pe dos (și negarea) clișeele sunt mijloace prin care exoticului local i se poate face loc într-un discurs global, normalizat. Astfel, cuvântul „epidemie” devine un fel de stemă a Bucureștilor. Într-o primă scenă din partea întâi a romanului literele formate de o pensulă cu vopsea roșie pe fațada unei policlinici aflate în curs de renovare – și descifrabile inclusiv pentru trecătorul englez – formează cuvântul EPIDEMIA; ele devin emblematice pentru diferitele fațete ale blestemului general sub care se zbate orașul observat din afară. Ca în următorul citat:

„EPIDEMIE: numele acesta era însemnat în ochii bărbaților tineri, slabi și abrutizați, care dădeau târcoale piețelor, unde legumele erau atât de puține, încât majoritatea teighelelor fuseseră strânse și nu mai rămânea nimeni după ora opt dimineața. Alimentele pe care eram obișnuit să le cumpăr cu sacoșa și să le văd expuse în toată bogăția lor erau aici etalate de parcă ar fi fost bijuterii, pe teighelele de

beton: ardei scofâlciți, ca o pereche de șosete vechi, morcovi noduroși, câteva salate vestejite” (28).

Cu toate acestea, când reapare în partea a doua a romanului, tot pictat și tot cu litere mari, dar a doua oară pe fațada Muzeului de Istorie, cuvântul EPIDEMIA formează fundalul unei declarații de speranță, chiar utopică, a unui vechi activist care-și prezintă crezul, confruntând capitalismul cu socialismul utopic și dându-i câștig de cauză celui de-al doilea. Sergiu Trofim (alias Silviu Brucan), spune naratorul, „mi-a arătat literele proaspăt scrise pe zidul Muzeului Național de Istorie: EPIDEMIE”, adăugând: „Voi, care trăiți în țările capitaliste, ați fi crezut oare în dreptul de a-ți alege o slujbă, de-a avea un salariu decent, sistem gratuit de sănătate și educație, dacă socialismul nu v-ar fi arătat calea cea bună? Sistemul de asistență socială? Serviciul Național de Sănătate?” (220).

Deși apariția treptată în roman a unor personaje purtătoare de crezuri deplasează accentul, progresiv, asupra *localului* în detrimentul *globalului*, cum se va vedea mai departe, negarea și răsucirea clișeele globale este o constantă a călătoriei romanțate întreprinse de un occidental în lagărul socialist. Transformarea prin negare a familiarului global-occidental în localul exotic din secvențele despre înghețul străzii suprapuse peste dezmățul nomenclaturist, contrazicând în termeni de *mediascape* și *ideoscape* normalitatea lumii globalizate, reamintește o strategie discursivă familiară spațiului postcolonial. O întâlnim, mai ușor de sintetizat, în poezie, la Seamus Heaney de exemplu, în clișee britanice răstălmăcite, negate, întoarse ca un vârful de sulică chiar spre pieptul celui care se știa mai puternic. În „Bogland”, de pildă, observăm răsucirea vectorilor hegemonici ai discursului la sfârșitul poemului față de începutul care le pare aservit. Heaney pare că se plânge: „Noi n-avem prierii/ care să despice-n felii soarele scăpătat în amurguri”,

lamentând lipsa unor peisaje de western Metro Goldwin Meyer în Irlanda, unde, mai spune Heaney, „Ținutul de-aici, neîmprejmuit în domeniul seniorale/ Mlaștină-i în loc de pământ/ Și pojghițe apar doar cât ține un soare privind înapoi printre nori”¹; numai că aceeași voce sfârșește înverșunată contra coloniștilor pentru a-i călca sub picioare și a-i trimite în neantul care li se deschide amenințător sub picioare atunci când ei cred că sapă după cărbune. “*The wet centre is bottomless*” – miezul năucitor, mustind de apă, al pământului irlandez amenință să-i înghită pe englezi. *Așadar, markerii glocalizării comuniste a discursului exotic se aseamănă cu mărcile postcoloniale pentru că tematizează alteritatea altfel decât o făcea discursivitatea epocii coloniale, răstălmăcind-o.* Așa se ajunge la paracategorii estetice cum ar fi *exoticul dureros* ori *senzaționalul tragic* (fiindcă pentru noi multe dintre impresiile senzaționale ori spirituale, adică amuzante, prin care este prezentată Vestului alteritatea totalitarismului sunt dureroase). Că ele rămân în sfera grotescului o dovedesc sintagme incredibile cum ar fi „pogrom rockul” (143) sau „muzica ambientală din boxele date tare... [auzindu-se] ca o orgă de crematoriu la care se cânta de două ori mai repede” (165); se rezumă prin ele brutalitatea totalitară de sub masca distracției occidentale, care era, oricum, accesibilă în comunism strict celor care se mișcau dezinvolt ziua (și la serviciu) ca torționari, pentru a se odihni seara, după slujbă, într-o cu totul altă lume, în baruri de noapte cu circuit închis, ei și toată tagma lor.

¹ În original, „We have no prairies/ To slice a big sun at evening” și „Our unfenced country/ Is bog crusting between two sights of the sun”.

Underground-ul revoluționar, intelectual, glocal

La extrema cealaltă față de simplii profitori ai regimului, nomenclaturiștii și vlăstarele lor deja racordate la deliciile vieții globalizate, era *underground*-ul neconsumist: al oamenilor cu convingeri puternice, gata să riște chiar totul pentru ele, așa cum dovedește partea a doua a romanului. Aici intervine corectarea prin aport local a *ideoscape*-ului global, întrucât ne reîntâlnim în forme nebănuite cu credințele moderne despre emancipare și progres. Lăudabil pentru subtilitatea în care glisează uneori romanul cu discursul său hibrid și oblic este că Atlantida crezurilor moderne din *underground*-ul revoluționar al ceașismului e introdusă prin anecdotă.

„Vechiul banc, potrivit căruia adevărații intelectuali din universitățile românești îi găsești printre oamenii de serviciu, era, ca toate bancurile bune din perioada comunismului, mai puțin o exagerare cât o scurtătură spre starea reală de fapt” (32). Cu el e furnizată și prima explicație aforistică și poetică despre mentalitatea locală în ceea ce privește epurările de cadre, care nu erau principala pricină de dezbinare a oamenilor în România: „oamenii și funcțiile lor erau două lucruri separate, oamenii se despărteau de acțiunile lor așa cum își părăsește umbra corpul la apus. Era un gen de existențialism inversat, care le-ar fi dat de gândit lui Sartre și acoliților săi” (32).

Regăsim pe această filieră, în prezentarea ficțională a României revoluționare, o nuanță interesantă a modernității încă necontaminate de negativitatea și ușurătatea postmodernismului decadent. Alături de *underground*-ului anticeașist, emancipator, pe trunchiul economiei culturale globale face ca romanul să depășească interesul rubricilor unui ghid de călătorie care doar ar mediatiza trecerea de la comunism la consumism sau, în fine, viceversa.

Identificăm aici mai degrabă corectarea globalului prin local ca sens al glocalului, dat fiind că naratorul nu o semnaleză ca pe un decalaj față de jaloanele la care au ajuns înainte-mergătorii vestici. Romanul se încheie mai degrabă consfințind puritatea de suflet, atât a disidenților mai bătrâni, cât și a celor mai tineri ai ceaușismului. După lecția de la pagina 220, dată de disidentul bătrân Sergiu Trofim (Silviu Brucan), urmează cea a tinerilor care se împotriveau regimului cântând muzică rock sau plecând din țară – iar la sfârșit murind în vălmășagul Revoluției; nu înainte însă de a-i declara străinului crezul local al generației românilor de 20-21 de ani, trăind cu conștiința libertății: „Știu ce înseamnă libertatea. Nu face greșeala să crezi că nu știm ce înseamnă. Am avut libertate, dar nu am *trăit* în libertate. Dar pot să aștept, pentru că nu voi fi niciodată liber dacă nu sunt liber în propria mea țară” (123). În dezbateră intelectuală pe tema libertății e interesant comentariul oferit de călătorul tânăr din Vestul globalizat potențialului revoluționar din Est; el scoate la iveală „o filosofie a măsurilor extreme, care depindea de existența măsurilor extreme ca să se susțină. Doar părea idealistă, în realitate era pragmatică: până la urmă, când nu te poți manifesta în libertate, sapi în adâncuri... Petre se adaptase pentru că reușise să-și ajusteze teoria libertății pentru a ține cont de toate constrângerile” (125). În felul acesta ne sunt corectate atât dezamăgirile, cât și deșertăciunea mândriei locale dintr-o perspectivă mai largă, printr-un câștig glocal. Făcând saltul de la interlop la intelectual, romanul englez al Revoluției române desăvârșește pelerinajul occidental dincolo de Cortina de Fier la ora răsturnării a încă unui imperiu, pentru a traduce nu numai sintagme și mentalități una într-alta, ci și conceptele unei lumi polarizate.

Bibliografie:

- APPADURAI, Arjun 1996: *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis / Londra, University of Minnesota Press.
- BARNES, Julian 1990: *A History of the World in 10 ½ Chapters*, Londra, Picador.
- FORSTER, Edwin Morgan 1924: *A Passage to India*, Harmondsworth, Penguin [1990].
- HEANEY, Seamus 1990: *Selected Poems*, Londra/Boston, Faber and Faber.
- MACAULEY, Rose 1962: *The Towers of Trebizond*, Glasgow, Fontana/Collins.
- MANNING, Olivia 1985: *The Balkan Trilogy*, Harmondsworth, Penguin.
- McGUINNESS, Patrick 2011: *The Last Hundred Days*, Bridgend, Seren.
- McGUINNESS, Patrick 2012: *Ultimele o sută de zile*, traducere și note de Ana-Maria Lișman, Iași, Editura Polirom.

DISPARIȚIA STILULUI ÎN SOCIETĂȚILE COMUNISTE

Ligia TUDURACHI

Premise

Reflecția face parte dintr-o cercetare mai largă, care își propune să demonstreze ipoteza unei declinări negative a stilului în comunismul românesc, angajând resurse care țin deopotrivă de cotidianul vieții totalitare și de producția artistică a acestei perioade (literatură, arte plastice, fotografie, arhitectură). Nu mă va interesa ceea ce se numește îndeobște *stil sovietic*, *stil comunist* ori *stil stalinist*, adică acea stilistică produsă de o intensă campanie de propagandă, ce urmărea să definească și să instituie profilul *omului nou*. Voi înțelege prin stil domeniul unei stilistici vitale, în definiția lărgită pe care spațiul occidental, în special cel francez și italian, i-a consacrat-o în ultimii ani. Mă refer la perspectiva lui Jean-Marie Schaeffer asupra reprezentărilor sociale ale categoriilor stilistice și definirea stilurilor atenționale (Schaeffer 1996; Schaeffer 2000); tentativele lui Yves Citton (Citton 2012) și ale lui Philippe Jousset (Jousset 2007) de a justifica o perspectivă antropologică asupra practicilor stilului; contribuția lui Laurent Jenny la extensia domeniului stilului asupra practicilor existențiale (Jenny 2000) și a lui Marielle Macé (Macé 2011), care pune în relație formalitățile existenței cu formele literare, la care se adaugă reflecția sociologică a Alexandrei Bidet (Bidet 2011) și reflecțiile filosofice ale lui Giorgio

Agamben (Agamben 1990; Agamben 1995), Pier Paolo Pasolini și Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman 2009).

Atunci când călătorul occidental care vizita Estul imediat după schimbarea regimurilor politice, în 1989, percepe o realitate gri, o arhitectură urbană monotonă, o populație uniformă, în interiorul căreia nu mai distinge categoriile sociale ori profesionale, el nu identifică *stilul sovietic*, ci un non-stil. Ceea ce îl surprinde e tocmai o fundamentală in-determinare a hainelor, decorurilor și vieților: o neutralitate a formei (unice) de viață a populației. Atenția acestui călător străin e în fapt sensibilă la un stil care se constituie „par défaut”: prin absență, prin lipsă. Îmbrăcând salopetele de la uzină, muncitorul comunist nu se simțea adoptând un stil – în felul în care sunt astăzi *stil* uniforme sovietice purtate de hipsteri, unele lozinci preluate de ei („Partidul te vrea tuns, băiete”) sau prezența macaralei, a eugeniei ori a batonului cu rom în reclamele contemporane. E vorba de aceeași realitate a formelor. Dar în cazul hipsterilor ea e asumată ca rezultat al unui angajament, în vreme ce în cazul muncitorului comunist e doar consecința naturală, nereflectată, mecanic indusă, a unui mod de viață. Definiția nici unui stil nu se poate însă realiza în lipsa unei poziții de angajare, în absența unei „dorințe”, în afara unui act de alegere (Jean-Marie Schaeffer). Dezimplicarea și lipsa de angajament nu pot conduce decât la definirea unor categorii negative ale stilului. Pornind de la această uniformitate a hainelor, comportamentelor, locuințelor, a hranei ori a muncii, de la absența culorii ca daturi ale unei realități în care, în plus, nu există alegere, nu cred că putem vorbi despre stil în comunism altfel decât în termeni negativi. În realitate experiența străinului se regăsește în cea a trăitorului sub regim. E pentru amândoi o experiență la fel de nesatisfăcătoare pe plan estetic.

O analiză superficială pe o arhivă fotografică a epocii (de pildă, în fototeca care s-a constituit la Institutul de Investigare a

Crimelor Comunismului) face imediat perceptibilă fixitatea obiectivului. Există un singur unghi de expunere a fețelor și a corpurilor – conducând, în consecință, la o singură dinamică a imaginii. Dacă ai văzut o imagine cu Nicolae Ceaușescu într-o vizită de lucru la o uzină, pe un șantier sau într-un C.A.P., le-ai văzut pe toate. Figurile pe care le privim sunt diferite de la o imagine la alta, dar percepția lor e uniformă. În loc să le încarce cu expresivitate, obiectivul fotografic le-o retrage. Standardizarea face deci inutilă definiția fețelor în fotografia realității totalitare. Una din direcțiile actuale în artele plastice speculează tocmai acest efect de inutilitate a expresivității investite, procedând la ștergerea figurilor (ca în tablourile lui Adrian Ghenie) ori dezvoltându-se în alte cazuri (la Șerban Savu, de pildă) chiar ca un *mimesis* fotografic pe eșantionul comunist. De aceea, întrebarea pe care mi-am pus-o e cum se poate aborda chestiunea dificilă a dispariției stilului, bazându-ne pe sensibilitatea literaturii. Care sunt modurile în care literatura perioadei comuniste ar fi putut fi preocupată de respingerea stilului?

Cu atât mai mult cu cât există și în sfera literaturii câteva fenomene care ilustrează imediat vidul de stil. De pildă, stigmatizarea burgheziei în proza și teatrul de la începutul anilor '50 se însoțește natural cu o stigmatizare a stilului. În teatrul Luciei Demetrius ori al lui Horia Lovinescu burghezul e identificat tocmai prin stilizarea excesivă, prin „manierare”; el face în mod sistematic figura estetului. Orice formă, oricât de mărunță, de „convertire” la stil devine în acest cadru probă incriminantă. Un alt exemplu îl poate constitui proza „supraviețuirilor” din anii '70-'80, care vorbește despre stil ca despre o realitate enclavizată. În volumele de *Supraviețuiri* ale lui Radu Cosașu, în textele Gabrielei Adameșteanu, ale lui Mihai Sin și Ștefan Bănuțescu, în *Fototeca* Adrianei Bittel, „supraviețuitorul” reprezintă figura celui care s-a retras din existența socială la o periferie, încercând să-și perpetueze în mod clandestin

vechiul stil de viață. Un alt exemplu posibil ține de sfera gândirii critice: dispare în perioada comunistă orice formă de reflecție în marginea formelor de viață, după cum dispar, sub comunism, reflecțiile în marginea stilului național, care preocupaseră și ele atât de mult pe teoreticianul interbelic – cu o justificare tot de ordin politic, stilul etnic fiind simțit ca reacționar.

Instrumente

Există de aproximativ 10-15 ani în mediul francez o reflecție bogată în sfera stilului. E de altfel una dintre cele mai fertile direcții din cercetarea contemporană. Ea pleacă de la ideea unei plinătăți de stil. Literatura se prezintă ca un spațiu populat cu multe stiluri (de a privi, de a gândi, de a vorbi, stiluri vestimentare), cu care, prin lectură, ajungem să ne populăm viețile. Textul literar nu mai e perceput ca obiect al unei cunoașteri, ci ca sursă a unei experiențe vitale. Marielle Macé demonstrează în 2011 că modul de a citi al fiecăruia dintre noi se răsfrânge asupra felului nostru de a fi. Cu alte cuvinte, prin intermediul modelelor fictive pe care ni le oferă literatura ne construim, fiecare în alt fel, nu doar o identitate, ci chiar o conduită estetică. Noțiunea estetică de *conduită* – crede M. Macé – are avantajul de a permite tratarea împreună a unei fenomenologii a experiențelor de lectură și o pragmatică a raportului cu sine. Iar privită astfel, lectura devine o practică de individuare.

Pe lângă reprezentarea aceasta a literaturii ca preaplin stilistic, există însă în aceste texte – și e tocmai lucrul pe care vreau să-l subliniez – și posibilitatea de a gândi reversul acestei situații: deposedarea de stil.

Textul fondator al ideii de transfer al stilului din spațiul textului în cel al vieții e un articol al lui Laurent Jenny din 2000: „Le

style comme pratique”. Jenny leagă aici strâns posibilitatea de existență a stilului de realizarea procesului de individualizare. Dar ține, în același timp, să sublinieze că acest lucru înseamnă și că orice împiedică desfășurarea procesului de individualizare va pune în pericol și definirea stilului. Nu e mai mult de atât. Dar se înregistrează astfel o posibilitate: faptul că preaplinul de stil nu e o obligativitate a literaturii. Că putem gândi în sfera literarului și deficitul de stil, și absența. Adecvarea acestei ipoteze negative la climatul totalitar e evidentă. Hannah Arendt vorbea deja în 1949, deci înaintea morții lui Stalin, despre tripla „ucidere” a persoanei care se produce în totalitarism: o ucidere a persoanei morale, o ucidere a persoanei juridice și o ucidere a individualității. O literatură care problematizează chestiunile legate de identitate va formula, într-un fel sau altul, și dificultățile stilului de a se constitui.

Primul context pe care aș vrea să îl amintesc, în continuitate cu preocupările lui Laurent Jenny, e preluat de la Jean-Marie Schaeffer. Fără să facă parte din aceeași școală, cei doi s-au regăsit de multe ori într-un dialog pe aceleași teme. Pragmatician, estetician, filosof, Jean-Marie Schaeffer a încercat în mod repetat să definească, din 1997 până în 2015, relația estetică, care e o relație de perceptibilitate a formelor, a mizelor estetice și stilistice existente implicit în opere, dar și în peisaje, în realitatea înconjurătoare, în întregul univers perceptibil. Principala lui problemă a fost să înțeleagă cum se poate caracteriza o relație estetică. În centrul reflecției stă conceptul de *atenție estetică*, pe care o distinge de atenția comună, ordinară, de ceea ce el numește „atenție practică”. Abordăm un obiect în cadrele atenției estetice, spune Schaeffer, de fiecare dată când „transformăm lucrul cărui îi acordăm atenție într-un *peisaj mental* în care ne plimbăm” (Schaeffer 2015); cu alte cuvinte, de fiecare dată când se produce o de-pragmatizare în interiorul fluxului de viață trăită. O serie de indici diferențiază atenția estetică de cea comună. De pildă,

identificăm atenția estetică atunci când există sensibilitate la densitatea obiectului, tendința de a lua în considerare un număr mare de proprietăți; fiindcă logica unei asemenea saturări conduce la singularizarea absolută a obiectului privit. Avem în schimb de a face cu atenția comună atunci când se observă o tendință spre schematizarea obiectului, când logica privirii e una de desaturare, de simplificare a obiectelor și de identificare a unui prototip. După cum avem de-a face cu atenția comună în tratarea serială a obiectelor, dar cu atenția estetică în cazul tratării laolaltă, în același cadru, a unor semne vizuale diferite.

Important de reținut din concepția lui Schaeffer nu e doar faptul că o tratare serială a obiectelor și ființelor (cum e cazul multora din textele literaturii sub comunism) face dovada unei atenții non-estetice; automatismul atențional nu poate, prin urmare, include nici o formă (nici măcar una minimală) de atenție estetică, ci și faptul că, între modurile atenționale, Schaeffer are în vedere și un mod negativ. Există adică, din punctul său de vedere, o atenție comună, o atenție estetică și o absență a atenției estetice. Sunt cazuri, crede Schaeffer, în care, deși obiectul privit are inscripționați în el indicii estetici (ceea ce numim îndeobște prin operă de artă), el nu poate fi perceput ca estetic, din cauza faptului că atenția cu care e privit nu e cea adecvată. Pentru realizarea percepției estetice calitatea intrinsec estetică a obiectului e, prin urmare, mai puțin importantă decât adoptarea unei atenții estetice de către privitor. Schaeffer sugerează astfel posibilitatea existenței umane într-un orizont de realitate populat de obiecte estetice, dar în care stimulii estetici ar fi complet ignorați din cauza lipsei de disponibilitate estetică a privitorului.

Una dintre aplicațiile posibile pentru o asemenea reflecție este, de pildă, cea a unei poetici a privirii, specifică prozei anilor '70 și '80, care pune în evidență o anume patologie a percepției. Sau, mai precis, identifică o serie de dereglări ale raportului apercceptiv.

Sentimentul pe care îl transmit naratorii e că personajele suferă de o anume afecțiune a vederii, de o insuficiență: că ochiul nu vede bine ceea ce vede. În *Fototeca* Adrianei Bittel e explicit acuzat chiar un handicap al privirii pentru cele două personaje principale. Coca e mioapă, în vreme ce Scarlat e prea mic de statură, deci privește lumea de la o înălțime prea joasă pentru a-i vedea formele. Față de privirea lacomă din romanele Hortensiei Papadat-Bengescu sau față de rafinamentul aperceptiv din romanele lui Anton Holban, avem în cele două decenii multe romane care folosesc ca centru de focalizare o instanță umană nesatisfăcută de ceea ce îi oferă ochiul.

Dacă în cazul lui Laurent Jenny și al lui Jean-Marie Schaeffer aveam de-a face cu teorii care încercau să înțeleagă plinătatea relației cu formele, aș aduce în al doilea rând în discuție o teorie fixată de la început pe o formă a negativității: *neutrul* lui Roland Barthes. Conceptul a fost definit în una din ultimele reflecții ale lui Barthes, un curs ținut la Collège de France în '77-'78, și a revenit în atenție prin editarea acestui curs de către Thomas Clerc în 2001-2002. De ce *neutrul*? La sfârșitul anilor '70, Barthes avea nevoie de o soluție a dezangajării în raport cu polaritățile din limbă, dar și a dezangajării într-un plan mai vast, al ideilor politice și al formelor de acțiune. „Definim ca ținând de *neutru*”, spune el, „orice inflexiune care evită sau dejoacă structura paradigmatică, opozițională, a sensului și urmărește, în consecință, suspendarea datelor conflictuale ale discursului” (Barthes 2002: 31, trad. mea). La capăt de carieră, *neutrul* e pentru Barthes un instrument pentru stabilirea unui etos în sensul larg al termenului, etos eliberat de obligația alegerii, inclusiv stilistice. Pentru cel care altădată susținuse un „sistem al modei”, în care stilul apărea ca un element structural, rezultat din alegeri polare între „marcat” și „nemarkat”, *neutrul* devine un mod de conduită prin care individul se sustrage din asemenea angajamente. Trebuie totuși făcută observația că aplicarea acestui instrument în contextul

societăților comuniste face o problemă dintr-o perspectivă politică. Pentru Barthes *neutrul* e o formă de libertate pe care și-o ia cel care nu se regăsește nici în formele puterii, nici în cele ale opoziției: de a-și duce viața prin retragere. Or, din perspectiva imaginarului comunist, nici retragerea, nici opoziția nu reprezintă teme acceptabile ale conduitei umane. Cu această rezervă trebuie să folosim gama de atitudini pe care Barthes o așază sub semnul *neutrului*, care include, printre altele, tăcerea, delicatețea, somnul, oboseala, discreția.

Cum ar putea arăta, în literatura sub comunism, figura acestui revoltat care nu se poate revolta, a acestui retras care nu are unde să se retragă? Ar trebuie să fie definiția paradoxală a unei forme pasive de revoltă, a unei retrageri care perpetuează viața în interiorul sistemului. Or, literatura „supraviețuirilor”, produsă cu predilecție în deceniile 7 și 8, construiește tocmai o astfel de figură. Periferia în care își duc viața aceste personaje e doar o margine în interiorul sistemului; modul lor de manifestare constă într-o retragere patetică din propria lor viață. O definiție a unui asemenea revoltat paradoxal – care e inclus de sistem și, în același timp, se exclude – oferă Mihai Sin în figura „micului șef”, pe care o construiește în *Schimbarea la față*: „...cel pe care experiența, nenorocita de experiență, l-a încărcat cu atâta neîncredere, apatie și scepticism, cuvintele mari și gesturile mari nu le mai spun absolut nimic (...) Și atunci e necesar să ne întrebăm: ce mai rămâne din revolta lor, ce fel de revoltați sunt ei?” (Sin 1979: 63). În orice caz, una din problemele pe care *neutrul* ne poate ajuta să o formulăm în fața literaturii sub comunism vizează investigarea spațiilor de retragere. Ce spații amenajează literatura pentru „supraviețuitori”?

Cel din urmă concept pe care aș vrea să îl propun e din cu totul altă sferă – reamintesc cu ocazia asta caracterul cu totul nesistematic al abordării mele. Aș așeza, după *neutru* și *absența atenției estetice*, un concept preluat din filosofia politică: cel de *viață nudă*, pe care îl

definește Giorgio Agamben, prelungind sugestiile conținute în mai vechile reflecții ale lui Michel Foucault despre biopolitică. Agamben pleacă de la o disociere specifică instituției sociale în Grecia antică, între *bios* și *zoé*, primul semnificând „forma sau maniera de viață specifică unui individ sau unui grup” (Agamben 1995: 13, trad. mea), iar cel de-al doilea exprimând „simplul fapt al vieții comune tuturor ființelor vii (animale, oameni și zei)” (Agamben 1995: 13, trad. mea). Ideea pe care se construiește interpretarea lui Agamben e că democrațiile moderne fac din *zoé*, din această viață simplă, biologică, valoarea politică centrală (prin demografie, prin politici publice privitoare la sănătatea indivizilor etc.). Din acest punct de vedere, totalitarismele secolului al XX-lea și obsesia lor pentru suprimarea și controlul conduitelor individuale, precum și pentru eugenie, nu reprezintă decât prelungirea unei tendințe mai generale a modernității. *Viața nudă* mi se pare un concept util prin faptul că deschide o perspectivă distinctă, într-un context inedit, asupra deposedării de stil. Nu mai e vorba de o dezangajare din alegerile stilistice, ca la Barthes; nici de o orbire în fața formelor, ca la Schaeffer. Agamben deschide perspective asupra unei separări radicale între trăire și formele ei. *Viața nudă* reprezintă o deposedare abstractă, pentru că se referă la distincții și dispoziții de ordin legal, o nerecunoaștere a dreptului ființei de a-și realiza formele din existență. Într-un fel, e despărțirea supremă de stil, pentru că ceea ce o impune e o prevedere juridică, un factor normativ pe care realitatea nu l-ar putea încarna vreodată.

Două teme pot fi degajate din genul de deposedare asociate *vieții nude*. Pe de-o parte, o temă a biologiei și a animalicului, ale cărei dezvoltări sunt oarecum previzibile în toată literatura impresionată de totalitarism după model kafkian. Pe de altă parte, o temă a separării artificiale a trăirii – de regulă, a sciziunii dintre existența decăzută la nivelul inferior al unui flux primar de trăiri și

codificarea socială, exterioară, a propriei conduite. Spune Agamben: „Sciziunea marxistă a omului de cetățean e înlocuită astfel de aceea dintre *viața nudă* [...] și multiplele forme de viață recodificate în mod abstract ca identități juridico-sociale (alegătorul, funcționarul, jurnalistul, studentul...)” (Agamben 1995: 17, trad. mea). Este ceea ce se regăsește, în altă cheie, în acest fragment din *Masa cu oglinzi* a lui Ștefan Bănuțescu, în care un personaj, Ion Popescu, își vede brusc forma propriei vieți în față, detașată de sine și cumva străină:

„Vreau să-mi recapăt identitatea. Vreau să mă realipesc mie însumi. Am fost despărțit de mine într-un mod fantastic, e un gol pe care mi-e frică să-l măsoar singur, eu n-am fost ceea ce *un paralelism imaginar* crease din persoana mea și a creat apoi din mine *pe niște tipare nepotrivite mie*, în așa fel încât pot apărea multora drept o tristă absență de la istorie, când de fapt existența mea e plină de istorie, atât de plină, că de multe ori par neverosimil, incomod, arogant, neconform cu limitele propriului meu destin. Nu sunt crezut, datele existenței mele mărunte, în loc să *mă confirme în fața altora*, mă contestă” (Bănuțescu 1979: 274, subl. mea).

Nu trag concluzii. Nu e decât o preparație a unui șantier. Mi se pare însă important să gândim situația culturii pe care a creat-o comunismul din perspectiva unor cadre de percepție occidentală, chiar și numai pentru a marca deficitul, ceea ce lipsește. Dar e, poate, o modalitate mai sănătoasă, mai fertilă, de a ne reapropria comunismul sub un unghi estetic.

Bibliografie:

- AGAMBEN, Giorgio 1990: *La communauté qui vient: Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil.
- AGAMBEN, Giorgio 1995: *Moyens sans fin. Notes sur la politique*, Paris, Bibliothèque Rivages.

- BĂNULESCU, Ștefan 1979: *Iarna bărbaților*, ediție definitivă, București, Editura Eminescu.
- BIDET, Alexandra 2011: *L'engagement dans le travail. Qu'est-ce que le vrai boulot*, Paris, PUF.
- BITTEL, Adriana 1989: *Fototeca (temă cu variațiuni)*, București, Editura Cartea Românească.
- CITTONS, Yves 2012: *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin.
- DESSONS, Gérard 2010: *La manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius.
- DIDI-HUBERMAN, Georges 2009: *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit.
- JENNY, Laurent 2000: „Du style comme pratique”, în *Littérature*, nr. 118.
- JOUSSET, Philippe Jousset 2007: *Anthropologie du style*, Bordeaux, Presses Universitaire de Bordeaux.
- MACÉ, Marielle 2011: *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie 1996: *Les Célibataires de l'Art*, Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie 2000: *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF.
- SCHAEFFER, Jean-Marie 2015: *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard (kindle edition).
- SIN, Mihai 1985: *Schimbarea la față*, București, Editura Cartea Românească.

OGLINZI ALE SISTEMULUI TOTALITAR ÎN LITERATURA DIN (V)EST

Alexandru-Gabriel SOARE

Regimurile totalitare au încercat să producă un alt tip de literatură, care să nu mai constituie un act gratuit, ci o acțiune în direcția desăvârșirii sistemului și în „educarea” poporului conform principiilor Puterii. Se cerea, într-un fel, o literatură care să oglindească politicul, socialul, economicul, dar nu de o manieră care să arate chipul grotesc pe care aceste domenii le puteau avea și, de fapt, le și aveau. Era necesar să se prezinte totul într-o lumină care să avantajeze obiectul reprezentat, astfel încât profilul ridat și acoperit de cicatrici era atent ascuns privirii. Rezultatul a constat, cel puțin la începuturile regimului comunist, în opere aservite regimului în care se putea observa acea latură înfrumusețată a sistemului (atât cât putea ea să fie). Însă aceste opere sunt nefirești, întrucât se distinge efortul susținut al modelului reprezentat în operă de a păstra în umbră obrazul neplăcut, unghiile netăiate sau piciorul beteag. Iar totul în acest tablou pare ireal, decupat și lipit, într-un cuvânt, fals.

Acestea au fost operele care au *acționat* conform dezideratelor partidului și care au acceptat să mâne poporul pe pajiștile socialismului, fiind la rândul lor ținute în țarc de către Putere. Însă au fost și scriitorii care au *reacționat* și care, printr-un complicat sistem de oglinzi și asumându-și riscuri greu de imaginat pentru cineva care nu a experimentat opresiunile sistemului totalitar, au reușit să

întrezărească și fața lăsată în umbră, portretul unui Dorian Gray ascuns în pod. Rezultatul a constat în opere care încercau nu doar să scape de rigoarea și ariditatea nefastă a realismului socialist, ci în opere care încercau chiar să descrie portretul descoperit. Este vorba despre operele subversive care, departe de a adopta limbajul de lemn și dezambiguizarea atât de dorite de Putere, au o certă valoare estetică, pe lângă importanța lor istorică. Literatura de bună calitate publicată în țările aflate sub un regim totalitar era o pasăre rară, însă aceste opere subversive sunt cu atât mai importante cu cât apariția lor părea imposibilă.

Nu trebuie ignorat faptul că și literatura din țările libere, neafiate sub zona de influență a comunismului, a cunoscut opere care denunțau regimurile totalitare în general și comunismul în particular. Bineînțeles, operele lui George Orwell precum *1984* sau *Ferma animalelor* sunt printre primele care vin în minte, la fel și *Minunata lume nouă* a lui Aldous Huxley ori *451° Farenheit*, romanul lui Ray Bradbury. Așadar, reacții ale literaturii vin și din Vest, din Occident, din partea unor autori care scriu în țări democratice, libere, fără cenzori și compromisuri. Aparent, cel puțin.

Cred că este importantă o privire în amănunt asupra acestor reacții ale literaturii la totalitarism, atât prin operele scrise în regimurile comuniste, cât și prin cele scrise în Occident. Pe lângă operele lui Orwell și Huxley, deja menționate, ce vor constitui partea operelor occidentale pe care le voi urmări, partea estică a reacțiilor literaturii va fi constituită de romanul *Noi* al lui Evgheni Zamiatin, două romane de Ismail Kadare (*Palatul viselor* și *Podul cu trei arce*) și unul de Cinghiz Aitmatov, *Vaporul alb*.

Înainte de toate, este necesară o diferențiere a acestor opere în funcție de împrejurările în care au fost tipărite, pentru că, desigur, contextul, mai ales în cazul sistemului comunist, poate avea un impact major asupra operei și o poate îndepărta de la adevăratele

intenții ale autorilor. Astfel, gradul cel mai mare de libertate îl au operele scrise și publicate în țările libere, democratice, în care instituția cenzurii sau cenzorii din edituri nu există (cu toate acestea, George Orwell a cunoscut o rezistență serioasă atunci când a încercat să publice *Ferma animalelor*, iar manuscrisul său a fost refuzat pentru a nu supăra noul aliat împotriva amenințării naziste, URSS). Aici se găsește gradul cel mai mare de libertate de creație, pentru că autorul, în afara cazurilor excepționale, nu este constrâns să facă un compromis și să-și ciuntească opera pentru ca ea să poată fi tipărită. Creația unor opere care denunță sistemele totalitare se supune aceluiași condiții precum în cazul cărților obișnuite și nu necesită o atenție sporită din partea autorilor de a ascunde lucruri și nici riscuri asumate deopotrivă de către scriitor și editor.

În ceea ce privește cărțile scrise în timpul comunismului, zonele de libertate de creație formează un cerc mai vast și mult mai colorat. În primul rând, există cărți scrise în țări comuniste, dar nepublicate imediat, în speranța unor vremuri mai bune pentru desfășurarea firească a literaturii. În astfel de cazuri libertatea poate părea totală, însă exista riscul unor percheziții și confiscări de manuscrise, ceea ce poate acționa mecanismul autocenzurii pentru evitarea unor consecințe nedorite și periculoase atât pentru manuscris, cât și pentru creator.

Există cărți despre comunism publicate în țări comuniste și care au apărut fie pentru că existau aspecte ale lor pe placul conducătorilor (portretul lui Enver Hodja din *Iarna marii însingurări*, bunăoară), fie pentru că profitau de un moment de relaxare propice pentru arte, fie fiindcă se ajungea la un compromis. Gradul de libertate în astfel de situații este greu de pus între niște limite, pentru că operele erau „negociate” fiecare în parte, dar privite prin prisma operelor deja publicate. În plus, mecanismele cenzurii au fost diferite în țările comuniste. Dacă în România exista o Direcție

Generală a Tipăriturilor, în Albania scriitorul și editorul erau direct responsabili de operele publicate, astfel încât exista riscul unei autocenzuri mai drastice din motive de siguranță decât ar fi fost, poate, o cenzură aflată în mâinile Puterii. În plus, opere ale marilor scriitori erau chiar analizate de către Partid înainte de a fi tipărite. Așadar, în Albania exista o combinație între măsurile de prevenție și cele ulterioare publicării, de interzicere a operelor și pedepsire a autorilor și editorilor. Toate acestea fac ca o precizare clară a gradului de libertate de creație în cazul unor astfel de opere să fie imposibilă.

Au existat și cărți scrise în comunism, dar care nu au fost înaintate spre tipărire și care circulau în samizdat, în cercuri mai largi sau mai restrânse. Riscurile erau destul de mari, pentru că operele puteau cădea în mâini nepotrivite, însă dacă autorul alegea o astfel de formă de circulație a operei în detrimentul tiparului, existau șanse mari ca opera să fi fost oricum interzisă, ba chiar să existe și consecințe suportate de scriitor. Gradul de libertate pare să fie mai mare decât cel al operelor tipărite în timpul regimului comunist, fie și prin faptul că manuscrisul nu trebuia să treacă prin grila de lectură a unui cenzor.

Bineînțeles, au fost și cărți care circulau în samizdat, și anume operele scrise în țări aflate sub un regim totalitar, dar care au reușit să treacă granița într-un fel sau altul și au fost publicate în străinătate, ocolind astfel cenzura comunistă. Și aici, ca și în cazul operelor care au circulau în samizdat, gradul de libertate pare să fie mai mare. Riscurile însă rămăneau la fel de mari în tentativa de a le scoate din țară, cu posibilitatea de a deveni și mai mari dacă opera era publicată și avea succes. Este exemplul cărții lui Pasternak, *Doctor Jivago*, publicată în străinătate și ignorată de autoritățile de la Moscova până în momentul acordării premiului Nobel pentru literatură, atunci când s-a declanșat o întreagă campanie de șantaj și hărțuire a autorului, pentru a-l determina să refuze premiul Academiei Suedeze.

Poate că cel mai mare grad de libertate în cazul operelor scrise de autori care au creat în țări comuniste îl au operele scrise și publicate după căderea comunismului. Este vorba, de exemplu, despre un soi de continuări ale unor opere publicate în timpul regimului comunist, cum este cazul la Kadare, opere scoase din sertar și înmânate unei edituri scăpate de controlul strict al Puterii sau opere complet noi, concepute după căderea comunismului. În lipsa unor cenzori, astfel de opere se bucură de o libertate de creație mult mai mare decât operele publicate în timpul conducerii comuniste și filtrate mai bine sau mai prost de autorități, fie că erau reprezentați de o instituție sau doar de angajați ai editurilor însărcinați cu ținerea sub control a tipăriturilor pentru a nu lăsa să apară pe raft opere subversive sau denunțătoare.

Operele pe care le-am menționat, deși publicate în diferite contexte, unele mai ușor decât altele, unele interzise și altele nu, au toate același scop: să arate fața odioasă a sistemului și să distrugă mirajul comunismului, atât cât mai era. Cuvântul „oglinzi” din titlu nu ar trebui să ducă cu gândul la ideea romanului ca o oglindă a lui Stendhal, ci la o oglindă specifică anamorfozei, cea care, odată pusă în centrul picturii, redă o cu totul altă operă. Efectul este totuși invers: nu se produce o imagine clară dintr-un amalgam de culori, ci dintr-o ordine bine stabilită se reflectă adevărata imagine haotică, pătată și aproape de neprivit. În plus, cuvântul „oglinzi” trimite la ceea ce Ismail Kadare sugerează că ar fi scopul scriitorului în comunism în romanul său de la începutul anilor '70, *Cronică în piatră*, atunci când naratorul, copil fiind, își dedică timpul unor jocuri cu oglinda. Romanul pune în lumină evenimentele din Gjirokaster, localitatea natală a lui Ismail Kadare și a lui Enver Hodja, de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial. Orașul trece de la o stăpânire la alta până când este „eliberat” de partizanii comuniști. Copilul din roman, naratorul de mai târziu, stă adesea pe

marginea cisternei casei, unde se strâneau picăturile de ploaie. De aici până la problema libertății și a captivității nu mai este decât un pas. Copilul care se joacă și trimite, cu ajutorul unei oglinzi, reflexii ale cerului spre interiorul cisternei, se află în postura artistului:

„This is the archetypal artist’s role, distanced, disengaged, and mediating between the upper and the lower worlds. Thanks to his creative gift he too has power to cast light down. His position is a privileged and slightly dissociated one, and hence has something of the realm of freedom about it. He is at liberty to stand on the sidelines, observe, write, and think. He reflects down to the waters of the cistern the light which reminds them of the possibilities of freedom, a potentially unsettling act of subversion of the regained order. Kadare manipulates reality in such a way as to reflect light back on life itself”¹ (Morgan 2010: 127).

Este, bineînțeles, mult mai ușor și mai puțin riscant să se încerce demolarea unei clădiri de la distanță, în deplină siguranță, decât dărâmarea ei din interior, cu riscul de a fi prins sub dărâmături dacă explozia reușește. De aceea, deși scopul acestor opere este același, ele diferă ca transparență și tehnică de ascundere-dezvăluire. Personajele lui Huxley pot avea nume precum Lenina Crowne sau Bernard Marx, nume cu trimiteri precise și evidente, în timp ce Aitmatov este nevoit să arunce văluri peste opera sa pentru a putea fi publicată. Astfel, numele personajelor sale, precum Orozkul, par că nu spun nimic, însă în limba kârgâză un termen foarte apropiat ca

¹ „Acesta este rolul arhetipal al artistului distanțat, detașat, care mediază între lumile de sus și de jos. Datorită talentului său creativ, și el are puterea de a proiecta lumina. Poziția sa este una privilegiată și puțin separată și prin urmare ea are ceva din tărâmul libertății. El este liber să stea pe margine, să observe, să scrie și să gândească. El proiectează asupra picăturilor de apă din cisternă lumina ce le amintește de posibilitățile libertății, un potențial act de subversiune neliniștitor al ordinii recăpătate. Kadare manevrează realitatea în așa fel încât să reflecte lumina înapoi spre viața însăși”.

sonoritate de numele personajului, *oruzkul*, este folosit pentru a denumi un „sclav rus”¹.

Având același model, operele descriu cam aceleași caracteristici, deși o fac în moduri diferite. Orwell creează un Minister al Iubirii în care nimeni nu știe exact ce se întâmplă. Odată ajuns acolo, nu mai există cale de întoarcere la viața de dinainte. Așa cum se întâmplă și cu Winston Smith, din Ministerul Iubirii nu poți ieși decât iubindu-l pe Fratele cel Mare. Locul rămâne unul al torturii, al distrugerii individului în porții mici și al recompunerii conform șablonului numit „om nou”.

Palatul viselor din opera cu același titlu scrisă de Ismail Kadare se aseamănă destul de mult cu Ministerul Iubirii din romanul lui George Orwell. Aici personajul principal, Mark-Alem, proaspăt angajat al instituției în care se analizează cele mai intime momente ale oamenilor, visele, se trezește străbătând sălile mari și pustii ale Palatului. Infernul imaginat de Kadare este, la fel ca la Orwell, un loc în care cei care trimit visele pot fi chemați pentru „lămuriri suplimentare”, dar din care nu pot ieși. Un singur lucru este sigur în ceea ce îi privește: chiar și în ultimele clipe îl vor preamări pe sultan.

Desigur, gradele de libertate diferite se observă și aici în felul în care este descrisă reeducarea celor care se îndepărtează de traseul imaginat de Partid. Orwell scrie despre un personaj care conștientizează absurditatea principiilor și practicilor folosite de Putere, în vreme ce Kadare abia menționează tortura celor care sunt chemați la Palat. Raportul dintre spațiul ocupat de reeducarea lui Winston Smith și întregul roman este cu mult mai mare față de

¹ „In Kirhiz, *oruzkul* means «Russian slave». Thus the character expresses the author's condemnation of those of his compatriots who rushed to worship everything Russian at the expense of their own culture.” [„În kârgâză *oruzkul* înseamnă «sclav rus». Astfel, personajul exprimă dezaprobarea scriitorului față de acei compatrioți care s-au grăbit să venereze tot ceea ce era rusesc în detrimentul propriei culturi.”] (Mozur 1994: 71).

același tip de raport din *Palatul viselor*. Reeducarea în Albania nu putea fi o temă dezvoltată pe larg, ea putea fi doar menționată în contextul regimurilor trecute.

Sistemele opresive din aceste romane, la fel ca în viața de zi cu zi, reușesc să păstreze puterea prin manipularea populației. Astfel, fie că este vorba despre tehnologii avansate de captare a celor mai intime gânduri sau gesturi, fie că este vorba despre teroarea permanentă, la gândul că oricând oricine poate fi chemat la Palat pentru a-și uita visul sau pentru a i se furniza un altul, un „ne-vis”, oamenii încetează să mai fie oameni și sunt transformați în simple marionete. De altfel, Kadare vorbește mai pe larg despre această menținere a terorii practică de Partidul Comunist din Albania într-un interviu acordat lui Stéphane Courtois:

„Dans tous les pays communistes, la terreur était mise en œuvre et dosée selon un calcul précis et cynique. On y comptabilisait les secousses, les purges, les procès, les exécutions. On en déduisait le nombre minimal ou maximal de victimes indispensables au maintien de la terreur. On calculait le bénéfice de l'opération, le statut des victimes (leur réputation, leurs relations, leur clans). Sur cette base on décidait, par exemple, pour quelle raison il était préférable de fusiller Babel et pas Akhmatova, Mandelstam et pas Boulgakov”¹ (Sinani 2006: 163).

Controlul informației este un alt punct comun al aproape tuturor operelor menționate și se poziționează la rândul său sub umbrela mai mare a controlului populației, fiind chiar unul dintre

¹ „În toate țările comuniste, teroarea era pusă în practică și dozată conform unui calcul precis și cinic. Se contabilizau loviturile surprinzătoare, epurările, procesele, execuțiile. Se calcula numărul minim sau maxim de victime indispensabile menținerii terorii. Se calcula câștigul operațiunii, statutul victimelor (reputația lor, relațiilor lor, clanurile). Conform acestor calcule se hotăra, de exemplu, din ce motiv era preferabil să fie împușcat Babel și nu Ahmatova, Mandelștam și nu Bulgakov.”

principalele puncte de sprijin ale sistemului în strategia sa de păstrare a puterii. Istoria este rescrisă la nesfârșit în 1984, ajungându-se astfel la o incertitudine asupra adevărului. Rescris, contrazis următoarea zi pentru a fi reconfirmat ulterior, adevărul devine nu ascuns, ci tulbure, de nedistins de minciună.

Literatura nu iese nici ea prea bine din mașinăria totalitarismului ilustrată în romane. Shakespeare devine un nume necunoscut, a cărui menționare va fi în curând inutilă într-o societate în care *Mersul trenurilor* este marea operă a literaturii vechi, cum e în romanul lui Zamiatin. De asemenea, în contextul *Newspeak*, literatura engleză de până la SOCENG va deveni de necitit, deci pierdută și ea. În romanul lui Bradbury pompierii, cei care demult stingeau focurile, acum ard cărți. În ceea ce privește romanul lui Kadare, același Palat al viselor poate fi văzut, în același timp, ca fiind o mașinărie a totalitarismului sau o mașinărie a literaturii. Mark-Alem este, în același timp, un slujbaș naiv al sistemului sau un novice care descoperă domeniul literaturii.

Un alt punct comun al operelor este atitudinea față de modernitate și câștigurile ei. Dacă în opere precum *Podul cu trei arce* sau *Vaporul alb* modernitatea adusă de comunism înseamnă construcție și distrugere în egală măsură (podul construit în romanul lui Kadare aduce o schimbare, o îmbunătățire a condițiilor, dar el va fi folosit pentru a dezbină și a cucerii), iar în *Ferma animalelor* avem de-a face cu o eliberare din sclavie doar în mod aparent, căci vechii stăpâni sunt doar înlocuiți cu alții, mai cruzi, poate, în 1984 sau *Noi* al lui Zamiatin ori în *Minunata lume nouă* al lui Huxley, știința este foarte avansată, pașii făcuți de aceasta sunt mari, însă felul în care este ea folosită o transformă într-o unealtă prin care Puterea controlează tot mai mult individul, până în momentul în care orice rezistență va fi imposibilă, de negândit. Iată că modernul, noul, utilul sunt toate în slujba sistemului.

Romanul lui Kadare *Podul cu trei arce*, apărut în același an cu *Aprilie spulberat*, 1978, are la rândul său în centru o legendă: sacrificiul zidirii. Opera este ca un recipient cu două toarte din care se toarnă atât ulei, cât și apă. Pe de-o parte este sugerată o imagine a comunismului ca aducător de modern, de nou, dar, pe de altă parte, acest nou se dovedește a fi puternic, periculos și răzbunător. Podul cu trei arce reprezintă o nouă cale, o modalitate de a înlesni traversarea râului și de a nu mai fi la voia naturii, dar tot el este o amenințare prin ceea ce poate aduce o astfel de înlesnire și prin faptul că sfidează natura și orânduiala împământenită. Se naște astfel un paradox: cei care spun că aduc modernitatea sunt cei care o scaldă în sânge și promovează regresul în aceeași măsură în care tot ei *luptă pentru pace*¹: „societatea aceea nouă, despre care mi-ai vorbit într-o zi, cea a băncilor și procentelor, societatea care va împinge omenirea cu o mie de ani înainte, are mâinile mănjite de sânge” (Kadare 2015: 134).

Cinghiz Aitmatov, la rândul său, a scris opere ce ridică această problemă dintre comuniștii aducători de modernitate și protectorii cutumelor străbunilor. În *Vaporul alb* Aitmatov apelează la un întreg arsenal format din legende, mituri și povești.² Vânătoarea cerbilor simbolizează lupta dintre modern și vechi, dintre rațional și irațional,

¹: „Here we have in a nutshell the dilemma of modernization, Kadare’s ambivalence towards Albanian communism expressed as a parable of Balkan history: on the one hand the promise of modernity, on the other, constraint, force, and obligation, using all of the means of a dictatorship to ensure compliance to a foreign system and set of values among an impoverished and traditional people”. [„Avem aici, *in nuce*, dilema modernizării, ambivalența lui Kadare față de comunismul albanez exprimat ca o parabolă a istoriei balcanice: pe de o parte este vorba despre promisiunea modernității, pe de altă parte, o constrângere, o forțare și o obligație, folosind toate mijloacele unei dictaturi pentru a asigura acceptarea în rândurile unui popor sărăcit și tradițional a unui sistem și a unui set de valori străine.”] (Morgan 2010: 199).

² Joseph Mozur precizează printre sursele valorificate de Aitmatov în acest roman mitul despre Maica Cerboaică cea Cornută, legenda despre San-Tașh, vântul de munte, legenda despre prizonier și cântecele kârgâze și povestea basmului despre Cipalak.

pe de-o parte actualitate și simț practic, pe de altă parte privire spre trecut și venerație. Momun, bunicul copilului, este păstrătorul poveștii, cel ce îi asigură continuitatea, dar, în același timp, este cel care trage cu arma la porunca lui Orozkul.

Se poate observa o asemănare între Momun și destinul scriitorilor din țările aflate sub un regim totalitar. Așa cum Momun este atât continuatorul legendei, cât și cel care o distruge în ochii copilului, la fel și scriitorii cred în literatura estetică, dar o rănesc, fiind forțați către compromisuri și către literatura angajată, „pe linie”.

De fapt Momun nu ucide povestea în adevăratul sens al cuvântului, pentru că este vorba de fapt de o ciclicitate, iar legenda este reactualizată. Nici scriitorul nu ucide literatura, deși se vede nevoit să o ascundă adesea sub straturi protectoare, menite să transporte în siguranță sensul până la cititor.

Scopul scriitorilor în astfel de vremuri reiese și din basmul pe care Momun i-l povestește copilului, în care Cipalak, băiatul cât un degețel, este mâncat de lup: „Lupul dă de Cipalak: «Oare ce gănganie mi se încurcă între picioare? Am s-o înghit într-o clipă». Dar Cipalak zice: «Nu m-atinge, lupule, că altfel te voi preface în câine». «Ha-ha», râde lupul, «unde s-a mai văzut ca un lup să devină câine? Pentru obrăznicia ta am să te mănânc!» L-a înghițit și a uitat de el. Dar din acea zi n-a mai avut viață de lup. De îndată ce lupul se furișează la oi, Cipalak începe să strige din burta lupului: «Hei, ciobanilor, nu dormiți! Sunt eu, lupul cel sur, am venit să vă șterpelesc oile!»” (Aitmatov 1989: 171-172). Așadar, scriitorul, într-un sistem opresiv care încearcă să-l asimileze, dacă nu are o cale de scăpare, cel puțin îi poate atenționa pe ceilalți de intențiile sistemului, îi poate arăta adevărata față și poate spera, precum Cipalak, băiatul care îndemna lupul să meargă la ciobani și pe ciobani să-l snopeacă în bătaie pe lup, că ceilalți îi vor auzi strigătul și vor sfâșia sistemul. Strigătul, care vine din interiorul sistemului,

este singura alternativă reală a scriitorului care nu vrea să fie devorat și singura posibilitate de a fi eliberat de cei care îl aud. Astfel, scriitorul, mânuitorul oglinzii, cel care nu se află nici printre cei liberi, nici printre cei captivi, își face un scop din a oglindi, asemenea naratorului din *Cronică în piatră*, bucăți de realitate (luate chiar din mijlocul acesteia) către cei captivi, la propriu și la figurat.

Scopul scriitorului, așa cum reiese el din aceste romane, este departe de cel pe care și-l doreau comuniștii. Aceștia vizualizau creatorul de literatură ca pe un alt muncitor în slujba societății, cel care trebuie să ilustreze progresul sistemului și să immortalizeze fiecare pas măreț ori să scoată în evidență personajele întotdeauna bune ce se pierd printre comuniștii devotați, capabili cu toții de fapte dintre cele mai nobile, toate, bineînțeles, spre folosul și bunăstarea tuturor. O mai bună descriere a intențiilor totalitarismului comunist în ce privește rolul artiștilor în general și al scriitorilor în particular o face Zamiatin atunci când plasează în universul său personaje-numere care produc literatură așa cum un muncitor face șuruburi: la normă, cu program fix și pauză de masă. Literatura însă a reușit să se scuture într-o câțiva de acest șlabon creat și menținut de la centru prin instituții dedicate, iar operele de mai târziu se diferențiază atât ca stil, cât și ca scop de cele de la începutul perioadei comuniste.

În aceste opere subversive se pleacă de la aceleași caracteristici ale sistemului și este normal ca el să fie reprezentat cam la fel, în linii mari, și la fel de ușor de recunoscut precum poți recunoaște un apropiat chiar dacă și-a schimbat hainele, tunsoarea sau culoarea părului. El poartă același nume, iar dacă se pune întrebarea potrivită, va și răspunde.

Pentru scriitorii din Occident nu se pune problema colaborării, însă asupra scriitorilor din țările aflate sub un regim totalitar planează mereu o suspiciune legată de compromisurile pe care le-au făcut sau pe care le-ar fi putut face. Cu cât opera este mai șocantă în contextul

apariției sale, cu atât compromisul poate fi văzut ca fiind mai important. De altfel, multe opere scrise în timpul comunismului suportă două grile de lectură: una anti-sistem și o alta pro-sistem, așa cum este cazul în *Podul cu trei arce*. Pentru acest roman și pentru altele, Kadare a fost criticat în epoca post-totalitară. I s-a imputat faptul că a beneficiat de un statut privilegiat și că s-a bucurat de avantaje interzise altora numai pentru a se ilustra într-un oponent al sistemului după căderea lui. Este critica lui Fatos Lubonja, printre alții, pe care o analizează Peter Morgan în studiul său. Însă o critică punctuală a romanului *Podul cu trei arce* o face Noel Malcolm în 1997, în *The New York Review of Books*:

„*The Three-Arched Bridge* presents «Albania as the victim of historic processes (the development of capitalism) and foreign enemies (the Ottoman Turks)». The immurement of Murrash Zenebisha is an allegory of the history of capitalism achieved through the exploitation of the workers. The references to the Orikum naval base in the *Three-Arched Bridge*, for example, are a «transparent reference to Hoxha’s confrontation with the Soviet Union» over the Pasha Limani base. This is the Enverist interpretation, which rendered the novel acceptable to the regime”¹ (Morgan 2010: 209).

Astfel, ceea ce părea a fi o lectură anti-sistem apare acum ca fiind una în favoarea regimului. Însă Peter Morgan reușește să punteze importanța diferențelor dintre perioada scrierii și publicării

¹ „*Podul cu trei arce* ilustrează «Albania ca o victimă a procesului istoric (dezvoltarea capitalismului) și a dușmanilor externi (otomanii)». Zidirea lui Murrash Zenebisha este o alegorie a istoriei capitalismului realizat prin exploatarea muncitorilor. Referirile la baza navală Orikum din *Podul cu trei arce*, de exemplu, sunt o «trimitere transparentă la confruntarea dintre Hodja și Uniunea Sovietică» pentru baza Pașa Liman. Aceasta este interpretarea enveristă care a permis ca romanul să fie acceptat de regim.”

romanului și cea a scrierii și publicării articolului în *The New York Review of Books* de către Malcolm:

„Kadare’s texts are Aesopian in the extreme, having had to operate with the logic of contradiction rather than of irony in order to exist at all. *The Three-Arched Bridge* offers the possibility of multiple, even opposed, readings. This strategy was necessitated by the extremity of the regime’s control over dogma and truth in the late 1970s, arguably the period in which dissent was least possible. Kadare had little choice other than to occupy the so-called «grey zone» of the intelligentsia who submitted to the regime in order to survive. [...] It is all too easy to judge him from Malcolm’s «post-communist, Parisian vantage point». We must try to understand from the inside, not from Paris in 1997 but from Tirana in 1977”¹ (Morgan 2010: 210).

Contextul are o importanță majoră în creația literară, mai ales atunci când încearcă să o influențeze și să o subjuge. Dacă aceeași operă poate fi privită din puncte de vedere contrare, delimitările dintre Est și Vest au fost mai evidente și cu atât mai clare în timpul comunismului prin separarea marcată de Cortina de Fier. Dacă s-ar face abstracție de context, operele s-ar asemena într-o anumită măsură, iar delimitările ar tinde să se piardă, să fie mai puțin vizibile. Însă contextul nu este uitat și nici nu trebuie uitat, astfel că delimitările vor fi mereu întrevăzute, publicarea operelor depinzând

¹ „Textele lui Kadare sunt extrem de esopice, ele trebuind să opereze cu logica unei contradicții mai degrabă decât cu ironia pentru a putea exista. *Podul cu trei arce* oferă posibilitatea unor lecturi multiple, chiar opuse. A fost nevoie de această strategie din pricina controlului extrem al regimului asupra dogmei și adevărului la sfârșitul anilor 1970, poate perioada în care disidența a fost cel mai puțin posibilă. Kadare nu prea a avut altă alternativă decât să ocupe așa-numita «zonă gri» a inteligenței care s-a supus regimului pentru a supraviețui. [...] Este ușor să-l judecăm din postura lui Malcolm, «dintr-un punct de vedere parizian, post-comunist». Trebuie să-l înțelegem din interior, nu din Parisul anului 1997, ci din Tirana anului 1977.”

de spațiu și sistem. Chiar și operele despre totalitarism scrise după momentul '89 se raportează la timpul dominației comuniste și implică delimitări între Est și Vest.

Bibliografie:

- AITMATOV, Cinghiz 1989: „Vaporul alb”, în *Cântecul stepei, cântecul munților*, București, Editura Albatros.
- BRADBURY, Ray 1963: *451° Fahrenheit*, București, Editura Tineretului.
- ELSIE, Robert 2005: *Albanian Literature. A Short History*, Londra / New York, I. B. Tauris.
- HUXLEY, Aldous 2003: *Minunata lume nouă. Reîntoarcere la minunata lume nouă*, Iași, Editura Polirom.
- KADARE, Ismail 2012: *Cronică în piatră. Vremea nebulniei*, București, Editura Humanitas.
- KADARE, Ismail 2007: *Palatul Viselor*, București, Editura Humanitas.
- KADARE, Ismail 2015: *Podul cu trei arce*, București, Editura Humanitas.
- MORGAN, Peter 2010: *Ismail Kadare. The Writer and the Dictatorship 1957-1990*, Londra, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing.
- MOZUR, Joseph 1994: *Parables from the Past. The Prose Fiction of Chingiz Aitmatov*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press.
- ORWELL, George 2000: *Animal Farm. A Fairy Story*, Londra, Penguin Books.
- ORWELL, George 2013: *Nineteen Eighty-Four*, Londra, Penguin Books.
- ORWELL, George 2012: *O mie nouă sute optzeci și patru*, Iași, Editura Polirom.
- SINANI, Shaban; KADARÉ, Ismail; COURTOIS, Stéphane 2006: *Le Dossier Kadaré, suivi de La Vérité des souterrains*, Paris, Odile Jacob.
- ZAMIATIN, Evgheni 2007: *Noi*, București, Editura Univers.

Imprimat la
Tipografia Universității de Vest
Str. Paris, nr. 1
300003, Timișoara
E-mail: editura@e-uvt.ro
Tel./fax: +40-256 592 681